بناء الحوار عند مدرسة الديوان

دراسة بنيوية

د. غـادة عيـد نصـرالله عيـد

المدرس بقسم اللغة العربية وآدابها

كليـة الآداب جامعـة العريش

الملخص :

هذا البحث يدرس بناء الحوار عند مدرسة الديوان لأنها تُعَّد من المدارس الأدبية المحورية التي لها دور بارز في نهضة الأدب العربي في العصر الحديث، فقد كان لها إسهاماتها في نهضة الأدب في جميع أنواعه، ودور بارز في مواكبة آداب العصر وإسهام بارز في تجديد هذه الآداب وبلورة مفاهيمها وتحديد ضوابطها ومعايير جودتها. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج البنيوي الذي يُعَدُّ أداة طيّعة لإبراز المعالم الكلية من خلال رصد الوحدات الصغرى التي تتوافر في كل عنصر من عناصر البناء السردي.

وقمت في هذا البحث بدراسة الحوار عند مدرسة الديوان، فقد كانت المدرسة على وعي بالفن القصصي وأدواته وبخاصة تقنيات الحوار، وعلى رأسهم عباس العقاد، الذي كان يملك الحوار كأداة لاستنطاق الشخصية بما يدور في خلجاتها والتعبير عن هواجسها سواء بالحوار المباشر أو غير المباشر، وأوضحت جماليات الحوار عند أصحاب المدرسة وتنامي الحوار تبعًا لنمط الشخصية، ومدى شعورية الحوار وتعبيره وملاءمته.

وبيَّن البحث مجموعة من النتائج، من أهمها: جاء الحوار عند العقاد سلسًا غير مقتضب اقتضابًا مُخلا ولا مُلغِزا، ومتدرجاً تدرجاً منطقيًّا يعاضد فكرة التواصل بين طرفيه، ويتميز الحوار عنده بأنه مسترسل لموضوع واحد، من خلال تكثيف الأدوات التي تسلط الضوء على فكرة الحوار الرئيسة أو ما يسمى بموضوع الحوار، مع استخدام اللغة الفصحى، بينما المازني يحاول أن يناسب بين اللغة والشخصية مع وعيه بمستويات اللغة والمواضع التي يجب أن تستخدم فيها، والحوار عنده لوحات شاعرية في ألفاظ بسيطة. أما شكري فاستخدم اللغة العامية.

الكلمات المفتاحية:

مدرسة الديوان، جماليات السرد، العمل الروائي، الفن القصصي، الحوار الخارجي، المنولوج.

Building dialogue at the Diwan school a structural study

Abestract:

In this research, I tried to study the structure of dialogue at the Diwan school, because it is considered one of the pivotal literary schools that have a prominent role in the renaissance of Arabic literature in the modern era. These disciplines, crystallizing their concepts, defining their controls and quality standards. In this study, I relied on the structural approach, which is a flexible tool to highlight the overall features by monitoring the micro-units that are available in each element of the narrative construction. In this research, I studied the dialogue at the Diwan School, as the school was aware of the art of fiction and its tools, especially the techniques of dialogue, led by Abbas Al-Akkad, who had dialogue as a tool to interrogate the personality with what is going on in its anxieties and express its concerns, whether in the direct or indirect neighborhood, and explained the aesthetics The dialogue among the school owners and the growth of the dialogue according to the personality style, and the extent of the dialogue's sentimentality, expression and relevance. According to Al-Akkad, he is devoted to one topic, by intensifying the tools that shed light on the main idea of the dialogue or what is called the topic of the dialogue, with the use of classical language, while Al-Mazni in the language of his dialogue tries to fit between language and personality with his awareness of the levels of language and the places in which it should be used. And the dialogue he has poetic paintings in simple words, as is evident through Shukri's stories that he used the vulgar colloquial language, and this is not appropriate for a poet like him.

Keywords:

aesthetics - Diwan school - narration - novelistic work- storytelling art - external dialogue - monologue.

المقدمة:

يُعد الحوار ثالث أدوات النتاج السردي، وللحوار تعريف عام يخرج به عن نطاق الأعمال الإبداعية(الرواية والقصة والمسرحية)، حتى يغدو أداة من أدوات التواصل بين البشر بصفة عامة، وليس الحوار بمدلوله العام بمقصور على اللغة أداة، بل قد يعتمد على الإشارات أو العلامات .. وأما ما نحن بصدده هنا، فالحوار الأدبي والذي يعد أحد أدوات الخطاب في الأعمال الابداعية (رواية – قصة – مسرحية)، الذي أداته اللغة وأركانه المخاطِب، والمخاطَب، والموضوع، فهذا ما يقصد به تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية، فالحوار يحوي عدة عناصر هي: الأداة وهي اللغة المستعملة والمعبرة عن أنماط الشخصية وثقافاتها ومرجعياتها، والعنصر الثاني: وهو طرفي الحوار(المخاطِب – المخاطَب)، والعنصر الثالث : موضوع الحوار.

العنصر الأول . الأداة:

هي اللغة التي يرصد بها الروائي الأنماط الأدائية المختلفة، سواء في السرد أو الوصف أو في الحوار، وجميع هذه الأنماط تتكىء على أرضية صلبة وهي وعي الروائي باللغة ومفرداتها، ووعيه بأساليب الكتابة كالفرق بين اللفظ والمعنى والشكل والمضمون، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهذه هي الأرضية التي ينطلق منها الأديب، وهي الوعي العام بأنماط التعبير وأدواته، وهذا شيء مُسلَّم به كعنصر مبدئي للأديب.

يرى باختين" أن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانًا للغات والأصوات الفردية، تنوعًا منظمًا أدبيًّا . وتقضي المُسلّمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظٍ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل الساعات) الاجتماعية والسياسية كل يوم له شعاره وقاموسه ونبراته"[١].

إن (باختين) من منطلق إيمانه بتنوع الخطاب في الرواية، وضرورة المناسبة بين الشخصية ولغاتها كعلامة من علامات جانب من جوانبها أو بُعدًا من أبعادها المُدلل على واقعيتها، خرج بلغة الرواية في تنوعها إلى صورة موازية للمجتمع في تصارع طبقاته وتنوع فئاته "وعلى هذا فإن اللغة عنده لا ينبغي أن تدرك بوصفها شكلاً مطلقًا من أشكال الفكر، بل ينبغي أن تدرك باعتبارها أثرًا ماديًّا للمتحدثين بها، وتدل دلالة ملموسة على الصراع الناشب من جراء اختلاف وعيهم الأيديولوجي ووضعهم الاجتماعي، وهكذا يعتمد(باختين) على أن اللغة في الرواية جزء من المرجع الروائي، أي المجتمع، وأن الدارسين المهتمين بالشكل الروائي مهما حاولوا فصل أجزاء الرواية عن المرجع، سواء الراوي أم الشخصيات أم الأحداث، فإنهم لن يستطيعوا فصل اللغة في الرواية عن اللغة في المجتمع، لأن اللغة بطبيعتها مؤسسة مرجعية لا يمكن فصلها أو نزعها عن أصولها الاجتماعي، بل لا يمكن تحريك الدلالة في ثناياها دون استحضار إطارها المرجعي، فتاريخ الكلمة هو الذي يشبعها بالدلالات"[٢]. فاللغة أثر للمتحدثين بها، وتختلف باختلاف وضعهم الاجتماعي ولا يمكن فصلها عن الشخصية أو الأحداث.

العنصر الثاني: (طرفا الحوار وهما المخاطِب والمخاطَب):

قلتُ إن الحوار عبارة عن أداة يُعبر بها وأطراف تنقل هذا التعبير، وموضوع هذا التعبير، وتحدثت عن الأداة ودورها التقني في محاولة إضفاء صفة الواقعية على الشخصية من خلال الملائمة بين نمطها ونمط كلامها، مع مراعاة الاختلاف في تحديد نوعية هذه الأنماط، هل هي في مستوى واحد من اللغة، أم في مستويين؟ يعني أن ينوع الروائي أنماطه في سياق مستوى واحد من اللغة كالفصحى مثلاً فلا يخرج عنها إلى العامية، بل يجتهد قدر المستطاع في استخراج أنماطه كلها منها دون اللجوء إلى العامية.

وإذا كان للأداة بُعد جمالي تقني فإن لطرفي الحوار أيضًا بعد تقني يضفي المنطقية والواقعية على تسلسل الأحداث، فالمخاطِب: وهو"المضطلع بالقول،

وينبغي أن تحدد مواضع ظهوره وأن يدرس تباين درجات حضوره باعتبار أن أقوال الشخصية محيلة على شواغلها ومتصلة بعلاقاتها، أي مرتبطة بسيرورة بعض جوانب المغامرة ومآلها"[٣]. ومثال ذلك ما ظهر بين سارة وهمام، فقد كانت طبيعة كل منهما تدل على شواغلهما، فهمام يبحث عن الحب وسارة امرأة غزلة لا تبحث عن الحب ولكنها تبحث عن مجرد علاقة بالرجل، فتتجلى جماليات تقنية الحوار في التعبير عن شواغل الشخصية ويأتي منسبكاً مع الأحداث وقد دلَّ حوار وهمام على جماليات هذا الحوار.

والمُخاطَب: هو "متقبّل القول أو متلقيه في الحوار، ويرتبط هذا العنصر بحركة الأدوار والعلاقات في المغامرة، لأن التحولات في هذا المستوى فاعلة عادة في تقدم المغامرة على نحو أو آخر، وهي دالة أيضًا على تغير في طبيعة الأحاسيس والأفكار والعلاقات بين الشخصيات"[٤]. وهذه القضية هي قضية التجانس بين لغتي المخاطِب والمخاطَب، فلا يتخاطب أحد الطرفين بلغة لا يفهما الآخر فتحدث المفارقة عند المتلقي.

العنصـر الثالـث . موضـوع الحـوار:

إذا كان من سمة الحوار أن يظهر طابع الشخصية ونمطها من منطلق (حدثني حتى أراك)، حيث يستطيع المتلقي أن يرسم صورة نمطية للشخصية من خلال نمط كلامها ومرجعية هذا النمط وخلفيته الثقافية، فإن من أهميته أيضًا أن يكون موضوعه متناغم مع سياق الأحداث ومرتبط بطرفيه ارتباطًا منطقيًّا – لأن موضوع الحوار: "هو مدار القول، وهو دال على شواغل الشخصيات والعلاقات بينها، وفي رصد حركته سبيل إلى متابعة مواضع اهتمام الشخصيات"[٥]. لذلك ينبغي للحوار الناجح: "أن يكون مندمجًا في صلب القصة لكي لا يبدو للقارئ، وكأنه عنصر دخيل متطفل على شخصيات القصة، وهذا يعني أنه يجب أن يحقق فائدة ملموسة في تطوير الأحداث وفي رسم الشخصيات والكشف عن مواقفها من الأحداث، والحوار الذي لا يقوم بهذا الدور فيها غريبًا، أن يكون طبيعيًّا سلساً

مناسباً للشخصية وللموقف ويجب أن يتجنب الحوار الذي يكون أقرب إلى الثرثرة منه إلى الحوار الفني المتقن، ولا سيما أن الكاتب يمتلك في يديه أقوى سلاح فني وهو سلاح الاختيار"[٦].

لقد أُثبت للعقاد وعيه بمنهجية كتابة القصة ونقدها، ووعيه بأصول بنائها الفني، وهذا الذي بدا واضحًا في رسمه لشخصية "سارة" وفي طريقة سرده للأحداث وتداخلها مع الوصف وتناغمها مع الحوار، فلم يكن شيء من ذلك مقطوعًا من سياقه، والحوار الذي أقدمه الآن دليل على وعي العقاد بالفن القصصي وأدواته، ووعيه بفنية البناء القصصي.

إن هذا الحوار نموذجاً لوعيه التقني يعبر من حيث ترتيب الأحداث الزمني من أول لحظة في تاريخ علاقة "همام" بـ "سارة"، ولكي يعطي العقاد لهذا الحوار منطقيته وطبيعة أقوال طرفيه، وأنها المنطق الطبيعي للحوار، قدم له بمقدمة سردية ينسبك الحوار معها وينخرط في سلكها حتى غدت المقدمة السردية والحوار، كنظرية أردفت بالتطبيق ومفاد المقدمة أن همامًا لم يقصد" أن يلتقي بـ "سارة"، ولم تقصد سارة أن تلتقي بهمام .. وإنما جاء اللقاء كما تجيء معظم الحوادث الكبرى في معظم التواريخ والسير: من زواج وفراق ورحلة واختيار مساع واقتحام غيوب، مصادفة لا يسبقها عمد، وغرضًا له يمهد له بتفكير"[٧]. هذه المقدمة تدور حول لقاء "همام" بـ"سارة"، وطبيعة هذا اللقاء وهو المصادفة وهو بنصه موضوع الحوار، يبدأ الحوار بقول "همام" مخاطبًا ماريانا: "أسعد الله الصباح . أين زاهر يا مدام؟"[٨]. كان القصد السؤال عن زاهر ولم يكن شيئاً آخر، فردت ماريانا "تحيته بمثلها وقالت: أو لا نراك إلا زائر لزاهر؟؟"[٩] تستحثه على المجيء لأسباب أخرى موفورة الدواعي، هنا يخلق "همام" حوارا يحمل روح الفكاهة وطابع العمومية، قائلا:"أرى الديكة اليوم إيطالية وليست رومية!"[١٠]. معلوم أن الديكة رومية المنشأ وإنما نسبها إلى إيطاليا نسبة مأكل في ايطاليا تشتهر بأكل المكرونة وكأنها بأكلها هذا الصنف صارت ايطالية، قال همام ذلك بغرض بث روح الفكاهة

في الحديث بدفع كسر رتابة هيبته، فيحمل ذلك سارة على المشاركة بأدنى كلفة، فتجيب قائلة : "إن كان الجنس بالطعام فالديكة هنا عالمية لا تدين بجنس من الأجناس: مصرية إن أكلت الفول المدمس وانجليزية أن أكلت البطاطس، وهندية إن صبرت على الصيام الطويل"(١١).

هنا بداية تنامي الحوار نحو الصعود فقد "استظرف همام جوابها واستغرب مشاركتها في الحديث في وقت واحد"(١٢). استظراف الحديث إعجابا بوعيها بعادات وتقاليد الأمم، وخاصة وعيها بسير متصوفي الهند ورياضتهم الروحية الممتثلة في الصبر على الطعام لمدة طويلة، واستغرب مشاركتها لأنه لم يتوقع منها هذه الجرأة " ورحب مع ذلك بهذه المشاركة التي حس لتوها أنها وافقت هواه، وأنه كان يسوق الحديث إليها إن أبطأ المساق"(١٣).

