

أولاً . بناء الحوار السردى :

1.1 مفهوم الحوار : لكي يتضح المفهوم لابد من التعرف على معنى اللفظة لغة واصطلاحاً .

الحوار لغة: يعرفه ابن منظور على أنه "الحوارُ : أي الرجوع عن الشيء وإلى الشيء حار إلى الشيء وعنه حوراً ومَحَاراً ومَحَارَةً وحووراً رجع عنه وإليه. والمَحَاوَرَةُ: المُجَاوَبَةُ والتَّحَاوَرُ: التَّجَاوَبُ. تقول كَلَّمْتُهُ فما أَحَارَ إليَّ جَوَاباً وما رَجَعَ إليَّ حَوِيْرًا، ولا حَوِيْرَةً، ولا حَوِيْرَةً، ولا حَوَارًا، أي ما ردَّ جَوَاباً، تحاوروا تراجعوا الكلام بينهم، وأحارَ عليه جوابه: رده، واستحاره: استنتطقه، والمَحَاوَرَةُ: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة. والحوارُ والحوارُ: ولد الناقة من حيث يوضع إلى أن يفطم، ويفصل، فإذا فصل عن أمه فهو فصيل" (1).

الحوار اصطلاحاً: "هو المعنى اللغوي السابق نفسه ، فهو إذاً: مراجعة للكلام، وتداوله بين الطرفين، والأخذ والرد فيه." (2).

أما مفهوم الحوار فإن المتأمل في الدراسات النقدية التي تتطرق إليه سيجده متعدداً في تسمياته وأقسامه، إذ يُعرّف الحوار كما ورد في معجم المصطلحات العربية بأنه : "حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين الممثلين على خشبة المسرح." (2). بل إن هناك من يوسّع دائرة الحوار إلى خارج حدود العمل الفني، فهو . أي الحوار. وإن تشكل في ظاهره حواراً بين شخصيتين أو أكثر فإنه كما أشار إليه "فاتح عبد السلام" بأنه: "في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدي من التطور، وإنما يمرّ إلي الملتقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث، غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النص." (3). يُعد الحوار حديثاً معلناً أو غير معلن وهذا

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج4، ص ص217. 221 .

(2) فاضل بشناق: الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه، شبكة الأنترنت

<http://www.k128.com/books/print?bid=174&pNo=2>

(3) أحمد صالح الفراسي : تقنيات الحوار في شعر أحمد ضيف الله العواضي، شبكة الأنترنت

<http://www.ajeal.net/magazine/index2.php?option=com>

ما أشارت إليه: "مريم فرنسيس" بأنه: "حديث معلن أو مضمّر بين طرفين أو أكثر يوحي ليعبر من خلاله عن شعوره الداخلي، أو لفكرته، وبحاكي واقعه، ويبين معاناته بطريقة فنية إبداعية مؤثرة".(1). وهو المفهوم الذي يبرز أنماط الحوار فهناك حوار معلن يجري بين طرفين يسوق كلّ منهما من الحديث ما يراه ويقنع به، ويراجع الطرف الآخر في منطقته، وفكره قاصداً بيان حقائق وتقديرها من جهة نظره، بحيث يتمّ الحوار بينهما بطريقة مباشرة، لا تسمح بتدخل شخصيات أخرى في إيصال حوارها. أو أن تجري عليه تعديلات ولعلّ من أهمّ ميزات هذا الشكل الحواري حسب : "تودوروف" هو كثرة "الجمل التعجبية والاستفهامية والأمر والطلب وما إليه".(2).

قد يُنقل الحوار بطريقة غير مباشرة يتمّ فيها نقل حوار أحد الطرفين إلى طرف ثالث غيرهما، هذا ما لفت إليه: "فاتح عبد السلام" قائلاً: "باستخدام صيغة الزمن الماضي الذي يستثمر فعاليات ضمير الغائب المتكئ على صيغ أفعال القول المبنية على أساس المحاورة مثل : قالَ قُلْتُ. قَالَتْ. سَأَلَ. سَأَلْتُ. سَأَلْتُ. (3). كما يشير " صلاح فضل إلى هذا " وسواها من أفعال القول ومشتقاته، التي تعيد نقل الحوار على متلقٍ جديد بصيغة ملخّصة، دون تفيد من السارد بالنقل الحرفي لمجريات الحوار الأصلي المباشر، محافظاً على هيكل الفكرة والتصوير متصرفاً بهيكل البناء القولّي من حيث زمنه، وإشاراته التخاطبية".(4).

2.1 بنية الحوار :

يُعدّ الحوار نمطاً من أنماط التعبير الفني، وعنصراً هاماً يشترك مع السرد والوصف

(1) مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالاته (نظم النصّ التخاطبي)، وزارة الثقافة، (د.ط)، دمشق، سوريا، 2001 م. ص 95 .

(2) تزفيتان تودوروف: الشعرية، (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة)، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء المغربية، 1987م. ص 46.

(3) فاتح عبد السلام: المرجع السابق، ص 119.

(4) صلاح فضل: بلاغة الخطاب، ص ص 101.102.

في بناء النصّ الروائي إذ يشكّل الحوار "جزءاً فنياً من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة، التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدباً وليس شيئاً آخر". (1). كما يشغل الحوار حيّزاً هاماً، ويكتسب أهميّة قصوى "بفضل وظيفته الدرامية في السرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكّي، بضمير الغائب (2). الذي ظلّ يهيمن على أساليب الكتابة الروائية. إنّ النسق الدرامي على البنية السردية يجعل الحوار قريباً من قلوب القراء وأسماعهم، وتمكّن المؤلف من الكشف عن الأحداث بسهولة، وقد يوظّف الحوار في "تطور الحدث، وفي الإبلاغ عنه". (3) فضلاً عن دخوله في البناء السردية، وذلك بالتركيز على الشخصيات، والكشف عن حالاتها النفسية "معيّاراً نفسياً دقيقاً يستطيع أن يصنف نفسيات الشخصيات بذكاء، وحقق بالإضافة إلى تطوير لهذه الشخصيات، وتتميته للحدث". (4). فالحوار لا يكشف عن بناء الشخصية فقط بل "فنحن لا نعرف سلوك الشخصية فحسب، بل ندرك لماذا أقدمت على هذا الفعل دون سواه". (5). الحوار السردية الفعّال هو الذي يرفع الحجب عن عواطف الشخصية، وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الداخلي تجاه الأحداث، والشخصيات، بطريقة تخلو من الافتعال.

يمثّل الحوار بيئة نفسية في باطن الكائن الإنساني، وهو آلية يعمد إليها الإنسان بوصفها حقيقة وجودية، تحيل لحقيقة الحضور المادي له، بوصفه كينونة مقابل حقيقة غياب الآخر الذي يمثّل الهوية. فالحوار هو: "بنية تواصلية حاضرة تمد جسوراً بين الماضي والمستقبل، أو بين الكينونة والهوية، أو بين الذات و الآخر، فالكائن البشري

(1) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص166.

(2) ممدوح رزق: النسق الزمني في الخطاب القصصي (نماذج من القصة المصرية المعاصرة) شبكة الأنترنت
http:// www.arabicstory.net/forum/index.php?s=9dd79238

(3) عمر الطالب: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971 م . ص57.

(4) طه عبد الفتاح مقلد: الحوار في القصة المسرحية و الإذاعة والتلفزيون، (د.ط)، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر 1975م. ص19.

(5) عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، (د.ط)، القاهرة، 1987 م. ص237.

ذاته غير متجانس ولا يمتلك لغة وحيدة. بل هو لا يوجد إلا في حوار؛ لأنّ في داخله يوجد الآخر. ومن ثمّ يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيرته، أي خارج العلائق التي تربطه بالآخر" (1).

إنّ تقنية الحوار عنصر تكويني في البناء السردى، وهو وسيلة بيد الروائي المقتدر، تجسده رؤيته للكون، وإحساسه بالحياة، ومهارته في رسم أبعاد شخصياته الروائية وإمكاناته الفكرية، وهي مهمة للقارئ الذي يعتمد إقباله على جاذبية الحوار وقدرته على الإقناع، والإثارة، ومن هنا يتنوع الحوار السردى، ويتمدّد وفقاً لقربه من الحدث أو بعده عنه، ووفقاً للوظيفة البنيوية التي يؤدّيها في السرد. فالحوار السردى يعمل "السير بالعقدة أيّ تقدمها، والكشف عن الشخصيات، كما ينبغي أن توافّق أجزاء الحوار المشهد التمثيلي، أو السياق القصصي، أو الروائي، أو المسرحي الذي تقدم فيه" (2).

