المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والإجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
العـــدد 20A1 آذار 2026
Mar. 2026 No.20A1
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN 2790-1254

التشكيل والرؤية في رواية (سبعة عشر غروباً) لسليمان الصدي ـدراسة في الرؤية الشعرية

أ.م.د سروة يونس أحمد
جامعة الموصل/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية
sarwa.y.a@uomosul.edu.iq

الملخص

تؤدي اللغة الدور الأبرز في تشكيل الرواية الحديثة بوصفها تمثل جوهر الرؤية السردية، ولا يمكن أن تقوم الحكاية بوصفها أبرز عناصر التشكيل من دون لغة نوعية تختصّ بتمثيل الفضاء السردي وهو في أكثر حالاته تماسكاً، ورواية (تسعة عشر غروباً) لسليمان الصدي تعنى باللغة الروائية عناية بالغة في مفاصل التشكيل كافة، وإذا كان عنصر السرد هو العنصر الأكثر حيوية وحراكاً في الرواية؛ فقد خضع في هذه الرواية إلى اللغة الوجدانية التي رسمت معالم الشخصية في صورة ارتباطها بالحدث، على النحو الذي جعل الراوي يتسلّح بهوية اللغة وخطابها من أجل بلوغ المرتبة المناسبة في تجميل الحكاية وتماسك الرواية. بينما جاء عنصر الوصف كي يرتقي باللغة نحو مصاف الحساسية الرومانسية البالغة، لأن الوصف هو العنصر الأكثر استجابة لحيوية اللغة وتمثيلها السردي للحدث والحكاية معاً، حيث إن الوصف بطبيعته يحتاج إلى مزيد من اللغة التفاصيلية التي تحيط بالمكان والزمن والحدث والشخصية، وكل ما يتعلق بالفضاء السردي للرواية، فلا يوجد شيء في الرواية بعيد عن الخضوع للغة الوصف ضمن رؤية شاملة تستقصي الجزئيات والتفاصيل والحيثيات، وتعاين الأشياء في الرواية بوصفها حالات تحيا بلغة الوصف. يأتي الحوار بوصفه العنصر المهم الثالث من عناصر تشكيل الرواية وهو يحمل لغته الخاصة، القائمة على حركة الفعالية اللغوية عبر الحوار بين الشخصيات، ولغة الحوار الروائي هي الأكثر تلوناً وتعدداً وتنوعاً من لغة السرد ولغة الوصف، وذلك بحكم خضوعها لتنوّع الشخصيات وتنوع خطاباتها على نحو يجعل هذه اللغة حاضرة بتوقد أكثر وحرارة أشدّ، وبذلك تكون اللغة الروائية خاضعة لثنائية التشكيل والرؤية في أعلى مراتب الحضور والتأثير.

الكلمات المفتاحية: الرؤية، الرواية، التشكيل، اللغة، السرد الروائي، الوصف.

The Structure and vision in the Novel Seventeen Sunsets by Suleiman Sadi A study in the Narrative Vision

Asst. Prof. Dr. Sarwa Younis Ahmed
University of Mosul / College of Arts / Department of Arabic Language

Abstract

Language plays the most prominent role in shaping the modern novel, as it represents the essence of the narrative vision. The story, as the most important element of formation, cannot exist without a distinctive language capable of representing the narrative space in its most coherent state. The novel “Nineteen Sunsets” by Suleiman Al-Sadi pays great attention to the language of the novel in all aspects of its formation.If narration is the most vital and dynamic element in the novel, in this work it is subject to an emotional language that outlines the features of the character through its connection with the event. In this way, the narrator relies on the identity and discourse of language to reach the appropriate

level in beautifying the story and strengthening the coherence of the novel.The element of description also appears in order to elevate language to a high level of romantic sensitivity, because description is the element most responsive to the vitality of language and its narrative representation of both the event and the story. By its nature, description requires more detailed language that surrounds place, time, event, and character, as well as everything related to the narrative space of the novel. Thus, nothing in the novel escapes the influence of descriptive language within a comprehensive vision that examines details, circumstances, and particulars, and observes things in the novel as states that live through the language of description.Dialogue comes as the third important element in the formation of the novel, carrying its own distinctive language based on the movement of linguistic interaction through conversations between characters. The language of novelistic dialogue is more varied and diverse than the language of narration and description because it reflects the diversity of characters and their different discourses. This makes the language of dialogue appear with greater intensity and vitality. In this way, the language of the novel becomes subject to the duality of formation and vision at the highest levels of presence and influence.