إن الحوار يتجه بعد ذلك إلى توثيق العلاقة بين الطرفين من خلال استكشاف كل منهما للآخر قال همام:"إن الآنسة تعرف كل شيء عن ديكة البيت وتذبذبها في الوطنية، ولكني لا أذكر أنني رأيتك يا آنسة هنا قبل الآن"(١٤). نالت هذه الكلمة من كبريائها فليست بهينة الجمال وليست امرأة عادية، إنها امرأة تحسن النِزال في معارك الهوى، وعلى وعي بإمكانياتها كامرأة، فهل من الممكن أن يرها مرة واحدة وينساها دون أن تعلق في ذهنه "أحس همام أيضا أن الكلمة لم توافق هواها، وسمعها تجيب بشيء من الامتعاض المكتوم كأنها تخاطب نفسها:

ولماذا تدعوني يا آنسة ! أتستصغرني ؟ إنني ربة بيت ، وأم!."(١٥)عرف منها أنها أم وبالتالي فهي زوجة، فأحبَّ أن يعرف هل هي على قيد الزواج أم لا؟ فقال:"ولكن السيدات يا آنسة يلبسنَّ في أصابعهن علامة تسمى خاتم الزواج . فأين هذه العلامة ؟ قالت: لذلك شرح يطول.."(١٦) إذن هي زوجة ولكنها على غير قيد الزواج، فاستشف من الكلام أنها مطلقة "ثم اقتضب الحديث والتفت إلى شيخ متهدم يعبر الفناء، فسأل الخائطة: أهذا ضيف جديد عندك يا مدام؟"(١٧).

وهذا عنصر آخر يتكئ العقاد عليه لينقل من خلاله إلى مرحلة أخرى (وهي هل لها رغبة في الزواج أم لا، فوجه الحوار إلى الوجهة التي يذكر فيها الزواج "فنسيت الفتاة غضبتها الصغيرة، واندفعت ضاحكة، ومازالت حت أجبرت هماما وهو في غنى عن الاجبار. أن يحول الحديث إليها فسألها قائلا :

وأنت يا سيدة – نعم أنت يا سيدة هذه المرة: لأية قرابة ترشحين نفسك إذا أعلن الرجل إعلانه؟."[١٨].

هنا يسوق العقاد الحوار نحو فكرة الزواج ومدى استعدادها لها، ولكن بطريقة غير مباشرة "فهزت رأسها تفكر – ثم قالت: أوفرها نصيبًا في الميراث"[١٩] وهنا يصطدم العقاد بما يحوم حوله: "قال : لا تكونين إذن إلا زوجة؟"[٢٠] أما هي فذكرت الزواج بما يثير التساؤل في نفس همام "قالت: ما معناه: فأل الله ولا فألك، أي غرام غرامك هذا بذكر الزواج والأزواج والزوجات؟ .. ثم رفعت رأسها متأففة كأنها تطوي حديثاً لا تحب أن يجري لها على لسان، وهي في الواقع تود لو أفرغت كل ما في جعبتها من ذلك الحديث أو ما تسعف المناسبة وتبدر من همام بادرة إغراء"[٢١]. ويجيب همام كما أجابت – بما يثير التساؤل في نفس "سارة" ويلقي بين يديها معلومة عن وضعه الاجتماعي" قال: همام لا تؤاخذيني إن ذكرت الزواج مرة أو مرتين، فإنني لم أتزوج قط"[٢٢] وهذا هو الوضع الاجتماعي (ولا خبرة لي بهذا الجانب من مزعجات الدنيا) هذا هو مثار التساؤل لأن من الطبيعي أن يرغب الرجل المكتمل الفحولة في الزواج، أما أن يكون الزواج بالنسبة له مزعجا فهذا مثار للتساؤل (قالت: أصحيح! ..) وهي متعجبة من انزعاجه هذا، ولكن رغبتها في مد أطراف الحديث جعلها تقول:" لقد أراحك الله . فبأي جانب من مزعجات الدنيا أنت خبير ..؟ فأسرع همام قائلاً: لذلك شرح يطول" [٢٣].

إلى هنا يتساوى طرفي الحديث، ويتساوى موقف الضالعين به، فطرفا الحوار يتبادلان العبارات المثيرة للتساؤل، ويتبادلان عبارات المماطلة، فحين سألها عن

سبب عدم وجود خاتم الزواج في يديها ماطلته الرد وقالت: لذلك شرح يطول، وحين سألته عن أي جانب من مزعجات الدنيا أنت خبير؟ أسرع يكيل لهل الضربة قائلاً: لذلك شرح يطول! ليضمن أخذًا وعطاءًا، لذلك قالت له يا لك من منتقم وأرادت أن تجعل ضربته في الهواء، وأنها لا تعبأ بهذه المماطلة، قائلة: "تستطيع أن تطمئن كل الاطمئنان، فإنني لا أكلفك عناء هذا الشرح ولا أستطلع دخائل شأنك .. لست فضولية بحمد الله"(٢٤). ولكن همام يجذب الطرف الآخر من خيط الحوار بعد إرخاءها ليظل الحوار في تناميه أو في مستواه على الأقل قائلا: "وإذا كنت أنا فضوليًّا؟"(٢٥) فتجذب هي الأخرى طرف الحوار لأنها ما أرخته إلا لتفوت عليه ضربته، فتجيب بما يحافظ على متانة الحوار قائلة :"إذن يختلف الأمر"(٢٦). لتدفعه بقولها هذا إلى الاستمرار في الحوار قائلا:" كيف يختلف؟"(٢٧). يستفهم عن إجابتها الغامضة الملغزة والمثيرة للتساؤل، فتجيبه بكلام مثل كلامه يحمل طابع الإيماء والتعريض، قائلة:(يلوح لي أنك كما وصفت نفسك: أنت فضولي ولا فخرًا)، تتعجب من فضوليته في شأنها رغم زهدها في فضوليتها في شأنه، فيجب بما يدفع هذا التعجب بقوله:(ليس مع كل الناس)، وهنا تتفطن لمراد كلامه، فهو إن لم يكن فضوليًّا بطبعه، وبدافع غريزة حب الاستطلاع التي تساوي عنده شئون الناس جميعاً، فإن رغبته هذه وراءها شيء غير الفضول الغريزي، وهو الإعجاب لذلك قالت:(تحيات وغزل..! وعما قريب عيناك ووجنتاك وأهواك ولا أنساك، إلى آخر هذا الموال المحفوظ)، وكأنها تدفع بالحوار إلى المجال الذي تتمناه وترغب الحديث فيه، وهنا تدفع بالعلاقة خطوة للأمام، فيوازيها همام بدفعه خطوة أيضًا، قائلا:(ولماذا عما قريب! .. الآن!)، إن التحرك خطوتين أكسب نماء العلاقة سرعة ملحوظة حتى بدت وكأن نماءها يحمل طابع الكلفة، فأرادت أن تهدئ من هذه السرعة لتمحو طابع الكلفة دون أن تعود خطوة إلى الوراء في عملية نماء العلاقة، قائلة:(أنت عجول، وأنت جريء أيضا..!) إنها ما عابت عليه شيء سوى عجلته وجرأته وكأنها توافق على هذا المسار الطبيعي لنماء العلاقة، ولكنها

اعترضت على سرعة هذا المسار، وعلى جرأته التي تنم عن الثقة الزائدة في النفس، والتي لا ترغب في أن يمتاز بها عليها وهذا ما كشفت عنه فيما بعد حين قالت:(لا تتكلم الواحدة كلمتين مع واحد منكم حتى يحسبها مجنونة بهواه)، هدأ همام قليلاً ليتيح لها فرصة الوثب عليه بعدما غالى في وثبته عليها وقال:(إن وعدتني أن أجني للصبر ثمرة، فأنا أصبر من أيوب، قوليها كلمة واحدة وأنا لا أتعجلك شيئا وانصرف الآن!) وهنا رسخت قدما "سارة"، وشعرت بعلو المكانة ورحبت بهذا الانتصار الغريزي، أقصد في طبع المرأة في حبها للغلبة عليه . وإن اعترفت في قرارة نفسها أنها أسيرة لديه . وأنها مطلوبة عنده . وإن كانت في الحقيقة طالبة له – هنا لاح لها أن تتقدم خطوة نحو إنماء العلاقة ولكن بطريقة غير مباشرة تضمن لها الامتياز عليه أو الندية له على الأقل، ومساواته في إنماء العلاقة، قائلة:(وصاحبك الذي تسأل عنه؟) وكأنها أرادت أن تنجح خطوتها وعدم التباسها بشيء آخر، فأرادت أن يتضح الدليل على نجاح هذه الخطوة، فهل يكون مكثه لأنه ينتظر صاحبه، أم يكون مكثه لأنه ينتظر أن يجني للصبر ثمرة، وهل تعرف أنه جني الثمرة إلا بالانصراف، فأرادت أن تمنع الالتباس وتضمن منه وضوح العلاقة، لكي تكون هناك علاقة بين الدال والمدلول، أو بين جني الثمرة والانصراف، يعني يجب أن يكون انصرافه دليلا على جني الثمرة، لا دليلا على مجيء صاحبه الذي يسأل عنه، أرادت بذلك أن تمنع الالتباس بين الانصرافين لتضمن تقدم خطوة في إنماء العلاقة، أو كأنها قالت ما يحملك على الانصراف من جني الثمرة موفور لا شيء يعوقه إلا أن يكون مكثك لانتظار صاحبك، كأنها توعده بجني الثمرة ولكن بأسلوب ملتوي متستر خلف الإيماء والتلويح والإشارة، ولذلك تفطن همام لمرادها وموافقتها السريعة نحو إنماء العلاقة، فيثب وثبة سريعة واسعة الخطو إلى الأمام في عملية توثيق العلاقة بينهما، ولكنها تعود إلى الإحجام ثانية لكي يأخذ الحديث نموه بلا كلفة وتحد من بروزه في ثوب الثقة الزائدة والتي لا ترضى بها في نزالها في معارك الهوى، قائلة:(لولا إنك تمزح لقلت

إنك مغرور غروركم كلكم معشر الرجال..لا تتكلم الواحدة كلمتين مع واحد منكم حتى يحسبها مجنونة بهواه) بل هي هنا رجعت خطوة إلى الوراء بقولها:(إنك تمزح)، وكأنها أبطلت خطوته بذلك فأراد أن يخبت قدماه ويتقدم خطوة بقوله:(ها .. يلوح لي أنني أعجبتك! وأنك تسبقينني) مغازلة كبريائها وخلع ثوب الثقة قائلاً:(أو يحسب أنه مجنون بهواها) فهو يعبر عن طريق الإيماء جنونه هو بهواها، كما عبرت هي بنفس الطريقة عن جنونها بهواه، وإلا لما ساقت الحديث هذا المساق، ولا دفعت به إلى هذه الناحية، إن الإعجاب مرحلة سابقة للجنون بالهوى لأنه مرحلة متقدمة من مراحل الهوى، أو هو أول هذه المراحل والجنون هو آخر مراحل الهوى وكأنه يتقدم خطوة وتليه هي الأخرى بتقدم خطوة بل كانت خطوته هو خطوة البداية وخطوتها هي خطوة النهاية وإن اتسعت كلتا الخطوتين في وقت قصير وهو ما لاحظته وعبرت عنه بقولها: "طيب والله لقد قطعت شوطًا بعيدًا جدًا في نصف ساعة ولا أدري ما خطب "ماريانا" سامحها الله ؟ أين ذهبت وتركتنا؟ ألعلك على اتفاق معها أن تهيئ هذا اللقاء؟ .. ما في ذلك عجب ، فهكذا تصنع الخائطات فيما يقال..."[٢٨] وهنا ترتدي سارة ثوب الكبرياء وتلقي بالتبعة في تدبير هذا الأمر على ماريانا وهمام، وكأنها لم تؤجج نيران هذا اللقاء ولا حركت جمراته، ولا ساقته نحو مرادها، وترى في هذه النتيجة تسليما منها لمراده ونزولها على هواه، لأنها لا "يرضيها أن تناقضها وتضطرها إلى التسليم، لأن الإكراه مكروه على كل حال"[٢٩].، وحينما سمعت ماريانا اسمها عادت تهرول وتتساءل ماذا تقولين عني يا سارة ؟ (قال همام: إنها تتهمك بأنك تدبرين عن عمد خلوة غرامية بين هذه الديكة وهذه الدجاج!) وهنا يفهم الايماء والتلويح صراحة إن لم يكن مفهومًا من قبل، فتقول ماريانا وهي أعلم بطبيعة "سارة" وسلوكها مع الرجال "أنا أعلم على الأقل أن الدجاج لا تحتاج إلى من يدبر لها الخلوة مع الديكة"[٣٠]. أما على الأكثر فإن الديكة أيضًا لا تحتاج إلى من يدبر لها خلوة مع الدجاج، ولكنها قالت على الأقل تعويلًا على معرفتها المؤكدة بالدجاج أو سارة، أما همام فهو لا

يجيء إلا زائرًا، وكأن مفتاح قولها على الأقل أو تفسيره هو ما تقدم في سابق الحوار حين قالت:(أو لا نراك إلا زائرا لزاهر)، فلم يكن يجيء لشيء آخر وهنا لم تجد "سارة" بدًا من الخروج عن إطار الإيماء والتلويح إلى حيز المصارحة بعد أن قطعت شوطًا ليس بهين وأعلنت عن الصراحة بعد أن استوثقت عرى المودة بينها وبين همام، ولم تعد تسقط من كبرياءها شيئا قائلة: "قاتلك الله يا عجوز السوء .. لماذا تتنصلين من التهمة؟ أما كان الأولى أن تتمهلي لمحة لعلي كنت أنوي أن أشكرك على ما صنعت؟"[٣١] وهنا يفرح همام بهذه الخطوة الجريئة فيبادر هو أيضًا بخطوة جريئة معلنًا رغبته في الضلوع بشكرها بعد أن تحقق ما يصبو إليه كليهما، فقد كانا يتقاربان بخطى متساوية كل يقدم نحو الآخر، إلى أن تم التعارف بالأسماء.

هنا يحرص العقاد على ألا يخلع عن أحدهما ثوب كبرياءه، وتلاشت الفوارق ودخلا مرحلة ثانية من مراحل الهوى "وخفَّ كل شيء في الدنيا حتى أشفقا أن قانون الجاذبية عن واجبه المرسوم، وشعرا بهذه الخفة من حولهما ولا سيما حين يصيرا بالمكان خاليًا من كل إنسان. فانطلق الكلام كأنه ثرثرة الأطفال، وانبعثا معاً في خلق جديد"[٣٢].