(1) فاتح عبد السلام: المرجع السابق، ص 14.

(2) روجوم بسفيلد : فن الكاتب المسرحي (ترجمة د ريني خشبة) مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1964م. ص218.

ثانيا . أنواع الحوار في رواية "التبر":

شكّل الحوار مبحثاً خاصاً لما كان له وجوده المكثّف في الرواية، إذ كان يمكن دراسته من منظور زمني، وللحوارات المنبثقة داخل بنية السرد وظيفة أو عدّة وظائف تنتمي للزمان والمكان بصورة متشابكة، يستخدمها السارد لبناء نصه، فالسرد يتوقّف لوهلة وكأنّه يخلق فجوات مكانية داخل النص، يملؤها بجمل حوارية صوتية (تمثّل الزمن) تظهر فيها معلومات غير مباشرة، عن طريق حوار مباشر بين شخصين، فالبنية الصوتية الزمنية للحوار تحيل لبنية عميقة تغوص داخل ثنايا الحوار، مغيّبة البنية المكانية، بوصفها مشتقة من الخطاب المباشر عن طريق التحويل. وقد ورد الحوار في الرواية على النحو الآتي:

1. الحوار الخارجي (الديالوج)

1.1 الحوار الخارجي :

يستعمل الروائيون هذا النوع من الحوار للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية الروائية، هذا ما أشار إليه "فاتح عبد السلام" قائلاً: "وبتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل، والحركة، والنطق"⁽¹⁾. فنتوقّف اللقطة عند فعل الشخصية وحوارها، وتقدّم الشخصية نفسها للموضوع، معبرة بصدق عن أفكارها، و مشاعرها، ومواقفها من غير تدخل من السارد، الذي استعمل هذا النوع من الحوار، وقد استغله بكافة مستوياته لتقديم شخصياته، وتطوير مواقفها، وهذا ما يستمدّه القارئ من خلال هذا الجدول الذي يوضح تعاقبية الحوار الخارجي بنوعيه الداخلي والداخلي:

(1) فاتح عبد السلام: المرجع السابق، ص 44.

جدول الحوار الخارجي في رواية "التبر"

الترتيب حسب وروده في	الحوار الخارجي	صفحة

الرواية			
01	مباشر	8	و جلس طوال المساء يحصي لها خصائص الأبلق : أبلق ، رشيق ممشوق القوام ، نبيل ، شجاع ، وفي ، .. قاطعته فجأة : لكن لقصائد المديح شروطاً ..
02	مباشر	15	وقال بوقار لا يعيب الرجل النبيل أن يعشق، أو يهاجر للقاء ، ولكن ما ضرنا لو عملنا بشريعة المسلمين، ودخلنا البيوت من أبوابها ؟
03	مباشر	16	رشف الشيخ طربوش الرغوة، وضع الكوب على الأرض، و قال يسمح ضيفنا النبيل أن نكرم مهرية أيضاً ابتسم ، فابتسم أغلب الحاضرين .
04	مباشر	19	الخبير بداء الحيوان الأعمى هز رأسه و أجابه على استنكاره اييه يا ولدي بعد الضحك يأتي البكاء، الفرح يعقبه الحزن، و الموت يأتي في غفلة الحياة .
05	مباشر	20	الشيخ موسى هو الذي تتم له بالسر . و خلص أبلقه قال له : الكلام بيننا (...) اذهب قراعات ميمون .
06	مباشر	21	يقسو عليه أحياناً فيؤيخه قائلاً هذه نتيجة طيشك ماذا كسبت الآن من مغامراتك؟ ألم تسمع كلام الشيخ موسى ؟ الأنتى أكبر مصيدة للذكر .
07	مباشر	26	ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنعيم ونسرح في الفردوس وفي يوم ملّ الشكوى قال لصديقه في الليل : خلاص يكفي شبعنا من العذاب، يجب أن نفعل شيئاً حتى ولو كان جنوناً، سنجرب حيلة الشيخ .
08		35	صاح بلا وعي اصبر . اصبر . الحياة هي الصبر . ألم نتفق ؟ ولكن المهري لم يصبر ، اشتكى بصوت عال طويل اليم : آ . آ . آ . آ ...
09	مباشر	36 37	شق المهري سكون الخلاء : آ . آ . آ . آ ... تقافز أوخيد قال دون وعي خلاص ركبه الجن . اصبر على الجن تقهرهم الصبر . الصبر هو الحياة .
10	مباشر	46	آه من الداء يا أبلق أرأيت ما يفعله الداء ؟ ماذا ستفعل إذا تغير لونك ولم تعد أبلق ؟

جدول رقم : 07

الترتيب حسب وروده في	الحوار الخارجي	نوعه	صفحة
----------------------	----------------	------	------

الرواية		
11	مباشر	53
12	مباشر	57
13	مباشر	59
14	مباشر	59
15	مباشر	59
16	مباشر	63
17	غيرمباشر	67
18	غيرمباشر	69
19	غيرمباشر	73
20	مباشر	73
21	غيرمباشر	74
	مباشر	

تابع الجدول رقم : 07 يوضح الحوار الخارجي في رواية " التبر "

الترتيب حسب ورورده في الرواية	الحوار الخارجي	نوعه	صفحة
23	قال دودو: عدت كي تطمئن على الزرافة؟ استغرب أوخيد زرافة؟	مباشر	113
24	الزرافة أجمل حيوان في آير. لم يغضب أوخيد و لم ينطق. هل أنت ذكر أم أنثى؟ ما تفعله لا يليق بالمهاري. ليس رجولة ليس فروسية أتفهم؟ قلب الجمل لم يلن، ظلّ القلق يقفز من مقلتيه، اشتكى بصوت أنين المرضى.	مباشر	116
25	قدم له الصرّة وقال: لا تعتبر هذا رشوة. إته سيقبك شرّ الحاجة حتى تمرّ المجاعة. قال أوخيد: يقال في قبيلتنا إنه يجلب اللعنة.	مباشر	130
27	هل سمعت بذلك الرجل الذي باع زوجته وولده في واحة آدرار مقابل حفنة من التبر	مباشر	159
28	قال رجل بدين قصير القامة تفوح منه رائحة الشياطين: تعرفون كيف انتقمتم تانس من ضررتها الشريرة؟ ثم وجه الخطاب إليه: تعرف كيف لاقت الضرة جزاءها؟ قيدوا يديه ورجليه. جاؤوا بجملين. شدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر. قفز أحدهم نحو اليمين، وقفز الآخر في الاتجاه المضاد. وجد نفسه في البربخ.	غيرمباشر	

تابع الجدول رقم : 07 يوضح الحوار الخارجي في رواية " التبر "

"الحوار في الرواية انفتاح على الآخر، ليعبر من خلاله عن وجهة نظره؛ بسبب سيادة صوت واحد في السرد، هو صوت السارد الذي ينتمي إلى منظومة إيديولوجية، متوافقة أو مخالفة للمنظومة التي ينتمي إليها أبرز شخصيات الرواية"(1). : "أوخيد، الأبلق، الشيخ موسى، دودو، أيور، الراعي، الذهب شيخ القبيلة...".

تتكئ هذه الرواية التي بها قرابة أربعين مشهداً على تقنية الحوار بنوعيه، بعض المشاهد منها تغطي صفحتين أو أكثر. تشكل ثنائية "أوخيد" و"الأبلق" في معظمها الحيز الأكبر. إذ يُبنى الحوار على صوتين يمثلان توافقاً في وجهات النظر، والصوت المهيم

(1) طه حسين الحضرمي: اسلوبية الرواية في الرهينة، شبكة الأنترنت

<http://forum.stop55.com/270846.htm/>

هو صوت "أوخيد" كما تتوافق رؤية "أوخيد" مع رؤية "الشيخ موسى". أيضاً، يبني الحوار على صوتين يمثلان تخالفاً مثل حوار "أوخيد" مع "دودو"، أو حوار "أوخيد" مع أبيه بطريقة غير مباشرة بواسطة "الشيخ موسى".