Keywords: Vision, Novel, Formation, Language, Narrative Discourse, Description.

مدخل في توصيف اللغة الروائية:

تعدّ اللغة في كل صنوف الكتابة الإبداعية هي الأنموذج أو العنصر التشكيلي الأبرز في بنائها وبثّ الحياة فيها، ولا تستكمل الصورة النصية في أي نص إبداعي (حتى يصل إلى إبداع ذلك النص أن يبتل بماء اللغة وأن يحترق بنارها)[1]، على النحو الذي يجعل الباحث أو الناقد يوغل في تحليل لغة النص، من أجل التأكد من أن الكاتب عارف بأسرار اللغة الإبداعية وفقهها الأدبي؛ على النحو الذي يكون بوسعه بناء نص أدبي سليم قادر على الإدهاش والإبهار مستكملاً كل الشروط الفنية والجمالية اللازمة.

تتأسس اللغة الروائية بوصفها أحد نماذج التشكيل اللغوي في الفنون الإبداعية عبر فهم أسلوب الأداء وطريقته ونظمه، بما يجعل (مهمة الباحث هي البحث في صيغ وأشكال هذا الاستثمار للخطاب الآخر وتحديد وظائفه الدلالية، وما يحدث من آثار في لغة الرواية ومرجعيتها ومتخيلها)[2]، ولا شك في ان البحث في قضايا اللغة الروائية إنما هو في الوقت نفسه بحث في كل عناصر التشكيل السردي، وذلك لأنّ اللغة الروائية هي القاسم الفني المشترك بين العناصر جميعاً على نحو فاعل ومؤثر وأساسي.

---

1 تمنع النص متعة التلقي: قراءة ما فوق النص، بسام قطوس، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2002: 29.

2 حوارية الخطاب الروائي " التعدد اللغوي والبوليفونية"، د. محمد بوعزة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2016: 120.

تنفتح اللغة الروائية داخل مسار الرواية وطبقاتها وقضاياها على مساحة ثرية وخصبة وواسعة وعميقة من العمل والتأثير، إذ (إن اللغة تحضر داخل النص الروائي كقيمة دلالية تكشف عن منظور المتكلم؛ ولكي يساهم الخطاب اللغوي للشخصية الروائية في هذا الحضور الدلالي ينبغي أن تصير صوتاً يعبر عن موقفه أمام سيطرة رؤية الكاتب الأحادية، وقد سمى باختين هذا التصور المركب من الشخصية ـ الصوت بـ"تعدد الأصوات")[1]، وبهذا تؤدي اللغة الدور الأبرز في التشكيل الروائي، ولا بدّ من فهم وإدراك قيمة هذه اللغة وفحص معطياتها للوقوف على قابليتها على الأداء وبناء الرؤية السردية في النص الروائي.

يقوم الهيكل البناء السردي في الرواية عموماً على السرد أولاً، والوصف ثانياً، والحوار ثالثاً، ولكل آلية من هذه الآليات مساحتها الخاصة بحسب طبيعة التجربة وحكايتها ورؤيتها وحساسيتها، فثمة روايات يكون فيها الحجم الكتابي للسرد أكبر، وقسم آخر يتفوّق الوصف على السرد والحوار، في حين تأتي بعض الروايات ذات طابع درامي معتمدة على الحوار أكثر، لكن الآليات جميعاً لا بد أن تحضر معاً في كل رواية بنسب متفاوتة.

نتناول في هذا البحث رواية (سبعة عشر غروباً)[2] لسليمان الصدي، وهي رواية تخضع لأسلوبية سردية تحظى فيها اللغة الروائية بقيمة كبيرة، لأن الروائي يمضي في استعادة وهج اللغة الرومانسية التي تتلاءم مع طبيعة الجوّ السردي الخاص بهذه الرواية، وهي تقوم على موضوع يتعلق بتجربة الحب في طبقاتها المتعددة، لذا فإن الروائي منح نفسه الحرية الكاملة في التعبير عمّا يجول في خاطره لاستكمال فضاء التجربة، وهو ما جعل لغته السردية تغوص في طبقات الرومانسية بلا حدود، وقد اقتربت كثيرا من لغة الشعر على نحو يكشف عن الروح الشاعرية التي تتمتع بها لغة الرواية.