لقد صاغ العقاد الحوار بحيث يبدو عليه طابع المصادفة وذلك عبر تقنيات أبرزها بحيث يضفي عليه مسحة اللقاء الأول بين اثنين لم يكن بينهما سابق معرفة، وقد تجلى ذلك من خلال جمل نثرها العقاد نثرًا منطقيًّا في سياق الحوار ، وهي:

١. (واستغرب مشاركتها في الحديث) لأنه لم يكن بينهما سابق معرفة تدعو إلى ذلك.

٢. (لا أذكر أنني رأيتك هنا يا آنسة قبل الآن) يعني أنه يراها لأول مرة.

٣. (ولماذا تدعوني يا آنسة! أتستصغرني؟ إنني ربة بيت وأم) دليل على جهله بوضعها الاجتماعي، والذي ينم عن عدم وجود معرفة سابقة.

٤. (ولكن السيدات يا آنسة يلبسن في أصابعهن علامة تسمى خاتم الزواج. فأين هذه العلامة؟) يجهل كونها مطلقة كما جهل من قبل كونها متزوجة.

٥. (فإنني لم أتزوج قط ولا خبرة لي بهذا الجانب من مزعجات الدنيا) يخبرها بوضعه الاجتماعي والذي ينم عن عدم معرفتها به.

٦. استخدم العقاد أدوات التكليف في الخطاب من (يا آنسة – يا سيدة) والتي تنم عن اللقاء لأول مرة ويتسم بتكلف طرفاه الألقاب، والعقاد قصد إلى ذلك قصدا ليضفي على اللقاء طابع الجدة في المعرفة، لذلك لما تقدمت العلاقة حذف الألقاب عن وعي وعن قصد (ولم يلاحظ هو ولا لاحظت هي أنه حذف اللقب وخاطبها باسمها كما يتخاطب الأصدقاء الأقدمون)[٣٣].

٧. مخاطبتها باللقب في غير موضعه، قال لها يا آنسة وهي سيدة متزوجة، دليل على جهله أيضا بكونها متزوجة .

موضـــوع الحـــوار:

إن كان العقاد قد صاغ الحوار بما يبدي عليه سمة اللقاء الأول، ونماه نماءً منطقيًّا تصاعديًّا يدعو إلى الاعتقاد بمصادفة اللقاء بينهما، فإنه استخدم تقنيات أحادية تبرز موضوع الحوار وهي (نشوب نيران الغرام في قلبيهما من أول لقاء، وكان ذلك مدعاة إلى قصة حب غير قصيرة الأمد) وإن باءت بالفشل رغم صدق حرارة قلبيهما، ومن هذه الدلالات التي احتواها الحوار وتناثرت بكثافة في أرجائه:

١. (فلم تجب ماريانا بغير ابتسامة عريضة، وإنما أجابت الفتاة) مشاركتها في الحوار يعلن عن رغبتها في محادثة همام.

٢. (ورحب مع ذلك بهذه المشاركة التي أحس لتوها أنها وافقت هواه، وأنه كان يسوق الحديث إليها إن أبطأ المساق) دليل على توفر عنصر الاعجاب عند همام.

٣. (ولماذا تدعونني يا آنسة ! أتستصغرني! ؟ إني ربة بيت، وأم) فهي تعرفه بوضعها الاجتماعي.

٤. (قالت: لذلك شرح يطول... قال: عسى أن أسمعه في وقت قريب) كناية عن رغبتيهما في تعدد اللقاء وإطالة أمد الصداقة.

٥. (فنسيت الفتاة غضبتها الصغيرة واندفعت ضاحكة، وما زالت حتى أجبرت هماما – وهو في غنى عن الإجبار– أن يحول الحديث إليها) كناية عن رغبته الملحة في محادثتها واستلطافه لحديثها.

٦. (وأنت يا سيدة، نعم أنت يا سيدة هذه المرة) يخاطبها خطاب تبجيل وتوقير بعد أن أغاظها بقوله(ولكن السيدات يا آنسه يلبسن في أصابعهن علامة تسمى خاتم الزواج).

٧. (فأل الله ولا فألك . أي غرام غرامك هذا يذكر الزواج والزوجات والأزواج؟) تظهر عكس ما تبطن، وهي ترغب في الذكر لأنها ذكرته بجميع مفرداته.

٨. (لا تؤاخذيني إن ذكرت الزواج مرة أو مرتين، فإني لم أتزوج قط) يخبرها بعدم زواجه، كناية عن استعداده لإقامة علاقة مأمونة، ولا خبرة بهذه المزعجات كناية أيضا عن فراغ قلبه من الشواغل الغرامية، وإنها لو رحبت بهذه العلاقة لوجدت مكانا في قلبه لها.

٩. (رغبته في استطلاع دواخل شأنها دون غيرها) كناية عن رغبته في إقامة علاقة طويلة الأمد، تترتب إقامتها على معرفته أسباب طلاقها ورغبته التي عبر عنها بصيغة الترجي (عسى أن أسمعه في وقت قريب).

١٠. الانتقال بصورة موازية إلى شيخ متهدم والحديث عن وجوب توفر زوجة تعوله وتواسيه كإشارة استباقية إلى ما سوف يؤول إليه حاله لو طال عزوفه عن الزواج.

١١. الاتجاه بالحديث نحو الغزل لتفتح مجالا لكلمات الغزل وإن أظهرته بعكس ما تبطن (تحيات وغزل ..! وعيناك ووجنتاك وأهواك ولا أنساك إلى آخر هذا الموال المحفوظ) ورد همام بما يوافق ما تبطن(ولماذا عما قريب . الآن!) وردها بما يعلن شبه الموافقة أو الموافقة ضمنا (أنت عجول، وأنت جريء أيضا ..).

١٢. رسم حديثها معه بأنه حديث إعجاب وهيام (حتى يحسبها مجنونة بهواه) وتعبيره عن جنونه بها (أو يحسب أنه مجنون بهواها).

١٣. فهم سارة للقائها بهمام منفردين أنه مدبر من قبل همام وماريانا، وفيه دلالة شواغلها الباطنية بالحب والمحبين.

١٤. وصف همام لهذه الخلوة بأنها غرامية ومدبرة عن عمد، وتنصل ماريانا من ذلك.

١٥. ترحيب سارة بفكرة الخلوة الغرامية وأنها ليست لما ينبغي لـ ماريانا أن تتنصل منه بل تستوجب عليه الشكر.

١٦. تعليق سارة على قبلة همام لها بقولها(لقد آذاني شاربك الطويل) فهي لم تنزعج من القبلة نفسها.

أما المازني فقد كثر الحوار في رواياته المختلفة، مثل حوار شوشو مع الدكتور:

قالت شوشو للدكتور لما صارا وحدهما في غرفة الجلوس:

- إن هذا حسن جدا بلا شك ؟
- ماذا ؟
- أظنه يسرك جدا ؟
- ولكن ماذا ؟
- ألا تستطيع أن ترى أن ابن خالتي رآك واقفاً معي وسمع ما تفضلت عليّ به.
- ولكن كيف يمكن ؟ وهبيه رأى وسمع فماذا إذن ؟ وهل فيما قلت شيء لا ينبغي أن يقال؟
- بلا شك.
- يظهر أن قلبي لن يستطيع أن يصلح ما أفسده لساني ! فياله من زمن يتعقب سوء الحظ فيه الرجل من أجل أنه لم يقدر أن يغمط امرأة ؟ لأنه

أعرب لها عن إعجابه بجمالها ؟ أو كان عليّ أن أكابر وأن أزعم أني أكره دمامتك ؟ يجب أن تعترفي أنه ما كان يسعني أقل مما قلت .

فمضت شوشو إلى النافذة لتخفي أمارات السرور الطبيعي الذي لمع في عينها ورجفت له شفتاها، وقالت وهي سائرة :

- أحسب أن من واجبي أن أشكرك يا دكتور؟

فتبعها وهو يعبث بسلسلة ساعته وقال:

- إن من الثناء ما هو إساءة أدب ! فقالت ووجهها إلى النافذة:
- لست أسمح للأغراب أن يجترئوا على حتى بالمدح.

فقال بلهجة الظافر :

- آه ! إنه ليس المدح الذي تستحقين أضعافه هو الذي يغضبك بل صدوره عني ! ولو أن – غيري – إبراهيم مثلاً – كان محلي .

فتهجمت له وقاطعته :

- إني أمنعك ! إنه ابن خالتي ، كأخي وأعز أهلنا علينا ، وهو لا يحلم أن يفعل ما فعلت فلم ينهزم أمام هذه التعبيسة وضاعف الحملة:
- أن من بواعث اغتباطي على كل حال أن أعلم أني صادق في وصفي لك رضيت أم سخطت – وهل كنت تريدين أن أراك ثم أذهب أتحدث عن دمامتك لا لسبب يسوغ هذا الكذب الشنيع سوى أن أعفيك من الارتباك والخجل حين تسمعين أنك جميلة ؟

فزادت تعبيسا وقالت بصوت مرتفع قليلا :

- إن هذا كله تكلف . وأنت تعلم ، كما أعلم ، أنك لم تقل إني ...
- لقد قلت إنك جميلة .
- كلا ! هذا كذب .

- وأقول ذلك الآن ... وإنك لكذلك . بل أنت أجمل من رأيت .. ويمينا ..
- لا تحلف فلن أصغى إليك . إنك فظيع .

ووقفت مضطربة بين الخجل من سماع ذلك والرغبة في الاستزادة منه . أما هو فلن يعبأ شيئا بمقاطعتها ومضى يشد عليها ويقول :

- أكرر أنك من أفتن النساء ، فهل في هذا كذب، إن الأمر واضح لا خفاء به . وقد يكون في قولي هذا اجتراء، ولكن الاخلاص شفيعي .
- كلا . لئلك غير صادق .
- مهلاً مهلاً يا شوشو ! واسمحي لي أن أكبر هذا الأدب وأعجب به إعجابي بجمالك . ولا أحسبني أول من وصفك بهذا . ويجب أن تصدقي الناس إذا لم تصدقيني .

لم تستطع أن ترد نفسها عن مسايرته إلى حيث يجرها فقالت :

- إن الناس لا يقولون عني ذلك .
- بل لابد أنهم يفعلون وإلا كانوا عميًّا .
- أعني أني لا أسمعهم فإنك تعلم أني لا أقابل غير أهلي، ولعلي مخطئة في السماح لك برؤيتي .

فلم يلتفت إلى الشطر الأخير من كلامها ، ولم يسمح لها أن تزحزحه عن موقفه وقال :

- ولكنك تعرفين أنهم يقولون هذا؟

فأغرتها حلاوة الاعتراف بالموافق ، وصدها التأدب والحياء فاضطربت " لا – أعني – سمعت فاطمة تقول أنهم يذكرونني بذلك .. غير أن .." ولمحت أختها وابن خالتها مقبلين، فنبه ذلك في نفسها طبيعتها العابثة، وأمسكت عما كانت فيه وقالت بصوت عال :

- إذن نحكم ابن خالتي . تعال افصل في الأمر .

وقال إبراهيم : " ماذا ؟ فيم تختلفان ؟"

وكان الدكتور لا يزال واجماً ممتقع اللون مسمرًا في مكانه، وقد بدا لنفسه سخيفا جدا لا يدري بأية قوة يواجه الموقف المخجل الذي تهم شوشو بأن تضعه فيه .

فقالت شوشو – وهي ترمي إلى الدكتور بالنظرة، وتمتع عينيها بمنظره وبما يكابد من ألم وحيرة . إنه يقول لي .. ويكرر .. ويؤكد .. ويقسم .. أني .. أنه ..

فعيل صبر الدكتور وصاح بها : " شوشو " .

- لا تقاطعني من فضلك . يجب أن يعرف ابن خالتي هذه الحماقة .

فقال إبراهيم عابسا:

- حماقة ؟ ماذا تعنين يا شوشو؟

أعني أنها حماقة وجرأة وجنون . ولابد أن أبسط لك الأمر ليتأتى لك أن تحكم ، فأمسك أنت عن المقاطعة من فضلك ..

ثم كأنها رثت الدكتور المسكين، فكفت عن تعذيبه وقالت :

- يقول أنه لا يستطيع البقاء معنا، وأنه لابد له من العود إلى المركز لأن عليه أن يعود أحد المرضى مهما كانت المشقات . وأنا أقول له إن العود مستحيل في مثل هذا الجو المطير، فاقض بيننا بالحق." (٣٤)

ينم هذا الحوار عن شخصية شوشو وثقافتها وسلوكها، فهي شخصية تتحرك وتتصرف وفق عادات وتقاليد معينة، حيث قضت عمرها في الريف مع أختيها نجية وسميحة، ورغم أنها التحقت بالمدارس وتعلمت الإنجليزية والفرنسية إلا أن هذه المدارس لم تغير طبعها الريفي، فلا يجوز أن يثني عليها أحد غريب أو يقول لها كلمات إعجاب، وكأن هذا الحوار يأتي مؤكدًا بالطريقة العملية أو الطريقة غير المباشرة في وصف الشخصية، وهي عرضها وهي تتكلم وهي تتفاعل مع

الأحداث، فإذا كانت شوشو كما وصفها المازني بالطريقة المباشرة قائلًا: "يشهد حديثها وحركاتها أنها لم تجاوز السابعة عشرة"(٣٥). إشارة إلى سذاجتها وخجلها الموروث من البيئة التي ضربت حولها سياج من العزلة "فلما أتيح لها فيها أن تخالط الرجال إلا أن يكون من ذوى قرابتها الأدنين، فلم تألف أذنها عبارات الإعجاب بحسنها ، وبقيت نفسها مرسلة على سجيتها، وخلا كل ما فيها ولها من ذلك التعمل الذي يدرب الفتاة عليه تنبه الشعور بنفسها وتوقعها من الجليس أن تأخذه عينه من فرعها إلى قدمها وأن تجس محاسنها وتنقدها"(٣٦). فإن الحوار يأتي مؤكدًا تلك الطباع وتلك الأخلاق التي ترتب عليها، ومؤكدًا على الفارق الشاسع بين عادات الريف وعادات المدينة ، والتي تمثلت في كل من "شوشو" و " الدكتور"، وهذا الفارق هو الذي أجج الحوار في الصراع بينهما وكأن هذا الحوار تكملة لمرحلة سابقة من تغزل الدكتور بشوشو ولكنه كان على استحياء في تغزله حتى تفطنت هي إلى مراده فلما صارا وحدهما في غرفة الجلوس، قالت مستفهمة وتريد منه الجواب: إن هذا حسن جدًا بلا شك ؟

أتعجبك هذه الخلوة وتروق لك ؟

فيجيب مستفهمًا وكأنه لم يتوقع سرعة تفطنها لتغزله بها ، فيقول: ماذا ؟

فتقول مؤكدة أنها على وعي بنظراته السابقة ومحاولات إبداء إعجابه بها: أظنك يسرك جدًا ؟

لأنها تؤكد له وتطلب منه أن يؤكد على تأكيدها بالإجابة، فتقول له معلنة بداية الصراع:

ألا تستطيع أن ابن خالتي رآاك واقفًا معي وسمع ما تفضلت عليّ به.

