

فاعليّة الحوار في رحلاتِ ناجي جواد السّاعاتي

أ.د. عبد الله حبيب التميمي

الباحث سامر وجيه فاضل

كليّة التربية/ جامعة القادسيّة

المقدمة:

يختلفُ الحوارُ في المنظومة السردية عن بقية العناصر التي تتسجُّ بناء النص، وذلك على اعتبار أنّ الحوارَ ليس نقلاً للأعمالِ مثلَ السردِ، أو لصفاتٍ مثلَ الوصفِ، وإنّما هو نقلٌ للأقوال التي يؤديها الصوتُ داخلَ البناءِ السردِيّ، ويتكشفُ لنا بوساطة قرائنه التي تدلُّ عليه، وقد وجدناها في مدونة الرحلة السّاعاتيّة تعيّنَت في العلامات السردية المنعكسة فعلاً دلاليّاً قولياً له سمائهُ ووظائفهُ الخاصة.

من هنا جاءتْ أهميّة هذا البحث: (فاعليّة الحوار في رحلاتِ ناجي جواد السّاعاتي) التي تحاولُ الكشفَ عن مظهرات الحوار القوليّة وأهميتها الوظيفيّة داخل الرحلة، والكيفيّة التي تعامل معها السّاعاتي للتعبير عن الشخصية وما يعتريها من مشاعرٍ وأحاسيس، فجاءت حواراتهُ ملتزمةً لسمات الفنيّة الجيدة بأسلوب يحاكي الأساليب الشفويّة المشكّلة لبناء فعل القول، فحققَ وظائفهُ المرجوة في الرحلة مثل: الوظيفة الأسلوبية، والبنائية، والتعريفية، والتوجيه والبيانية فضلاً عن وظيفة البوح التي تركّزت في الحوار الداخلي (المونولوجي) بقدرٍ كثيرٍ قياساً بالحوار الخارجي اللذين شكلا بنيتَ الحوار النوعيّة لرحلاتِ ناجي جواد السّاعاتي، فأفرزت نتائج عملٍ سعى البحث حثيثاً في بيانها في مظانهِ.

وتأسيساً على ذلك كانتْ خطّة العملِ مبنيةً على محورين مَسبوقة بملخصٍ وأسعفتها خاتمة تكفلت في بيان أهم النتائج التي توصل إليها البحثُ.

تناولتُ في المحور الأول: الحوار الخارجي، وقد تبينَ لنا أنّه ليس مجردَ عباراتٍ لغويّة مُتبادلة بين طرفين أو أكثر، وإنّما يُعدُّ تقنيّةً عاليّة المستوى في الكشف عن معلوماتِ سرد الرحلة

أمّا المحور الثاني: فقد كان في الحوار الداخلي، وهو جزء مهم لا يتجزأ عن مكونات سرد الرحلة عند الساعاتي، يجعلها أكثر تجسيدا وحضوراً، كما أنه يلتزم بدفع حركة السرد والإسهام في بناء النص. وهذان المحوران في البحث قد اتخذا منهجاً فنياً تحليلياً يهدف إلى تقديم صورة حقيقية لطبيعة الشخصية المحاوره وما تشعر به، وهي تعكس صورة ثقافات مجتمعية مختلفة لشعوب العالم في رحلات الساعاتي.

بناء الحوار:

يعدّ الحوار عنصراً مهماً من عناصر السرد، وتقنيّة فنيّة من تقنيات بنائه، وصفة ملازمة لا تتفصل عن الشخصية، ووسيلة مهمة من وسائل الكاتب في اضاءة الجوانب المعتمة من الحدث، يهدف إلى تعريف المعلومات اللازمة وتقديمها للعناصر البنائية الأخرى التي تشكل بنية السرد.

ويقصد به " الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر، منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات، وإيماءات، وحركات، وكل ما يخبر عن ظروف التواصل ترد جميعها في شكل خطاب إسنادي"⁽¹⁾ ولا يشترط بالحوار أن يكون بين اثنين أو أكثر، فقد يكون حديث الأديب مع نفسه حواراً⁽²⁾.

ومن سمات الحوار الجيد: الاختصار، والوضوح، والإفصاح في التعبير، ويتمثل في حسن تراكيبه، والألفاظ المعبرة عن الشعور، والتعبير الملائم بما يتفق وطبيعة الشخصية وثقافتها، فإذا كان الحوار بين طرفين أو أكثر ظاهرياً فإنه يوجد طرف آخر هو المتلقي، وترفعه عن الزخرفة اللفظية، والأناقة في الكلام في سبيل المعنى، ويجب أن تكون الكلمة المحددة واضحة المعنى والدلالة، لذا يجب على الكاتب أن يكون متيقظاً، ولا يسمح بأيّة مفردة لفظية لا يكون لها دورها في سرد الأحداث، أو تصوير الشخصيات، فمما يعيب الحوار: الإطناب، وهو ترك شخصيات العمل الفني تتحدث كثيراً حديثاً لا طائفة من ورائه، مُدركاً أنّ الإيجاز في استعمال الكلمات هو أساس القوّة في الحوار⁽³⁾.

ويُمثّل الحوار الأساس الذي تقوم عليه بعض الأجناس الأدبية، إذ يكون في المسرحية مثلاً المهيمُن في الخطاب الأدبي قياساً بعناصر السرد الأخرى، فليس هناك وسيلة للتخاطب بين الشخصيات عدا الحوار، وفي الرواية والرحلة لا يقل أثر الحوار عن أي عنصر من عناصر البناء فيها، فهو جزء لا يتجزأ عن مكونات السرد، يجعلها أكثر تجسيدا وحضوراً، أمّا في القصة القصيرة والأفصوصة، فإنه يُعدّ وسيلة من وسائل السرد؛ نتيجة لقلّة المساحة الزمنية التي تشغلها هذه الأجناس. والحوار وسيلة يستعين بها الكاتب على لسان صوت الراوي أو أحد الشخصيات للتعبير عن واقعية الحياة^(٤).

وللحوار أسلوبٌ مخصوصٌ يحاكي الأسلوب الشفوي، فلّه بوصفه مُحادثَةً من الشفوي المرجعي خصائص كـ بعض عيوب النطق، والمُعجم العامي، والتنغيم والتكرار والصمت، ولّه بوصفه مُكوّنًا من مُكوّنات العمل القصصي خصائص تقربُه من المكتوب كالمُعجم الفصيح وسلامة التركيب^(٥).

وظائف الحوار:

يقوم الحوار بمجموعة من الوظائف الفنية في العمل الأدبي، يقع في مُقدمتها:

أولاً: الوظيفة الأسلوبية: تتمثل في كسر رتابة خطاب المؤلف، وتغيير نمط السرد من طريق التنوع في الصياغة الأسلوبية، وبالتالي يكون للحوار القدرة على التخفيف من رتابة السرد على المتلقي^(٦).

ثانياً: الوظيفة البنائية: يُسهّم الحوار في دفع حركة السرد وبناء الحكاية القصصية من خلال التمهد لأحداثها، أو بالارتداد، أو عن طريق الإشارة إلى ما لم يبلغه السرد، واستحضار الحلقات المفقودة منها^(٧).

ثالثاً: الوظيفة التعريفية: يتعرف المتلقي من خلالها على موقع الشخصية من الأحداث السردية وعالمها الروحي، فضلاً عن مُستواها الفكري، إذ يُسهّم الحوار بشكلٍ مباشرٍ في تصوير الحالة النفسية للشخصيات والتعريف بها^(٨).

رابعاً: وظيفة التوجيه والموازنة: كلُّ ما يُقال من جهة الكاتب، وما يُستنتج ضمناً من قبل المُتلقّي هو وسيلةٌ مباشرةٌ للتعريفِ وتوجيه القارئ إلى العِلْمِ والدَّرَائِيةِ وإدراكِ ما أرادَ الكاتبُ قوله، فضلاً عن كونه وسيلةً من وسائل التّأويلِ عند المُتلقّي^(٩).

خامساً: الوظيفةُ البيانيّةُ: يقومُ الحوارُ بوظيفة التفرّيق بين شخصيات السرد، فيما إذا تشابهت هذه الشخصيات، من خلال العوامل الاجتماعيّة، أو الثقافيّة أو السياسيّة هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى يستطيع المُتلقّي أن يفرّق بين صوتِ الرّأوي وصوتِ الشخصية^(١٠). ويعتمدُ في ذلك على التنوع في الرّويّة، والشموليّة في أفق التفكير، فهو "سببٌ من أسباب حيويّة السرد وتدفعه"^(١١).

سادساً: وظيفة البوح: ويتمثل ذلك في قدرة الحوار على رفع الحجب عن عواطف الشخصية وبيان أحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن اتجاه الحوادث، أو الشخصيات الأخرى، وهو ما يُسمى عادةً بالاعتراف^(١٢).

أنواع الحوار:

يُقسّمُ النقادُ الحوارَ على قسمين رئيسين هما:

أولاً: الحوار الخارجي (المباشر)^(١٣):

هو الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر في مشهدٍ داخل السرد، تتكلّم فيه الشخصية بصوتها إلى المُتلقّي، ويهدف إلى تحقيق فكرةٍ ما، تبتُّ النشاط والحيويّة في سرد الأحداث، أو يسعى لتعميق علاقةٍ ما، تُساعد على تمثيل الحركة الأدبيّة تمثيلاً حياً، أو يتكفل في تأكيد مقولةٍ من المقولات داخل النصّ الأدبي، ويُعدُّ هذا اللون من أكثر أنواع الحوار تداولاً، وانتشاراً في النصوص الفنيّة والأدبيّة^(١٤).

وكان للحوار في رحلات الساعاتي مكانةً سامقةً، تُظهرها أهميّة الأحداث في الرّحلة، والأفكار التي تصوّر الواقع للمُشاهدات المرئيّة، بكلِّ ما يعتريها من هواجس وأحاسيس، تتكشف للمُتلقّي في أثناء مُتابعته الحوار ضمن سرد الرّحلة.

ففي رحلته إلى الهند يحاور الرَّحَّالَةَ امرأةً هنديةً فيقول: " راحت تُحدثني عن كلبها الجميل ظناً منها إنني أعجبتُ به كُلُّ الاعجابِ، وفاتها أن أعجابي كان مُنصرفاً على رقة أناملها، وخفة حركاتها على فراء كلبها المُنعم.. فقالت ببساطة تنم عن طيبة قلبٍ وكرم خُلُقٍ: إنني أهوى الكلاب، وخاصةً هذا الصنفُ الذهبي، فهو يمتازُ بصغر حجمه، وجمال وجهه، ونعومة فرائه فهل أنت تهواهٍ مثلي؟ قلتُ: إنَّه جميلٌ حقاً، ولكنَّ لیس لي الصبرُ الكافي لأروض كلباً على طاعتي - وأنا الضعيفُ - فأجابت مُبتسمةً، وكانَّ الكلماتُ تدوبُ رقةً وحلاوةً على مَبسمها الأنور، أمَّا أنا فأحُبُّهم بعدَ زوجي وولدي وكتابي، فهم عنوان الوفاءِ وموضع التسليَّة إذا ما غاب زوجي، وخلت الدَّارُ من (بتيل).. فأجبتُها وأنا مقتنعٌ بصواب رأيها: أمَّا أنا فسلوتي أبنائي، وعملي، وأصدقائي، فأجابت بحماسٍ ظاهرٍ: أمَّا عمَلُك فأنا أقرُّك عليه؛ لأنَّه ركنٌ مُهمٌ في بناءِ شخصيتك، ونشأة أبنائك، أمَّا الأصدقاء فلا أقرُّك عليهم، وأكاد أنكر إنَّ هذا الشيبَ المنتشرَ بلمتِكَ قد التهبَ عن تجارب، أو أنَّك طيبٌ لحدِّ الغفلة، فأجبتُها وأنا مُتخاذلٌ أمَّام شخصيتها الطاغية، وصراحة آرائها، إنني كشارب الخمر، أعلم أنَّها مُفسدةٌ لِلمالِ وَالوقتِ، ولكنها سلوته.. فافتَرَّ ثغرها عن ابتسامَةٍ عذبة رقيقة، ولم أدرك يومها أهي ابتسامَةٌ اعجابٍ أم استخفافٍ؟"^(١٥).