لقد حضرت هذه اللغة الروائية الرومانسية في السرد والوصف والحوار بحسب ما تسمح به كل آلية من هذه الآليات، فلا شك أن السرد والوصف يسمحان أكثر من الحوار بتجلي شعررية اللغة الروائية على نحو طاغٍ، بينما الحوار لا يسمح كثيراً بذلك -إلا في حدود ضيقة- على اعتبار أنه يخضع لنوع من الحجاج والمنطق، ولا سيما في الحوار الخارجي بين الشخصيات حيث يحتاج إلى درجة عالية من أسلوبية الإقناع.

ومع كل ذلك فإن أسلوبية التعبيير الروائي في رواية (سبعة عشر غروباً) تبقى محلّقة في أجواء الفضاء الشعري في لغته الرومانسية الفاعلة، إيماناً من الروائي بتوفير ما وسعه ذلك من الأجواء الرومانسية لاحتضان التجربة.

لغة السرد الروائي:

تتعدد صور اللغة في السرد الروائي على نحو خاص من خلال ما تقوم به من دور في بناء الهيكل الفني العام للرواية، وغالباً ما تأتي اللغة الروائية بوصفها محاكاة للواقع الذي يؤلف المرجعية الأساسية التي تموّن الرواية بما تحتاجه من حكايات، ويمكن في بعض الأحيان أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية، كي تعبر اللغة الروائية عن مستوى معين من مستويات هذه المحاكاة، غير أنه من الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير. فضلا

---

1 الأصوات المتعددة وتيار الوعي في رواية " البحث عن وليد مسعود " لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة إضاءات نقدية، السنة العاشرة، ع (39)، إيران، أيلول، 2020: 64-65.

2 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي، مؤسسة الرؤى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دار فواصل للنشر، بيروت، ط1، 2025.

عن ذلك فإن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة: منها المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها[1]، لتكون اللغة الروائية على هذا النحو مشغولة بتأليف الخطاب السردي الذي يوصف بأنه جوهر العملية في النصوص الروائية.

فالسرد يمثل الروح التي تبعث في النص الروائي حياته؛ وقد يخضع هذا السرد إلى سارد كلي العلم أو سارد ذاتي بحسب طبيعة التجربة الروائية، واللغة الروائية في مساحة الفاعلية السردية هي التي تقود عملية السرد وتوجّهاته واستراتيجيته الحكائية[2]، وقد حفلت رواية (سبعة عشر غروباً) بمنطق سردي ترفعه اللغة الروائية إلى مرتبة رومانسية عالية، تتلاءم مع طبيعة الحادثة الروائية وطبيعة الشخصيات وطبيعة عناصر التشكيل السردي الأخرى من زمن ومكان ورؤية وأفق وحساسية وغيرها، وثمة كثير من المقاطع التي تعبر عن جوهر الفكرة السردية الأساسية التي نهضت عليها تجربة الرواية في جانبها الموضوعي.

إن كل رواية في كليتها على هذا الأساس من وجهة نظر (اللغة والوعي اللساني) المستثمَرَين فيها، هي هجين لغوي عميق في باطنيته وظاهريته معاً. لكن يتحتم علينا أن نؤكد ذلك مرة أخرى: إنه هجين قصدي وواع، منظم أدبياً. وليس مطلقاً، بوصفه مزيجاً معتماً وآلياً من حساسية اللغات[3] التي تستخدم في سردية الرواية.

يشرع الراوي كلي العلم في رواية (سبعة عشر غروباً) نحو سرد المشاهد الروائية؛ ملقياً الضوء الكاشف على المكان والشخصيات، حين تكون اللغة متوقدة وهي تحاول الإحاطة بالموقف السردي من الجهات كلها:

(في أحد الأيام، وبينما كانت الشمس تلامس البحر، التفت إليها بابتسامة خفيفة، وكأنها جزء من هذا المشهد الطبيعيّ.