وهنا تتجلى المفارقة بين الثقافتين: ثقافة الريف وثقافة المدينة، فهو لا يرى من موقفهما ما يخزي، وهي على العكس تماماً . ويبدأ الصراع ويصر كل منهما

على موقفه مدفوعاً بما رُسم له من خطى، أما هي ففتاة ريفية لا تسمح للأغراب أن يجترئوا عليها، وهو مدفوع إليها بها فقد "كانت من قوة الجذب بحيث لا يسعك إلا أن تحس وجودها وتشعر بما تفيضه حولها، ولا تكاد تجلس إليها خمس دقائق حتى تلم بما فطرت عليه من جرأة الحنان الذي لا يدري أن في الدنيا مايتقى"(٣٧). فهي لا تسمح للتجرؤ عليها ولكن هذه الجرأة توافرت دواعيها عند الدكتور، ويصمد الدكتور محمود بالجرأة التي رُسمت له فلا يأخذ بقولها ويظل متقدمًا خطوة خطوة نحو هدفه فيقول معبرًا عن نفس موقفه منها بالتلميح والإشارة:

- يظهر أن قلب لا يستطيع أن يصلح ما أفسده لساني.

يؤكد على مطلق اقتناعه بموقفه منها قلبًا ولسانًا، ثم يؤكد إعجابه بها بطريقة غير مباشرة مرة أخرى فيقول: إنه من سوء حظه أنه لا يستطيع أن يبخسها حقها من الثناء عليها، وبطريقة أخرى يؤكد على موقفه كأنه كان عليه أن يغالط ويظهر عكس ما كان عليه فؤاده ويصفها بالقبح ، ثم يكيل لها الضربة الفاصلة بقوله:(يجب أن تعترفي أنه ما كان يسعني أقل مما قلت)، وهو مع ضرباته المتتالية وإصراره على موقفه في إبداء إعجابه بها تضطر إلى بعض التلسيم، فقالت وهي تداري هذا السرور بحركة تخفي نظرات عينيها عن وجهه لما بدت عليه أمارات السرور:

- أحسب أن من واجبي أن أشكرك يا دكتور؟

قالتها مستفهمة وكأنها تريد أن تقول كان يجب عليَّ أن أشكرك على ثنائك، ولكنها لم تعلن الاستسلام، فيجيب عليها بما لا يدل على الانتصار عليها:(إن من الثناء ما هو إساءة أدب) فيلوح تارة أخرى بإعجابه بها بطريقة غير مباشرة، وإن زعم أن تعبيره هذا إساءة أدب، ويرى في منعها له للتعبير عن رأيه ظلمًا له وفيه دلالة على امتداد نغمة الإصرار على موقفه، فقالت ووجهها إلى النافذة لأنها تخشى أن يفضحها بريق عينيها، فلجأت إلى المساومة وإبداء الرأي والتعبير ونزلت عن

موقفها درجة، ودنت من موقفه خطوة قائلة: (لست أسمح للأغراب أن يجترئوا عليَّ حتى بالمديح) وكأنها وافقت على رأيه وإبداء إعجابه؛ إلا أن رفضها جاء من كونه غريبا وهذا ما تأكد لديه واعتبره غنيمة وإحراز هدفه وتقدمه خطوة نحو مراده، ويصر على موقفه من إبداء إعجابه لها حتى يكاد يضطرها إلى التسليم ومجاراته في الحديث، ولكنها سرعان ما تعود إلى طبيعتها العابسة فتخرج من هذا المأزق عن طريق المفارقة اللفظية التي ألفها المازني في جميع أعماله، فجعلت تلوح بالمفارقة عن طريق إطلاق كلام له معنى ظاهر ومعنى باطن، فالمعنى الظاهر يظنه الدكتور ويتأكد لديه لأن سياق الحوار بينهما يمليه عليه، فجعلت ترسل في كلامها مثل :

- إذن نحكم ابن خالتي . تعال افصل في الأمر.

فيظن الدكتور أنها تقصد كلامه معها وإعجابه بها فيصفر وجهه وتدور به الأرض، ثم تلقي إليه نظرة خبيثة تؤكد ما عزمت عليه في زعمه، فيقف واجمًا ممتقع اللون مسمرًا في مكانه وقد بدا لنفسه سخيفًا فتزيد من حدة وجومه وحيرته، وتهم بالتلفظ فتقول :

- إنه يقول لي ... ويكرر ويؤكد ... ويقسم ...

وكلها مفردات تستنزف بها ذرة من ذرات صبره وتجلده ، وتهم بالقول فتقول:

إني ... وتقف ... إنه ... وتقف ... إلا أن نفد صبره وفقد تماسكه فيصيح بها محذرًا: شوشو، فتتمادى في تعذيبه عن طريق المماطلة في إبداء موقفه فتقول:

- يجب أن يعرف ابن خالتي هذه الحماقة.

يتأتى له من سياق الحوار وطبيعتها الريفية أن الحماقة تقصد بها "إعجابه بها"، هذه الحماقة تؤكدها المفارقة اللفظية وتبرزها في ثوب أكثر تأثيرًا وأكثر اقترابًا مما في ذهن الدكتور، فيقول عابسًا مستفهمًا: حماقة – ماذا تعنين يا شوشو؟ . فتؤكدها أكثر بالمفارقة اللفظية (*) وتبرزها في ثوب أوضح (أعني أنها حماقة

وجرأة وجنون) فهذا الخطاب يصح أن يكون موجهًا تمام التوجه للدكتور لما فيه من مفردات التخطي والتعدي، وتلوح كلمة "جرأة" التي قالتها من قبل في نفس الحوار (لا أسمح للأغراب أن يجترئوا عليّ) فهي تلوح بها كما يلوح المعلم بالعصا، فتأكد لديه من خلال هذه الكلمة المفتاح ما عزمت عليه من البوح بما بدا لها وطريقة مماطلتها بما دار بينهما توحي بأن ما دار ما كان ينبغي أن يُقال وأن هذا إساءة أدب منه وأنه من وجلها من قوله لا تملك القدرة على البوح به تلقائيًّا، فهي تتهيب منه لتعطيه إحساسًا بهول ما اقترفه في حقها.

ويتأكد لديه أنها عازمة على إظهار ما بدا منه، وتؤكد هذا بقولها:(أمسك عن المقاطعة من فضلك) ثم كأنها رقت للدكتور المسكين فكفت عن تعذيبه قائلة:"إنه لا يستطيع البقاء معنا" فكأنما قد انقلب آلة حاكية لأنه لم يجد مفر من موافقتها على قولها وكأنه بعد التلويح بالمفارقة السابقة قد اغتنم هذا الحل مفضلاً إياه عن الفضيحة، لذلك لم يُرى في القول بل سلَّم لكلامها تمام التسليم، ولم يُذهب كلامها ما به من هم لأنه أدرك أنها تقاضيه بصمتها وتطلب منه ثمن ذلك رحيله، فلم يجد بُدًا من التسليم كخيار أمثل ليس أمامه غيره، لأن الإفضاء إليهم بسابق كلامه سيؤدي أيضًا إلى رحيله ولكن مع الفضيحة فآثر الرحيل والنجاة ولكن مع بقاء الاحترام.

وهذا نموذج آخر يدير فيه المازني باللهجة الريفية البحتة، قائلا:

". من أبناء القرية ؟

وسخر من نفسه إذ قال ذلك . من أبناء القرية ؟ إنه من جدودها بلى جدها الأعلى فيما يعلم!

وقال الرجل بصوت حاد وكأنه الصفير "أيوه" ووقف ينتظر السؤال الثاني فقال إبراهيم:" أنا من مصر" كأنه أراد أن يبادله التعريف ويشعره أنهما ندان .

فقال الرجل :"ماشفتهاش يا فندي".

فقال إبراهيم :" لم تخسر شيئا".

ولمعت عين الرجل وهو يحجب الشمس بكفه ويقول:

- بيجولو إنها جميلة . ماشفتهاش يا ابني.
- ليست أجمل من قريتكم ؟

وسرّ الرجل هذا الثناء على قريته وبدا الارتياح في هزات رأسه وفي ازدياد عمق الأخاديد التي حفرها الزمن في وجهه وهو يبتسم وقال :

- بلدنا؟ الشبان ميعرفوهاش يا أفندي . بيرحلوا ويجعدوا في البنادر، يبعتوهم المارس يجوموا ميطيجوش البلد تاني, بيعدموا الصحة حداك والمال كمان.

وتحمس فدق الأرض بالعصى وقال: "بجالي سبعين سنة عايش في الأرض ما هجرتها يوم . وأروح فين؟

وابتسم ووقع كلامه من قلب إبراهيم فقال :

- وهل كل الفلاحين مثلك ؟؟
- أيوه . زيي؟ لع ! ما حد زيي؟ شبان الزمان ده كيف بيجوا زيي؟ ما طيج أفوت ريجة الأرض .

وضحك الرجل أو على الأصح انفرجت شفتاه عن فمه الذي عاد كالكهف الخاوي وقال :إنه زي البجر اللي تهزل وتهبط لما يتغير المرعى.

ثم رفع يده التي فيها العصا وقال مشيرا إلى نوافذ السلاملك.

- بينادم عليك يا أفندي؟

فتركه إبراهيم آسفا ولم يتحول إلى السلم بل قصد إلى نافذة غرفته مخترقا إليها الحديقة، وطاف برأسه العجب من أن تأسر الأرض رجلا كهذا"[٣٨].

في هذا الحوار يتجلى الصراع بين الريف والمدينة الذي مثَّله: الرجل الفلاح الذي يمثل لغة الريف كدلالة على إيمانه وحبه للريف وتفضيله له على المدينة، فكل ذرة فيه تنطق بالتعصب للريف لغة ووظيفة، فلغته الريفية لم يتسلل إليها لفظاً واحداً من المدينة إشارة إلى رفضه لها، وكذلك وظيفته كفلاح تشبعته وملكت عليه وجدانه حتى أصبح جزءًا لا يتجزأ من هذه الأرض لدرجة أنه لا يحتمل فراق هذه الأرض التي ظل يعمل بها سبعين سنة، فهو في الأرض كالسمك في الماء .

وتجلت مفردات الثناء على الريف بأشكال متعددة مباشرة وغير مباشرة ، كالآتي:

(من أبناء القرية . لم تخسر شيئًا – ليست أجمل من قريتكم – يعدموا الصحة حداك والمال كمان– بجالي سبعين سنة عايش في الأرض – طاف برأسه العجب أن تأسر الأرض رجلاً مثل هذا) كل ذلك يدل على الثناء على الريف وتفضيله على المدينة كما كان يفضلها المازني، ففي الحوارين السابقين تم الإعلاء من شأن أفكار الريف وتفضيله .

ويلاحظ على كتابات المازني جمعه بين الفصحى والعامية، وأحيانا تطغى العامية لملاءمتها لمستوى الشخصية، ويعلل المازني كتابته بالعامية قائلا: "ومسألة لابد من الإشارة قبل أن أضع القلم، وتلك هي بأية لغة نكتب الحوار في الروايات، أباللغة العربية أم باللهجات العامية؟ والجواب عندي نكتبها باللغة العربية إلا إذا كانت اللهجة العامية أعون على تصوير الشخصية وعلى إبرازها وعلى حقيقتها"[٣٩]. وهذا ما بدا واضحاً حين أنطق شخصية الفلاح باللغة العامية الريفية ليدل على الشخصية شكلاً ومضمونًا وثقافة "وصحيح أن اللغة قالب تصب فيه المعاني التي يراد العبارة عنها، ولكن من الصحيح أيضًا أن للغة . أي لقوالب التعبير . تأثيراً في أسلوب التفكير والتفاتات الذهن واتجاهات النفس، فابن الصعيد الصميم والمنوفي أو البحيري ليس تفكيرهما من نسق واحد مهما بلغ من تقاربهم، والرجل الذي يجيد اللغة العربية وحدها دون غيرها يختلف أسلوب تفكيره وطريقة

تناوله للمسائل والوجهة التي ينظر منها إليها، كما تختلف عبارته عن أساليب التفكير والتناول والعبارة عند من يتقنون لغة أخرى أو لغات فضلاً عن العربية"[٤٠].أما الحوار في القصة القصيرة فإنه موجز سلس مقتضب لأن طبيعة القصة لا تسمح بإجراء الحوار الكامل كما تسمح به الرواية، فنجد حواراً في قصة التدخين للمازني ضمن مجموعته "خيوط العنكبوت" ويوجز هذا الحوار فكرة التدخين وصعوبة الإقلاع عنه، قائلا:

"هل تدخن أنت ؟"

قال: " أي والله مع الأسف."

قلت: " لا لا .. هذه جناية على نفسك روح ارمِ هذا الدخان في النيل."

قال: " لا أستطيع."

قلت: " كيف لا تستطيع ؟ ألا تراني أمامك ؟ ألم أستطع ؟ لماذا لا تكون مثلي ؟"

قال: " كم يوما لك ..؟"

قلت وأنا أحك رأسي: " ا ... ا ... ربع ساعة."

فضحك وقال: " أوه ! آه ! ربع ساعة ؟ ابقَ قابلني."

قلت: " كلام فارغ" وانصرفت عنه نادما على الكلام معه"[٤١].

الحوار هنا يوجز القصة كلها، فقد جاء مقتضبًا سلسًا دون الالتفات إلى التفاصيل التي تبرز ملامح الشخصية بأبعادها الثلاثة، فهي تدور حول شيء يتأثر بالعامل الغريزي فقط، والحوار منصب على الفكرة فقط وهو التدخين وصعوبة الإقلاع عنه، وتجلت خطورة التدخين في الحوار على لسان الشخصيتين المتحاورتين(هذه جناية . كيف لا تستطيع . كلام فارغ) كل هذا يدل على قبح التدخين، وصعوبة الإقلاع عن التدخين تتجلى في:(لا أستطيع – ربع ساعة – ابقَ قابلني) وكلمة "ابقَ قابلني" من التعبيرات الجاهزة التي لها دلالة في العامية المصرية، ومعناها دلاليًا أنك لن تستطيع الإقلاع عنه، وفيه إشارة إلى استحالة الإقلاع وهو ما تحقق صدقه فيما بعد.