لا شك في أنَّ الأحداثَ اليوميَّةَ للعاداتِ والتقاليدِ الاجتماعيَّةِ عندَ بعضِ الطبقاتِ المترفةِ التي تعيش في الهند كان لها أثرٌ في نسجِ هذا الحوار، الذي استندَ فيه الرَّحَّالَةُ على التقابلِ الحواريّ بينَ الشخصيتين، مُعبراً عن طرائقِ تفكيرٍ كُلِّ واحدٍ منهما اتجاه الحياة، فالحوارُ كانَ عاملاً أساسياً، وعُنصراً هاماً في كشفِ أبعادِ الشخصية، فضلاً عن ارتباطه بالحالة النفسية، تجسدَ فيما تُحبهُ وما تستبعده، وهو حوارٌ جدلي يعكسُ صراع الحياة، في ثنائيةٍ مُختلفة، تمثلت بالعرز والترفِ والغنى وحُبِّ الذاتِ من جهة، وبين الواقعية المُتجسدة في التفاني والعملِ والشعورِ بالمسؤولية من جهةٍ أُخرى، وهو صراعُ البقاءِ الدائم قديماً وحديثاً. وفي موضعٍ آخرٍ من الرِّحلة نفسها يوظفُ الرَّحَّالَةُ الحوارَ في رويَّةٍ نقديَّةٍ ساخرةٍ يمتزجُ فيها التصريحُ بالكنائية الرمزية، فتتسعُ البنيةُ السردية على عالمٍ من التصورات والرؤى، ويتكى الساعاتي فيها على

الأساليب الرمزية فيقول: " بينما كنتُ اجتاز باب الفندق التي عُرسَت على جانبيها شجرتان باسقتان من أشجار السرو، وكان بجانب أحدهما شابٌ هندي، فارغ الطولٍ وسيمُ الوجه.. وقد تزيأ بزى درويش زاهد.. وماسكاً برمحٍ طويلٍ، فاجتزتُ البابَ مُحاذياً للرمح ولم يلفت نظري موقفه هذا، ولكنَّ صاحبي الظريف حينَ أدركَ بأنِّي لم أعرفَ سرَّ هذا الرمح، أبت عليه طبيعتهُ الهنديةُ الطيبةُ إلا أن يُداعبني، فقال لي على الفور: هل لك أن تصعدَ نظركَ إلى رأس هذا الرمح، فرفعتُ بصري، وهالني أن أرى أفعى كبيرةً، كيف أضاع هذا الشابُ عمره الثمين بترويض هذا الحيوان الشرس.. وبينما كنتُ امتعُ عيني وأنا مأخوذٌ بهذا المنظرِ الغريبِ، إذا بأحد الواقفين يرمي بقطعٍ من النقود الصغيرة، وكأنَّ الدرويشَ أراد أن يضاعفَ حماسَ المتفرجين ودهشتهم فأتى بابتِ عرسٍ وقربه من الأفعى الكبيرة فنشبتَ بينهما حربٌ عنيفةٌ؛ لأنها تمثل الصراع نحو البقاء.. فقال صاحبي: لا تعجبِ لطريقة معيشة هذا الشاب الغريبة القاسية فهذا جاهلٌ معذورٌ؛ لفقره وجهله، ولكن ما عذرُ الدولِ الرأسمالية التي تغمسُ لقمتهَا وملذاتها بدماءِ الشعوب، وتُصرفُ بضاعتها بتحريضهم على الحروب"^(١٦).

وفي رحلته إلى إسطنبول يعقدُ الرَّحالة حواراً سردياً متخيلاً، بين شخصية السُلطان: عبد الحميد وجاريتِهِ الشركسية، فيه يُعيدُ الساعاتي علينا أسلوبَ الحكاياتِ القديمة، حكاياتُ ألف ليلةٍ وليلة، في بنية نسقٍ سرديّةٍ جديدةٍ تعتمدُ على الرمزِ تارةً، والوصفِ تارةً ثانيةً، والمثل الشعبي العامي تارةً أخرى، فيقول: " وكانني بالسُلطان يقفُ في شرفة قصره المُطلِ على البوسفور الخالدِ وبجانبِهِ جاريتُهُ الشركسية التي جمعتُ بين جمالِ الصورةِ وذكاءِ القلبِ، فراحتُ تلاتفه وتداعبه فهي لَعوبٌ، تُحبُّ المزاحَ، وتتشوقُ للطرفة، وهي طروبٌ تهوى المرحَ، وتتطلبُ الضحكَ وتحسنتُ بذكاءِ المرأة العجيبِ والحساسية المُرهفة.. وكما يحركُ المشي شهوةَ الطعامِ حركتُ هذه الملائفة شهوةَ الكلامِ، فانطلقَ السُلطانُ يحدثُ جاريتَهُ الذكيّة المصفيّة:

- بلغني أيُّها العزيزة (أَنْ حليمة رجعت إلى عَاديها القديمة) فأفندينا مدحت الذي عطفت عليه وَعَفوتُ عَنْهُ وَمَنحتُهُ ولايةَ سُوريا عادَ يصرفُ واردَ الجبايةِ والأوقافِ على المدارسِ والعمرانِ، وَيَبشُرُ بالمَدنيَّةِ وَيَدعو لِلتجددِ، كما فعلَ قبلاً في بلغاريا والصربِ وَبغدادِ.
- أَلَا تعلمُ يا سيدي السُلطانَ بأنَّ مدحت باشا تجولُ في أوربا وَزارَ باريسَ وَتَعلَمُ الافرنسيَّةَ، وَأدركَ أَنَّ القوانينَ شرعتْ لحمايةِ حُرِّيَّةِ الفردِ، والآلةُ سُخرتْ لِخدمةِ مَصالحِهِ.
- أنتِ عاطفيَّةٌ يا عزيزتي والعاطفةُ والسِّياسةُ لن يجتمعا..
- الآنَ فهمتُ..!
- ماذا فهمتِ..؟
- أنا أدركتُ ياسيدي السُلطانَ بأنَّكَ تخشى مدحت باشا..
- لا تعطي لقبَ باشا لهذا المتمرِدِ..
- أنا ياسيدي درستُ بأوروبا وَتَجلولتُ في مدينتها كثيراً، فلمَ أَرِ لِلأوربيِّ ما ليسَ لنا من حواسِّ وَمشاعرِ، فهُم يجزعونَ كما نجزعُ، وَيبكونَ كما نبكي، وَيضحكونَ كما نضحكُ وَتشتهي معدتُهُم فتمضغُ أفواههُم، فالناسُ هُم النَّاسُ، لا فرقَ بينَ شرقيهم وَغربيهم.. فالأسدُ هُوَ الأسدُ أينما وُلدَ فسوفَ يرثُ صفاتَ الأسودِ، وَمَهما روضهُ رجالُ السِّيرِكَ وَجوعوه؛ كي يكونَ رهنَ الإِشارةِ، وَطوعَ البنانِ، وَلكن سيبقى مَرهوبَ الجانبِ حتَّى من مُروضيهِ"^(١٧).
- ينطلقُ السَّاعاتيُّ في حوارِهِ من واقعِ الحياةِ السِّياسيَّةِ، في بناءِ حوارِ قصصيِّ قائمٍ على السَّرِدِ الحكواتيِّ، بالارتدادِ إلى الماضي، واستحضارِ شخصياته في بناءِ سرديِّ جديدٍ، يصوغُ فيه حلقاتَ الرِّحلةِ وَالتَّمهيدِ لِلأحداثِ السَّرديَّةِ، واستكمالِ الحلقاتِ المفقودةِ عبرَ حوارِ جدليِّ نجدُ فيه "هيمنةَ التقريرِ وَالدَّحضِ، أو الإثباتِ وَالنفيِّ، فإذا قرعتَ الحجَّةُ بالحجَّةِ، إلى أن يقنعَ الطرفُ الآخرَ"^(١٨) كي يتوصلَ إلى فكرةٍ نهائيَّةٍ تجسدُ المرادَ من الجدْلِ في حقيقةِ الأشياءِ بصورتِها الواقعيَّةِ، والسَّاعاتيُّ هنا يتخذُ من الحوارِ وسيلةً لِنقدِ

الواقع المعيش الذي تتغشى فيه المصالح الذاتية على حساب الآخرين، وينطلق من بؤرة الحدث الرئيس المتمثلة بأصحاب السلطة، إذ لا يُولون الرعيّة أهمية كبيرة ويحرصون على تعليمها وتثقيفها وسد احتياجاتهم بقدر اهتمامهم بما يزيد من أرصدة أموالهم وارتفاع حساباتهم المصرفية التي يرون فيها وجودهم.

وقد يُسهّم الحوار في ولادة شخصية تدير أحداث الرحلة، وتكون حافظاً في مُسايرة الأحداث السردية، التي يُملئها واقع الحياة في البلدان التي يمرُّ بها الرَّحالة، ففي رحلته إلى أمستردام، يلتقي الساعاتي بسائح كندي، يتكفل حوارُه بقيادة سرد الأحداث، وتوجيه الرَّحالة إلى أماكن غريبة لم تكن ضمن إطار رحلته فيقول: " تمّ التعارف مع جارنا.. فسألته عن موطنه فقال: أنا من (كندا)، عشتُ هناك مع زوجي طيلة أيام صباي وشبابي كموظف.. وبدأت حياتنا فنظّمنا برنامج سفرتنا، أنا وزوجتي، وأشار إليها باحترام وقدمني إليها بأدب، كي نطلع على معالم البلدان، وننطلق مع الحياة، لذا فنحن لا نستقرُّ في بلدٍ أكثر من بضعة أيام، فغداً سوف نسافرُ إلى مدينة الأقرام، وقد أطرب سمعي هذا الاسم الغريب.. فسألته بلهفة الطفل المحروم:

- ما معنى مدينة الأقرام..؟ وأين تقع..؟

- ألا تعلم عن هذه المدينة الصغيرة، التي بناها قلبٌ كبيرٌ في مدينة (الهيك) قُرب لاهاي؟

- ليس لي علمٌ بها من قبل.

- فهل ترافقوننا غداً؟ ..

وفي الصباح الباكر من أيام أمستردام الناعمة الهانئة نزلتُ وزوجتي إلى صالة الطعام.. وفي الساعة العاشرة حضرا الصديقان^(١٩).

ونجدُ الحوارَ إطاراً بنائياً يشكلُ محوراً أساساً في تقديم السيرة لأيّ شخصيّة يرغبُ الرَّحالة تقديمها والحديث عنها، فيبدأ الكاتبُ بعدَ تطهيرها وبثها داخلَ السرد وبيان كينونتها وعالمها الروحي، ومستواها الفكري،

وبُعدَها الاجتماعي، يقصُّ سيرتها ويتجلى لنا ذلك فيما عقده الساعاتي من حوار سيري بين الرحالة ورفيق رحلته الأديب جعفر الخليلي مع الشاعر ميخائل نُعيمة في داره فيقول: "ولمَّا استقرَّ بنا المقامُ وتشعبَ الحديثُ عن الأدبِ القديمِ والحديثِ، راقَ لأستاذي (الخليلي) أن يطرحَ السؤالَ التالي: أستاذنا: هل تفكرون بمشروعٍ جديدٍ؟ فأجاب الأستاذ (نُعيمة) والابتسامة مرتسمة على مَحياء الوضيء: تلاحقني في الآونة الأخيرة أشباحٌ متعددةُ الوجوه والغايات، لم تتوضَّح ملامحها عندي، ولم تتكاملْ شخصها لناظري.. وهي دوماً تتوسلُ إليّ، وتلحفُ بالرجاء بأن اخرجها من القمقم لتتحرر وتتلق، ولا أخالني أستريح حتى أضغ قلمي.. بعد أن أكونَ جلوثَ معالمها، وأظهرتُ معانيها، وشرحتُ الغرضَ من ملاحظتها وتوسلاتها.. وأنا أستطيعُ القولُ بأنني على وشك أن اطلعَ على دُنيا الأدبِ بكتابٍ.. أمَّا ما سينطوي عليه الكتابُ، فهذا أمرٌ لا أستطيعُ التكهنُ به الآن" (٢٠).

وفي رحلته إلى الأندلس يوظفُ الرحالة الحوارَ في صورة الموازنة، التي تتجلى لنا من خلال ما يقوله الكاتبُ في حوارهِ، وما يستنتجهُ المُتلقي من أفكارٍ اجتماعيةٍ، ترسخت في معتقداتِ البلدان العالمية حتى أضحت جزءاً من وجودها وصورةً حقيقيةً في معيشتها، وثقافةً شعبيةً في ممارستها، فيقول: "كانت بجانبني في الملعب سيدهُ اسبانيةً جميلةً وأنيقةً، في حركاتها سحرٌ ورشاقةٌ، وكانت مُتحمسةً للمصارعةِ جداً.. والظاهرُ أنَّها على جانبٍ كبيرٍ من الذكاءِ والثقافةِ، ودقةِ الملاحظةِ، حيثُ استطاعتُ أن تقرأَ على وجهي دلائلَ الاشمئزازِ، وتمتعاتِ الرثاءِ للقتيل الذي لن يتخلى عن الكبرياءِ، فراحتُ تسألني بلطفٍ وتناقشني بظرفٍ:

- لم لا تصفق.. ألا تعجبك المصارعة؟

- فأجبتها دونَ أن تمنعني عقيدتي في حُبِّ الجمالِ، وتقديسه من مجاملتها بل جابقتها بالحقِّ، والحقُّ

لعمري وجهٌ نيرٌ من أوجهِ الجمالِ!

- لأيِّ ثورٍ أصفقُ..؟

- هناك ثورٌ واحدٌ في الحلبة..!
- عفواً سيدتي فقد خانني نظري..
- أتَهزأُ بـلعبتنا وأبطالنا؟!
- لا أهزأُ ولكنني لا أستسيغها، ولئن أحببها.
- أهذه أول مرة تشاهدُها؟
- هذه الأولى وستكون الأخيرة بالنسبة لي يا سيدتي.. إذ لا يروقُ لعيني منظرَ الدماء.
- أنك إنسانٌ عاطفيٌّ جداً.
- وهل تعجبك؟
- أنا.. أعبُدُها.. إذ لا تقوتتي مسابقةً، ثم ماذا تلعبون في بلادكم؟ وأيَّة لعبةٍ تهوى؟
- هناك في بلادي لعبٌ كثيرةٌ كُلها تمتُ للرجولة والبطولة.. وأنا أهوى كرة القدم.
- إن زوجي وهو إيطاليٌّ يهواها مثلك.. ولكنني استغربُ كيف يتحمسُ الإنسانُ لكرة جامدة، ولا يتحمسُ للثور وهو روحٌ متحركةٌ؟!
- ألم يفز ذلك الثورُ على الفارسِ وصرعه..! إذا لم لا تعتبرونه فائزاً وتطلقون سراحه وتمنحوه حقَّه في الحياة - كبطلٍ مُنتصرٍ - وبعدها لا يريدُ منكم وساماً ولا تكريماً، هل من روح الفروسيةِ وشهامَةِ الأبطالِ في شيءٍ أن يجهزوا عليه ويخذلوه، ومن ثمَّ يقتلوه.
- أنت يا سيدي لا تعرفُ شيئاً عن المصارعة وقوانينها.. لذلك لا تستذوقها!
- ليتني أبقى كذلك، فكثيرٌ من لعب الحياة لا أتمنى أن أعرفها، وإني لأرجو ربِّي أن ينعمَ عليَّ بنعمة الغباء؛ كي لا أتعلَّم أيُّ عملٍ صنعةٌ كانت أم هوائياً، ينتهي بسفك الدماء، والآلام للآخرين، ما دام في ذلك الغباء راحةٌ للضمير وسلامةٌ للآخرين" (٢١).