يمكن تلخيص هذه المشاهد في مجموعة محاور رئيسة تصنف على النحو الآتي :

أ . حوار الاختيار: أوخيد بين الدمية والوهم والوهق أم الجمل الأبلق؟

في بدء الرواية حواراً، كما أنها تختتم بحوارٍ. إنّ أهمّ ما يميّز رواية "التبر" لـ"الكوني" ويجعلها بكرةً في موضوعها أنّ كاتبها استطاع "أنّ يحوّل علاقة بدوي مع دابته، وتعلّقه الشّديد بها إلى موقف فلسفي، ليس فقط من الموضوعات الاجتماعية المتعارف عليها في بعض المجتمعات العربية فحسب، وإنّما من الثوابت الإنسانية المتعارف عليها في المجتمعات المتقدمة أيضاً. وأكثر تلك الموضوعات مدعاة للرتاء من وجهة نظر الرواية : السعي اليومي اللاهث من أجل الفوز بالمرأة، والذرية والمال الذي يجعل من كلّ مقيم وراء جدار، أو كوخ، عبداً مريداً أعمى. إذ لا يعرف معنى الطمأنينة من كان مكبلاً بقيود الواحات، بالوهق، والدمية، والوهم. بهموم الحياة ودسائس الناس، يعاند بالنهار ويسهر بالليل مهموماً، فلا تزداد القيود إلا ضيقاً وشراسة"⁽¹⁾. "أبلق، رشيق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفيّ.."⁽¹⁾. ذلك البعير الذي يصفه صاحبه : أبلق، رشيق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفيّ يشكّل أساساً في تنمية الحدث، لأنّه يصاب بعدوى الجرب من نوق إحدى القبائل.. وأملاً في شفائه يبذلّ أوخيد كل غالٍ وثمين. فهو جليسه، صديقه، مصدر ثقته، وحكمته "لن يرضيك أن تفقد صديقك القديم. لن يرضيك أن تفقد أخاك الجديد. إذا اختلط الدّم بالدمّ واتّحد الجسد بالجسد خُتم العهد بالأخوة الأبدية."⁽²⁾.

عبر هذا الحوار تتشكل ثنائية سردية تصف العلاقة المدهشة

(1) ميسلون هادي: التبر لإبراهيم الكوني(الوهق والدمية والوهم)، شبكة الأنترنات

<http://www.alroxae.com/print.php?.id=385>

(2) الرواية، ص 8.

(3) المصدر نفسه، 46.

التي تقوم بين إنسان وحيوان في الصحراء، تبلغ هذه العلاقة درجة الأخوة الصافية التي لا يفرّقها إلا الموت.

في البدء كان الحوار في رواية "التّبر". هو الأول في ولوجه كتقنية في البناء السّردي، وبهذه الإجابة القطعية تروي الرواية، أننا لم نشاهد هذا المهري الأبلق ولن نراه. "هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق؟ ويجب نفسه لا. هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً في رشاقتة، وخفته، وتناسق قوامه؟ لا هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً ينافس في الكبرياء والشّجاعة والوفاء؟ لا هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري؟ لا هل رأيتم أجمل وأنبل؟ لا لا لا اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه." (1). بهذا الحوار يلج القارئ "التّبر" وبهذه الإجابة القطعية تروي الرواية، أننا لم نشاهد هذا المهري "الأبلق" ولن نراه. فإذا كان الحوار حول العلاقة بين الحيوان الناطق "الإنسان"، والحيوان الأبيم الجمل "الأبلق" فهل حقاً لم تُر هذه العلاقة البتة؟ إنّ الجمل هو الحيوان العربي أو هكذا وُسم في تصورات الآخرين. وإذا لم يكن كذلك فإنّ الجمل هو حيوان ديوان العرب أي سبق للجمل وأن شكّل و يشاكل مخيلة القارئ. فقلّماً وُظفَ في صيغة سردية من قبل وبالتالي لا مثل لهذا المهري "الأبلق"، ولكن العرب صاغوا حيوانهم بأشعارهم، منذ أن وجد العربي في الناقة ملاذ قوة غريبة. "إنّ العلاقة بين الشاعر العربي وناقته، علاقة القوة في مواجهة الوحدة، والناقة كما يشير "طرّفة بن العبد" البديل القائم لبقية العلاقات. إنّ الناقة ليست وسيلة اتصال بل هي عند الشاعر الوصل ذاته، فالناقة هي حيوان الصحراء وفيلسوفها، هي رمز القدرة والبقاء، هي الحركة والثبات، وهي الصبر والهدوء. بل إنّ ناقة الشعر العربي هي معادل الشعر. الشعر الذي هو الوجود من حيث هو قوة فاعلة، والشعر الذي هو نتاج الجنّ فهو قوة من خارج الشاعر في الوقت نفسه" (2) هكذا يبدو أن:

لِحَوْلَةِ أَطْلَالٍ بَبْرُقَةٍ تَهْمَدِ تَلُوْحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ (3)

[البحر الطويل]

(1) الرواية، ص 7.

(2) أحمد الفيتوري: مرثية الزوال، مجلة الموقف الأدبي العدد 315، 1997.

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?t=o&aid=83937

بتاريخ: 2009/07/30

(3) طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، المكتبة الثقافية، (د. ط)، بيروت، لبنان، [د. ت]، ص 21.

هي حديث "طرّفة بن العبد" عن المرأة التي لا تحقّق فكرة الصلة والاندماج، قدر ما يحقّقه حديث الناقة، لأنّ الناقة أرفع عند "طرّفة" من الجنس، وأكثر سموّاً من الإنسان فناقة

السؤال الذي يطرح نفسه كيف يمكن اعتبار هذا الطوطم المتمثل في حيوان "الأبلق" ثم يعمد "أوخيد" إلى نحر جمل آخر كهديّة في العرس وكنذر للآلهة.

لئن كانت علاقة "أوخيد" بـ"الأبلق" قد وصلت لحد التماهي فإنّ علاقتها بالمرأة "غامضة، مبهمة تتشابك فيها المشاعر، وتتداخل بتعقيد محير. فهذه العلاقة مغلفة بدهاء ومهارة شديدين، بمشاعر كراهية تتدفق بها لوحات الكاتب، ويوحى بها لقارئه كي يخفي بها ذلك الحنين الشديداً للمرأة، وذلك التوق إلى حضورها وتواجدها" (1) " كان قادراً على أن يحقد على النساء لأنّه يستطيع الآن أن يرى بعينه لا بقلبه. الأنثى هي التي جلبت البلاء للأبلق. هي التي دفعته لأنّ يعدّ ويخلف. يحلف ويحنث." (2). ففي هذه العلاقة المعقدة تختلط الأضداد وتتمازج، وتتماهى فلا يمكنك أن تتلمس تلك الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الأشياء ونقائضها، بين الحب والكراهية، وبين العدوانية الفاجعة التي تروّع القراء بشدتها وقسوتها، والتي يندس بين جنباتها ذلك العشق الشديد، والحاجة الماسّة لوجود المرأة "ما أفسى المرأة يا ربي أين الجاذبية؟ أين الشعر؟ أين الشرر؟" (3). ذلك الكائن الذي يصوره "الكوني" ناعماً كالحية عندما تلمسه. ذلك الوجود الذي يرهق بطله "أوخيد" ويقف كحجر عثرة في طريق تحرره من علائق الحياة، وهو يرمز لوجود المرأة في حياة بطله بالوهق، كما أنّ البلايا تروح به وبصديقه "الأبلق" عن طريق الأنثى فيجأ بالشكوى منها في عدّة مواضع من الرواية فيقول في أحدها: "الأنثى أكبر

(*) "أخذت كلمة طوطم عن هنود البحيرات الكبرى في أمريكا الشمالية ومعناها: علاقة محض اجتماعية (قرابة أو صداقة) قائمة بين شخصين، هناك بعض الجماعات تنظم في عشائر أبوية النسب وخارجية الزواج، وتتخذ كل عشيرة لقباً مستمداً من إحدى فصائل الحيوان، وأيضاً التلاحم بين جنس طبيعي وعشيرة خارجية الزواج، الاعتقاد السائد لدى الأشخاص بانتمائهم لذلك الجنس، وموقف التجبيل لذلك الجنس (تحريم قتله، وأكله، إلخ). ذلك أن الأحداث الطوطمية تظهر بصورة عامة على شكل شعائر أو معتقدات، فهي ديانة مركبة من الأفكار والرموز والطقوس والطوطم يمكن أن يكون طائراً أو حيواناً أو نباتاً أو ظاهرة طبيعية أو مظهراً طبيعياً مع اعتقاد الجماعة بالارتباط به روحياً وكلمة طوطم مشتقة من لغة الأوجيبوا الأمريكية الأصلية. " ينظر بيار بونت. ميشال إيزار: معجم الاثنولوجيا والانتروبولوجيا، (ترجمة: مصباح الصمد)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع "مجد"، ط1، بيروت، لبنان 2006م. ص ص 235.236.