ويتميز أسلوب المازني كما تقول الدكتورة نعمات أحمد فؤاد "بطابع متميز – ومن ظواهر هذا الطابع طواعية البيان – فأنت إذ تمضي في القراءة تشعر بأن الكاتب غير مجهد نفسه في تصيد لفظ أو تركيب عبارة – وإنما هو فيض يجري في عذوبة وسلاسة – وكذلك تلمح في السياق أشتاتا من الكلمات يحسن الكاتب استعمالها في مواقع جديدة تملؤك روعة وتشهد بذوق رائق . وفي تضاعيف الأسلوب روح من الدعابة الحلوة تنطوي على لون من التهكم العذب والسخرية اللبقة – وهذه الروح تذهب في نقد الحياة وتكشف الستار عن مآسيها دون أن تنشق الجروح أو تستذرف الدموع"(٤٢)

وفي قصة "قصة مصرية في اعترافات سميحة" يدور الحوار بين سميحة وصلاح:

– أنت جاي منين دلوقت ؟

– جاي منين؟ بقولك كنت في مشوار بعيد .

وتملكني غيظ حاد فصحت في ثورة :

بقى ماكنتش مع واحدة غيري يا خاين؟ أنا عرفت كل حاجة"(٤٣).

يدور هذا الحوار باللغة العامية، ويعبر عن قصة سميحة مع صلاح التي تعرفت عليه ثم ظنت أنه يخونها فابتعدت عنه لمدة ثلاث سنوات وعندما وقعت في الرذيلة فلم تجد ملجئا إلا إليه لكي يساعدها وانتهت القصة بزواج سميحة بالمهندس الذي تعرفت عليه في عيادة صلاح، فهذه القصة تعالج مشكلة ضعف النفس ووقوعها في الخطيئة نتيجة صدمة عاطفية كما حدث مع سميحة.

ثانيا– الحوار الباطني(المنولوج):

ينقسم الحوار الباطني بحسب تقنيات السارد في إبراز مكنون الشخصية، وحسب دواعي تأكيد دوافعها النفسية إلى حوار باطني مباشر وحوار باطني غير مباشر. وتسمية كلا النوعين مجازية أو افتراضية، لأن "الحوار صراحة معناه

حديث معلن بين شخصين يتناوبان صفتي الأداء والتلقي "بينما الأفكار عند ورودها إلى الذهن تكون حسية مثقلة بالصور، غير مترابطة تعز على الكلمات في غالب الأحيان"(٤٤). ولكن الروائي يسعى جاهدًا إلى بلورة هذه المشاعر والصور الحسية في صورة خطاب يحاول من خلاله نقل هذه الحالة إلى ذهن المتلقي لأن "الحوار الباطني متصل بتقنيات كشف الباطن (أو الشفافية الداخلية) أكثر مما هو مجانس للحوار باعتبار أن هذا الضرب من التعبير عن الباطن أداة رئيسية في رصد خلجات الشخصية وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها أمام ذاته أكثر مما هو تواصل قولي بين طرفين"(٤٥).

ولأن صريح لفظة حوار يقتضي "وجود طرفين مستقبلين حاضرين في مشهد واحد، ويتم بينهما . عادة . تبادل الاضطلاع بالقول، فيكون كل منهما مخاطِبا حينا ومخاطَبا حينا آخر (على إمكانية تباين حظيهما من الكلام طبعًا) ، أما الحوار الباطني المباشر فإن أصل اللفظة اليوناني ومعناها السائد يوهمان بأنه " قول" ذو طرف واحد، وهذا خطأ لأن كل قول – وإن لم يجاوز فعليا ذات صاحبه – يفترض أن يتصل بطرفين"(٤٦). ولكننا لا نرى غرابة في ثنائية الحوار الباطني يعني أن يكون هناك طرفان للحوار: مخاطَب ومخاطِب؛ إلا أن الاختلاف بينهما راجع إلى أن الطرفين في الحوار الصريح لهما وجود فعلي، أما في الحوار الباطني (المنولوج) فطرف واحد فقط هو الذي له وجود فعلي – وهو الشخصية المضطلعة بالقول "فهي الوحيدة التي لها وجود فعلي وحتى إذا تضمن قولها ضمير مخاطب محيل – لغة – على متقبل (آخر غير الذات) فإن هذه الإحالة صورية أو متخيَّلة لأن كلام الشخصية لا يخرج – في الحقيقة – عن دائرتها...لأن الشخصية المضطلعة بالحوار الباطني إنما تخاطب في الحقيقة ذاتها دون سواها حتى وإن ذكرت غيرها في كلامها وضمنته ضمير المخاطَب، بل لعل في انحصار التواصل بينها وبين ذاتها توسيعًا لمجال التصور الحر، وبالتالي

تنويعًا لمن قد تذكره الشخصية في قولها "فتكلمه" في نفسها كلاماً لا تريد التصريح به أو لا تستطيعها"[٤٧].

ويعرف الحوار الباطني أو المنولوج الداخلي بأنه "طريقة السرد يلتزمها بعض كُتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيدًا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ ومن غير تقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن الذي يشرد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتجاه معين – والغرض من تقديم هذا من المناجاة هو الكشف عما سماه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير– ويلاحظ أن هذه المناجاة خالية من علامات الترقيم، والغرض من تسجيلها الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق"[٤٨]. فالحوار الباطني حديث النفس مع ذاتها دون قيود أو ترتيب منطقي للكلام، ففي المناجاة حرية التعبير دون حواجز أو التزام، ومثال ذلك في سارة للعقاد " أفي هذا تريد التفريط يا همام وهي في قبضة يديك ؟ لا يا صاح! لست معك فيهذا .. إنما التفريط فيما يعوض ويستبدل، فأما الذي لا عوض فيه ولا بديل له فإن احتمال الأذى فيه لخير من احتمال ضياعه واللهفة عليه .. وإنه لفي هذه المناجاة إذا هي تتهادى وتنفض شعرها كما تنفض الفرس الكريمة عرفها، وإذا هي أمام المرآة مصقولة ندية كالثمرة الناضجة في شعاع الفجر البليل ... وكالشيطان"[٤٩].

فهذا منولوج داخلي مباشر يجرد فيه من نفسه شخصاً آخراً يناديه باسمه (يا همام)، ثم يناديه بصفته (يا صاح)، والعقاد وإن لم يقدم لهذا المنولوج بما يوحي بأنه منولوج كأن يقول مثلا: "فقال في نفسه"، إلا أنه عاد بهذا المنولوج ليثبت أنه حوار داخلي وذلك قوله :(وإنه لفي هذه المناجاة)، ولكن هل هاتان الشخصيتان: المخاطِبة والمخاطَبة متطابقتان، أي أن كلاهما يمثل شخصية واحدة في الطباع والهوى لحظة الحوار الباطني المباشر (المنولوج الداخلي) "ليس بالضرورة متطابقين، بل نادرًا ما يكونان كذلك – لأنهما – وإن كانا في الأصل من شخصية

واحدة – فإنهما ذوا تباين حتمي من بعض الوجوه، ذلك أن الشخصية المخاطِبة لحظة "القول" مختلفة عن الشخصية المخاطَبة موقعاً (لقيام هذه مقام "المتلقي")، ولكن هذا الاختلاف قد يتجاوز موقعهما من عملية "التواصل" ليسم الطرفين ذاتهما، باعتبار أن الذات المخاطِبة المجردة (بالمعنى الذي أسلفنا) ليست بالضرورة مطابقة للذات المخاطَبة المجردة: فالذات الأولى تنتسب . لحظة الحوار الباطني . إلى الزمن الحاضر، وهي قائمة فيه تعيشه . على نحو معين . وتتأثر أثناءه بأحاسيس وانفعالات معينة، أما الذات الثانية المجردة، فهي وجه آخر من الشخصية لحظة اضطلاعها بالحوار الباطني"(٥٠).

وإذا كان المنولوج الداخلي المباشر عبارة عن حديث النفس مع ذاتها دون مشاركة الآخرين، فإن لهذا الحديث دوافع يضطر إليها الروائي، فلا يُذكر المنولوج تفكهًا أو تنويعًا عشوائيًّا لمجرد أن يضفي على العمل الروائي صفة التمييز، بل إن للمنولوج الداخلي المباشر أهمية استراتيجية يدفع الروائي إليها دفعًا، فدخيلة الإنسان هي التي تميزه عن غيره وتضع ملامحه البارزة، ثم إن المنولوج مكمل للشخصية وهو الذي يضفي عليها الحيوية ويبرزها كأنها شخصية حقيقية تتفاعل ظاهرًا وتتجاوب باطنًا، أو هو بالنسبة للروائي دليل حيوية الشخصية، "فقد وجد بروست ومن سار على نهجه من القصاصين أن التصوير الواقعي حقًا للشخصية يحتم إبراز جميع أبعادها وليس أقلها ما يدور في عقلها من أفكار واضحة أحيانًا ومبهمة في أغلب الأحيان، وقد صحب هذا التيار الجديد في الرواية تقدم علم النفس وزيادة معرفتنا بالقوانين التي تحكم بالإدراك والتفكير... وبخصائص مجرى الشعور أو تياره ... فرأينا الروائيين يستخدمون المنولوج الداخلي مباشر أو غير مباشر في محاولات جريئة للإحاطة بالشخصية في جميع أبعادها"(٥١).

وليس معنى اضطرار الروائي إلى الولوج داخل الشخصية من خلال المنولوج الداخلي المباشر ليكشف عن بعد من أبعادها أو يعطي إيحاءً بواقعية الشخصية؛ أن يكون المنولوج مقطوعاً من سياقه السردي، فالمنولوج يأتي نتيجة صراع في

الخارج، ينتج تصاعداً في حدة التفكير، يترتب عليه خلود إلى النفس "وكثيرا ما يكون هذا الانتقال مرتبطاً – في المغامرة – بأوضاع معينة تكون الشخصية فيها – عادة – منفردة بنفسها، أو شاعرة بالوحدة (حتى وإن كانت مع غيرها في الظاهر)، أو تكون إزاء انفعال حاد يجعلها حائرة أو مترددة ... فترتد إلى ذاتها متأملة بعض آرائها أو مبادئها، أو مستكنه أعماقها وأحاسيسها، أو مسترجعة أعمالها وعلاقاتها، أو متابعة . في باطنها دفق الخواطر وتداعي تيارات الوعي في مستويات مختلفة، وحسب أوضاع الشخصيات وروافد الحركة الباطنة تتحدد عناصر الحوار الباطني واتجاهاته، ويستنبط نظامه ونسقه، ويكون مآل هذه الحركة – في جميع الأحوال – ذا أثر – قل أم كثُر – في مسار الشخصية وفي علاقاتها وفيما سيلحق من أحداث ومواقف أيضًا: ذلك أن الشخصية قد تخرج من حوارها الباطني إلى وضوح أو وعي أو قرار أو انفعال، لأن الحوار الباطني . فضلاً عما يتيحه لها من فهم واستبطان ومراجعة – وسيلة ممكنة للتجاوز والتقدم في اتجاه ما، فيكون مآله – عندئذ – ذا أثر في مستوى علاقات الشخصية بغيرها يمكن أن يتجسم بقطع علاقة قديمة أو ربط صلة جديدة"(٥٢).

وكأن الحوار الباطني المباشر بمثابة إعادة ترتيب لقرارات الإنسان وبمثابة تعبئة لقوى الماضي نحو الأمام وتحديد الأهداف وتوجيهها الوجهة المناسبة، هذا بعد أن يعمل الذهن آلة التفكير في هذا القرار ويدرسه من جميع النواحي، متفاديًّا سلبياته ومتحسبا لها، ومتحريًّا لإيجابياته مغتنماً إياها، فيترتب على هذا التفكير المُركّز المنطقي الضارب بعمق في تقليب النظر في ظاهر الأمر وباطنه، أن يحسم الإنسان أمره ويتخذ قراره فيكون الموقف ما بعد المنولوج "ولهذا ينبغي . فضلاً عن دراسة الحوار الباطني في ذاته – أن تتدبر علاقته بما سبقه وبما يلحقه من علاقات ومواقف ورؤى وأحاسيس باعتباره ناتجاً – عادة – عن قادح سابق له قد يكون مشهدًا يثير في الشخصية استرجاع الماضي أو محاورة الذات أو غير ذلك من العمليات الباطنية، وقد يكون حدثاً يُسرد لها أو تشهد حصوله فيردها إلى

ذاتها منفعلة أو متسائلة أو محتجة ... وقد يكون قولاً تسمعه يثير فيها الندم أو التمني أو جلد الذات"(٥٣).

والنموذج التالي من رواية "سارة" للعقاد وهو يحمل الخصائص المذكورة وتتوافر فيه صفة التناسب بين سابقه ولاحقه، فهو مدفوع بالأحداث السابقة، ومؤدي إلى الأحداث اللاحقة، يقول العقاد مستبطنا نفسية همام عن طريق المنولوج الداخلي المباشر "وإذا بصاحبنا يناجي نفسه ذلك النجاء الذي كان غائباً من خاطره منذ فترة وجيزة – يا عجبا إني لأجتنب هذه الدار كأنها تجمع شياطين الأرض كلها في حيز واحد، وهي تزورها ولا ترى فيما كان بيننا من القطيعة موجباً لاجتنابها . لو كان قلبها خاليًا من هوى آخر لما استطاعت ذلك ولفعلت كما كنت أفعل أنا إلى هذا المساء والأغلب الأرجح أن هذا البائع يعلم من خفية الأمر أكثر مما يبوح به أو يريد أن يبوح – ألا ترى إلى غمزات عينيه وحركات وجهه ونغمات كلامه ! فماذا على المنحوس لو أفضى بما عنده وأراحنا من هذا العناء؟

وعاد صاحبنا يتساءل في ضميره: ما عنده ؟ أهكذا جزمت سريعًا بأن "عنده" سرًّا وأنه لا يستطيع أن يبوح بأكثر مما قال ! ألا يجوز أنه لم يعرف سرًا على الإطلاق، وأن ما حسبته غمزات ونغمات مريبة في صوته إنما هي عادة هذه الطبعة عندما تتحدث لرجل عن امرأة، أو عندما تتحدث في كل شأن بين رجال ونساء ؟

يجوز!

لا يجوز." (٥٤)

وهنا ينتقل العقاد من الحوار الباطني المباشر إلى الحوار الباطني غير المباشر معلناً مشاركة الشخصية في هواجسها "وهكذا انطلقت في مخيلة صاحبنا أوهام وأشباح لا عداد لها في تلك الساعة القصيرة، ولا يقاس إليها كل ما شهدته تلك الدار من الأوهام والأشباح ومن المبكيات والمضحكات، ولم ينقذه مما استغرق فيه إلا انتهاء التمثيل وزحام الخروج ولقاء بعض الأصحاب وسهرة كثرت فيها

الشواغل وطال الحديث. ونام تلك الليلة على أثر انفضاض السهرة وكان يقدر أنه لن ينام – ولكنه لو قضى الليل كله ساهرا لما عمل في اليقظة إلا الذي عمله وهو نائم: وتفكير وهواجس وخيالات تضطرب وتصطخب ويتبع بعضها بعضاً، ولا تميل إلى جانب الرضا لحظة حتى تعود إلى جانب الوسواس والمنغصات، ثم استيقظ في الصباح وهو يسأل نفسه كأنما يسأل مخلوقاً غريبًا يجهل ما عنده من نية وشعور.