لقد أظهر الحوار طبيعة الشخصيتين، ما نُحِبُّ وَتَكْرَهُ، وَيَبْدُو أَنَّ الرَّحَّالَةَ كَشَفَ لَنَا عَنْ شَعُورِهِ مُنْذُ الْبَدءِ وَعَنْ وَجْهَةِ نَظَرِهِ اتِّجَاهَ السَّيِّدَةِ الْإِسْبَانِيَّةِ، تَارَةً فِي بَنِيَّةِ الْوَصْفِ الصَّرِيحَةِ وَالْمُبَاشِرَةِ، وَتَارَةً أُخْرَى فِي صُورَةٍ مَجَازِيَّةٍ، مِنْ طَرِيقِ تَرَادُفِ الْجُمَلِ: (جَمِيلَةٌ، وَأَنْيَقَةٌ، فِي حَرَكَاتِهَا سَحْرٌ، وَرَشَاقَةٌ، الذِّكَاؤُ، وَالتَّقَافَةُ، وَدَقَّةُ الْمُلَاحَظَةِ)، فَقَدْ كَانَتْ صُورَتَهَا أَكْثَرَ تَقَاوُلًا مِنْ صُورَتِهِ عِنْدَهَا، وَقَدْ أَسْهَمَ الْحوَارُ فِي دَفْعِ الْحَرَكَةِ السَّرْدِيَّةِ نَحْوِ نَمَطَيْنِ: تَمَثَّلَ الْأَوَّلُ فِي ارْتِكَازِ مَوْقِعِ الشَّخْصِيَّةِ مِنَ الْحَدَثِ، مِنْ دُونِ الْإِخْلَالِ بِقِيَمَةِ الْحَادِثَةِ/اللُّعْبَةِ، وَأَعْنِي: مُصَارَعَةَ الْثِيرَانِ، أَمَّا النَّمَطُ الثَّانِي فَقَدْ اتَّجَهَ نَحْوَ الْكَشْفِ وَالْبَيَانِ عَنِ الْعَوَامِلِ الثَّقَافِيَّةِ وَالْاجْتِمَاعِيَّةِ، وَالسِّيَاسِيَّةِ هَذَا مِنْ جِهَةٍ، وَمِنْ جِهَةٍ أُخْرَى فَرَّقَ الْحوَارُ بَيْنَ صَوْتِ الرَّاوِيِّ/الرَّحَّالَةِ، وَصَوْتِ الْآخَرِ/السَّيِّدَةِ، فَظَهَرَ لَنَا صَوْتُ الرَّاوِيِّ نَاقِداً ضَمْنِيًّا لِكُلِّ مَا يَسْهُمُ بِإِثَارَةِ الْحُزْنِ وَالْأَلَمِ لِلْآخَرِينَ، وَلِأَيِّ سَبَبٍ كَانَ اجْتِمَاعِيًّا، أَوْ سِيَاسِيًّا، فَكَانَ الْحوَارُ الْمُبَاشِرُ وَسِيلَةً لِتَوْجِيهِ الْمُتَلَقِّيِّ إِلَى الْعِلْمِ وَالذَّرَائِيَّةِ، وَإِدْرَاكِ كُلِّ مَا أَرَادَ الْكَاتِبُ قَوْلَهُ. وَقَدْ يَعْتمِدُ الرَّحَّالَةُ فِي حِوَارِهِ عَلَى بَنِيَّةِ السَّرْدِ التَّارِيخِيِّ، وَقَصِّ الْأَحْدَاثِ الْمَاضِيَّةِ، فَجَدُّ لُغَةً الْحوَارِ تَمَارُسُ حُضُورًا حَكَائِيًّا، ضَمَّنَ إِطَارَ الْوَصْفِ الْعَامِّ الَّذِي يَخْلُقُ مَسَاحَةً سَرْدِيَّةً وَاسِعَةً تَكْشِفُ طَبِيعَةَ الْذَاتِ الْمُحَادِرَةِ فِي ظِلِّ شَعُورِهَا بِالضِّيَاعِ فَيَصْبِحُ الْمَكَانُ وَالزَّمَانُ مَسْرَحاً لَهَا فَتَتَعَدَّدُ مُسْتَوِيَّاتُ الصِّيَاغَةِ اللُّغَوِيَّةِ بِتَعَدُّدِ الْأَصْوَاتِ، وَتَتَغَيَّرُ مُسْتَوِيَّاتُ الصُّورَةِ، عَلَى وَفْقِ رُؤْيَةٍ كُلِّ شَخْصِيَّةٍ مُسَاهِمَةٍ فِي إِدَارَةِ الْحوَارِ، فَيَصْبِحُ الْحوَارُ بَنِيَّةً مَتَّعِدَةً الْمُسْتَوِيَّاتِ الدَّلَالِيَّةِ، تُشِيرُ إِلَى مَفَارِقَةٍ سَرْدِيَّةٍ بَيْنَ الْمَاضِي بَعْدَهُ حَدَثًا مُوَازِيًّا، وَبَيْنَ صُورِ الْمَشَاهِدَاتِ الْمَكَانِيَّةِ لِلرَّحَلَةِ بَعْدَهَا حَدَثًا مَرْتَبِيًّا، فِي رَحَلَةِ الْأَنْدَلُسِ يُوْظَفُ الْكَاتِبُ حِوَارًا تَارِيخِيًّا تَتَعَدَّدُ فِيهِ الْأَصْوَاتُ، وَتَخْتَلِفُ وَجْهَاتُ النَظَرِ عِنْدَ الشَّخْصِيَّاتِ الْمُحَادِرَةِ فَيَقُولُ: " لَمَّا اجْتَمَعَ الزُّعْمَاءُ فِي بَهْوِ الْحَمْرَاءِ لِيُوقِعُوا عَلَى قَرَارِ تَسْلِيمِ غَرْنَاطَةَ، وَلِيَحْكُمُوا عَلَى دَوْلَتِهِمْ بِالذَّهَابِ، وَعَلَى أُمَّتِهِمْ بِالْفَنَاءِ لَمْ يَتَمَالَكْ كَثِيرٌ مِنَ الْحَاضِرِينَ نَفْسَهُ مِنَ الْبُكَاءِ إِلَّا مُوسَى بْنُ أَبِي الْعَسَّانِ، الَّذِي ثَبَتَ صَامِتًا عَابِسًا، ثُمَّ قَالَ: اتْرَكُوا الْعَوِيلَ لِلنِّسَاءِ وَالْأَطْفَالِ، فَحَنُّ رِجَالٍ لَنَا قُلُوبٌ لَمْ تَخْلُقْ لِأَرْسَالِ الدَّمْعِ وَلَكِنْ لِتَقَطْرِ الدَّمَاءِ.. ذَلِكَ هُوَ مَوْتُ مَجِيدٍ، فَلَنْتُمْ دَفَاعًا عَنِ حَرِيَّتِنَا.. عِنْدَيْذِ صَاحَ أَبُو عَبْدِ اللَّهِ: اللَّهُ أَكْبَرُ وَلَا رَادَ لِقَضَاءِ اللَّهِ، وَاللَّهُ لَقَدْ

كُتِبَ لي أن أكونَ شقيًّا، وأن يذهبَ المُلكَ على يدي، وَصَاحَتِ الجماعةُ على أثرِهِ: اللهُ أكبرُ، وأنَّ شروطَ ملكِ النصراري أفضلُ ما يمكنُ الحصولَ عليه، فلمَّا رأى موسى أنَّ اعتراضَهُ عبثٌ لا يجدي، وأنَّ الجماعةَ بدأت بتوقيعِ صكِّ التسليم، نهَضَ مغضباً وَصَاحَ: لا تخدعوا أنفسكم، ولا تظنوا أنَّ الأعداءَ سيوفون بعهدِهِم، ولا تركنوا إلى شهامةِ ملكهم الحاقِد، إنَّ الموتَ أقلُّ ما نخشى، فأمامنا نهب مدنتنا، وهتك نساتنا، وبناتنا، وأمامنا الجورُ الفاحشُ، والتعصبُ الوحشيُّ، والسيَّاطُ والأغلالُ، وأمامنا السُّجونُ والمحاقرُ، وهذا ما سوف تراه على الأقلِ هذه النفوسِ الوضيعةِ، التي تخشى الآنَ الموتَ الشريفَ، أمَّا أنا فواللهِ لَن أراه" (٢٢).

وفي رحلته إلى ليبيا، يوظفُ السَّاعَاتِيَّ الحوارَ ليكشفَ من طريقهِ البُعدَ الفكريِّ، وأثره على مستوى تفكير الشخصية الليبية، فيقول: "حدثني صديقٌ عَرَفَ ليبيا جيداً وتعرَّفَ على أهلها بعمقٍ، قال: إنَّ له صديقاً تزوجَ من فتاةٍ أكملتَ دراستها بمدارسٍ أجنبيةً، فأجادتَ الضربَ على (البيانو) ولمَّا انتقلتَ لبيتِ الزوجيةِ، منَعَهَا زوجها من العزفِ على هذه الألةِ الموسيقيةِ.. وحينما سألوهُ عن سببِ اتخاذِهِ هذا القرارَ الجائرَ؛ أجابَ لأنَّ النغمَ الذي ينسابُ من بين أناملِ زوجتهِ، يبعثُ النشوةَ والخيالَ بعقولِ الرجالِ، وهذا شرعاً حرامٌ، حسب رأي الزوج طبعاً" (٢٣).

يتشكّلُ المقطعُ الحواريّ من أصواتٍ ثلاثيةٍ: صوتِ الرَّاويِّ/ الرَّحَّالةِ، وصوتِ الصديقِ/ المتحدثِ، وصوتِ شخصيّةِ الحدثِ/ زوجِ الفتاةِ، وينفتحُ أفقُ السردِ الحواريّ بالخبرِ الذي ينقلُهُ الرَّاويُّ: (حدثني) مُضافاً إليه زمن الحكي، في فعل الإحالةِ، إلى الزمنِ الماضيِّ: (عَرَفَ ليبيا جيداً، وتعرَّفَ على أهلها)، ثمَّ ينفتحُ الحوارُ بالفعل: (قال..). معتمداً على عالمِ الذكرى الذي يشكّلُ مسرى الحكايةِ، ومن هنا ينبثقُ الحوارُ بين الطرفين، بأسلوبٍ غيرِ مباشرٍ^(٢٤) استطاعَ الرَّحَّالُ من خلاله دفعَ عجلةِ سردِ الرحلةِ إلى الأمامِ. وقد يأخذُ الحوارُ طابعَ الملاطفةِ بوصفه تكتيكاً سردياً يتسعُ مجالَ أفقِ البوحِ في بنيةِ الرحلةِ، فتسعى من خلالها الذاتُ المحاورَة إلى كسرِ نمطيّةِ السردِ والوصفِ للمشاهداتِ المرئيةِ، ويدخلُ القارئُ في مداراتِ

سردية متنوعة، عبر التعبير بأكثر من لغة محكية، ويتجلى ذلك في الحوار الذي عقده الساعاتي مع إحدى الشخصيات التي حاورها في رحلته إلى تونس إذ يقول: " طاب لي أن أداعب أحد الباعة، فأجبتُه بالعربية على ترحيباته البغائية.. وتوسلاته الشوقية.. التي أمجها حتى لو كانت بلهجة عربية، فكيف إذا جاءت بلكنة فرنسية.. فقال مشوقاً ليبيعي أنية خزفية:

VOUIEZ-VOUS VOIRE QUE IQUE CHOSE

- لماذا لا تحدثني باللغة العربية وتقول: هل تحب أن ترى شيئاً ما؟
فابتسم ابتسامة حرفية وقال مستغرباً إذ إن بشرتي البيضاء، وملامي الأوربية لا تدل على أصالتي العربية.

- تعرف عربي؟

- أنا عربي بغدادي.

- آه.. بغداد عاصمة الشام.

قلتُ هذا ما جناه علينا الاحتلال بفرضه الانعزال.. حيث وضع العقبات لعرقلة التزاور والرحلات، وبذلك ضعفت الصلة وقلت العلاقة بين الأشقاء وجعلت من هذا العربي المغربي أن يقول: بغداد عاصمة الشام، ولم يعرف أنها عاصمة العراق^(٢٥).