(1) أمل زاهد: الكوني والمرأة عدوانية وكره أم عشق وتوق، شبكة الأنترنت

<http://www.ahewar.org/guest/send.asp?aid=75370>

(2) الرواية، ص 78.

(3) المصدر نفسه، ص 84.

مصيدة للذكور كيف أعمته المرأة إلى الحد الذي أعماه عن رؤية عمله البشع؟ نعم هي المرأة. لولاها لَمَا تجاسر. لولاها لَمَا سها عن الإيفاء بالنذر. لولاها لَمَا حلت اللعنة التي أعمته عن رؤية فعله. لولاها لَمَا جاء الولد إلى الدنيا. الولد الذي يجيء كي يطوق عنق

الوالد ويديه ورجليه بقيد أقوى من الحديد. لا يطوّق أطرافه فقط وإنما يشلّ عقله، ويحجب قلبه. الأبناء حجاب الآباء. الأبناء فناء الآباء." (1).

وهو يفاضل بين "الأبلق" والزوجة والأبناء والعار "كانا شيئاً واحداً قبل أن يكونا أيّ شيء، كيف يجرؤ ويرتكب هذه الجريمة، لمجرد وجود المرأة والولد وشيء سخيّف اسمه العار في الصحراء القاسية؟ كيف يتخلّى عن نصفه الإلهي ويقايضه بوهم الدنيا؟ ومن هي المرأة؟ إنّها الوهق الذي خلقه إبليس كي يَجْرَّ الرُّجَالَ من رقابهم. ومن هو الولد؟ إنّهُ اللّعة التي ينهلّي بها الأب معتقداً أنّها الخلود، والخلّاص في حين تَحْمِلُ فناء عمره، وخراب ماله. وما هو العار؟ إنّهُ وهم آخر اختلقه أهل الصّحراء؛ كي يستعبدوا أنفسهم، ويكبّلوا رقابهم بمزيد من القيود والحبال. وإذا كان العار هكذا فإنّ النّبل هو الحرّية، هو الخلاص لرفيق عرّفهُ في الفناء، وعبّر به ملكوت الصّحراء، والنّبل هو الذي يُحتم عليه أن يضحى بالوهق، واللّعبة، والوهم، ويختار "الأبلق" ليواصل معه الرحلة في ملكوت الخلاء." (2). هذا الموقف يختلف عن موقف أبيه من المرأة "قد اشتهر عنه ترديده لحديث الرسول: "أحبّ إليّ في دنياكم ثلاث: النساء والطيب وقرة عيني في الصلاة" ويروق له أن يعقّب على الحديث: "أرأيتم؟ وردت النّساء في أوّل السّطر النّساء رأس الأركان الثلاثة." (3). ومعنى هذا أنّ رؤية البطل خاصّة به "عرف أنّ من الصعب أن ينزع الوهق، واللّعبة، والوهم، من رأسه مرّة واحدة إلا إذا أصبح إنساناً آخر مرّة واحدة أيضاً." (4). لكي يصبح إنساناً آخر عليه بنزع الوهق، والوهم، والدمية، وهل إلى ذلك سبيل؟

(1) الرواية، ص 99.

(2) المصدر نفسه، ص ص 111. 112.

(3) المصدر نفسه، ص 69.

(4) المصدر نفسه ص 115.

ب . الحوار الأسطوري :

في البدء كان الحوار، وفي ختام الرواية تمّ توظيفه أيضاً. لكنّه حوار مشبّع بالأسطورة. فهل القصد منه خلق جو من الإثارة؟ أم جاءت الأسطورة الأدبية لهدف غير

هذا؟ "الأسطورة ترمي إلى معنى عميق، ويُقصد بها تفسير مظهر من مظاهر الوجود وهي الوسيلة الوحيدة الباقية لدى الإنسان، حينما يعوزه التعبير الفعلي الواضح، وما فيها من خوارق ومعجزات لا يقصد به لذاته بل لتحقيق تلك الغاية." (1). "والحوار الأسطوري في رواية "التبر" جاء كنسق فاعل، حيث يوظف السارد الأسطورة، ويقدمها عن طريق تقنية الحوار المباشر" (2) "قال رجل بدين قصير القامة تفوح منه رائحة الشياطين: تعرفون كيف انتقمتم "تانس" (*) من ضررتها الشريرة؟ ثم وجّه الخطاب إليه: تعرف كيف لاقت الضرة جزاءها؟ قيّدوا يديه ورجليه و جاؤوا بجملين. شدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر قفز أحدهم نحو اليمين، وقفز الآخر في الاتجاه المضاد وجد نفسه

- (1) أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجماهيرية ليبيا، [د.ت] ص 23.
- (2) فاطمة سالم الحاجي: الرواية والأسطورة، شبكة الأنترنت.
- http://www.awu-dam.org/mainindx.htm
- (*) حتى يفهم القارئ علاقة الأسطورة ببناء الرواية. نقدم تلخيصاً للأسطورة.

التحديد الزمني للأسطورة : الزمن القديم والمكان هو الصحراء
 الشخصيات : ثلاث فتيات وإخوتهن يتهن في الصحراء، ثم الأمير - وزوجته "تانس" أهم الشخصيات وأخوها "أطلانتس" - تتوه الفتيات الثلاث مع أخوتهن في الصحراء بعيداً عن الديار - ينطلقن للبحث عن الأهل يتعبن فتقرر كل أخت أن تذبح أخاها إلا تانس ترفض ذلك - وبعد عمليات الذبح تقدما لها قطعنتين من اللحم فترفض تانس في البداية وبعد الخدعة التي تنطلي عليها تتقاسم قطعني اللحم مع أخيها - ثم تطالبانها باستعادة قطعني اللحم، أو تذبح أخاها أطلانتس ترفض الذبح وتقطع قطعنتين من فخذيها الأيمن والأيسر لترد الدين، وتفارقهن، تصل تانس إلى واحة صغيرة تتزوج أمير أعجب بجمالها الفاتن تأتي زوجته الأولى عندما تسمع بجمال تانس المذهل وتدبر مكيدة لها ولأخيها تكتشف تانس المكيدة وتنتقم منها بأن تشد رجل المرأة اليمنى إلى جواد ورجلها اليسرى إلى جواد آخر وينطلق الجوادان في اتجاهين متعاكسين فتمزق المرأة إلى نصفين، يشعر الأمير بالغيرة من أطلانتس فيقرر التخلص منه، تكتشف تانس المؤامرة فتنقم من زوجها بأن تقطع رأسه، وتنصب نفسها أميرة على الواحة، تزدهر الإمبراطورية ويتوغل اطلانتس =

في البرزخ." (1). كيف وُظِّفَت الأسطورة في الحوار كتقنية في خلق المعنى، والدلالة في البناء السردية؟ جاء الحوار الأسطوري كبنية متأخرة في تقديمها عن أحداث الرواية في صورة حوار بين جنود "دودو" و"أوخيد" تبدأ من الصفحة الأخيرة من الورقة الأخيرة في الرواية، يتوغل القارئ في فضاء الحوار الأسطوري العجائبي. حيث تعود شخصيات

الأسطورة متماثلة مع شخصيات الرواية، لانتشابه الأسطورة مع الرواية في رسم الشخصيات، والأحداث. ومن حيث المكان: وهو تقنية من أهم تقنيات الرواية التي ساهمت الأسطورة في تشكيله.