أتنوي أن تنتظرها في الموعد" [٥٥].

ثم ينتقل إلى السرد قائلا: " فما هو إلا أن وضح السؤال في خاطره حتى شعر بأنه سؤال غريب يدل على ما وراءه، وحتى بدت له الدهشة من أن تكون هناك نية معقولة غير الانتظار"[٥٦].

ثم ينزلق ثانية إلى الحوار الباطني غير المباشر "وهنا دارت في سريرة هذا الرجل . هذا الرجل الواحد – مناقشة عنيفة طويلة كأعنف ما تدور المناقشة بين رجلين مختلفين كلاهما مُصِر على عزمه وكلاهما يحاول جهده أن يخدع الآخر ويستميله إلى رأيه، وكلاهما يبذل كل ما هو قادر عليه في هذا الحوار من أساليب الإقناع والإغراء والرياء والتصريح"[٥٧].

ثم يزداد هذا الباطن نقاء ووضوحًا وضغطا وشفافية وعمقًا في التفكير وارتفاع في وتيرة التفكير وحدة في الصراع، حتى يؤول إلى حوار باطني مباشر خالص قائلاً:

" كيف لا تنظرها ؟ أتعطي سيدة موعد ! ولا تنتظرها فيه ؟ أهذا يليق برجل ؟

ولكنها ليست سيدة كسائر السيدات ولا زائرة من زائرات المجالس العامة اللواتي تقع بيننا وبينهن هذه التكاليف، إن هذه المجاملات أو هذه القيود لا حساب لها في العلاقات التي انطلقت من جميع القيود.

ولكن مم عساك أن تخاف؟ انتظرها وقل لها إنك لا تريد أن تراها بعد هذا الموعد!

عجباً .. أتجهل ما أخافه ؟ أتجهل تلك الآلام التي لا حيلة فيها لمخلوق ولا تزال تبتدئ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبتدئ، لأنها تبتدئ وتنتهي من الشكوك، وليس للشكوك قرار حاسم، ولا مقطع بيقين؟

أتجهل تلك الأشباح اللئيمة التي تطل عليك في أطيب أوقاتك فتنغص عليك كل لذة وتكدر عليك كل صفاء ؟

لكن علام كل هذه الشكوك التي ليس لها من أول ولا آخر ... اصرفها عنك مرة واحدة وافرض أسوأ الفروض ... وقدر أنها تخونك وأنك تلهو بها في ساعات فراغك، ولا يعنيك من شأنها بعد ذلك إخلاص ولا خداع .

أأنت مخلص فيما تقول ؟ وكيف تنقلب هذه المرأة التي كانت كل نساء الأرض عندي، وكل ما يخفق له قلبي، فتصبح بين مساء وصباح وهي لهو ساعة ومتعة فراغ ؟ أهذا خداع يجوز على إنسان؟

أو تضمن إذا أنا اتخذتها لهواً ألا يتمكن اللهو ويطيب المتاع، وأننا لا ننكفىء بعد أيام أو بعد أسابيع إلى استغراقنا القديم وشكوكنا القديمة وغدا بنا الأليم ؟ لا لا هذا محال باطل، واستدراج لا يستر ما وراءه، وتزوير لا أرضاه !!

لكن الفتاة مليحة مع ذاك – تصور بضاضتها وهي جالسة إلى جانبك في المركبة، وأنفاسها وهي تهب على خدك فتسري في جميع أوصالك، وقبلتها وهي ترتعش على شفتيك، وحلاوتها وقد زادها التحول في هذه الأشهر حلاوة على حلاوة، ونحولها نفسه وما ينبئ عنه ويكشفه لك من المودة والحنين، وتصور ذلك كله بين يديك في مدى بضع ساعات وأنت مع هذا تفكر ... تفكر في ماذا ؟ في نبذ هذه النعمة التي تسعى إليك، وفي الخوف والجبن والفرار!

هذا حق كله، إن الفتاة لمليحة ولا نكران ... ولكن !

ولكن ماذا يا أخي ... ! انتظرها والهِ بها ولا تدعها لغيرك ينل منها ما لا تنال ... ولا تستضعف عزيمتك هذا الاستضعاف المهين وأنت رجل ذو عزيمة ومضاء ... فإذا عاودتك الشكوك فأنت قادر على قطع العلاقة بينك وبينها كما قطعتها من قبل، وإلا فأنت رابح ما استرجعت من متعة وسرور .

عزيمتي ؟ وأين عزيمتي إن كانت لا تنجدني في هذا النزاع العنيف ؟ إنها تنجدك في كل حين ولكنك أنت لا تريدها الآن ... لا تريد عزيمة الجفاء والقطيعة، ومتى أردتها غدا فهي حاضرة لديك، وهي في كل ساعة طوع يديك ... ومع هذا ألا يشوقك أن تستمع إلى حديثها عن أيام القطيعة بينكما؟ ألا يجوز أن تفسر لك بعض الغوامض، ويريك من البواطن ما ينقض الظواهر وتصف لك من حالها في غيابها عنك ما يهمك ولو من باب الدراسة والاستقصاء؟

وتعاقبت الساعات ساعة بعد ساعة في هذا الحوار الحثيث ولا قرار...!"(٥٨)

معنى المنولوج أن الفكرة التي تدور في واقع صاحبها، قد ملكت عليه وجدانه حتى أصبحت شغله الشاغل، فانفعل بها سرًا وعلنًا، إن الفكرة بدأت من اهتمام علني عن طريق سؤال همام للبائع في دار الصور، فكان من البائع ما حمل همام على الشكوك في صدق البائع، وانتقل من مرحلة في الشك إلى مرحلة أعمق دفع بها البائع حين أخبر همام أن السيدة كانت هنا بالأمس، هذه المرحلة التي ضرب الشك فيها بعمق ناسبها في البناء السردي العمق الذاتي أو الداخل، فحينما عظم الشك انتقل همام إلى وجدانه أو نفسه يناجيها لتكون مساحة المناجاة أرحب، والتفكير أهدأ، وتقليب النظر في الفكرة أعمق وأصفى، والوصول إلى الحقيقة أضمن، دون محاولة التحايل عليها أو لوي عنقها من تدخل شخص آخر حال العلن، فيؤثر على قراره بوجهة نظر ربما لا توافق هوى همام، فقد كان من "همام" التعلق بـ "سارة" والهيام بطيفها، وقد كان منه أيضًا الشك في إخلاصها له،

وكلاهما من وجهة نظر تحاول أن تصل إلى الحقيقة بلا أدنى تزييف، وللوصول إلى هذه الحقيقة استخدم العقاد:

أولاً: تقنية المنولوج ليكون الحكم منه وإليه، وهو أعلم الناس بمفردات دواعي التعلق بـ "سارة"، وبمفردات دواعي الشك فيها، فليس لأي شخصية صفة رسمية للتدخل لأنه ليس لديه معرفة بكلا مفردات الموقفين، فكان أنسب لهذا الموقف المنولوج .

ثانيًا: أن العقاد استخدم في الحوار الصريح أسلوب الحوار المباشر، واستخدم في المنولوج أسلوب الحوار المباشر الحر "وليس لهذا الأسلوب من ميزة سوى أنه يوهم بأن الشخصية المتحدثة تواجه القارئ مباشرة دون وسيط، وأنه أي القارئ هو صاحب القرار في الحكم على ما يتضمنه كلام الشخصيات من أفكار ومعلومات وأحكام، إن استخدام أسلوب الحوار المباشر الحر يدل على تحرر الشخصية المتحدثة من أي سلطة خارجية تحاول أن تفرض هيمنة عليها وخاصة سلطة الراوي، وكأن العقاد استعار من الحوار الصريح تقنية الحوار المباشر ليعمق فكرة الاستقلالية عن أي هيمنة خارجية، فهو أولاً منولوج وهو مباشر بعيدًا عن تدخل الراوي، وحوار هذا المنولوج بين شخصيتيه المتمثلين في همام وذاته حوار مباشر حر.

ولم يكتفِ العقاد باللجوء إلى المنولوج الذي توافرت الدواعي إليه بل يضفي عليه بعض السمات التي تجعله يتسم بالواقعية والصدق فمن هذه السمات: وفرة علامات التساؤل والتعجب وما شاكلها وهي موجهة إلى الشخصية (وقد تتصل بشخصيات أخرى) في دفق سريع وحركة متقلبة تتداخل فيها ضروب من العناصر شتى، ومعبرة جميعا – عن هواجس الشخصية وأحاسيسها"[٥٩].

وقد تجلت هذه السمات بكثرة في المنولوج السابق، وهذه نماذج وأمثلة للتساؤلات والتعجب، فمن أمثلة التساؤل قوله :

- أتنوي أن تنتظرها في الموعد ؟

- كيف لا تنتظرها ؟ أتعطي سيدة موعدًا ولا تنتظرها فيه ؟
- أهذا يليق برجل ؟
- ولكن مم عساك أن تخاف ؟
- عجبا ... أتجهل ما أخافه ؟
- أتجهل تلك الآلام التي لا حيلة فيها لمخلوق ولا تزال تبتدئ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبتدئ، لأنها تبتدئ وتنتهي من الشكوك، وليس للشكوك قرار حاسم، ولا مقطع بيقين؟
- أتجهل تلك الأشباح اللئيمة التي تطل عليك في أطيب أوقاتك فتنغص عليك كل لذة وتكدر عليك كل صفاء.
- أأنت مخلص فيما تقول؟
- وكيف تنقلب هذه المرأة التي كانت كل نساء الأرض عندي، وكل ما يخفق له قلبي، فتصبح بين مساء وصباح وهي لهو ساعة ومتعة فراغ ؟
- أهذا خداع يجوز على إنسان؟
- أو تضمن إذا أنا اتخذتها لهواً ومتاعاً ألا يتمكن اللهو ويطيب المتاع، وأننا لا ننكفىء بعد أيام أو أسابيع إلى استغراقنا القديم وشكوكنا القديمة وعذابنا الأليم ؟
- عزيمتي ؟ وأين عزيمتي إن كانت لا تنجدني في هذا النزاع العنيف ؟
- ألا يشوقك أن تستمع إلى حديثها عن أيام القطيعة بينكما ؟
- ألا يجوز أن تفسر لك بعض الغوامض، وتريك من البواطن ما ينقض الظواهر وتصف لك من حالها في غيابها عنك ما يهمك ولو من باب الدراسة والاستقصاء؟

وإنما كثرت التساؤلات وعُدمت الإجابات، لأنه لو كانت هناك إجابة لما كانت هناك شواغل ولما كانت هناك دوافع إلى الخلود إلى الذات واستبطانها، والفرق بين السؤال في المنولوج والسؤال في الحوار، أن الأول لا إجابة له، بينما الثاني موفور

الإجابة، حتى ولو يسليه الإجابة بـ "لا أعرف" أو "لا أعلم"، أما أن يترك السؤال بلا جواب تتقاذفه ترددات الحيرة، فهذا شأن المنولوج لأنه من النفس وإلى النفس، هي التي تسأل فكيف تجيب، وهي التي تحتار فكيف تخرج نفسها من الحيرة، ولو كان بإمكانها الخروج من الحيرة لما احتارت الحيرة التي دفعتها إلى الخلود إلى النفس.

ومن كثرة التساؤلات إلى كثرة مواضع التعجب وهي سمة أخرى من سمات المنولوج، وقد وردت أيضا بكثرة في المنولوج السابق، ومن أمثلة التعجب قوله:

- يا عجبا ! إني لأجتنب هذه الدار كأنها تجمع شياطين الأرض كلها في حيز واحد، وهي تزورها ولا ترى فيما كان بيننا من القطيعة موجبا لاجتنابها .
- أهكذا جزمت سريعا بأن عنده سرا وأنه يستطيع أن يبوح بأكثر مما قال !
- تفكر في ماذا؟ في نبذ هذه النعمة التي تسعى إليك، وفي الخوف والجبن والفرار !
- هذا حق كله . إن الفتاة لمليحة ولا نكران ... ولكن!
- ولكن ماذا يا أخي ...

أما الحوار الباطني غير المباشر فهو يحمل نفس السمات والخصائص الرئيسة، وكونه حديثًا داخليًّا مع النفس، ولكنه يختلف عن الحوار المباشر في كونه المؤدي له الراوي، أما المؤدي في الحوار الداخلي المباشر فهو الشخصية نفسها، واختلاف راجع إلى الاختلاف بين الراوي والشخصية من حيث اللغة والثقافة والطبعة النفسية، وهذا ما يتجلى واضحاً في تناوب الحوار الباطني المباشر وغير المباشر، حيث نرى استدراك الراوي على الشخصية داخليًّا أو محاولة استبطانها أو التخمين بما يدور داخلها، فدرجة تطابقه مع ما يدور في باطن الشخصية أقل مما عليه الأمر في الحوار الباطني المباشر، لأن الحوار

الباطني المباشر يمثل الدرجة القصوى من هذا التطابق باعتبار أن باطن الشخصية فيه وارد بواسطة الشخصية وبصوتها ولا يشوبه شيء مما ليس منه.

وتظهر وظيفة الحوار الباطني غير المباشر في تيسير التعبير عن حركة الباطن في حالة عجز الذات عن تأدية ما تعيشه بنفسها(مثلما هو الشأن في وقفات التأمل وما شاكلها) فيتسلل الراوي عندئذ إلى باطن الشخصية لينقل ما يعتلج فيها بأقصى ما يمكن من الأمانة.

ومثال ذلك عند العقاد: " ... فجلست صامتة ... وجلس كذلك صامتا ... وطال الصمت...لا لأنه كان يفتش عن كل كلام في الدنيا فإذا هو يهرب أو يستعصي ولا ينقاد ...

كان الكلام الذي يريده هو التواعد إلى غد حيث يلتقيان في المنزل، وحيث يقولان ويعيدان ويتأهبان للعذر ويتأهبان للملام ولكن هذا هو بعينه الكلام الذي كان لا يريده !

يمنعه أن يفوه به مانع الكبرياء، ومانع الخوف من تجديد ما فات، ومانع الشك فيمن تصاحب وفيما تضمر وفيما عسى أن تلقى به كلامه في دخيلة نفسها من الزراية والاستخفاف .