وقد يأخذ الحوار الخارجي طابع الحركة والديمومة، فالحوارية في النص الفني تتشكل من طريق النسق الخرافي الرمزي، وهو تشكيل حواري يرمز إلى السيطرة الاستعمارية، وصورها ومداراتها، يكشف لنا المضمرة من التخطيط المعادي على مر السنين قديماً وحديثاً، ونجد فيه نزعة حوارية ساخرة، تتأجج بين التصريح والكناية الرمزية، يستلهم الرحالة فيه أنواعاً تراثية عربية وأخرى وافدة، بصورة تتجسد في الحوار الجدلي الذي يتسع لكل جوانب الحدث، فتتماهى بذلك بنية سرد الرحلة على أجناس تراثية قديمة في صورة رمزية متقاربة والحدث المنقول، ويتجلى ذلك في تضمين الرحالة حوار الذنب والحمل الوديع فيقول:

" افتعل جلالته الغضب، وجهر سيل جيوشه النارية؛ ليستعيد كرامة قنصله المهانة، مُتخذاً قضية المروحة ذريعةً للاعتداء على قدسية أرض الجزائر، كما روت لنا (كليلاً ودمناً) حكاية (الذئب والحمل) إذ اتخذ الذئب القوي تعكير الماء وسيلةً للاعتداء على الحمل الضعيف حيث قال الذئب للحمل:

- الذئب: لم عكرت علي الماء؟

- الحمل: كيف أكر عليك الماء وأنت تقف في أعلى الوادي؟

- الذئب: إذن عكره علي أخوك.

- الحمل: ليس لي أخ.

- الذئب: إذن أمك أو أبوك.

- الحمل: مات أبي، ولحقته أمي.

- الذئب: إذن عمك، أو ابن عمك، أو.. وهجم على الحمل الوديع وافترسه بشراسة، وأكله بشراهة.

نفس اللعبة لعبها الملك الفرنسي القوي، بجيشه الحديث النظامي مع الشعب الجزائري المسلم، فأعلن في خطاب العرش: إن شرف فرنسا قد أهانه الذاي الجزائري، لذا سأقوم بعمل حاسم، أعيد فيه لفرنسا شرفها^(٢٦).

وقد ينهض الحوار الخارجي بوظيفة التعريف والتأصيل لمسميات الأماكن والمدن، التي يمر بها الرحالة، من دون ذكر دلائل ووثائق، وإنما يستند الكاتب فيها على بعض الروايات المباشرة التي يتداولها السكان ويتناقلها الرجال فيقول: " حدثني والد صديقي علال الذي كان يدرس الحقوق في بغداد، ووالد علال شيخ وقور، بهي الطلعة، رضي الخلق، وسيم الخلقة.. أقول حدثني ذلك الشيخ الطيب عندما بث أتساءل عن سر تسمية الدار البيضاء، فقال بعد أن اعتدل في جلسته واستبشر بسؤالي عن مدينته التي عايشها وعاشته وصانعها وصانعة، فقال: يحكى - والله أعلم - أن تاجراً تونسياً اسمه: (سي علال القيرواني) قد هاجر من مدينته المقدسة القيروان متوجهاً إلى (أنفا) وكان ذلك قبل ثلاثة قرون تقريباً، وقد اتخذ من

موقع المدينة الحالي مقرّاً له، كي يُدبر أعماله التجارية الواسعة.. وقالوا - والعُهد على الراوي - وكان الشيخ يخشى أن نطعن بصحة روايته، أو نعرض سير حديثه الشيق، لذا كان يتعكّر على هذه الجمل الحكيمه المُعترضة أن زوجة القيرواني كانت سيدةً فاضلةً مضيافةً تُساعد زوجها الطيب المكدود على إدارة تجارته الواسعة الانتشار، وتُعينه في متجره الكبير، وبقدر ما كانت جميلة الخلق، كانت جميلة الخلقة أيضاً، فابتسامتها مُشرقة، ووجهها صَبوح، وكان اسمها: (لالا البيضاء)، أي: (السيدة البيضاء)، لذا كان الزبائن يتوافدون على متجر (سي علّال) وجلهم بلّ كلهم نسوا، أو تناسوا اسمه (سي علّال) حيث طغت عليه ابتسامته (السيدة البيضاء) وحبته خلقه الرّضي فأضحى الجميع يسمونه (الدّار البيضاء)، وعندما تأتي بضاعة جديدة يتساءل البعض وتتهامس العوائل: هل ذهبت إلى محلات (الدّار البيضاء) أو هل أعجبتك بضاعة (الدّار البيضاء).. ومن تلك الشهرة الواسعة يُقال إن المدينة كلّها استمدت ذلك الاسم المُحبب، حيث راح النَّاسُ كُلُّ النَّاسِ من مواطنين وسيّاح يطلقون على المدينة (الدّار البيضاء)"(٢٧).

يُمثل الحوار نقطة اتفاق خفيّة لما يقوله الشيخ المُسنُّ الراوي للحكاية من الذاكرة الشعبيّة، وهذا الاتفاق المُضمر مُتأتٍ من المقاربات الوصفية التي قدمها الرّحالة بحق الشيخ: (ووالد علّال شيخ وقور، بهي الطلعة، رضي الخلق، وسيم الخلقة)، وينكشف الأمر جهرًا في موضع آخر في قول الرّحالة: "إن المدينة البيضاء ليست بيضاء، وقد ندعو الأعمى بصيراً، فهي مطليّة بأصباغ غريبة الألوان، وهندستها المعماريّة تتأرجح بين طابعين غربيين، الإفريقي والأمريكي، اللذين طغيا على الطابع العربي المُميّز بالرياسة المغربيّة الأندلسيّة، إذ اختفى"(٢٨).

وسرد الكاتب لهذه الحكاية ينبثق من رغبته في عرض صورة كُليّة للمكان، تُسهّم في إثارة ذهن المُتلقي لمعرفة ما كان يدور بين الأوساط الاجتماعيّة في أصول التسمية لمدينة (الدّار البيضاء)، ويطلق الكاتب العنان إلى المُتلقي في الموافقة أو الرّفص للحكاية، وهنا يكون القارئ مُشاركاً في اتخاذ القرار في أصول تسمية (الدّار البيضاء) بالموافقة والقبول، أو الرّفص والتأويل.

وَيَتَوَاصَلُ الرَّحَّالَةَ فِي نَقْلِ صُورَةِ الْأَحْدَاثِ كَمَا وَقَعَتْ لَهُ مِنْ خِلَالِ حِوَارِهِ مَعَ مُوَاطِنٍ مَغْرِبِيٍّ بِاللُّهْجَةِ الْعَامِيَّةِ يَقُولُ: "وَوَاصَلْنَا جَوْلَتَنَا فِي السُّوقِ الْقَدِيمِ، فَأَدَهَشْتَنِي مَعْرُوضَاتُهُ الشَّعْبِيَّةُ الْمُخْتَلَفَةُ مِنْ مَنَسُوجَاتِ مُطْرَزَةٍ إِلَى صِنَاعَاتِ خَشْبِيَّةٍ مُزْخَرْفَةٍ، وَخَزَفِيَّاتٍ مَنَقُوشَةٍ مِنْ قُلَلٍ وَمَوَاعِينٍ وَمَزْهْرِيَّاتٍ وَمَنَسُوجَاتِ مُطْرَزَةٍ بِأَلْوَانِهَا الزَّاهِيَّةِ مِنْ قَفْطَانَاتٍ حَرِيرِيَّةٍ وَخَمَارَاتٍ بَدْوِيَّةٍ، بِأَلْوَانِهَا الزَّاهِيَّةِ، صَفْرَاءَ، وَحَمْرَاءَ، وَبَيْضَاءَ، وَسُودَاءَ، فِرَاقَ لِي خَفَّ بِلُونِهِ الْأَصْفَرَ وَأَنْفِهِ الشَّامِخَ إِلَى الْأَعْلَى، كَالَّذِي يَنْتَعِلُهُ طَلِبَةُ الْعِلْمِ عِنْدَنَا، أَشْرْتُ إِلَيْهِ وَأَعْلَنْتُ رَغْبَتِي بِاقْتِنَائِهِ فَسَأَلَهُ صَاحِبِي:

- إيش الحال.. وتعني: ما هو ثمنه؟

- بأربعة دنانير.

- بالزراف.. وتعني: غالي.

- ثلاثة دنانير ونصف.

- أعطنا جوج.. وتعني: أعطنا زوجاً.

فدفعْتُ الثَّمَنَ، وَتَأَبَّطْتُ نِعْلًا، وَسَرْتُ وَصَاحِبِي نَتَمُّ جَوْلَتَنَا فِي هَذَا السُّوقِ الْمُشَوِّقِ " (٢٩).

لَا شَكَّ فِي أَنَّ الْأَحْدَاثَ الْمُعَاَصِرَةَ فِي الْمَشَاهِدَاتِ الْمَرْئِيَّةِ لِلرَّحَّالَةِ كَانَتْ لَهَا أَثَرٌ كَبِيرٌ فِي هَذَا الْحِوَارِ، فَالسَّاعَاتِي يَهْتَمُّ بِتَشْكِيلِ الْحِوَارِ بِاللُّهْجَةِ الْعَامِيَّةِ؛ لِكِي يُضْفِي عَلَى الرَّحْلَةِ حَيَوِيَّةً وَدِيمُومَةً فِي أَلْوَانِ الْخِطَابِ، مِمَّا يَسْهُمُ فِي دَفْعِ عَجَلَةِ السَّرْدِ نَحْوَ الْأَمَامِ، بِمَا يَجْعَلُ الْقَارِئَ مُسَافِرًا الرَّحَّالَةَ خُطْوَةً بِخُطْوَةٍ، وَلَا يَبْتَعُدُ عَنْهُ.

وَمِنْ هَذَا اللَّوْنِ مِنَ الْحِوَارِ يَقُولُ: " قَدْ أَعْجَبْتَنِي (الْقَفَاطِينِ) وَ(الْبَدْعِيَّاتِ) وَالْقَفْطَانَ كَالْبَدْعِيَّةِ إِلَّا أَنَّهُ (بِكَمْ) وَالْبَدْعِيَّةِ مَعَ تَشْدِيدِ الْيَاءِ بَدُونَ كَمْ، فَرَأَيْتُ النِّسَاءَ هُنَا يَلْبَسْنَ الْقَفَاطِينَ وَالْبَدْعِيَّاتِ عَلَى حِدِّ سَوَاءٍ، وَالْمَلَابِئُ الْمَغْرِبِيَّةُ خِلَابَةٌ تُظْهِرُ الْمَرْأَةَ بِمِظْهِرِ الْحَشْمَةِ، وَالْفَتْنَةِ.. وَوَدِدْتُ أَنْ أَطَّلَعَ عَلَى ثَمَنِ الْقَفْطَانِ، فَسَأَلْتُهَا صَاحِبِي بِلُطْفٍ:

- تسمحي نشوف قفطان مزيان.
- وَا.. وكلمة (وفا) بتشديد الخاء تعني: نعم.
- فأنا لا أدري من أين جاءت كلمة (وفا) هذه، لعلها لفظة بربرية، إذ ما أكثر الألفاظ البربرية في اللغة العربية.
- إيش الحال.

خمسمائة دولار!.. وأقلها مائتي دولار.. فنفضت يدي من شراء قفطان لزوجتي وللعروس هيفاء ابنتي؛ لأنني لا أحمل من (صكوك المسافرين) إلا ما يسد نفقات إقامتي^(٣٠).

وتتعدد طرائق الحوار وأنماطه تبعاً لتعدد موضوعات الرحلة، ففي موضع آخر من رحلة الساعاتي إلى المغرب، نجد الحوار يشكل جزءاً هاماً من آلية السرد، ولا سيما حينما يمتزج المكان والزمان بالذاكرة، فيتسع أفق الحوار، ويتنوع التشكيل السردية، وتتكشف المواقف داخل الأحداث، كما في حوار الذي يقول فيه: "لما اندسست في الأوتوبيس، وجدته يغص بالسياح وكلُّ قد أخذ مقعده المخصص له حسب الترقيم، فوجدت مكاني بجوار رجلٍ وقورٍ يرتدي البرنص المغربي بلونه الرمادي يتناغم ووجهه المملوح بحرارة شمس المغرب الدافئة.. ردّ على تحيتي بالطف منها.. ثم انطلقت سيارتنا.. وتنبهت من أحلامي على حديث صاحبي وهو يقول لي: ولكن مدينتي (أكادير) نكبت بالزلازل عام ١٩٦٠م، فتركها أثراً بعد عين، غير أن حُبَّ شعبها البار لها وتعلقهم بها أعادا لها الحياة ثانية.. ثم سألتُه عن سيرِ قدومه لمدينة فاس، فأجابني الرجلُ الوقورُ، بأنه يودُّ التبرك بزيارة ضريح السيد (الإدريسي) ولكي يؤدي فريضة الصلاة في جامع القرويين ثم زيارة قبور الأولياء الصالحين.. وعقب صاحبي محمد الأغاديري بقوله: إن مدينة فاس تعتبر الأمُّ الرؤوم لبلاد المغرب في القديم والحديث، ولكن يا أخانا لا يخفى عليك أن المدن كالتناس، والناس حظوظ، يا أخي وكذا كان حظُّ فاس، فلم يسعفها الحظُّ رغم اعتدال هوائها وطيبة تربتها، وتدفق عيونها، وعطائها السخي الطبيعي والثقافي إلا أنها ما زالت تعيش في زهد الصوفي وقناعة المؤمن..

وَحَتَّى شعب فاس، فهو شعبٌ منسي هُنا إلا أنه رغمَ هذا النسيانِ الطويلِ وذاك الإهمالِ الممضِ، فأنتك تلاقى ابن فاس ووجهه يطفحُ بشراً، ولسانُهُ يندى أهلاً وسهلاً.. سألني صاحبي الأغاديري: ولأن هل نُحبُّ أن تتمَّ رحلتكَ معي للتبركِ بزيارةِ مرقدِ الإمامِ السيِّدِ الإدريسي.. فاستجبتُ لدعوتهِ الخيرة.. وصلنا مرقد السيِّدِ الإدريسي فرأيتُهُ يشابهُ تمامَ الشبهِ عتباتنا المقدسة المُستقرَّة في أنحاء العراق^(٣١).