قال، محاولًا كسر الصمت الذي طال بينهما:

«-الغروب هنا، يشبه كلّ غروب سابق لكن اليوم يبدو مختلفاً، أليس كذلك؟»

نظرت إليه، وكأنها فوجئت بجرأته، لكنّها لم تجد في نفسه سوى صدى لتفكيرها الخاص. أجابته بهدوء:

«نعم، كل غروب يحمل شيئاً مختلفاً، كأنه يرسم لوحة جديدة كلّ يوم.»

بهذه البساطة، بدأت المحادثة.

كانت الكلمَات بسيطة، لكنّها حملتَ في طياتها معاني عميقة، كالأمواج التيّ تداعب الشاطئ برفق، تاركةً وراءها أثراً لا يمحوه الزمن بسهولة.

ومع مرور الأيام، تحوّلت تلكَ المحادثات إلى طقس يوميّ، يلتَقيان مع الغروب ويتبادلان الكلمَات التيّ كانت في البداية حذرة، ثم أصبحت حميميّة، وكأنهما يعيدان اكتشاف البحر والنفس معاً.

أصبح لهما موعد ثابت، حيث يجلسَان وينتظران لحظة الغروب، ليستمعا إلى صمت البحر وحكاياته التيّ ترويها أمواجهَ. ومع كل لقاء، كان شيء ما ينمو بينهما، كالبحر الذي يتسع أفقه كلمَا اقتربت الشمس

---

1 شعرية دويستفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 282-283.

2 اللغة الروائية والسرد، د. إحسان عبد العزيز أحمد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1، 2003: 39.

3 الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة-باريس، ط1، 1987: 113.

من الغروب، إنّه عمق في المشاعر، وتواصل في الأفكار، ورغبة مشتركة في استكشاف ما يخبئه هذا اللقَاء المتكرر من مشاعر وأسرار لم تُكشف بعد.)[1]

تتجلى الرؤية السردية في مضمار صوغ المشهد ورواية الحدث عبر حضور المكان بصحبة الشخصيات، إذ يبدأ المشهد بلغة سردية منمّقة وهادئة وشفافة تجمع الزمن والمكان في صورة سردية لغوية واحدة، تنمّ عن دقّة في التعبير وجمال في الأسلوب (في أحد الأيام، وبينما كانت الشمس تلامس البحر، التفت إليها بابتسامة خفيفة، وكأنها جزَء من هذا المشهد الطبيعيّ)، حيث يستدعي السرد في هذا المقام دخول الشخصية الرئيسة بلغة تتلاءم مع لغة السرد، وذلك لمضاعفة المناخ الروائي الرومانسي في فضاء النص (قال، محاولًا كسر الصمت الذي طال بينهما: «-الغروب هنا، يشبه كلّ غروب سابق لكن اليوم يبدو مختلفَاً، أليس كذلك؟»)، وكأن قوله جاء استمراراً للغة السردية التي رسم فيها السرد معالم الفضاء الروائي على نحو جاءت فيه اللغة الروائية استكمالاً لعناصر التشكيل.

تستمر لغة السرد الروائي بتقديم أنموذجها اللغوي ذي الطابع الحجاجي الرومانسي داخل صورة الآخر الأنثوي، بلغة أكثر رومانسية ودخولاً في تفاصيل التشكيل في استجابة للغة العنونة وتجلياتها الجمالية (نظرت إليه، وكأنها فوجئت بجرأته، لكنّها لم تجد في نفسه سوى صدى لتفكيرها الخاص. أجابته بهدوء: «نعم، كل غروب يحمل شيئاً مختلفَاً، كأنه يرسم لوحة جدَيدة كلّ يوم.»)، وهنا تعود مفردة (غروب) إلى عتبة العنونة كي تجعل من لغة العنونة حاضرة في طبقات المتن السردي الروائي.

يعود السرد بعد ذلك بلغته العفوية البسيطة ذات البلاغة السردية الواقعية في مقاربة الأشياء والتفاصيل والرؤى (بهذه البساطة، بدأت المحادثة. كانت الكلمَات بسيطة، لكنّها حملتَ في طياتها معاني عميقة، كالأمواج التيّ تداعب الشاطئ برفق، تاركةً وراءها أثراً لا يمحوه الزمن بسهولة. ومع مرور الأيام، تحوّلت تلكَ المحادثات إلى طقس يومي، يلتَقيان مع الغروب ويتبادلان الكلمَات التيّ كانت في البداية حذرة، ثم أصبحت حميميّة، وكأنهما يعيدان اكتشاف البحر والنفس معاً).