التمائل(*) : المكان واحد وهو (الصحراء). متاهة الفتيات في الصحراء متاهة "أوخيد" في الرواية (الصحراء). الصراع يدور حول الانتقام من الأعداء، والنجاح في عملية الانتقام، انتقام "تانس" من ضررتها ومن زوجها، عمّلت الأسطورة على رسم المكان وسحره، وسطوته - فالصحراء هي سبب المتاهة - وهي سبب موت "اطلاننس" عطشاً. وفي شخصيات الرواية يجد القارئ أنّ موتهم يكون بسبب العطش، والجوع في الصحراء مثل "اطلاننس" فالأقدار متشابهة في رسم نهاية الشخصيات "في الأمس عاد إلى نفسه وتفرّغ لمقاومة الجوع. بالأمس ماتت عائلة من زوج وزوجة وثلاثة أطفال. قفلت أبواب الرزق في وجوههم، فحبسوا أنفسهم في كوخ، ولم يرهّم أحدٌ حتّى تعفّنت الجثث، فقال إمام الجامع: إنهم ماتوا مخنوقين. خنقهم الأب على ما يبدو حتّى يمنع صراخهم من الوصول إلى آذان الجيران". (2). جسّد الحوار التماثل الذي يعمد إلى جعل القارئ يندهش بين عالم أسطوري، وعالم واقعي، يتداخل مع الأسطوري حتّى يصعب

= في الصحراء فيموت عطشاً تقرر "تانس" الانتقام من الصحراء وذلك بأن تحاول أن تجد كيف تغمر الصحراء بالمياه ورفات أخيها تستعين "تانس" بالمنجمين وتحفر البئر الذي حددوا مكانه بأنّه مركز الكون وغمرت المياه الصحراء ونشأت مدينة وحضارة، وجعلت للنساء سلطة على الرجال الذين لزموا البيوت فتلثموا خجلاً في حين قاتلت النساء، وتربعت "تانس" أربعين عاماً، وبعد أن تموت "تانس" تحدث حركة غريبة في نظام النجوم وتقود الكواكب حملة ضد القمر، فيحدث ما يسمى بالخسوف لأول مرة، وتزحف الصحراء من جديد ويبقى بئر "اطلاننس" رمزاً بانساً لهذه الحضارة، وفجأة تختفي المياه من البئر وحسب ما تتناقله الأجيال أن هذا يحدث كل ثلاثمائة عام .

(*) ينظر فاطمة سالم الحاجي: الرواية والأسطورة، شبكة الأنترنات.

(1) الرواية، ص 159.

(2) المصدر نفسه، ص 84.

الفصل بينهما. أعطى الحوار الأسطوري تفسيراً للزّي الذي يرتديه سكان الصحراء وهو زيٌّ مميز لهم، هو "اللثام" حيث يخفي الرجل وجهه بينما تخرج المرأة عارية الوجه تقول

الرواية "استقبله "دودو" مع الشروق، يرتدي قناع الكتّان، ويحاول أن يخفي قلبه أيضاً بالقناع السري (..) قال "دودو" : عُدتْ كي تطمئن على الزّرافة؟"(1).

غرائبية الزمان والمكان في الأسطورة تؤطّر الحدث العجائبي، فيبرز الزمن الذي يصعب تحديده، حيث يرتبط بالمكان ويتحرك الزمن يتغير المكان، فعندما تموت "تانس" تحصل حوادث عجيبة بالكون ممّا يؤكد أنّ "تانس" ليست من الشخصيات العادية كما تصورها الأسطورة في بدايتها، وهي ليست آلهة، وإنّما هي كائن شبيه بالآلهة حيث تمتزج بين الطبيعة البشرية وقوة الآلهة. الأمر نفسه عندما يموت "الودّان". "اصطدم بكائن. يا ربي "الودّان" نظر في عينيه. تبادلنا نظرة طويلة. "الودّان" ليس شاة أرضية. إنّ شاة سماوية. ملاك سماوي. رسول. "الودّان" مثل "الأبلىق"، رسول ما أندر مثل هؤلاء الرسل (...). الإنسان هو الذي هرب من أمام "الودّان" الرّباني العظيم. انطلقت الطلقة تتادوا أصابوه."(2). أمّا ما حدث من بعد موت "الودّان" فهو موت البطل "أوخيد" بالطريقة نفسها التي ذكرت في الأسطورة.

2.1 الحوار الداخلي :

هو حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس، أو باطن الشّخصية. ويقدم هذا النوع من الحوار "المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي."(3) دون أن تجهر بها الشخصية في كلام منطوق. دون أن تلتزم بالترتيب

(1) الرواية، ص ص 112 . 113.

(2) المصدر نفسه، ص ص 125 . 126.

(3) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص 166.

النحوي ، والمنطقي للكلام."(1). كما أنّ الحوار الداخلي ينقسم أيضاً إلى قسمين هما : حوار داخلي مباشر، وحوار داخلي غير مباشر.

يمكن ذكر المشاهد التي وردت في رواية "التبر" في شكل حوار داخلي وتنظيمها في الجدول الآتي:

الترتيب حسب وورده في الرواية	الحوار الداخلي	نوعه	الصفحة
01	ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب " هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق ويجيب نفسه: "لا" ...	غير مباشر	26
02	رفع بصره إلى القمر الخجول الشاحب، و يشكو: لماذا يخلق الله الخلق إذا كان الموت بالمرصاد ؟ لماذا يتعذب المخلوق قبل أن يموت ؟ ثم يعضّ شفته ويردد : لعن الله الأنثى ! لعن الله الأنثى.		30
03	أخيراً ركع ورفع يديه وصاح: يا ولي الصحراء إله الأولين أنذر لك جملاً سميناً (...). اشفِ أبلقي من المرض أنت السميع . أنت العليم .		34
04	خاطب نفسه . العجائز تؤكد أنّ الجنّ أنبل من الإنس . لا خبث ولا حيل للجنّ . الجنّ أنبل من الإنس في المبارزة . إذا أسأت له أساء لك، وإذا أحسنت له أحسن لك . الجنّ لا يعرف الخيانة الجنّ يلتزم بقوانين اللعبة . المهم أنّ تعرف ما أنت مقدم عليه لم يتوقف عن الابتهاال، و التوسل، والصلوات ..ولكن أين سحرك يا آسيار؟ أين لوثتلك ؟ أين فعلك ؟ هل البريق إشارة ؟		35

.../...

جدول رقم : 08 يوضح مشاهد الحوار الداخلي

(1) عبد الله رضوان: المرجع السابق، ص279.

الترتيب حسب وورده في	الحوار الداخلي	نوعه	الصفحة

		الرواية
36	داخلي	05 قفز البدوي إلى العراء وخطب الله : خَفَّف يا ربي خَفَّف يا ربي قَوِّهِ على الجنِّ . ثمَّ أَسْرَعَ جانباً وخطب الله مرَّةً أخرى: يا ربي اعطني قليلاً من ألمه يا ربي قاسمني ألمه . اجعلني أساهم في التخفيف عن الأبلق. ألمه فظيع وإلا لما صرخ . النبيل لا يصرخ إلا إذا تجاوز الألم حدّه . أزح عنه جزءاً من العبء وضعه فوق رأسي حملني أعواماً لماذا لا أحمله ساعات؟ لماذا لا أتحمّل عناءه بضعة أيّام. خاطب الله مرَّةً أخرى يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب
37	داخلي	06 . يا ربي أعطيتني صديقاً أخلص من كل الأصدقاء وتأخذني معي هكذا بين يوم وليلة وتتركني وحيداً ؟ ماذا سأفعل في النجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون الأبلق ؟ لا تأخذني يا رب أنت لست قاسي يا رب أنت رحيم أنت.. (...). إذا كان ذلك ضرورياً فخذني معه . لا أريد أن أبقى. أنا يتيم. أنا وحيد .. أنت تعرف . خذني . خذنا معا .
38		يا ربي هبني مزيداً من الصبر فيما تبقى من الرحلة (...)
39	داخلي	07 ولكن يا ربي : هل من الضروري أن يمرّ الشفاء عبر الجحيم ؟ هل يعدم الخلاص إلا في أقصى الألم ؟ هل ثمن الإثم فادح إلى هذا الحد ؟ هل الأنثى بلوى إلى هذا الحد ؟ هل عين الحسد شريرة وقاتلة ؟
45		مسكين الأبلق لو رأته أثنائه بهذه الحال لأنكرته إلى الأبد، تفعل فعلتها ثمّ تتكر. كما يفعل الشيطان الرجيم مع البشر تماماً . لعنهما
46		08 الله معاً : الشيطان والإناث . بل من تكون الأنثى إن لم تكن شيطاناً رجيماً ؟
46		09 قالت له إنّه ليس في الحياة شيء يمكن أن يعادل الإشارة، عندما تتجاهلها أو تغفل عنها . الإشارة هي القدر. هكذا قالت الصحراء .
92		ما أفسى المرأة يا ربي أين الجاذبية؟ أين الشعر ؟ أين الشرر ؟ المرأة النبيلة لا تشتهي لحم المهاري حتّى ولو ماتت جوعاً . لا يشتهي لحم المهري إلا امرأة. أوه يا ربي .. أين السحر ؟ أين الشعر ؟ أين الشرر ؟ أين الجاذبية ؟ امرأة وحشية .
136		10 هل هذا هو نذر تانيت ؟ أم لعنة الأب ؟ يا ربي . الرأس يتكسر .