الحوارُ هُنا يضمنُ تطورَ الحدثِ وديمومتهِ، فعندما تروي لنا شخصيَّة محمد الأغاديري الحوادثَ التي مرَّت بها مدينة (أغادير) في قصَّة لها بناؤها وأحداثها ونسجها، فهو يكملُ سردَ الرِّحلة في نصوصٍ توازي سردَ الرِّحالةِ نفسه، ويتفاعلُ بصورةٍ غيرِ مُباشرةٍ معَ مُجرياتِ سردِ الرِّحلة، ولكنها تتكشفُ للمتلقِّي شيئاً فشيئاً في أثناء اكمالِ الحكائيَّة، فتكونُ مجرياتها عاملاً في استلهاَم ذاكرةِ الساعاتي، واستذكارِ الأماكنِ الدنيَّة المقدسة التي كان يزورها في العراق، فيغدو الحوارُ مُكماً عضويّاً في بناءِ الرِّحلة، تمتزجُ فيه الصُّورة معَ اللُّغة؛ لاستكمالِ الأداءِ السردِي.

وقد يكونُ الحوارُ قرينَ السردِ في صورةِ السيرةِ الذاتية، فيتداخلُ ويتشابكُ معَ نصوصِ الرِّحلة في وصفِ المُشاهداتِ، فيقومُ سردُ السيرةِ بمهمةٍ ربطِ أجزاءِ السردِ، وكشفِ الموقفِ النفسيِّ للرِّحالةِ في براعةٍ فنيَّة، وبذلك تتحدّدُ أهميتهُ من منظورِ السردِ القصصي، حيثُ يُمسي الحوارُ السيري النواة التي تلتفُّ حولها لُحمةُ الأحداثِ السردِيَّة، فمن خلاله تتطورُ الأحداثُ، ويزدادُ تفاعلها، كما هو الحالُ في حوارِ الساعاتي معَ صديقه مُراد، إذ يقول: " وذات صباحٍ صبحني الأخ (مُراد) إلى مدينة (فريبورغ) التي سبقَ أن طرقتُ سمعي شهرةً جامعيتها التي تحملُ اسمها وتوجه بي نحو معرضٍ كبيرٍ صُفَّت فيه أنماطٌ من سياراتِ (فوكس واكن) ذاتِ الحجمِ الصغيرِ المُميزِ كالسُّلحفاة، وبعدَ أن خفَّ أصحابُ المعرضِ لاستقبالنا بكلِّ ترحابٍ، واستقرَّ المقامُ بادرني الأخ مُراد بالسؤال التالي:

- ناجي، أيُّ لونٍ تراه الأجل بينَ هذه المجموعة؟

وَبَعَدَ أَنْ قَلْبْتُ النَّظَرَ بَيْنَ أَلْوَانِ السَّيَّارَاتِ، أَشْرْتُ إِلَى الْبِيضَاءِ، وَدَهَشْتُ حِينَمَا أَجَابَنِي فِي الْحَالِ: إِنَّهَا هَدِيَّتِي إِلَيْكَ فَتَسَلَّمَهَا، ثُمَّ أَشَارَ إِلَى مَدِيرِ الْكَرَاجِ أَنْ يُسَلِّمَنِي مِفَاتِيحَهَا وَفِي صَبَاحِ الْيَوْمِ التَّالِيِ، حَضَرْتُ مَعَ زَوْجَتِي (سُعاد) لِتَسَلَّمَ الْهَدِيَّةَ الْأَنْبِيَّةَ^(٣٢).

وَتَتَوَاصَلُ الْمَشَاهِدُ الْحَوَارِيَّةُ فِي مَخْتَلَفِ مَوْضُوعَاتِهَا الْمُتَعَدِّدَةِ^(٣٣) فِي رِحْلَتِهِ إِلَى سويسرا يَسْتَلْهُمُ الرَّحَّالَةَ الْحَوَارِ بِطَرِيقَةٍ مُبَاشِرَةٍ لِنَقْلِ تَجْرِبَةِ الْذَاتِ، وَالْكَشْفِ عَنِ الْحَقَائِقِ الْمَكْبُوتَةِ فِي نَفْسِهِ، فَتَبْقَى الْأَحْدَاثُ رَهْنًا لِصِيغَةِ الْحَوَارِ وَأَسْلُوبِ الْحِكَايَةِ، فِي تَفَاعُلٍ عَفْوِي، يَظْهَرُ بَرَاعَةَ الرَّحَّالَةِ فِي رِبْطِ أَجْزَاءِ السَّرْدِ بِكُلِّ سِلَاسَةٍ وَوَضُوحٍ فِيَقُولُ: " سَأَلْتُ سَيِّدَةَ رَأْيِهَا تَتَجَوَّلُ فِي الْمَحْطَةِ، فَقَالَتْ: تَعَالِ مَعِي؛ لِأَدْلِكَ عَلَيْهِ، فَأَنَا مُتْجِهَةٌ أَيْضًا إِلَى (لوزان)، فَتَبَعْتُهَا كَالطِّفْلِ الضَّائِعِ، وَصَعِدْتُ الْقِطَارَ.. فَإِذَا بَيَّ أَرَى السَّيِّدَةَ تَجْلِسُ بِجَانِبِي.. فَإِذَا بِهَا بَعْدَ تِلْكَ الْإِسْتِطْرَادَاتِ تُفْصِحُ بِصِرَاحَةٍ غَيْرِ مَأْلُوفَةٍ، وَبِكُلِّ جُرْأَةٍ عَنِ رَغْبَتِهَا بِالنَّزُولِ مَعًا فِي فَنْدَقٍ وَاحِدٍ، قَرِيبِينَ بَعْضُنَا مِنْ بَعْضٍ، وَأَضَافَتْ: مَا أَحْسَنَ أَنْ نَكُونَ فِي غُرْفَةٍ وَاحِدَةٍ، تَجْمَعُنَا سَوِيَّةً طَوِيلَةً فَتَرَى وَجُودَكَ فِي لُوزَانِ، فَفُوجِئْتُ مَذْهُولًا، وَبَعَدَ أَنْ اسْتَجْمَعْتُ شِجَاعَتِي الْأَدْبِيَّةَ أَجَبْتُهَا: أَسَفٌ غَايَّةُ الْأَسْفِ مَدَامَ فَأَنَا عَلَى مَوْعِدٍ مَعَ نُخْبَةٍ مِنْ أَبْنَاءِ وَطَنِي وَأَصْدِقَائِي وَهُمْ يَنْتَظِرُونَنِي الْآنَ فِي مَحْطَةِ (لوزان)، فَأَذْهَلَتْهَا مُفَاجِئَتِي، وَقَالَتْ فِي لَهْجَةٍ غَيْرِ لَهْجَتِهَا الرَّقِيقَةِ الْوَدِيعَةِ تِلْكَ، وَقَدْ رَانَ عَلَى وَجْهِهَا الْغَضَبُ وَالتَّوْتُرُ:

- لِمَ إِذْنُ كَلِمَتِي فِي جَنيفِ؟

- إِنَّ قِصْدِي شَرِيفٌ يَا سَيِّدَتِي، وَقَدْ كَلِمَتُكَ مُتَشَبِّهًا مُتَسَائِلًا، فَأَنَا هُنَا غَرِيبٌ كَمَا تَعْلَمِينَ وَأَزُورُ سويسرا لِأَوَّلِ مَرَّةٍ. فَلَمْ تَقْتَنِعْ فِي تَعْلِيلَاتِي، بَلْ أَجَابْتَ بِحَزْمٍ وَحَسْمٍ:

- إِذْنِ يَجِبُ عَلَيْكَ أَنْ تَدْفَعَ تَمَنِّي تَذَكَّرْتِي، فَقَدْ قَطَعْتُهَا وَتَبَعْتُكَ إِلَى (لوزان)؛ ظَانَهُ أَنَّكَ رَاغِبٌ بَيَّ.

لِمَجْرَدِ أَنْ تَغْرِبَ بِوَجْهِهَا عَنِّي، أَنْ أَدْفَعَ لَهَا ثَمَنَ الْبَطَاقَةِ، فَكَمْ كُنْتُ أَخْشَى، بَلْ أَكْرَهُ أَنْ يَشَاهِدَنِي أَصْدِقَائِي وَأَخْوَانِي وَبِصَحْبَتِي امْرَأَةً مُتَبَرِّجَةً، بِكُلِّ مَا تَحْمَلُهُ هَذِهِ الصَّحْبَةُ مِنْ تَأْوِيلَاتٍ وَتَعْلِيلَاتٍ^(٣٤).

يُظهر الحوار القائم بين الرَّحَّالَةِ وَالسَّيِّدَةِ السُّوَيْسِيَّةِ لَنَا طَبِيعَةَ الشَّخْصِيَّةِ وَمَكْنُونَاتِهَا الخَفِيَّةَ وَمَا تَفَكَّرَ فِيهِ، وَأَنَّ السَّاعَاتِيَّ يَنْتَصِرُ لِلْقِيَمِ وَالْأَخْلَاقِ الْإِسْلَامِيَّةِ الْحَمِيدَةِ، الَّتِي نَشَأُ عَلَيْهَا، فَقَدْ أَظْهَرَهَا أَكْثَرَ تَفَاوُلًا عِنْدَ الرَّجُلِ مِنْ سَوَاهَا، وَلَعَلَّهُ أَرَادَ مِنْ خِلَالِهَا اسْتِهْدَافَ دَرَجَةِ الْإِيمَانِ وَتَقْدِيرِهَا وَأَنْ يَجْعَلَ مِنْ نَصِّ الرَّحْلَةِ مَنْظُومَةً فَنِيَّةً لِأَدَبِ الْإِلْتِمَامِ الْاجْتِمَاعِيِّ اسْوَةً بِالْفَنُونِ النَّثْرِيَّةِ الْآخَرَى هَذَا مِنْ جِهَةٍ، وَمِنْ جِهَةٍ أُخْرَى أَصْبَحَتْ تَقْنِيَّةُ الْوَحَاوِرِ الْعَامِلِ الْمُسَاعَدِ فِي إِظْهَارِ طَبِيعَةِ الشَّخْصِيَّةِ فِي ظِلِّ الشُّعُورِ بِالضِّيَاعِ وَالْعُرْبَةِ فِي بَنِيَّةِ نَسْقِ سَرْدِيٍّ لِلْحِكَايَةِ السَّرِيَّةِ الْذَاتِيَّةِ.

وَبخلاف هذا النمط الحواريّ يوظفُ السَّاعَاتِيَّ بِنِيَّةِ الْوَحَاوِرِ لِبَيَانِ قِيَمِ الْأَمَانَةِ وَالصَّدْقِ عِنْدَ بَعْضِ السُّوَيْسِيَّيْنِ وَحِرْصِهِمْ عَلَى الْمَسْئُولِيَّةِ الْقِيَمِيَّةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ فَيَقُولُ: " اسرعتُ عائدًا إلى موقفِ السَّيَّارَةِ، لِأَجْدَ مُفَاجَأَةً مَثِيرَةً فِي انْتِظَارِي.. أَبْوَابِ السَّيَّارَةِ قَدْ سَلِخَتْ عَنْهَا.. رَحْتُ أَقْلِبُ بِصِرِّي هُنَا وَهُنَا.. مَنْ وَمَتَى وَكَيْفَ؟ وَبَيْنَمَا أَنَا كَذَلِكَ، أَثَارَتْ انْتِبَاهِي سَيَّارَةٌ تَقْفُ عَلَى مَقْرَبَةٍ مِنْ مَوْقِعِ الْحَادِثِ، وَصَاحِبُهَا جَالِسٌ فِيهَا، فَسَأَلْتُهُ: هَلْ شَاهَدْتَ مَنْ صَدَمَ هَذِهِ السَّيَّارَةَ؟

- هَلْ أَنْتَ صَاحِبُهَا؟

- نَعَمْ، أَنَا.

- أَنَا الَّذِي سَبَبَ لَكَ ذَلِكَ الْحَادِثَ الْمُؤَسَفَ، فَقَدْ دَاهَمْتَنِي حَادِثَةٌ كَبِيرَةٌ، وَأَنَا مُتَّجِهٌ إِلَى مَقَرِّ عَمَلِي، وَلَمْ أَجِدْ مَهْرَبًا مِنْ التَّصَادِمِ بِهَا، وَفِي وَمَضَةٍ خَاطِفَةٍ انْحَرَفْتُ عَنِ الْحَافِلَةِ، طَلِبًا لِلنَّجَاةِ بِنَفْسِي مِنْ مَوْتِ مُحَقِّقٍ، فَانْعَطَفْتُ بِاتِّجَاهِ سَيَّارَتِكَ مُضْطَرًّا مَعَ الْأَسْفِ.. وَهَذَا رَأَيْتَنِي، وَقَدْ هَدَأَ رُوعِي لِهَذَا التَّصَرُّفِ الرَّائِعِ وَفَارَقْتَنِي حِدَّةَ التَّوَتْرِ، فِي حَالَةٍ أَقْرَبُ إِلَى رُوحِ الْمُسَامَحَةِ وَالْمُسَالَمَةِ مِنْهَا إِلَى الْمَنَاجِزَةِ وَالْمُطَالِبَةِ بِاسْتِخْلَاصِ حَقُوقِي، فَقُلْتُ لَهُ:

- لأنك لم تكن مُتعمداً فيما سببت لي من ضررٍ، ولأنك انتظرتني، ولم تغادر، وكان بإمكانك ذلك، فأنا مُتنازلٌ عن حقوقي، ومُسامحكٌ عمّا بدرَ منك خاصةً بعد أن تصرفت معي في هذا الموقف تصرفاً يدلُّ على الالتزام بجانب الحق والامتثال لدواعي الأصول والأخلاق" (٣٥).