نجد هنا أن الألفاظ التي تكوّن لغة السرد في هذا المشهد ذات طبيعة حميمة على مستوى الأداء اللغوي العام والخاص، مما يجعل من اللغة الروائية على نحو عام في هذا المشهد ذات صلة وثيقة بالموقف الخاص بالحدث السردي من جهة، وبنوعية الشخصيات وأنموذج العلاقة بينها من جهة أخرى.

تنتقل لغة السرد الروائي في خاتمة صوغ هذا المشهد إلى استكمال صورة المحكي الروائي، ضمن طاقة لغوية تحتشد فيها كل معاني المحبة والمودة والرفقة الطيبة التي تستدعي لغة متموجة تتفاعل مع الطبيعة والبيئة (أصبح لهما موعد ثابت، حيث يجلسَان وينتظران لحظة الغروب، ليستمعا إلى صمت البحر وحكاياته التيّ ترويها أمواجهَ. ومع كل لقاء، كان شيء ما ينمو بينهما، كالبحر الذي يتسع أفقه كلمَا اقتربت الشمس من الغروب، إنّه عمق في المشاعر، وتواصل في الأفكار، ورغبة مشتركة في استكشاف ما يخبئه هذا اللقَاء المتكرر من مشاعر وأسرار لم تُكشف بعد)، ولا تكتفي اللغة السردية هنا بمقاربة المشهد عن بعد كما تقتضي الحالة الوصفية فحسب، بل الإسهام في نموّ الحادثة الروائية على نحو يجعل من طبيعة اللغة مساراً لتطوير بنية الحدث السردي من الداخل، وربما تتكفّل لغة السرد الروائي بهذه الوظيفة النوعية فضلاً عن وظائفها التقليدية الأخرى.

تسرد شخصية (ربيع) حكايتها بلغة قريبة إلى منطق الحكاية من حيث مقاربة المكان والذات والطبيعة والبيئة، عبر استرجاع القصص القديمة وتوظيفها في سياق الحدث الروائي بلغة تربط الماضي بالحاضر بالمستقبل، في ظلّ هيمنة المكان الخاص الذي يسمح بالهدوء والرغبة العالية في الحديث عن كل شيء:

---

1 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 6 – 7.

(حين التقينا أنا وناي على الشاطئ، كانت الأمواج تتلاطم بهدوء، كأنها تحاول أن تحكي لي قصصها القديمة بشغف ممزوج بالألم. وكأن المكان غدا مخصصاً لنا، زاوية خاصة على شاطئ لا يعرفها سوى نحن.

جلَسَت ناي بجانبيّ، وبدأت تمزح كعادتها، لكنني شعرت بشيء مختلفَ في صوتها، بنبرة خفية من الفضول، وكأنها تحاول أن تكتشف شيئاً لم تقلهَ بعد.

ابتسمت وقالت: «حسناً، ربيع، هل سأعرف اليوم من هيّ روز؟» كانت تسأل بنبرة خفيفة، وكأنها تحاول أن تخفيّ وراءها رغبة عميقة في المعرفة، شيئاً يتجاوز مجرد الفضول العابر.

جلَتُ في عينيها، وأحسستُ أنني أمام مرآة تعكس تساؤلاتي الخاصة. هل كان هذا الفضول يحمل في طياته بداية مشاعر أعمق؟ هل كانت ناي تشعر بشيء تجاه روز، أو ربما تجاهنا نحن الاثنان؟

بدأت أجيَبها، لكنني لم أتمكن من التوقف عن التفكير:

هل نحن على وشك أن نخطو خطوة جدَيدة في علاقتنا؟ شيء أكبر من مجرد زملاء في العمل، أو حتى أصدقاء.)[1]

إنّ دخول (روز) بوصفها شخصية غائبة تثير كثيراً من المشاعر والعواطف الجديدة بين (ربيع) و (ناي) على صعيد الفضاء اللغوي المعبّر عن الحالة، فالمكان الخاص يمثل مساحة كبيرة للبوح تجعل اللغة الروائية السردية في أعلى درجات تجليها وصدقها (حين التقينا أنا وناي على الشاطئ، كانت الأمواج تتلاطم بهدوء، كأنها تحاول أن تحكي لي قصصها القديمة بشغف ممزوج بالألم. وكأن المكان غدا مخصصاً لنا، زاوية خاصة على شاطئ لا يعرفها سوى نحن)، وهذه الخصوصية هي التي تخلق الفضاء اللغوي الذي يتميز بمجموعة من الصفات ذات الطبيعة الرومانسية التي تحاكي الحالة السردية وتعمقها.