	القلب ينفجر. أين النفس؟ أين الصبر؟ الصبر عبادة الصبر صلاة الصبر هو الحياة. هل هذا ما يسميه شيوخ الطريقة: الوسوسة؟ هل هذا ما يسميه الناس الجنون؟.
--	--

تابع الجدول رقم : 08 يوضح مشاهد الحوار الداخلي

أ. الحوار الداخلي المباشر هو: "تمط من الحوار الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أنّ هناك سامعاً".(1). ممّا يلاحظ على هذا الحوار سيطرة ضمير الغائب على المشهد الحوارية. كما يدخل في هذا النوع المناجاة، وفيه يعمل السارد على تقديم أفكار الشخصية، وهواجسها، وتخيلاتها بشكل مباشر من الشخصية إلى المتلقي من غير "حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً".(2). في المناجاة تكون لغة الهمس وبث ما في لواحج الذات إنّه بوح إنساني "عندما تقضي الشخصية مكنوناتها على انفراد في لحظة من لحظات التطور الحاسم".(3). وعلى هذا يسمى الحوار مناجاة إذا عبّر عن مشاعر متضاربة، أو حيرة أو تردّد، أي كان تجسيدا للصراع الداخلي، فهي موقف درامي له غايته في تصوير الصراع النفسي.

تتوتّر اللغة في الحوار المباشر، وتتكئ على أساليب الاستفهام، والتعجب اللذين يعكسان الحيرة، والتردد، والقلق، ويعبر عن حالة من حالات الاضطراب النفسي والتشويش الفكري "لماذا يخلق الله الخلق إذا كان الموت بالمرصاد؟ لماذا يتعدّب المخلوق قبل أن يموت؟ ثمّ يعضّ شفته ويردّد: لعن الله الأنثى! لعن الله الأنثى".(4). لكن هذه

(1) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، (ترجمة: محمد الربيعي)، دار غريب للطباعة والنشر، (د.ط) 1975 م. ص 44.

(2) المرجع نفسه، ص 56.

(3) نبيل راغب: بين المناجاة والمونولوج، الفيصل، دار فيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية، ع 100 1985 م. ص 75.

(4) الرواية، ص 26.

الأسئلة تعدّ تساؤلات فلسفية عقديّة. ثمّ ثانياً لعنة "أوخيد" على الأنثى ليس لها مسوغ موضوعي، أو شرعي، أو حتّى اجتماعي. لكون لغة الحوار هذه تتضارب مع مواضع أخرى في الرواية نفسها. والتساؤل يبقى مفتوحاً في هذا الموقف الذي يصل إلى حدّ التناقض "الحسنة لم تنقصها النضارة، ولم يفقدها طول الطريق البهاء. وإلى جانب جمالها

تمتعت بروح مرح، وجاذبية. هذه الجاذبية هي التي صرعت أوخيد في أول لقاء. الجاذبية الجاذبية. آه من جاذبية الأنثى. إنها ذلك الجانب الخفي في المرأة. إنها واضحة وبسيطة مثل الصحراء هذه هي الجاذبية. لا أحد يعرف ما هي ولكنها تجذب وتجذب. قد توحى بها التفاتة، أو ابتسامة خفيفة، أو نظرة عابرة أو هزة من الرأس، أو طريقة النطق بالكلمة، أو مجرد رنة، نغمة في الصوت، الجاذبية هي الجمال الخفي الذي خلق كي يصرع أمثاله من الرجال." (1). هو الذي يقول أيضاً عن الأنثى "ثم سمعها تغني. يا ربي ما أقوى صوتها. تغني من قلبها. وكل ما عجزت عنه جاذبيتها عن التصريح به عبر صوتها الإلهي عنه. وكل من سمعها تغني وقع في الوجد والجذب." (2).

ينهج الحوار أسلوباً آخر ممثلاً في النذر وهو: "أخيراً ركع ورفع يديه وصاح: يا ولي الصحراء. اله الأولين. أنذر لك جملاً سميناً.. اشفِ أبلقي من المرض. أنت السميع. أنت العليم." (3). ربّما التساؤل المطروح عن مدى مشروعية النذور التي تقدم كقرابين للأصنام؟

إنّ رؤية "أوخيد" ومن خلاله السارد المستظلّ تحت مظلة الروائي يُدين عالم الإنسان؛ لأنّه تخلّى عن الروح، وتعلّق بالجسد، وترك المقدس، فالإنسان ملأ قلبه حبّ الدنيا والزائل والعرضي، وتخلّى عن المثال والجوهر والخالد والأزلي. لذا ظهر الجنّ أفضل من الإنس، فهو لا يؤذي إلا إذا اعتدي عليه. ويحسن لمن أحسن إليه هكذا

(1) الرواية، ص ص 67. 68.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) المصدر نفسه، ص 30.

تقول العجائز وهنّ مصدر الحكمة بالنسبة لأبناء الصحراء "خاطب نفسه. العجائز تؤكّد أن الجنّ أنبل من الإنس. لا خبث ولا حيل للجنّ. الجنّ أنبل من الإنس في المبارزة. إذا أسأت له أساء لك، وإذا أحسنت له أحسن لك. الجنّ لا يعرف الخيانة، الجنّ يلتزم بقوانين اللعبة. المهم أن تعرف ما أنت مقدم عليه." (1).

إنَّ الصُّورة الإيجابية التي بدت عليها القوى الخفية في مقابل الصورة السلبية لعالم الإنسان، جعلت السارد يطرح الخارق. بدلاً لِمَا هو سائد وتعويضاً عن الواقع، وعلاقة الإنسان بالإنسان. من خلال هذا الحوار الداخلي المباشر تظهر الأسطورة في معانيها ومن خلال تشكلها في وعي الجماعة، وذلك من خلال الكشف عن مدى تأثيرها في الحاضر الذي يبدو مشدوداً، وبقوة إلى الماضي الذي يُنظر إليه أهل الصحراء نظرة تقديس. فالحوار يشير إلى ما للآلهة "تانيت" وهي ربّة الحبّ والخصب في الصحراء من مكانة مرموقة بين أبناء القبائل. فَرَمَزُهَا وهو مُثَلَّث على شكل هرمٍ. هذه الآلهة ليست مجرد صنم، بل لها تأثير كبير في حياة الناس الذين يقدّمون لها النذور و القرابين ويتوسّلون إليها كي تشفي مرضاهم، ف "أخيد" لم يتردد لحظة واحدة في أخذ "الأبلق" إلى الآلهة (الصنم)، حيث مضي هناك ليلة كاملة يتوسّل إليها أن تشفي مهرّيه ممّا لحق به من مرض "ثمّ عفر جسم المهري المتآكل بتراب الضريح".(2). أيضاً قوله: "اغفري يا "تانيت" اغفري لقد نسيت سهوت لم أتأمل الإشارة في القاعدة المثلثة كنت غافلاً. كنت مريضاً".(3).

كما يستعين "أوخيد" في أثناء مناجاته بالدعاء " قفز البدوي إلى العراء وخاطب الله : خفف يا ربي خفف. يا ربي قوّه على الجنّ . ثم أسرع جانباً وخاطب الله مرّة أخرى: يا ربي اعطني قليلاً من ألمه. يا ربي قاسمني ألمه. اجعلني أساهم في التخفيف عن "الأبلق". ألمه فظيع وإلا لِمَا صرخ. النبيل لا يصرخ إلا إذا تجاوز الألم حدّه. أرح

(1) الرواية، ص 34.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 77.