حينما نتأمل النص نستشف أن الرحالة يقدم حواراً يفصح فيه عن طبيعة الشخصية وأخلاقها وما تشعر به إلى درجة يجعل المتلقي يعيش التجربة الانسانية في الواقع الذي يرصده الحوار من نسق سرد الرحلة، وهنا تتجلى لنا الخصائص الفنية والجمالية، التي يهدف إليها الحوار، فالحوار من أهم العناصر والوسائل التي يوظفها الكاتب في التأثير على المتلقي إلى جانب الوصف اللذان يُسهمان في رسم صورة المشهد وطبيعة الحدث.

وقد يدخل الحوار متن الرحلة كي يحقق الكاتب من خلاله طموحاته الفنية التي تكشف عن الإيقاع الفكري المتناغم بين الشخصيتين المتحاورتين، إذ يغلب على هذا اللون من الحوار الروح الشعبوية، فيتشكل الحوار بأسلوب اللهجة العامية، وهو يعكس سيرة ماضوية لشخصية ما، أو لحقبة تاريخية ماضوية، ولعل حوار الساعاتي مع جاره في رحلته إلى جزر نيوزيلاند أبرز دليل على ما دوناه، إذ يقول: " استيقظت مبكراً، فاتجهت إلى حديقة الدار.. فدهشت إذ وجدت صاحب الدار.. فغادرت قلبي ودفترتي، وانتهزتها فرصة لأحيهما وأحاورهما، فبادرني:

- سعيدة.

قالها بلهجة مصرية محببة، فتضاعفت دهشتي، وتآلفت ابتسامته وابتسامتي فسألته:

- هل تتكلم بالعربي؟

- مش كويس.

وانطلق يحدثنني فرحاً مرحاً بلغته الإنكليزية السليمة، فقال لي: أنا جوزيف ولدت في مدينة (إيرلندا) عام ١٩٠٨م، وخدمت في الحرب العالمية الثانية، كجندي تحت قيادة: (مونتكمري) في معركتنا ضد الجيش

الألماني، بقيادة: (رومل) على أراضي الصحراء المصرية، وبعد انتهاء الحرب عام ١٩٤٥م، تسرحت من الجيش، والتقيت الأنسة (كلوريا) اليوغسلافية الأصل، وبعد سنة من العشرة الطيبة تزوجنا، واتفقنا أن نهجر إلى جزيرة (نيوزيلاند) كي نعيش هناك بسلام^(٣٦).

وتأسيساً على ما سبق من أنماط للحوار الخارجي يتبين لنا أن الحوار ليس مجرد عبارات لغوية متبادلة بين طرفين أو أكثر فحسب، وإنما يعدُّ تقنيةً عاليةً المستوى في الكشف عن معلومات السرد في الرحلة هذا من جهة، ومن جهة أخرى أظهر الحوار خفايا النفس عند الشخصيات المتحاورة والتي نستطيع من طريقها معرفة طبائع الشعوب وأخلاقهم، وعاداتهم وتقاليدهم الاجتماعية. ثانياً: الحوار الداخلي (المونولوج)^(٣٧):

وهو حوار النفس مع ذاتها، صوت الرأوي وصوت الشخصية، الذي " يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميز بإقامة وصنع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما"^(٣٨) فهو خطاب غير مسموع أحادي الإرسال، تعبر فيه الشخصية عن حركة وعيها الداخلي، في حضور حقيقي أو متخيل، وهو تقنية عالية المستوى في السرد؛ لأنه ينقل لنا أفكار الشخصية حرفياً، كما رسمت في ذهن قائلها، من دون تدخله بالشروح والتعليق، لأنه " حديث سابق لكل تنظيم منطقي، ذلك لأنه يعبر عن خاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن"^(٣٩).

وأبرز خصيصاً للحوار الداخلي أنه صامت، نستطيع من طريقه الاطلاع على مشاعر الشخصية، وما تفكر به وما يدور في خلدنا من أفكار قريبة من اللاوعي؛ بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها من دون التكلّم بذلك على نحو كلي أو جزئي، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود من قبل الكاتب^(٤٠).

والحوار ينحو إلى مسرحية وتجسيد الأحداث، أو تحريكها بشكلٍ درامي، وهو مشاركة عميقة تنبع من تلقاء أشخاص في علاقة أنا، أنت، وقد تتغير هذه العلاقة فتصبح أنا، أنا، فيكون طرفا الحوار شخصاً واحداً، وذلك عندما يخاطب العقل نفسه، أو يحاور ذاته، فيصبح الحوار داخلياً^(٤١).

ورحلات الساعاتي كانت غنيّة بالحوار الداخلي الذي تكفل بتجسيد حركة الزمن لأجل السماح بالقاء المزيد من الضوء على باطن الشخصية المُتحدثه، ففي رحلته إلى الأندلس، نتلمس فردانية حالة الارتحال عند الساعاتي، فيلجأ إلى حوار ذاته، ليعرف كل شيء فيقول: "ولمّا وصلت مدينة طليطلة، أو (توليدو) كما يحلو للإسبان تسميتها، وشاهدت سيارة (الاورتوبيس) كيف جاهدت وصارعت الجبل؛ لترتقيته، رحّت أسأل نفسي: ترى أية همة قعاء دفعت بأجدادنا الطموحين، ليسلكوا هذه المسالك المهلكة؟ وأي إيمانٍ خلاقٍ ذلك الذي استطاع أن يخرس نداء قلب طارق وجنوده الغازية.. في هذه الطرقات الوعرة، والمدن النائبة، ذات الطرقات الصعبة، والتي لا يعرفون عنها إلا ما رسمته الخطط الحربيّة، وما خطته الخرائط الجغرافيّة، وما صمته العقيدة، وحققته العزيمة والاقدام، حدثتني بمثل هذه الأحاديث الجياشة نفسي، وأنا أنقل ناظري في هذه الأراضي الخضراء، فقلت لها: لا تتعجلي ولا تتحرقي شوقاً على بغدادي، فأنا أعلم أنّ ما بين أفياء نخيلها تعيش ذكرياتي، وفي حنايا أزقتها وشوارعها يسكن أهلي وأحبيتي، ألا تعوضك أحداث تلك البطولات على تحمل الغربة والبعد، والفرق كبير بين مجيئك ومجيئهم، فهم جاءوا غازين محاربين، وأنت جئت مسافراً مسالماً"^(٤٢).

يكشف الحوار عن الصراع المذوي الذي يدور في أعماق الرّحالة وهو جزء من آلية نسج الرّحلة وليس زائداً أو مفروضاً عليها، فالساعاتي يبني الحدث عبر الموازنة بين أفعال (وصلت وشاهدت، جاهدت وصارعت، استطاع، سلخوا، يخرس، يعرفون، رسمته، خطته، صمته وحققته) فنتشعب الأحداث وتتسع المدارات الفكرية تزامناً مع توظيف أسلوب العطف الذي وسع مدارات الأفكار في حدث الرّحلة، وتعددت به الصورة الفنيّة بقدر كبير، وأعطتنا الدلالة الكافية بأنه متمكن من أدواته الفنيّة، فهو في توظيفه أداة

العطف (الواو) جعل (المُؤلَّوج) مُجسِّداً تجسيداََ صورياً ينعكسُ على صاحبِ الحوارِ النفسي في البوح عمَّا تشعُرُ به فضلاً عن مُشاركته المتلقِّي فيه من خلال تكرارِ جُمَل الاستفهام (تُرى أيَّة همة قعساءَ دفعت..؟) وأيُّ ايمانٍ خلاقٍ ذاك الذي استطاع..؟) التي جعلت من الأفكار مرتبطةً ارتباطاً فنياً بالحركة السردية بما يتماشى وطبيعة الحدث المرتبط بالمشاهدات العينية التي أخذت بلُب ذاكَةِ الرَّحالة فرسمت لنا لوحةً حماسيةً حيَّةً بحركة واقعيَّتها التي انبثقت من الأحداث التاريخية الماضوية النابضة بروح التضحية وطموح المسلمين وعزيمتهم وأصرارهم في نشر الإسلام.

وفي موضعٍ آخر نجدُ الحوارَ الداخليَّ ينحرفُ إلى مسارٍ جانبي، لا يقعُ في صلب حركة زمن السرد للمشاهدات المرئية، وإنما يأخذ الحقيقة التاريخية من المشاهدات فحسب، فيصبحُ التعالقُ النصيَّ منسجماً بين النسيج اللغوي من جهة والبناء الدرامي من جهة أخرى، وهُنا تبرزُ أهمية الحوار في فاعليته لتمديد وتعميق صورة الوعي بقدر نباهة الراوي، وهو المؤسس الفعلي للحوار، ويتجسّد ذلك في بوح الساعاتي لنفسه في مؤنولوج يُعيدُه إلى الماضي في أثناء مشاهداته لمعالم جامع قُرطبة فيقول: " رأيتني أسعى حاجاً.. حتّى ضاقت الأرباضُ وازدحمت المدينةُ بالسابلين والرُوادِ وضاق الجامعُ بالمصلين والعباد، عندها شرع أبو عامر في توسيع الجامع من شرفيه، وعندمَا وصلَ المرشدُ بنا إلى هذه النقطة المهمة من الحديث، قلتُ في نفسي: من هنا بدأت المتاعبُ، وبانِ الخلاف.. ولكن المرشدُ الاسباني الطريف أدرك ما يدورُ في خلدي، فقال مُستدركاً: ولكن أولَ ما عمَل أبو عامر الحاكمُ العادلُ أن طيَّب نفوسَ أرباب الدور والمستغلات وأنصفهم بالثمن والتعويض" (٤٣).

وفي رحلته إلى ليبيا نجدُ الحوارَ الداخليَّ (المونولوج) تتمركزُ فيه بؤرة الكلام، وفعلُ الحدثِ معاً من منظور الرَّحالة فقط؛ إذ في هذا اللونِ من الحوارِ لا ترى الشخصيات الأخرى ما يدورُ في خلد الراوي، ولا نسمعُ سرداً آخرَ إلا ما يُمليه علينا الرَّحالة، فهو مركزُ الرصدِ في سردِ الحدثِ، وقطبُ الحوارِ في المشاهدات العرضية التي تطرأ عليه، فيعملُ الحوارُ موازنةً بين العرض والسردِ في إيقاعٍ فنيٍّ واحدٍ، يُسهّمُ

في دفع عجلة سرد الرحلة نحو الأمام ليحقق وظيفة الاستمرارية في السرد والبوح في الوقت نفسه، ولعلّ مونولوج الساعاتي في تأمله الماضين وما آلت إليه الأحداث التاريخية خير دليل على ما دوناؤه، فيقول: " وسرّ فكري عبر الزمان البعيد والقريب فرحتُ استعرضُ أمامي تلك الأجيال الماضية والحاضرة، فهنا وعلى هذه الأرض عاش أناسٌ مثلنا بآمالهم وهمومهم، بمرحهم وأسأمهم، بطموحهم وطمعهم، بحبهم وكُرهم، ثمّ ذهبوا لعالمٍ بعيدٍ نجهلُ كنهه، ولا يدركُ سرّه، لكنّ البحرَ باقٍ هو هو مُنتشرٌ هنا كما ينتشرُ اليومَ أمامي كأنّه فيلسوفٌ يحكي للشاطئ قصّة الأجيال المتعاقبة.. واستفتتُ من غيبوتي على صوتِ حنون لزوجتي: ناجي.. ناجي.. ولو كنتُ درويشاً هندياً ما استفتتُ من هذا التجلي الإلهي واللُّغزِ السماوي، وعادَ الصوتُ يهددُ برفقٍ ذلك الفيض السرمدي: أدركنا الوقتُ يا عزيزي.. وتبعثها بخطى حالمة أردد.. نعم أدركنا الوقت.. نعم أكلنا الوقت" (٤٤).

وقد يتخذ الحوار الداخلي (المونولوج) من إطار التأمل والفرح والسعادة وسيلة للتعبير عن وجهة النظر التي تُسفر عن شعور متجلٍ في شخصية الكاتب، فيملأ بوساطته فراغات السرد ويُغير نمطيته وطريقته فيقدّم من طريقه رؤيته الفنية في وعي عميق كما في قوله: " من ذا الذي لا تدهشه الصدفة، خاصة حينما تسنخ له فجأة، أو حين تلمع في ذهنه لمحة، أو حين يتحسّس بها ومضة، وهذا ما حدث لي فعلاً، فحالماً وصلتُ الفندق، زقتُ إليّ زوجتي خيراً مؤداؤه، بأنّ أبا القاسم اتصل بنا هاتفياً ودعانا للحفل الموسيقي الغنائي.. تكريماً للشاعر الأديب (محمد المرزوقي).. طفحت على وجهي ابتسامة عريضة ملؤها الارتياح والذهشة، وهمستُ يا لطيف فكم هناك من الغاز تكتنف غابات الوجود؟ وكم من أسرار تخنفي وراء المعقول واللامعقول" (٤٥).

العفوية والبساطة هما أهم ما يمكن أن نشير إليهما في هذا اللون من الحوار فضلاً عن الحرية اللغوية وسلاستها من جميع نواحيها الفكرية والأدائية، فالمحاور هو الرحالة ذاته في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو

مقصود^(٤٦) بغيّة تقديم المحتوى النفسي للشخصيّة فقوله: (زفّت إليّ زوجتي خبراً.. فكمّ هناك من ألغازٍ..؟ وكّم من أسرارٍ..). أساليب بلاغيّة في ترادف الخبر وتعدده ضمن إطار السرد المحكي، فقد أسهمت هذه الأساليب بشكلٍ مباشرٍ في استكمال الحلقات المفقودة من السرد، لعلّها محاولةً فنيّةً من الكاتب لإشراك المتلقّي في تأويلها وتفسيرها وتحليلها ومعرفة مكنوناتها وغاياتها.