تنعطف اللغة السردية داخل هذه الخصوصية المكانية بما يجعل كل من الشخصيتين ترى ما وراء الأفق الحكائي السائد بين الطرفين (جلَسَت ناي بجانبيّ، وبدأت تمزح كعادتها، لكنني شعرت بشيء مختلفَ في صوتها، بنبرة خفية من الفضول، وكأنها تحاول أن تكتشف شيئاً لم تقلهَ بعد)، فالقراءة التي سعى فيها (ربيع) نحو محاولة استشكاف الفضاء الداخلي لشخصية (ناي) هي قراءة تنمّ عن فهم نوعي لما يجول في خاطرها، ضمن محاورة ضمنية تريد فيها (ناي) معرفة قصة (روز) حبيبة (ربيع).

يصف (ربيع) هذه المحاولة للمعرفة الكاملة المستوفية بأنها تتجاوز حدود الفضول العابر (ابتسمت وقالت: «حسناً، ربيع، هل سأعرف اليوم من هيّ روز؟» كانت تسأل بنبرة خفيفة، وكأنها تحاول أن تخفيّ وراءها رغبة عميقة في المعرفة، شيئاً يتجاوز مجرد الفضول العابر)، وهذا ما يحتاج إلى توظيف لغة سردية تحفر في داخل وعي الشخصية من أجل الاستكشاف والمعرفة، وهنا تنبني اللغة السردية على أساس الدخول في تفاصيل الحساسية العاطفية السائدة في عمق المشهد.

تمضي اللغة في التعبير عن دقائق القضايا الوجدانية داخل شخصية (ناي)، في الوقت الذي تكون فيه شخصية (ربيع) منهمكة في الكشف عن الجوّ الداخلي العاطفي لشخصية (ناي)، بعد أن شغلتها شخصية (روز) التي دخلت ميدان الحدث بطريقة مشاكسة (جلَتُ في عينيها، وأحسستُ أنني أمام مرآة تعكس تساؤلاتي الخاصة. هل كان هذا الفضول يحمل في طياته بداية مشاعر أعمق؟ هل كانت ناي تشعر بشيء تجاه روز، أو ربما تجاهنا نحن الاثنان؟)، إذ نجد أن اللغة السردية هنا تأخذ منحى آخر على صعيد التشكيل المتعلق بالشخصية والحدث، وما ينتج عن ذلك من تفاصيل تحتاج إلى رصد لغوي عميق للإجابة على أسئلتها فيما يختصّ بالفضاء الجامع للشخصيات الثلاث (ربيع – ناي - روز).

---

1 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 85.

يفضي (ربيع) داخل هذه الأجواء إلى منطقة سردية شديدة الفرادة والذاتية بلغة خاصة ذات طبيعة مونولوجية، تداري موقفها تجاه (ناي) وتسعى إلى ترتب الوضع والخروج بنتيجة إيجابية لصالح مستقبل العلاقة بين الطرفين (بدأت أجيبها، لكنني لم أتمكن من التوقف عن التفكير: هل نحن على وشك أن نخطو خطوة جدَيدة في علاقتنا؟ شيء أكبر من مجرد زملاء في العمل، أو حتى أصدقاء)، فاللغة السردية تأخذ هنا صورة التشكيل المنطقي الذي يتعامل مع الحدث الروائي ومع الآخر الشريك على أساس المحصلة، التي يروم فيها (ربيع) الحصول على قلب (ناي) بطريقة أو آخرى.