وطال الصمت، وقالت . وكأنما تناجي نفسها: يحسن بنا أن نقف هنا للنزول ... واعترف هو في طوية ضميره أنه لا يريد أن تنزل قبل أن يقول لها شيئا أو يسمع منها شيئا. واعترفت هي في طوية ضميرها أن لا تريد أن تنجز تهديدها ولا تريد أن تبرزه في صورة التهديد لأنها تعلم أن جواب صاحبها الوحيد على التهديد هو التحدي ... أو هو تركها تنزل وحدها، وإن كان يود ولعلها أخطأت في حسابها هذه المرة، فإن صاحبها بعد أن جلس إلى جانبها، وبعد أن أحس حرارة جسمها، وبعد أن لمس بضاضة معاطفها، وبعد أن تلقى أنفاسها على صفحة خده وهي تميل إليه تنتظر كلامه، وبعد أن غاص في تلك الغيبوبة التي استنام إليها كما

يستنيم الساهر البعيد العهد بالنوم إلى أول ضجعة على الفراش، وبعد أن أصبح هو وعزيمته شيئين منعزلين بينهما من البعد ما لا ينجع فيه دعاء ولا استحضار ... بعد هذا كله لعلها كانت لا تخاطر كثيراً إذا هددته بالنزول من المركبة واقتضاب ذلك الصمت العقيم ... ولكنها لم تهدد ولم تنزل"(٦٠).

والملاحظ على هذا الحوار غير المباشر أنه عبّر عما عجزت الشخصية عن التعبير عنه لأنها كانت في حالة ذهول عن الواقع وفي حالة غياب للذهن ودواعيه من رصد للأفكار وترتيب للهواجس، وإخراجها في صورة حوار داخلي مباشر، لذلك اضطلع الروائي بهذه المهمة ورصد هذه الهواجس ودونها بكل أمانة قدر المستطاع، وتقمص دخيلة الشخصية والتعبير عن هواجسها من قِبل الروائي لها ما يبررها ولها دواعيها، أما مبررها فذهول الشخصية كما قلنا، أما دواعيها فسياق الحركة السردية يدلل على هذه الهواجس، فقد كانا في حالة الحوار الصريح لا يدريان ما يقولان، أما هو فلأنه "أخذ على حين غرة"(٦١). أما هي فلأنها "ندمت على الكلمة لأنها لم تسمع لها جوابًا سريعًا"(٦٢).

إن اضطراب الموقف في الظاهر والعجز عن تسييره وتدبيره وإبرامه أدى إلى خلود الذات، ولكنه خلود تعجز فيه النفس أيضًا عن تدبير أمر هذه الخواطر وصياغتها في جمل، فكان على الروائي أن يضطلع بهذه المهمة ليؤكد عمليًّا هول الصدمة كما أكدها سرديًّا حين وصف أول لقاء بعد القطيعة :" أهو أنت ؟!

أهو أنت ؟ سمع هاتين الكلمتين فأحس لهما صدى كانفجار الهاوية تحت السفينة في البحر اللجي من أثر عاصفة أو زلزال، وقبل أن يجيب ذلك السؤال الذي لا يحتاج إلى جواب، وفي أقل من رجع الصدى، بل في أقل من اللمحة الخاطفة التي انقضت بين ارتفاع رأسه إليها والتقاء نظره بنظرها – هجم على نفسه طوفان من الدوافع والهواجس التي لا يوجد لها اسم في اللغات الإنسانية لا تستطيع أن تضع اسمًا لألوف من النقائض والمفاجآت التي يجتمع فيها الرعب والسرور

والشوق والتفور والهيام والاشمئزاز، وتريد فيها النفس أن تقف وتريد فيها القدم أن تسير، بل تريد فيها أن تقف، لأنها لا تقوى على أن تريد"[٦٣].

إن هذه الصدمة الصاعقة، والمفاجأة المباغتة كل ذلك شلّ حركة التفكير ظاهراً، وأورث الاضطراب والعجز باطنًا، وحمل على استدعاء وعي الروائي في رصد ما عجزت عنه الشخصية وقت الصدمة المروعة " ولو أنه رآها عند أول الطريق قبل أن يفاجئه من صوتها ذلك الهاتف الطارئ . لعله كان يعرف ما هو مقبل عليه ويستعيد في نفسه شيئا من ذلك العزم الذي أعانه على القطيعة، وأمده بدواعي الإصرار عليها، كلما جنح إلى اللين والإفضاء والمغالطة"[٦٤].

ونجد نماذج كثيرة للحوار الباطني في رواية "إبراهيم الثاني" منها قوله: "وحدّث نفسه وهو يختلس النظرات إلى تحية أنها أقل جمالاً حتى مما توهمها البارحة في الظلام – ولم يخدعه المصباح حين أراه أن خديها متهضمان – ووجد أن عينيها عسليتان – وبدا له جمال شعرها في أنه كأنما يأبى أن يخضع للتمشيط أو التصفيف أو للترجيل . وكانت لا قصيرة ولا طويلة على أنه أحسّ أن عليه أن يغير رأيه فيها، وإن كان لم يدمن النظر إليها فإن لها جمالًا، وإن لشبابها ليفيض عليها رونقاً عجيباً، وإن في صوتها لحيوية "حادة " – هذا هو الوصف الوحيد لما يصافح سمعه من نبراتها – وخُيّل إليه أن حيويتها تكاد "تؤلمها" واستغرب منها أنها طويلة النظرات حديدتها . ولكن فيها مع ذلك رقة مستورة، ولين وراء هذه اللحظات الحداد، وثم رشاقة جسمها ومرونة بدنها..."[٦٥].

لجأ الكاتب إلى هذا الحوار الباطني ليعبر عما بداخله من إعجاب بـ "تحية" التي كانت في حكم خطيبة ابن عمته حامد، وإنما لجأ الكاتب إلى تسجيل هذا المنولوج على لسان إبراهيم لما في شخصيته من الخجل والانطوائية التي تأبي على مثله أن يصرح بمثل هذا الكلام وإنما دار في دخيلة نفسه وهو الرجل الريفي الملتزم بالعادات والتقاليد المنضبطة.

وجاء هذا الحوار بطريقة غير مباشرة معبرًا عما دار في نفس إبراهيم، ولكنه عجز عن التعبير عما في دخيلة نفسه عن طريق الحوار المباشر، فلجأ الراوي إلى الحوار غير المباشر الذي يحمل عن الشخصية عبء التعبير عما عجزت عنه، وإنما عجز إبراهيم عن ذلك لأن أخلاقه لم تساعده على إرسال زمام النظر الذي يستقصي مفاتن المرأة، وإنما نظر إليها فلمح تلك المفاتن ولكن ليس بالدرجة التي تجعله يرسم لها صورة واضحة في مخيلته، بل إنه يطرد عن مخيلته ما رآه خجلًا وحياءً، فقد " أمسك عن الاسترسال . وأنكر من نفسه أن تطوف برأسه هذه الخواطر، وشعر بارتباك، فأطبق فمه وزمه كأنما كان يتكلم . وأحسَّ أن وجهه يضطرم، وخشي أن يلاحظ أحدهم ذلك"(٦٦). وهنا يأتي دور الراوي للاضطلاع بهذه الوظيفة، لأنه من المفترض أن الشخصية حيية خجلة لا يمكن أن تنطق بهذا الكلام بينها وبين نفسها، ولو كان بمقدورها أن تنطق به لكان من باب أولى أن يمعن النظر فيها النظر، ولكن الحياء منعه فكان الأحق أن يمنعه عن ذكرها الذي هو مرحلة تالية للمشاهدة ومرحلة أعمق في هتك حجاب الحياء.

وفي موضع آخر من روايته يتحدث مع نفسه قائلا: "إن ميمي تظلمني – فما ذنب لي فيما كان– وتظلمني ظلمًا ثانيًا حين يثقل عليَّ كاهل صبرها، أنها حُرمت ما كانت تتطلع إليه، فقد كان الحرمان نصيبي أنا أيضًا – ثم إنها تنسى ما أتجشم في سبيلها لأُنيلها أكبر حظ من السعادة وإني لأُعرِض عن فتيات كثيرات في وسعي أن أصل سببي بأسبابهن بغير عناء – وإني لأنفق فوق ما يشير إليه حسن التدبير، فما أنا بذي سعة عظيمة في الرزق – وأكون على موعد معها فلا أبالي ما يفوتني في سبيل لقائها – وأكون مريضًا، أو متعبًا، فأتحامل على نفسي فألقاها ولا أكون معها إلا هاشًا باشًا – ضاحكًا مازحًا – لأسرها – ولقد حرمت زوجتي بعض حقها، حين اختصصت ميمي بهذه العناية – فما من شك في أن أهمل امرأتي بعض الإهمال، وما جنت شيئًا تستحق به ذلك ، ولا ذنب لها فيما اعتراني من ملل لطول العشرة وفرط الألفة– وإنها أيضًا لجديرة أن تمل وتسأم، ولعلها

تفعل، غير أنها تتجلد وتتشدد ولا تبدي لي إلا الود والعطف، وإلا الفرح والاعجاب والزهو بي – بي أنا الملتهي عنها بميمي .. أفلا تكون هذه الزوجة معذورة إذا اقتدت بي واحتذت مثالي، وذهبت تنشد التسلي والتلهي برجل آخر أصبى مني؟ رجل تكون في عينه جديدة كميمي في عيني؟ كل هذا تنساه أو تغض عنه ولا تحفله ميمي، ويسوءها – أن عجلة انثقبت فقعدنا في الطريق ساعة ننتظر إصلاحها وفاتنا ما يسهل اجتناؤه في يوم آخر – وكان جمال الطريق مبتغانا، فتملينا بحسنه قاعدين، لا رائحين غادين – وتأخرت عن موعد عودها إلى بيتها قليلًا ... ثم يعود للحديث مع نفسه وأراد أن يكبح هذه الثورة فقال لنفسه: "وميمي؟ طالما لا تتجشم في سبيلي مثل ما أتجشم ؟ ما حاجتها إليّ؟ إن في وسعها أن تتزوج وتهنأ، ولكنها لا تفعل. وليست فقيرة إلى مالي . . فمالي مال يطمع فيه طامع. وما عرفت فيها الطمع – والقليل الذي أهديه إليها، تهدي إليّ خيرا منه وأنفس . وهي تحرص على لقائي في مواعيده ولو انطبقت السماء على الأرض وأمها لا ينقضي عجبها لهذا الخروج في أيام لا تختلف وساعة لا تتقدم أو تتأخر دقيقة واحدة . ولا تنفك تلح عليها بالسؤال، وتلح في استكشاف السر. ولم تستطع في عامين طويلين أن تهتدي إلى الحقيقة . ولو شاءت ميمي، أو طاشت، لورطتني، عمدا أو عفوا . ولكنها لا تتطلع إلى شيء ولا تبغي إلا أن أكون معها .. هكذا .. وليس إلا .. وما عرفتها ندمت أو قلقت، أو عنيت أن تمد عينها إلى الغد المحجوب، وما عسى أن يكون حالها فيه – وإني لأحاول أن أحملها على تدبر هذا الغد، فتأبى إلا أن تصدف عنه وتُعرض، لا يأسا منه ، ولا مجازفة ، بل لأنها راضية قانعة."[٦٧] جاء هذا المنولوج صدى لما آل إليه حال إبراهيم بعد أعملت فيه التجارب عملها من تدريبه على الصبر والتأني في اتخاذ القرار والتريث في البث في الأمور، والإنصاف حتى من نفسه والإحساس بالآخرين، فهو من منطلق حبه للإنصاف ينصب لنفسه هذه المحاكمة المنولوجية، فيحاول قدر الإمكان أن يلتمس العذر لنفسه وتصرفه مع ميمي، وأنه جدير بإخلاصها له وأنه

ضحى من أجلها، ثم ينتقل إلى محاكمة أخرى لنفسه يكيل فيها الاتهام وينتصر لزوجته.

دار هذا الحوار الباطني في نفس إبراهيم لما فيه من حيرة من أمره وأمر زوجته وأمر ميمي، فقد كان ابراهيم قلقًا مضطربًا بسبب ما أصابه من الشيخوخة ورأى أنه لا رغبة فيه من قِبل النساء الأخريات، فتعرف على ميمي وهي فتاة جميلة في مقتبل العمر ولكنها أحبته وكانت ترفض الزواج من شاب في مثل عمرها وتفضل أن تتزوج رجلاً مثل ابراهيم في رزانته وحكمته، وكان ذلك مثار تعجب ودهشة بالنسبة لإبراهيم فلماذا تفضل فتاة مثل ميمي الارتباط به والانصراف عن الشبان ؟ أثار ذلك الكثير من القلق والتعجب والحيرة في نفس ابراهيم، إضافة إلى إحساسه بالذنب تجاه زوجته التي كانت تحبه وتبحث عن كل ما يسعده ويريحه ولا ذنب لها فيما اعتراه من وسواس وقلق، دارت هذه الخواطر والأفكار داخل ابراهيم وخرجت على شكل حوار باطني بينه وبين نفسه.

وجاء هذا المنولوج صدى لما آل له حال إبراهيم بعدما أعملت فيه التجارب عملها من تدريبه على الصبر والتريث في الأمور، والإنصاف حتى من نفسه والإحساس بالآخرين، فهو من منطلق حبه للإنصاف ينصب لنفسه هذه المحكمة المنولوجية، فيحاول قدر الإمكان أن يلتمس العذر لنفسه وتصرفه مع ميمي، وأنه جدير بإخلاصها له وأنه ضحى من أجلها.

ثم ينتقل إبراهيم إلى محاكمة أخرى يكيل لنفسه فيها الاتهام وينتصر لزوجته، ويرى من حقها أن تفعل مثلما فعل، ويتقمص موقف ميمي ويرى أنها قدمت له من التضحية فوق ما ضحى وأخلصت له فوق ما أخلص، فقد كان في وسعها أن تتزوج من شاب تذوق معه لذة العيش، ولكنها مالت إلى الرزانة المتمثلة في هذا الكهل هربًا من جنون الشباب وغروره الذي ربما جرعها مرارة السهر وقسوة الغيرة .

وقيمة هذا المنولوج أنه جاء ترجمة عملية لما ذكره السارد قبل ذلك من وصفه لطبيعة إبراهيم وإنصافه لنفسه " وصارت له قدرة نادرة على وضع نفسه في موضع غيره ، وتصور ما يصدرون عنه من بواعث"[٦٨]. فهو ترجمة لما ذكره من حديثه عن نفسه وفيه من الشعرية أنه جاء مطابقًا لمقتضى ظاهر الحال، فقد جاء منسبكًا مع الأحداث متناغمًا معها مترجمًا لما ينبغي أن يكون مع طبيعة مثل طبيعة إبراهيم وعقلية مثل عقليته بحيث لو تصورنا أنه بإمكاننا أن نلقى منولوج على لسانه على إثر هذا الموقف لما زدنا على ما فاه به مع علمنا بطبيعته، وجاء المنولوج بالطريقة المباشرة لأنها تجربته الشخصية ورأيه المحض وصورته المنفردة، فلا داعي من تدخل الراوي الذي ربما مثَّل حضوره تشويشًا على وعي المتلقي بطبيعة الشخصية.