وفي موضعٍ آخر يُظهر الحوار الداخلي (المونولوج) طبيعة الشخصية في معاناتها التي تعيشها، حالة من الضياع والألم، ولوم النفس، وقساوة الأيام والصديق وهو شعورٌ انتاب الرّحالة بعد فقدان حقيقته في مطار الجزائر، بعدما أودع فيها كلّ مقتنياته: مذكراته ومسودات كتابة الرحلة فيقول: "وهي خلاصة خواصري وانطباعاتي عن رحلتي.. وقد اودعتها إحدى حقائبي وأخشى فقدها.. إذ لست أدري ولا المنجم يدري، هل ستعود حبيبي؟ عفواً، أعني: حقيبي، أخذت أنحي باللائمة على نفسي وأناقشها في حوارٍ داخلي، لم وضعت ثقتي بتلك الحقيبة الجلديّة؟ وهي غريبةٌ عني بعيدةٌ مني، فأودعتها أسراري وخلاصة أفكارِي، وأنا الذي جرّب النساء والأصدقاء والأقرباء فأعطيهم الصافي من حُبّي وذوبت معهم الغالي من عمري، فلم يف منهم إلا النزر القليل، ولم أصطف فيهم إلا النادر الثمين، إذن كيف أرجو الوفاء من حقيبة بدنانير معدودات؟ وغادرت قاعة المطار مشغول البال، خائب الآمال بعد أن أعطيت الموظف المسؤول عنوان سفارتنا العراقيّة في الجزائر"^(٤٧).

يُظهر الحوار جانباً مهماً من سيرة الكاتب التي مثلت صفة تجربته الحياتيّة وكُنّا نعرف ما للجملة الفعلية من حركيّة واستمراريّة في تكرار الحدث مرّة بعد مرّة ففي قوله: (أعطيهم الصافي من حُبّي، وذوبت معهم الغالي من عمري، فلم يف منهم إلا النزر القليل ولم أصطف فيهم إلا النادر الثمين)، ثمة مسكوت عنه، أظهرته تجربة الليالي والأيام، ويبدو لنا أنّها مؤلمة قاسية في نظر الساعاتي في كلّ ما حملته من هواجس للنفس الانسانيّة وأحاسيسها، وما انتابها من خلجاتٍ مريّة يشعر بها القارئ وهي في أعماق النفس المُحاورَة لذاتها.

وقد يحمل الحوار الداخلي لمحة نقدية يوجهها الرحالة لمجتمع معين، كأن تكون ظاهرة اجتماعية غير مرغوبة، لا تتوافق وأفكار الكاتب، فيكون الفضاء الخارجي غير متأثراً لما تريده وتكون الشخصية حذرة، ولكنها في الوقت نفسه لا تستطيع تجاوز ما تراه، كما في نقده السّاحر لبعض الفنتية الذين يرتادون المقاهي في مدينة (تلمسان) الجزائرية، فيقول: " وذات يوم وبينما أنا أسير على غير هدى في مدينة تلمسان ألقب ناظري بوجه لم أجد لي بينها بسمه من قريب، ولا وعداً من حبيب، وصلت إلى مقهى شعبي يوزع (التاي) فجلست أرتشف كوباً منه، ورحت أتقحص رواد المقهى، وقلت في نفسي: لو قدر لي أن أفتح محلاً لبيع وتصليح الساعات في مدينة تلمسان، لما زار محلي إلا قليلاً جداً من الناس، ولبيعت الساعات بعيدة عن تناول الرّبانين وكان جليها للتصليح أبعد، فقد وعيت عن كثب أن الوقت والتوقيت لدى أهالي تلمسان لا يعنيان شيئاً مهماً في حياة هذا الانسان" (٤٨).

وفي رحلته إلى سويسرا ينطلق الحوار من نوع آخر، إذ لا يكتفي فيه الكاتب بالسرد والتصوير، وإنما يجعل للأمكنة روحاً يبحث عنها، ونهايةً يبتغي وصولها، عبر تقنية المبادلة في أسلوب السرد، ينتقل الكاتب فيه من الحوار الخارجي إلى حوار النفس لذاتها، فيمسي التشكيل الحوارية بنوعيه صورة مضافة لصورة المكان المرشح إليه فيقول: " جرس الهاتف يرن، فرفعتة ملهوفاً مسرعاً فإذا بالأخ الصديق (عزيز الملا حمادي) يحدثني من بعيد: أهلاً بك (أبا الشوق) اركب القطار إلى (لوزان) وتعال إلينا على عجل، فستجدنا جميعاً بانتظارك في المحطة، وكُنّا شوقاً إليك ولبغداد والوطن ولأخبار أهلنا وأحبابنا، ولكن أين تقع هذه (اللوزان)؟ .. ثم كيف أهتدي إلى قطار الساعة الرابعة والثلاث دقائق؟ .. وكيف ابتاع البطاقة وأنا لا أعرف الفرنسية؟ كثير من هذه الأسئلة المحيرة ازدحمت في مخيلتي وأنا متجة صوب المحطة، ولكن بلا جوابٍ مُقنع، كل هذه التأملات وليس لاسم هذه المدينة من ذكرٍ أو صدَى في فكري" (٤٩).

ويأتي الحوار الداخلي ضرورةً تمليها النفس في الإقدام على الفعل، ويتجلى لنا ذلك في محاوره الرحالة لنفسه لرفع حُجب التأزم والإرتداد، وهنا يلعب الحوار دوراً سردياً مهماً ولا سيما حينما تبدو النفس المحاوره

في أزمة لأقناع الذات على الإقدام والمواصلة لإنجاز الفعل، كما في قوله: " يصادف كثيراً أن تكون سفرتي إلى (سويسرا) موقوتة في فصل الشتاء.. وكَمْ مرّة تلقيتُ الدّعوة من صديقي (فيليب شموتس) مُشوقاً ومُحبباً ليّ زيارة مدينة.. (زرمات).. ووجدتني أحاورُ نفسي في مُنولوج داخلي مرّة أسألُ والنفسُ تجيبُ، ومرّة أخرى تكونُ نفسي هي السّائلة لأكونُ أنا المَجبِبُ، وما يضيرك أيّها الرّجلُ أن تلبّي مثل هذه الدّعوة الكريمة، أليسَتْ هي فرصةٌ طيبةٌ وسانحةٌ وما المانع أن تنطلقَ إلى هُناكَ، لتجدَ نفسك بعدَ أربع ساعاتٍ وبضع دقائقَ بينَ أصدقاءٍ وأحابِيبٍ أمامَ جبالِ الألب، وقدَ اعتمرتَ قممَها الشاهقةَ بياضِ الثلوجِ المضيئةِ"^(٥٠).

وقد يأتي الحوارُ مُصاعاً لقوانينِ السّردِ، فلا شكَّ أنّ رحلاتِ السّاعاتي انبثقتُ جُلّها من واقعِ المُشاهداتِ الفعليةِ، التي قامَ بها الرّحالةُ لبلدانٍ مُختلفةٍ ومنتوعةٍ، ولكنّ الواقعيةَ النصّيةَ في صدقها الفئّي، تفرّضُ وجودها على الكاتبِ في صورٍ مُتعددةٍ، منها: محاكاةُ الواقعِ في نصّيةِ السّردِ، وتوجيهه نحو المُتلقي بكلِّ واقعيةٍ فنيةٍ، وهذا ما نجدُه في مُجملِ الأفكارِ التي تطرّقَ إليها الرّحالةُ في مُنولوجه فيقولُ: " حانتُ مني التفاتةٌ نحو صورٍ لشبانٍ وشاباتٍ، قدَ أُطرتُ بعنايةٍ فائقةٍ، وعُلقتُ على الجدرانِ في موقعٍ يجذبُ إليه الأنظارُ، فسألْتُ صاحبي عن هؤلاء، ما شأنهم؟ وما تعنيه هذه الصّور؟ فقال: هؤلاء ضحايا عشقهم لرياضةِ التزلجِ على الجليدِ، والتسلقِ على الجبالِ، والعشاقِ من كلِّ نوعٍ ولأبي سببٍ كثيراً ما ضحوا.. وسألْتُ نفسي: لماذا يُضحى الإنسانُ بحياته كي يتسلقَ هذه الجبالِ، مُتحدّياً منطوقَ العقلِ وقوةَ الطبيعةِ، وكُنّا يعلمُ أنّ كلَّ زائرٍ يصلُ إلى هذه المناطقِ، خاصةً إذا كانَ طائراً في الجوّ، سيُشاهدُ تلكَ الجبالِ وهو مُطلٌّ عليها، يراقبها عن بُعدٍ وهو جالسٌ مستقرٌّ في كرسي طائرتِه، عندما تُحلّقُ فوقَ جبالِ الألبِ من كلتا جهتيها السّويسريةِ والإيطاليةِ، يراها من موقعِ التحدي؛ لأنّه يطيرُ فوقها"^(٥١).

ويتواصلُ السّاعاتي في توظيفِ حواراته الداخليّةِ بأنماطها^(٥٢) ففي رحلتهِ إلى نيوزيلاند يوظفُ الكاتبُ الحوارَ في إطارِ عتابِ الذاتِ للوطنِ، فيستثمرُ المقارنةَ والموازنةَ في توجيهِ المُنولوجِ فيقولُ: " ولد (السّير

هيلري) في مدينة (أوكلاند) عام ١٩١٩م، ثمَّ حَدَمَ في الفُوقِ الجويَّةِ الملكيَّةِ أَبَانَ الحربِ العالميَّةِ الثانيَّةِ.. وَهُوَ يَتَمَتَّعُ بِمَرَكِزِ مَرْمُوقٍ فِي جِزْرِ نِيوزِيلَانْدِ وَشَهْرَةً عَالَمِيَّةً، وَزِيَادَةً عَلَى اعْتِرَازِهِمْ بِشَخِصِيَّةِ البَطُولِيِّ الأَسْطُورِيِّ وَمُضَاعَفَةً لِتَكْرِيمِهِ، فَقَدْ طُبِعَتْ صُورَتُهُ عَلَى العُمَلَةِ الوَرَقِيَّةِ النِيوزِيلَنْدِيَّةِ مِنْ فِئَةِ الخَمْسَةِ دُولَارَات. يَوْمَهَا سَأَلْتُ نَفْسِي: وَعَاتَبْتُ أَبَا المَكَارِمِ العِرَاقِ بِلَدِي أَلَا يَسْتَحِقُّ البَطْلَ المُصَارَعُ (الحَاجِ عِبَاسِ الدِيكَ) تَمَثَالاً فِي سَاحَةِ مِنَ السَّاحَاتِ الرِّيَاضِيَّةِ فِي بَغدَادَ؟ بَعْدَ أَنْ نَازَلَ المُصَارَعُ الأَلْمَانِيَّ العَالَمِيَّ: (الهَرِكْرِيْمِر) فِي مَنْتَصَفِ الثَّلَاثِيَّاتِ، ثُمَّ أَلَا يَسْتَحِقُّ تَمَثَالاً فِي وَاجِهَةِ مَلْعَبِ الشَّعْبِ، لِيَطَّلَ عَلَى شَارِعِ مَدِينَةِ (الضِبَاطِ) العَقِيدِ الطَيَارِ المَرْحُومِ (حَفْظِي عَزِيْزِ) طَيَارِ المَغْفُورِ لَهُ المَلِكِ غَازِي، ثُمَّ وَدَّهَ المَغْفُورُ لَهُ المَلِكِ فَيَصِلُ الثَّانِي، الَّذِي يُعْزَى إِلَيْهِ الفَضْلُ فِي نَشْرِ رِيَاضَةِ المُلَاكِمَةِ فِي العِرَاقِ.. وَالَّذِي كَانَ بَطْلَهَا وَمُدْرِبَ الكَثِيرِ مِنْ أَبْطَالِنَا كَمَا كَتَبَ وَنَشَرَ عِدَدًا مِنَ الكَرَّاسَاتِ وَالمَقَالَاتِ عَن قَوَاعِدِهَا وَقَوَانِينِهَا وَأَخِيرًا وَلَيْسَ آخِرًا زَمِيلِي الَّذِي تَشْرَفْتُ بِزِمَالَتِهِ فِي كُلِّيَّةِ الحَقُوقِ القَاضِي العَادِل: عِلَاءِ النَوَابِ الَّذِي حَازَ بَطُولَةَ السَّبَاحَةِ العَالَمِيَّةِ عِنْدَ عُبُورِهِ بَحْرَ (المَانَشِ) فِي بَدَايَةِ الخَمْسِيَّاتِ، أَلَا يَسْتَحِقُّ تَمَثَالاً فِي جَانِبِ الكَرخِ قُرْبَ شَرِيْعَةِ النَوَابِ، الَّتِي يَتَغَنَّى بِجَمَالِهَا أَهَالِي بَغدَادِ" (٥٣).