لغة الوصف الروائي:

لم يعد الخطاب الحكائي - أياً كان نوعه - محتفظاً بخاصية صيغية محض تجعله يستقل عن غيره من الخطابات، وإذا كان أرسطو يرى في الملحمة هيمنة صيغة السرد المختلط الذي يجمع بين السرد والحوار فإن الرواية بوصفها شكلاً حكائياً جامعاً، أصبح اليوم شكلاً مفتوحاً على كل الصيغ الحكائية المتاحة، وغدا متميزاً بالخاصية الصيغية المختلفة بدرجات متفاوتة، وصارت الرواية أرضاً خصبة للتلاقح والتهجين والتداخل مع الفنون الأخرى[1]، ليكون الوصف فيها أحد خطوط التفاعل مع الأجناس والفنون الأخرى.

وثمة كثير من هذه الفنون تعنى كثيراً بآلية الوصف بمختلف أنماطه؛ لأنها تكشف عن الفضاء الزمكاني الذي يتحرك فيه الحدث السردي، لذا فإن الروائي يتفنن في سبل تقديم الوصف وطرق عرضه وأسلوب بنائه، على نحو يجعل منه مشهداً سينمائياً يضع حدود الحراك السردي في أمكنتها المناسبة[2]، ويمضي الراوي كلي العلم والراوي الذاتي معاً في رواية (سبعة عشر غروباً) نحو العناية الكبيرة بالوصف في مقاطع كثيرة منها، ولا سيما أن الروائي يمنح لغته الروائية أساساً حصة كبيرة من الفضاء الشعري، بما يجعل لغة الرواية تحت حراسة الوصف أكثر شاعرية وانتماءً إلى الفضاء الرومانسي، حيث تنفتح اللغة الروائية على مساحات وجدانية وعاطفية ثرّة تجعل دائرة الوصف حافلة بشعرية اللغة، إذ يعنى الراوي بالتفاصيل والجزئيات وزوايا النظر التشكيلية من أجل استكمال الصورة الوصفية الروائية.

يصف الراوي كلي العلم في هذه الرواية مشهداً حساساً من مشاهد الرواية يعبّر عن شخصية (ناي) وهي في أبلغ درجات ضعفها، حين تروي تجربتها الوحيدة في الحب بكل ما تحمله من مآسٍ وانتكاسات وخسائر، إذ يقوم الراوي بتوجيه عدسة الكاميرا الوصفية نحو محيط هذا المشهد وتفاصيله الخارجية والداخلية، وذلك بتسخير لغة روائية واصفة شديدة الدقّة فيما يتعلّق باحتواء المرئيات والموصوفات القابلة للوصف والتحديد اللغوي، فاللغة الوصفية الروائية هنا هي لغة دقيقة وحاوية ترى وترصد وتصف وتكوّن المشهد بحيوية بالغة:

(جلَسَت ناي في زاوية الغرفة، مشدوهةً وصامتة. كان الشعور بالإهانة يتغلغَل في نفسها كخنجرٍ بارد. ظلتَ تحدق في السقف، مستسلمَة لفكرة أن كل ما عاشته وتوقعته كان مجرد وهم. كانت تلكَ الليلَةَ تجسيداً صارخاً للفَراغ الذي شعرت به منذ البداية.

في داخلهَا كانت هناك عاصفة من المشاعر: الغضب، الحزن، الخيبة، العار. كيف تحولت ليلةَ كان يفترض أن تكون مفعمة بالحب والحنان إلى لحظة من الخذلان؟ كيف تجتمع هذه الوعود الكاذبة كلهَا في

---

1 تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز العربي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1989: 203-204.

2 الوصف نموذجاً سردياً روائياً، د. محمد شيرين أبو الورد، مجلة شؤون ثقافية، الجزائر، العدد 10 لسنة 2002: 109.

شخصٍ واحد؟ كل شخيرٍ كان يتردد في الغرفة كأنه جرَس يدق في قلبَها، يذكّرها بالحقيقة القاسية: أنها محاصرة في حياةٍ فارغة، لا حب فيها ولا احترام.