عنه جزءاً من العبء، وضعه فوق رأسي. حَمَلَنِي أعواماً لماذا لا أحمله ساعات؟ لماذا لا أتحمّل عناءه بضعة أيّام".(1). تُشحن اللغة في هذا المقطع الحواري كمناجاة بأسلوب الاستفهام الذي يعكس قلق "أوخيد" من مرض "الأبلق" وألمه ففي المقطع الأول ظهر الحوار كدعاء خالص، بينما في المقطع الثاني ظهر كمناجاة "خاطب الله مرّة

أخرى يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب. يا ربي أعطيتني صديقاً أخلص من كل الأصدقاء، وتأخذني مني هكذا بين يوم وليلة وتتركني وحيداً؟ ماذا سأفعل في التّجّع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون الأبلق؟ لا تأخذني مني يا رب أنت لست قاسي يا رب أنت رحيم أنت (...). إذا كان ذلك ضرورياً فخذني معه، لا أريد أن أبقى. أنا يتيم. أنا وحيد.. أنت تعرف. خذني. خذنا معا." (2).

تُوظَّف الأسطورة في رواية التّبرّ بشكل يخدم الحدث الروائي، ممّا يُسهِّم في إثراء مساحة المتخيل في العمل الفني، وخلق بعدٍ جديدٍ، غامضٍ، ومشوّقٍ في البناء السردى حيث استطاع الروائي أن يوظّف أسطورة "تانيت" وهي آلهة الحبّ والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين، وجعل لها دوراً فاعلاً في البناء السردى، فهي وإن كانت غامضة، خفية، غير ظاهرة إلا أنّ آثارها موجودة "أخيراً رجع ورفع يديه وصاح: يا ولي الصّحراء إله الأولين أنذر لك جملاً سميناً.. اشفِ أبلقي من المرض أنت السميع. أنت العليم" فهناك إحياء قوي بدورها المتسبب في شفاء "الأبلق" من الجرب ثمّ إنقاذ "أوخيد" من الموت، وأيضاً التسبب بعد ذلك في المجاعة، وما لحق بـ"أوخيد" من مشاكل أدّت في النهاية إلى مقتله، لأنّه لم يف بالندى الذي وعد به هذه الآلهة.

ب. الحوار الداخلي غير المباشر :

ورد الحوار الداخلي غير المباشر في الرواية أربع مرّات، ابتداءً به السارد مقدمة روايته "يطيب له أن يفاخر (...). يقفز إلى الخلاء ويحجل مقلداً رقص المجذوبين." (1).

(1) الرواية، ص 36.

(2) المصدر نفسه، ص ص 37. 38.

(3) المصدر نفسه، ص 30.

تدعم اللغة في هذا الحوار غير المباشر مع أسلوبها الاستفهامي الذي يعكس أسئلة "أوخيد" المتكرّرة. الأسئلة الأزلية حول وجود الحيوان "الأبلق"، وذلك عبّر سياق حوارى يسأل نفسه ويجيبها. أسئلة مشحونة بأفكاره المتعلقة بـ"الأبلق". أمّا في المقطعين الثاني والثالث اللذين يكرّرها فالأمر متعلّق برؤيته للمرأة "ما أقسى المرأة يا ربي أين الجاذبية؟ أين الشعر؟

أين الشرر؟". (2). أيضاً يدعم فكرته "المرأة النبيلة لا تشتهي لحم المهاري حتى ولو ماتت جوعاً. لا يشتهي لحم المهري إلا امرأة. أوه يا ربي.. أين السحر؟ أين الشعر؟ أين الشرر؟ أين الجاذبية؟ امرأة وحشية." (3).

يتذكر "أوخيد" النذر الذي وعد به الآلهة "تانيت" ولم يف به. وعدم الوفاء بالنذر معناه ملاحقة اللعنة له "هل هذا هو نذر "تانيت"؟ أم لعنة الأب؟ يا ربي. الرأس يتكسر. القلب ينفجر. أين النفس؟ أين الصبر؟ الصبر عبادة الصبر صلاة. الصبر هو الحياة هل هذا ما يسميه شيوخ الطريقة: الوسوسة؟ هل هذا ما يسميه الناس الجنون." (4).

يبقى الحوار تقنية فعّالة لكشف البوح في مكنونات الشخصية، وهي تتم عن تساؤلاتها الفطرية، كما يلاحظ القارئ في الحوار الداخلي أنّ السارد يحرص على نضاعة اللغة الفصيحة، وإمكاناتها البلاغية، والأسلوبية، ما يجعله يقول الشخصية على الورق ما لا تقوله في الواقع، محملاً إيّاها خطابها المعياري لا خطابها الكلامي الوصفي فهو يؤدي وظائف فنيّة ودلالية عدّة. منها مسرحة السرد وكسر رتابته، وتعطيله أو إبطاؤه. وفي الحالتين يغيب السارد، ويحضر كلام الشخصيات. كما يسهم في الكشف عن دوافع ونوايا الشخصية، وتشخيص هويتها، وسلوكها، وطباعها، وبيئتها، ما يعزز واقعيّتها ومصداقيّتها الفنيّة. وظف السارد الحوار الداخلي بنوعيه المباشر المناجاة" وغير المباشر لمزيد من الإضاءة الداخلية للشخصية، ولتصوير الصراع الذي يدور فيها.

(1) الرواية، ص7.

(2) المصدر نفسه، ص84.

(3) المصدر نفسه، ص86.

(4) المصدر نفسه، ص136.

ينهض الحوار الداخلي بالعديد من الوظائف في النص السردي. فيأتي موازياً للأحداث الخارجية، منعكساً عنها، كما حدث في الهواجس والمخاوف التي انتابت "أوخيد" بعد تأكده من مرض "الأبلق"، وأصابته بالجنون، وبعد تبرأ الأب منه، وبعد شيوع خبر تنازله عن زوجته وولده، مقابل حفنة من التبر.

يعكس الحوار الداخلي الموضّح في الجدول البعد النفسي للشخصية، ولصراعها الداخلي الذي يأتي موازياً لِمَا يحدث في الخارج، وتُستغل المناجاة بمثابة حوار داخلي مباشر للتعبير عن جوهر الشخصية، وطبيعة التجربة التي تمرّ بها في الصحراء، ويلتقط السارد في هذه اللحظة كلّ ما يدور في ذهن البطل "أوخيد" من صراعات وتصورات فأحداث المرض، والجنون، والتبرأ، والتّبرأ، أثارت عدداً من التساؤلات في دخليته وقد عمل السارد على ذكر هذه التساؤلات، ليصوّر من خلالها هواجس شخصية البطل، وما يتّصل بها من قلق، وخوف، ينتابان ويكبران، ليصبحا كابوساً مرعباً يراه عبر الحلم.

بهذا الحوار يتيح السارد للشخصية أن تتدفّق في كشف تجاربها الروحية والنفسية وانفعالاتها، وقد جاءت المناجاة بصوت بطل الرواية "أوخيد" من غير أيّ " تدخل من جانب المؤلف بالشرح أو التعليق" (1). وكانت هذه المناجاة قريبة من عالم التصوف واستعمل السارد في هذا الحوار ضمير المتكلم ليشير إلى أنّ الشخصية تمرّ في ذروة أزمتها، وكأنّ الشخصية تنفصم عن ذاتها في لحظة الانفعال الشديد.

كما وظّف السارد تقنية الأحلام، والكوابيس " لإضاءة كيان الشخصية الداخلي فتظهر أقرب، وأوضح في نفس القارئ" (2). ويأتي الحوار الداخلي لرصد التطور الذي يطرأ على الشخصية، ويظهر ذلك في نهاية الرواية .

يتضمّن الحوار الداخلي أيضاً نوعاً من الحوار غير المنطوق: أيّ ذلك التواصل الذي يقيمه الإنسان مع الطبيعة، ويكتسي هذا الخط في أعمال "الكوني" بعداً قدسياً " الصحراء

(1) رينيه ويلك . أوستن وارين: نظرية الأدب، (ترجمة: محي الدين صبحي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1981م. ص35.

(2) فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.ط)، بيروت لبنان، 1999م. ص22.