حِينَمَا نَنْظُرُ نَظْرَةً عَمُودِيَّةً مِنَ الحِوَارِ الذَّاتِي الَّذِي عَقَدَهُ السَّاعَاتِي نَجِدُ أَنَّ بَنِيَّةَ صِرَاعِ الذَّاتِ بِمَا يُحَدِّدُ أُسْلُوبَهُ يَتَأَلَّفُ مِنْ مُسْتَوِيَيْنِ، يَتَصَلَّانِ بِالحَدِثِ: أَحَدُهُمَا مَرَكِزِيٌّ، وَالأُخْرَى هَامِشِيٌّ، يَدُورُ الصِّرَاعُ المَرَكِزِيُّ فِي ذَاتِ الرِّحَالَةِ الَّذِي يَنْعَكِسُ فِي صُورَةِ المَأسَاةِ، وَالأَلَمِ، وَالحَيْرَةِ، وَالعَتَابِ المَجَازِي، فَقَوْلُهُ: (سَأَلْتُ نَفْسِي: وَعَاتَبْتُ أَبَا المَكَارِمِ العِرَاقِ بِلَدِي) مَجَازٌ عَقْلِيٌّ إِذْ اسْتَدَّ الكَاتِبُ الفِعْلَ (عَاتَبْتُ) إِلَى غَيْرِ صَاحِبِهِ، فَالعَتَابُ لَا يَقَعُ عَلَى الوَطَنِ/العِرَاقِ، وَإِنَّمَا عَلَى مَنْ حَكَمَهُ وَهُوَ القَرَارُ فِيهِ، فَالعِلَاقَةُ هُنَا عِلَاقَةُ زَمَانِيَّةً، وَالإِسْنَادُ إِلَى أَبِي المَكَارِمِ كَنَائِيَّةً عَن بِلَدِهِ العِرَاقِ، الَّذِي تَنَاسَى مِنْ فِيهِ الأَبْطَالُ الذِّينَ أَفْنَوْا حَيَاتَهُمْ فِي رَفْعِ صُورَةِ بِلَدِهِمْ فِي المَحَافِلِ العَالَمِيَّةِ، وَالسَّاعَاتِي يَرْفُضُ هَذَا التَّهْمِيشَ وَالإِقْصَاءَ، وَيَدْعُو إِلَى إِعْطَاءِ كُلِّ ذِي حَقِّ حَقَّهُ، فَعَلًا مَادِيًّا يَكُونُ صُورَةً لِأَثَرِ أَوْ نَصَبًا تَذْكَارِيًّا وَمَعْنَوِيًّا، يَشِيرُ عَلْنَا إِلَى كِفَاحِهِمْ وَبَطُولَاتِهِمْ.

أمّا المستوى الثاني: فهو صراعٌ خارجيٌّ نضاليٌّ يتصلُّ بالتوعيّة النقابيّة العالميّة في أخذ دورها الفعّال، ويكونُ السّاعاتي فيهِ مُتلبساً بدور الرّقيب، ووظيفته واضحةٌ لا تعدوا أن تكونَ في إطار التجربة العامّة، وهي رؤيةٌ هامشيّةٌ في نظر الكاتب يوكلُ مهمتها لذوي التخصص وهي مهمتهم، كلٌّ بحسب عمليهِ المناط به ودوره في الحياة.

نتائج البحث:

من هنا، وخلاصةً لما سبق ذكره عن الحوار، يمكنُ لنا القول: إنّ الحوارَ من العناصر الفنيّة التقنيّة المهمة التي يعتمدُ عليها الكاتبُ في رسم شخصيّاته، وبيان مُستواها الفكريّ وعالمها الرّوحي، وأيّاً يكن نمط الحوار فإنّ حضوره في نصِّ الرّحلة ودرجته دالان على مُستوى العلاقة بين الشخصيات السّردية ورؤية المؤلف للعالم لخارجيٍّ الذي تجري فيه الأحداث الحواريّة، لذا كان الحوارُ في رحلاته سلساً مندمجاً في صلب الحدث. وقد نهضَ بوظائف متعددة: أسلوبيةٌ وبنائيةٌ، وتعريفيةٌ، وتوجيهيةٌ موازنة، وبيانية، فضلاً عن وظيفته البوح التي تعبرُ عن مكنون الشخصية المُحوارة.

فالحوارُ جزءٌ لا يتجزأ عن مكونات سرد الرّحلة عند السّاعاتي يجعلها أكثرُ تجسيداً وحضوراً كما أنّه يلتزم بدفع حركة السرد والإسهام في بناء النصّ الفنّي من خلال التمهيد للأحداث أو عن طريق الارتداد إلى الماضي لاستكمال عمليّة النسج وبناء الحدث.

الهوامش:

- ١ - معجم السرديات: ١٥٩.
- ٢ - يُنظرُ: المصطلح في الأدب العربي: ٥٣.
- ٣ - يُنظرُ: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ١٠.
- ٤ - يُنظرُ: أسلوبية الرواية: ١٨.
- ٥ - يُنظرُ: معجم السرديات: ١٥٩.

- ٦ - يُنظرُ: (مفهوم التناحر) تجديدات نظرية: ٢٠.
- ٧ - يُنظرُ: معجم السرديات: ١٥٩. وينظر: فن القصة: ٩٦.
- ٨ - يُنظرُ: فن القصة: ٩٦. وينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان) ج: ٢: ٣٧٧، وينظر: فن القصة القصيرة: ٢٩.
- ٩ - يُنظرُ: عالم القصة: ٢٦٧.
- ١٠ - يُنظرُ: البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من ١٩٩٠م - ٢٠٠٠م: ١٨٠.
- ١١ - فنُّ القصة: ٩٦.
- ١٢ - يُنظرُ: فنُّ القصة: ٩٧. ويُنظرُ: دراسات في القصة العربية أصولها، واتجاهاتها، وأعلامها: ٣٥.
- ١٣ - يُسميه (ميخائيل باختين) بـ (الصريح)، يُنظرُ: المبدأ الحوارية (دراسة في فكر ميخائيل باختين): ٩٦.
- ١٤ - يُنظرُ: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية): ٤١.
- ١٥ - رسائل من الهند: ٤٥ - ٤٦.
- ١٦ - م.ن: ١٠٧-١٠٨.
- ١٧ - من وحي السفر: ٢٦-٢٩.
- ١٨ - معجم السرديات: ١٦٠.
- ١٩ - من وحي السفر: ٦٩-٧٠.
- ٢٠ - م.ن: ١١٦.
- ٢١ - رحلة إلى الأندلس: ٣١-٣٢.
- ٢٢ - م.ن: ٧٣-٧٤.
- ٢٣ - رحلتي إلى أفريقيا العربية: ليبيا: ٧٤-٧٥.
- ٢٤ - يفرق المتخصصون في النحو التقليدي بين أسلوبين في نقل كلام الآخر، الأول: هو الأسلوب المباشر، والثاني: غير المباشر، فحينما ينقل الراوي كلام غيره، كما هو الحال في النص المختار، لجأ إلى الأسلوب الأول، أمّا إذا ضمنه في سياق كلامه، لجأ إلى الثاني، فُعرف الأول عندهم: بكلام الشخصية، وعُرف الثاني بكلام الراوي، للمزيد يُنظرُ: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ط١، سنة ١٩٨٤م، ص: ١٥٩.

- ٢٥ - رحلتي إلى أفريقيا العربية: تونس: ٢٦-٢٧.
- ٢٦ - رحلتي إلى أفريقيا العربية: الجزائر: ٢٩-٣٠.
- ٢٧ - رحلتي إلى أفريقيا العربية: المغرب: ٣٠-٣١.
- ٢٨ - م.ن: ٣٣.
- ٢٩ - م.ن: ٤٧-٤٨.
- ٣٠ - م.ن: ٤٨.
- ٣١ - م.ن: ٦٠-٦٦.
- ٣٢ - سويسرا خيمة العالم: ٩٢.
- ٣٣ - وظف الساعاتي ألوأناً متعددة من الحوار الخارجي في موضوعات مختلفة، يُنظرُ: رسائل من الهند: ٤٤، ٧٩-٨٠. ويُنظرُ: من وحي الرسائل: ٥٣، ١٠٥. ويُنظرُ: رحلة إلى الأندلس: ١٤-١٥. ويُنظرُ: رحلتي إلى أفريقيا العربية: ليبيا: ٣٥، ٦٨-٦٩، ٧٤، ٧٩-٨٠. ويُنظرُ: رحلتي إلى أفريقيا العربية: تونس: ٣٢-٣٣، ٥١، ٥٤، ٦١. ويُنظرُ: رحلتي إلى أفريقيا العربية: الجزائر: ٢٠. ويُنظرُ: رحلتي إلى أفريقيا العربية: المغرب: ٥١-٥٢، ٦٨، ٧٨، ٩٢. ويُنظرُ: سويسرا خيمة العالم: ٢٨، ٨٦-٨٧، ١٢٢-١٢٣، ١٣٤، ١٦٠، ١٨٣-١٨٦، ١٩٠، ٢٢٠. ويُنظرُ: رحلة إلى جزر نيوزيلاند: ٢٠، ٢٣، ٣٨، ٣٩، ٥٠، ٦١، ٦٥، ٦٧، ٩٩، ١١٨.
- ٣٤ - سويسرا خيمة العالم: ١٢٤-١٢٧.
- ٣٥ - م.ن: ٢٢٠-٢٢١.
- ٣٦ - رحلتي إلى جزر نيوزيلاند: ٣٠.
- ٣٧ - يُسميه الناقد الروسي (ميخائيل باختين) بـ (التهجين) يُنظرُ: المبدأ الحوارية (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، يُنظرُ: تزفيتان تودوروف: ٩٦. ويقسمه الناقد عبد الملك مرتاض إلى أربعة أقسام: المونولوج، والمناجاة، وتيار الوعي، والارتجاع الفني. يُنظرُ: في نظرية الرواية: ١٣٨.
- ٣٨ - معجم السرديات: ١٦١. ويُنظرُ: معجم المصطلحات الأدبية: ٢٠٥.
- ٣٩ - القصة السايكولوجية: ١١٦.
- ٤٠ - يُنظرُ: تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٤٤.

- ٤١ - يُنظرُ: تحولات الحبكة: ١٠٤.
- ٤٢ - رحلة إلى الأندلس: ٤٠-٤١.
- ٤٣ - م.ن: ١٣٩.
- ٤٤ - رحلتي إلى أفريقيا العربية: ليبيا: ٦٧.
- ٤٥ - رحلتي إلى أفريقيا العربية: تونس: ٦٥.
- ٤٦ - المونولوج في الدراما والشعر: ٢٣.
- ٤٧ - رحلتي إلى أفريقيا العربية: الجزائر: ١٧.
- ٤٨ - م.ن: ٦٠.
- ٤٩ - سويسرا خيمة العالم: ١٢٣.
- ٥٠ - م.ن: ٢٠٠-٢٠٣.
- ٥١ - سويسرا خيمة العالم: ٢١٠.
- ٥٢ - وظف الساعاتي ألواناً متعددة من الحوار الداخلي يُنظرُ على سبيل المثال: رسائل من الهند: ٨٠-٨١. ويُنظرُ: من وحي الرسائل: ٢٥، ٣٩. ويُنظرُ: رحلتي إلى أفريقيا العربية: ليبيا: ٣٥، ٦٧، ٧٨، ٨٥-٨٦. ويُنظرُ: رحلتي إلى أفريقيا العربية: الجزائر: ١٤. ويُنظرُ: رحلتي إلى أفريقيا العربية: المغرب: ٣٩. ويُنظرُ: سويسرا خيمة العالم: ١١٤، ١٨٨. ويُنظرُ: رحلة إلى جزر نيوزيلاند: ٢٨، ٥٤، ٦٤، ٦٧-٦٨، ٨٥، ١١١، ١١٤، ١١٧.
- ٥٣ - رحلة إلى جزر نيوزيلاند: ١٠٣-١٠٤.

المصادر والمراجع:

١. أسلوبية الرواية، الدكتور حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة للنشر والتوزيع، ط١، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٩م.
٢. بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ط١، سنة ١٩٨٤م.
٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، الدكتور شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، ط١، بغداد، سنة ٢٠٠٠م.

٤. البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من ١٩٩٠م - ٢٠٠٠م، الدكتور حسنين غازي لطيف، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، ط١، بغداد، سنة ٢٠١١م.
٥. تحولات الحكمة، خليل رزق، مؤسسة الأشراف للطباعة والنشر، ط١، لبنان، سنة ١٩٩٨م.
٦. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، سنة ١٩٧٥م.
٧. ترفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، سنة ١٩٩٢م.
٨. الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، لبنان، سنة ١٩٩٩م.
٩. الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، الدكتور طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب للطباعة والنشر، ط١، القاهرة، سنة ١٩٧٥م.
١٠. دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها، واتجاهاتها، وأعلامها، الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف للطباعة والنشر، ط١، القاهرة.
١١. فن القصة القصيرة، الدكتور رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، سنة ١٩٧٠م.
١٢. فنُّ القصة، الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، لبنان، سنة ١٩٩٦م.
١٣. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، الدكتور عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة للطباعة والنشر، ط١، الكويت، سنة ١٩٩٨م.
١٤. القصة السايكولوجية، ليون ايدل، ترجمة: محمد السمرة، مكتبة الأديب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، لبنان، سنة ١٩٥٩م.
١٥. المبدأ الحوارية (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، ترفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، سنة ١٩٩٢م.
١٦. المصطلح في الأدب العربي، الدكتور ناصر الحاني، المكتبة العصرية، ط١، لبنان، سنة ١٩٨٦م.

١٧. معجم السرديات، تأليف محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر والتوزيع، ط١، تونس، سنة ٢٠١٠م.

١٨. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، طبع التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، ط١، تونس، سنة ١٩٨٦م.

١٩. مفهوم التناحر، تجديدات نظرية، بشير القمري، مجلة شؤون أدبية، الشارقة (دبي)، سنة ١٩٩٠م، العدد: ١١.

٢٠. المونولوج في الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، سنة ١٩٩٧م.