النتائج:

- جاء الحوار عند العقاد سلساً مقتضباً اقتضاباً غير مُخل ولا مُلغز، ومتدرجًا تدرجًا منطقيًّا يعاضد فكرة التواصل بين طرفيه.
- يتميز بأنه تحليل مسترسل لموضوع واحد، من خلال تكثيف الأدوات التي تسلط الضوء على فكرة الحوار الرئيسية أو ما يسمى بموضوع الحوار.
- دلالة الحوار عند العقاد وتعبيره عن مواقف طرفيه نابعة من الايماءات والاشارات الواردة في قول كل منهما – وهي في الغالب ايماءات تتجه بمقصدها نحو تأجيج العلاقة بين الطرفين، واستنطاق هذه الايماءات وتحديدها يسعى بنا إلى فهم طرفي الحوار وتنامي علاقتيهما.
- سهولة الأسلوب وتسلسله.
- استطاع العقاد بمهارته أن يستخدم الفصحى كلغة للإبداع الأدبي لأن العقاد لا يقبل تفاوضًا في شأن خصوصية الفصحى بالإبداع لأن" ثقافة العلوم والآداب لا تستغنى عن لغة خاصة يلاحظ فيها طول الزمن وامتداد المكان

وتعاقب الأجيال، واللهجة الشعبية بطبيعتها لهجة موقوتة متفرقة موكلة بمطالب المعيشة اليومية، لا تيسر للعالم أن يكتب بها علومه ومعارفه، وليس معقولاً أن يتعلم الشعب كل شيء في المدرسة إلا أداة الفهم والتفاهم، فلا تستحق عنده كلفة التعلم والاطلاع ، ويبدو لنا أن التجربة العملية خير محل لهذه الدعوة ، فمن استطاع أن يوحد بين الأساليب في كتب العلم ولهجة السوق والمعيشة اليومية، واستطاع مع ذلك أن يوجد المصطلحات التي يفهمها غير المتعلم على البداهة – فقد استطاع أن يحل هذه المشكلة على وجه قويم"(٦٩). ولكنه لم يستخدم ألفاظ تضرب بعمق في الرصانة والوهج تلفت ذهن المتلقي إليها وتخفي خلفها الشخصية المتحدثة بها، وبالرغم من أن "ماريانا" خائطة فرنسية؛ إلا أن الجمل التي أُطلقت على لسانها لم تخفي شخصيتها ولم تبدو قلقة في نفس الوقت، فالعقاد لا يقبل بالعامية في الآداب والفنون ولا يرفضها مطلقًا بل يرى لها أغراضًا تصلح لها "وإن من أغراضها فيما يرى أن تستخدم في بعض الفنون الموقوتة أو المحلية، وأنه لا حرج من التمثيل بها على المسرح واللوحة البيضاء حيث تعبر عن بعض الأحوال التي لا تبقى مع الزمن ولا تعم سائر الأقطار"(٧٠). وهذا رأي العقاد في لغة الحوار، ورغم تمسكه باللغة كأداة إلا أنه استطاع أن يوظفها في مستوى الشخصيات، فلم يكن رفض العقاد للعامية رفضًا قاطعًا طاغيًّا، إنما كان رفضه خاصًا بالحالة الابداعية فقط، أما غير ذلك من قضايا فلا غضاضة في قبوله، كقضية التقريب بين اللغة الفصحى واللهجة العامية بغرض أن" ييسر فهم الفصحى لغير المتعلمين، وأن يدخل في الفصحى مفردات نافعة من ألفاظ الحضارة يمكن إجراءها مجرى المفردات الفصيحة بغير تعديل أو ببعض تعديل"(٧١). فلابد أن تكون لغة الحوار ملائمة لمستوى الشخصيات.

- اتسم الحوار عند المازني بالبساطة وعدم التكلف في الكلام، فهو قريب من لغة العامة يجريه كما يدور بين الناس في الحياة اليومية – فهو في مسألة

استخدام العامية لغة للكتابة، كان يقدم رجلًا ويؤخر الأخرى – وكان يكتب بها اضطرارا وعلى استحياء وكان " يتوقى في كتابة الحوار بالعامية الخالصة فيوجز فيه بينما يسهب في الحوار ويطيل إذا كتبه بالفصحى"(٧٢). وهذا ما تبين من خلال دراستي للحوار في رواياته المختلفة، وإنما لجأ إلى العامية، لأن نطاق الأداء بالعامية محدود "وهي في هذا النطاق وافية بالحاجة وكافية جدًا للأغراض التي تطلب بها ولكنها تخذلك إذا أردت أن تتجاوز هذا النطاق – أي أنها تصلح للحديث العادي والحوار في المسائل اليومية، وللعبارة بها عن الأغراض المألوفة بين الناس عامة، فإذا أردت أن ترتقي بها عن هذه الطبقة وأن تتناول بها حديث العلم أو الأدب أو الفلسفة أو غير ذلك مما يجري هذا المجرى؛ قصرت بك أو عجزت عن الوفاء بهذه المطالب فتحتاج إلى لغة أخرى تستطيع أن تواتيك وتساعفك – لغة أخرى تكون أوفى وأزخر وأوفر مادة وأكثر عناصر، ولا لغة هناك لنا غير اللغة العربية الفصحى التي لا تعد العامية إلى لهجة مشتقة منها"(٧٣). وإذا كانت اللغة العامية ذات نطاق محدود ضيق، فإن الاضطرار إليها له أسبابه عند المازني حيث يقول: "وقد تحريت في الحوار أن أتقي العامية ما استطعت، ما خلا مواضع قليلة رأيت أن العربية تجيء فيها نابية قلقة، وقد حملني على ذلك أن العامية هي لغة الحوار عندنا جميعًا يستوي في ذلك المتعلم والأمي، وإن كانت لغة المتعلم بالعربية أشبه وإليها أقرب، فإذا تحرينا الواقع كان لابد من أن يكون كل حوار باللغة العامية مع تفاوت ضئيل تبعًا لمراكز المتكلمين وحظوظهم من التعليم أو الجهل"(٧٤). فالمازني في لغة حواره يحاول قدر المستطاع أن يناسب بين اللغة والشخصية مع وعيه بمستويات اللغة والمواضع التي يجب أن تستخدم فيها.

- الطلاقة في التعبير، فقد يؤثر المازني استخدام الألفاظ المتداولة في الحياة اليومية.

- الحوار عند المازني لوحات شاعرية في ألفاظ بسيطة، نتيجة مطالعاته وقراءته الكثيرة.
- يتضح من خلال قصص شكري أنه استخدم اللغة العامية المبتذلة، فلم تكن لغة الحوار في القصص بنفس القوة والرصانة التي عند العقاد والمازني.

هكذا اتضحت ملامح وجماليات الحوار عند مدرسة الديوان وتنامي الحوار تبعًا لنمط الشخصية، ومدي شعرية الحوار وتعبيره وملائمته للشخصيات.

المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

١- إبراهيم عبد القادر المازني:

٢- إبراهيم عبد القادر المازني، إبراهيم الثاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة ط٢، ٢٠٠٠م.

أ- إبراهيم الكاتب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢ ٢٠٠٠م.

ب-خيوط العنكبوت ، دار المعارف، القاهرة.

٣- عباس محمود العقاد، سارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ٢٠٠٠م.

٤- عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، المجلس الأعلى للثقافة ١٩١٣م.

ثانيا- المراجع:

٥- إبراهيم عبد القادر المازني:

أ- الأعمال الكاملة غير المنشورة، جمع وتحقيق د. عبد السلام حيدر، المجلد الثالث، المجلس الأعلى للثقافة.

ب- الأعمال الكاملة الأعمال غير المنشورة، جمع وتحقيق د. عبدالسلام حيدر، نظرات نقدية عامة، المجلد الثاني.

٦- د. سعيد عبدالسلام، دراسات معجمية لمصطلحات الأدب، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٩٧م.

٧- د. سيزا قاسم: فصول مجلة النقد الأدبي – الرواية وفن القص، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير – فبراير – مارس ١٩٨٢م .

٨- د. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد(المحتوى والخطاب والدلالة) جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية ٢٠٠٩م.

٩- عباس محمود العقاد، بحوث في اللغة والأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٠م.

١٠- د.عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً) دار الثقافة للطباعة والنشر ط١، ١٩٩٢م.

١١- د.عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) دار المعارف، ط٥، القاهرة.

١٢- فاطمة موسى، بين أدبين- دراسات في الأدب العربي والانجليزي، ت. د، ط. الأنجلو المصرية، ١٩٦٥م.

١٣- نعمات أحمد فؤاد، إبراهيم عبدالقادر المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨م.

١٤- نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر، دار الدعوة الاسلامية للنشر والتوزيع، مصر، المنصورة ٢٠٠٦م.

المراجع المترجمة:

١٥- ليون إيدل، القصة والسيكولوجيا، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ت. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٥٩م.

١٦- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت. محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٨٧م.

الهوامش:

[١] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت. محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٨٧م صـ٣٩

[٢] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً) دار الثقافة للطباعة والنشر ط١، ١٩٩٢م صـ٣٨

[٣] الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد(المحتوى والخطاب والدلالة) جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية ٢٠٠٩م صـ٣٧٦

(٤) السابق صـ ٣٧٦

(٥) السابق صـ٣٧٧

(٦) سعيد عبدالسلام، دراسات معجمية لمصطلحات الأدب، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٩٧م صـ١٧٢

(٧) عباس محمود العقاد، سارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ٢٠٠٠ صـ١٢٧

(٨) السابق صـ ١٢٩

(٩) السابق صـ ١٢٩

(١٠) السابق صـ ١٢٩

(١١) السابق صـ ١٢٩

(١٢) السابق صـ ١٢٩

(١٣) السابق صـ ١٢٩

(١٤) السابق صـ ١٢٩

(١٥) نفسه صـ ١٣٠

(١٦) نفسه صـ ١٣٠

(١٧) نفسه صـ ١٣٠

(١٨) نفسه صـ ١٣١

(١٩) نفسه صـ ١٣١

(٢٠) نفسه صـ ١٣١

(٢١) السابق صـ ١٣٢

(٢٢) السابق صـ ١٣٢

(٢٣) السابق صـ ١٣٢

(٢٤) السابق صـ ١٣٢

(٢٥) السابق صـ ١٣٢

(٢٦) نفسه صـ ١٣٢

(٢٧) نفسه صـ ١٣٢

(٢٨) السابق صـ ١٣٣

(٢٩) السابق صـ١١٢

(٣٠) السابق صـ ١٣٤

(٣١) السابق صـ ١٣٤

(٣٢) السابق صـ١٤٩

(٣٣) السابق صـ١٣٧

(٣٤) إبراهيم عبد القادر المازني، إبراهيم الكاتب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢ ٢٠٠٠م صـ ٤٤ – ٤٨

(٣٥) السابق صـ ٥

(٣٦) السابق صـ ٥

(٣٧) السابق صـ ٥

*(والمفارقة اللفظية – في أبسط تعريف لها – هي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللفظية أعقد كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات، ويجتمع فيها أكثر من عنصر؛ فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى وهو مقصد القائل) سيزا قاسم: فصول مجلة النقد الأدبي – الرواية وفن القص، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير – فبراير – مارس ١٩٨٢م .

إبراهيم الكاتب صـ ٦٦-٦٧)٣٨(

(٣٩) إبرهيم عبد القادر المازني، الأعمال الكلملة غير المنشورة ، المجلد الثالث، المجلس الأعلى للثقافة صـ ١١٥

(٤٠) السابق صـ ١١٦

(٤١) إبراهيم عبدالقادر المازني ، خيوط العنكبوت ، دار المعارف، القاهرة صـ٧٧

(٤٢) نعمات أحمد فؤاد، إبراهيم عبدالقادر المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨م صـ٢٤٤

(٤٣) عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، المجلس الأعلى للثقافة ١٩١٣م صـ٥٧٧

(٤٤) ليون إيدل، القصة والسيكولوجيا، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ت. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٥٩م صـ١١٨

(٤٥) علم السرد صـ٣٩٧

(٤٦) دراسة معجمية لمصطلحات الأدب صـ ٣٥٨

(٤٧) علم السرد صـ٤٤١

(٤٨) دراسة معجمية لمطلحات الأدب صـ ٤٨٨

(٤٩) سارة صـ ٥٩

(٥٠) علم السرد صـ٤٤١

(٥١) فاطمة موسى، بين أدبين . دراسات في الأدب العربي والانجليزي، ت. د ، ط. الأنجلو المصرية، ١٩٦٥م صـ٧٩-٨٠

(٥٢) علم السرد صـ٤٥٨

(٥٣) السابق صـ٤٥٩

(٥٤) سارة صـ١٨

(٥٥) السابق صـ١٩

(٥٦) السابق صـ١٩

(٥٧) السابق صـ٢٠

(٥٨) السابق صـ ٢٠ – ٢٢

(٥٩) علم السرد صـ٤٥٥

(٦٠) سارة صـ ٨ – ١٠

(٦١) السابق صـ ٩

(٦٢) السابق صـ٩

(٦٣) السابق صـ٨ ، ٩

(٦٤) السابق صـ٩

(٦٥)إبراهيم عبد القادر المازني، إبراهيم الثاني،الهيئةالعامة لقصور الثقافة٢٠٠٠م، ط٢ صـ٣٢.

(٦٦) السابق صـ ٣٣ : ٦٦.

(٦٧) إبراهيم الثاني صـ ١٢-١٤.

(٦٨) إبراهيم الثاني صـ ١٢ .

(٦٩) عباس محمود العقاد، بحوث في اللغة والأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٠م صـ٤٤

(٧٠) نفسه صـ٤٥

(٧١) بحوث في اللغة والأدب صـ٤٣

(٧٢) نفوسة زكريا سعيد ، تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر، دار الدعوة الاسلامية للنشر والتوزيع، مصر، المنصورة ٢٠٠٦م صـ٤١٥

(٧٣) عبدالسلام حيدر ، الأعمال الكاملة (عبد القادر المازني) الأعمال غير المنشورة ، المجلد الثاني نظرات نقدية عامة صـ٢٩١

(٧٤) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٨٧٠-١٩٣٨) دار المعارف، ط٥، القاهرة صـ٣٥٩-٣٦٠