علّمته أن يتيقّظ للإشارات قالت له إنّه ليس في الحياة شيء يمكن أن يعادل الإشارة عندما تتجاهلها، أو تغفل عنها . الإشارة هي القدر. هكذا قالت الصحراء (...) هذه تعاليم تعطيها الصحراء للرعاة مجاناً كلّ يوم . (1). " آه من الإشارة . ما أكثر ما يخشى هذه اللغة .. اللغة الخفية التي تعلّمها من الصحراء . الصحراء هي التي علّمته أن يخافها . لأنّها لا

تتطق بصريح العبارة . لأنها تخفي المجهول . لأنها المجهول . والمجهول لا يومئ عبثاً . المجهول لا يعرف المزاح . المجهول هو القدر . ولغة القدر مميتة." (2) .

كما تتضمن الرواية أيضاً نوعاً آخر من الحوار، وهو الحوار السردى وهو ذلك التواصل بين السارد في الرواية، وبين القارئ دون وسيط الروائي أو شخصيات الرواية. إن السارد في النص الروائي لا ينتمي إلى شخصية الرواية، هو في واقع الأمر صوت الروائي نفسه، إلا أن قواعد التقنية السردية تنهض أساساً على قانون (التواطؤ) بين المتلقي والمبدع، فكلاهما اتفقا على أن يتقبل القارئ النص الروائي كقطعة من الحياة، حكاية من حكايات هذا العالم، أي يتحول الوهم إلى حقيقة، حتى لو كانت الرواية فوق الواقعية أو تتجاوز الواقع المألوف.

ومن هنا فإن السارد - بهذا المعنى - يحاور القارئ طالباً منه الدعم طوال زمن السرد، وذلك بتصديق كل ما يروى من وقائع وأحداث. ويحتفظ السياق السردى باستقلالية صوت السارد عن صوت الروائي أو شخصيات الرواية " بدون الماء لن تتحقق أي معجزة ، فإن انعدام الماء يمحوها، ويحولها إلى وهم كل الدنيا وهم بدون ماء. ما فائدة الشفاء بدون ماء ؟ ". (3). صيغة السارد أيضاً هكذا هي دائماً . النعيم مستحيل . إذا حضر الشيء غاب نقيضه" (4). "عهد الأخوة . عهد الوفاء الأبدي. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم. في الماضي كانا صديقين فقط. أمّا اليوم فإنهما ارتبطا بوثاق أقوى. بالدم. أخوة الدم أقوى من أخوة النسب. قد تلد الأم شقيقين دون أن يكونا أخوين. شقيقان في الرحم. ولكن طالما لم تمتزج ماؤهما فلن يكونا أخوين أبداً. الأخوة ليست سهلة." (5). السارد يتدخل بين الفينة والأخرى " شيء آخر. إذا وجدت البئر غاب

(1) الرواية، ص ص 92 . 93 .

(2) المصدر نفسه، ص 117

(3) المصدر نفسه، ص 44 .

(4) المصدر نفسه، ص 44 .

(5) المصدر نفسه، ص 47 .

الدلو. وإذا وجدت الدلو فلا تطمع في البئر هكذا دائماً" (1). لا يلبث السارد أن يؤكد حضوره في الرواية فلا يترك ملل الشخصيات يأخذ مأخذه من القارئ " فمن في الصحراء لم يذق طعم الجذب؟ من لم يطرده الجذب؟ من لم يهاجر؟ من لم يتغرب؟ هذه الأشياء قدر

الصحراء. تعبير عن الشجن والجذب و الاغتراب.. الاغتراب الأبدى والحنين الدائم للعودة للسكينة والأصل، حنين إلى تلك الواحة الرحيمة التي لا وجود لها .. الواحة الأصيلة .. الواحة التي تعتبر واحات "فزان" كلّها مجرد ظلّ بائس لها؟" (2) . " العناد انفع لمجاهدة الصحراء أمّا المشيخة فلا يأتي منها (...). هرب من العرش وارتمى في أحضان آلهة الجاذبية، فلن يبحث عن إرث الزعامة من جرب الخلوة مع حوريات الفردوس، وشرب من النهر السماوي" (3) .

(1) الرواية، ص 50 .

(2) المصدر نفسه، ص 68 .

(3) المصدر نفسه، ص ص 71 . 72 .

خلاصة :

1- للحوار أهمية كبيرة في بنية رواية "التبر"، فهو من أبرز التقنيات السردية للتعبير عن الذات وعن الوعي الاجتماعي، بكلّ تفاعلاته المختلفة وبكل تناقضاته أيضاً.

2 . إنّ تقنية الحوار عنصر تكويني مهم في بناء الرواية وهو وسيلة بيد الروائي الجيد، تجسد رؤيته للكون وإحساسه بالحياة، ومهارته في رسم أبعاد شخصياته الروائية وإمكاناته الفكرية وقناعاتها. وهي مهمة للقارئ الذي يعتمد إقباله على قراءة الرواية على جاذبية الحوار، وقدرته على الإقناع والإثارة، ومن هنا يتنوع الحوار الروائي، ويتعدّد وفقاً لقربه من الحدث، أو بعده عنه، ووفقاً للوظيفة البنيوية التي يؤديها للسرد.

3- لوحظ في أثناء الدراسة ومن خلالها أنّ الحوار في رواية "التبر" يأتي على صورتين: حوار خارجي وحوار داخلي، فالحوار الخارجي هو الذي يدور بين الشخصيات المختلفة بصوت مسموع مباشر، والحوار الداخلي هو الذي أورده السارد محاوراً ذاته بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب لتقديم المحتوى النفسي للشخصيات، فضلاً عن تقديم المحتوى النفسي للكاتب ذاته، والإفصاح عن دواخله.

4. استثمرت الرواية كثيراً من التقنيات الفنية مثل تقنية الاسترجاع، وتقنية الاستباق وتقنية أحلام اليقظة، وتقنية الحذف، كما وظّفت الأسطورة وهي مؤثرات جعلت الحوار الروائي أكثر وقعاً وتأثيراً في المتلقي.

5- إن علاقة الحوار السردى بعناصر السرد المختلفة علاقة بنيوية ووظيفية، لا يمكن الفصل بينه وبين تلك البنيات السردية الأخرى في الرواية مثل المكان والزمان والشخصيات والأحداث..، وهو مفتاح نجاح البناء السردى في العمل الروائي.

6. يوظّف الكاتب في حوار شخصياته اللغة العربية الفصحى، فالفصحى ملائمة لتناول القضايا المصيرية الكبرى كالموت والحب والتأمل والفلسفة.

7- إنّ الحوار في عينة البحث يكشف عن الوضع الاجتماعي والسياسي "الليبي" في مرحلة الاحتلال الإيطالي لها، ويمكن أن يلمس القارئ ذلك عبر إمكانات اللغة من خلال الحوار الذي أستطاع الإفصاح عن ثقافة الكاتب، وأفكاره، ومعتقداته وطموحه، وهمومه بصورة عامّة، فضلاً عن كشف ثقافة شخصياته التي أوردها عبر أسلوب الحوار.

8. إنّ الحوار السردّي يؤدي وظائف عدّة تعين على تحقيق أهداف فكرية وقضايا فنيّة، واستطاع الروائي الليبي بين "أوخيد" و"الراعي" أن يوظف المحادثة اليومية بما يعزّز وضعه الفني، وأن يخدم أيضاً الحدث السردّي، والشخصية في سياق البناء السردّي.

9. يمكن طرح الأسئلة من منطلق أن القراءة هي إعادة طرح السؤال من جديد:

- كيف يمكن اعتبار أن الجنّ أفضل من الإنس هل هذا موقف أم ماذا؟.
- - كيف يمكن أن يتصور القارئ أن ليس للإنسان مزيّة على الحيوان "البهيمة" على اعتبار أن كليهما باطل؟ كيف يمكن هذا؟.

10- تلك هي نماذج عينية من الحوار في رواية "التبر"، يكشف بعضها عن التخلّص من سلطة السارد وصوته، وعن تنوّع خطاباتها، ونبراتها الاجتماعية، والمهنية والبيئية. فيما يكشف بعضها الآخر عن تسيد السارد الأحادي الذي يصبغ السرد والحوار بصبغته الأسلوبية، من المبتدى إلى المنتهى غير مبال بتعدّد الأصوات والنبرات، والرطانات اللغوية، واللهجية، والمهنية التي تميّز كل شخصية عن سواها. وهو ما يستحقّ غير وقفة لتشخيص أشكال ووظائف وجماليات وثرغرات الحوار بوصفه ركناً رئيساً في البناء السردّي.