جلَسَت ناي على شرفة الغرفة، وهيّ تحاول أن تخفيّ دموعها عن العالم، لكن مرارة الخيبة كانت تفوق قدرتها على التحمل. كانت تبكي بصمت، والدموع تنهمر على وجنَتيها من دون توقف. نظرت إلى السماء، التيّ كانت تلمَع بنجومٍ بعيدة، وشعرت وكأن كل شيء حولها غريبٌ وبعيدٌ عن واقعها.)[1]

تتكشف اللغة الروائية الواصفة عن قصدية شعرية ورومانسية عميقة وواضحة في صياغة المشهد، فتذهب عدسة كاميرا الوصف نحو رصد المشهد الوصفي الذي تحتضنه شخصية (ناي) داخل فضاء الزمن والمكان السرديين (جلَسَت ناي في زاوية الغرفة، مشدوهةً وصامتة. كان الشعور بالإهانة يتغلغَل في نفسها كخنجرٍ بارد. ظلتَ تحدق في السقف، مستسلمَة لفكرة أن كل ما عاشته وتوقعته كان مجرد وهم. كانت تلكَ الليَلةَ تجسيداً صارخاً للفَراغ الذي شعرت به منذ البداية)، فالشخصية الموصوفة هي (ناي) وهي شخصية مركزية ورئيسة في الرواية توازي شخصية (ربيع)، متمظهرة بصفتين متداخلتين (مشدوهة وصامتة) ضمن مكان موصوف خاص (زاوية الغرفة)، ومن ثم وصف العالم الداخلي للشخصية (كان الشعور بالإهانة يتغلغَل في نفسها كخنجرٍ بارد. ظلتَ تحدق في السقف، مستسلمَة لفكرة أن كل ما عاشته وتوقعته كان مجرد وهم)، فضلاً عن وصف زمن الحالة والمشهد (كانت تلكَ الليَلةَ تجسيداً صارخاً للفَراغ الذي شعرت به منذ البداية)، تعبيراً عن الصورة الوصفية العامة بكل مفرداتها وتفاصيلها وحيثياتها وتشكيلاتها القابلة للوصف.

يستمر الرصد الداخلي الوصفي للشخصية من أجل استكمال وصفها بما يجعلها مؤهّلة للقيام بدورها في قابل السرد الروائي (في داخلهَا كانت هناك عاصفة من المشاعر: الغضب، الحزن، الخيبة، العار.)، ضمن رؤية زمنية خاصة ومؤثرة في سياق بناء الحدث المرتبط بوصف طبيعة الشخصية (كيف تحولت ليلةَ كان يفترض أن تكون مفعمة بالحب والحنان إلى لحظة من الخذلان؟ كيف تجتمع هذه الوعود الكاذبة كلهَا في شخصٍ واحد؟)، بحيث تتحول آلية الوصف من حساسية الوصف الراصد للحالة إلى نوع من العنف الوصفي (كل شخير كان يتردد في الغرفة كأنه جرَس يدق في قلبَها، يذكّرها بالحقيقة القاسية: أنها محاصرة في حياةٍ فارغة، لا حب فيها ولا احترام)، للدلالة على أن فعالية الوصف يمكن أن تسهم في تموين السرد بقوة إضافية تضاعف من أصالة حضوره في ميدان الرواية.

تتعاظم صور الوصف داخل هذا الأفق الروائي حين تتحول عدسة كاميرا الوصف لرصد شخصية (ناي) في موضع وصفي مكاني آخر وحالة ذاتية أخرى (جلَسَت ناي على شرفة الغرفة، وهيّ تحاول أن تخفيّ دموعها عن العالم)، على النحو الذي يجعلها تغوص في ذاتها وعدسة كاميار الوصف تراقبها عن كثب (لكن مرارة الخيبة كانت تفوق قدرتها على التحمل. كانت تبكي بصمت، والدموع تنهمر على وجنَتيها من دون توقف)، ثم ما تبلث هذه العدسة الوصفية الراصدة أن تلتقط علاقة الشخصية بالطبيعة المحيطة بها (نظرت إلى السماء، التيّ كانت تلمَع بنجومٍ بعيدة، وشعرت وكأن كل شيء حولها غريبٌ وبعيدٌ عن واقعها)، في محاولة لتخفيف حالة التوتر والمضي في التواصل مع حركية السرد في الرواية من أجل استكمال الرؤية وتجسيدها على النحو المطلوب.

---

1 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 56 – 57.

تشتغل لغة الوصف الروائي في سياق تشكيلي داخل هذه الرواية ينسجم مع توجهات الشخصية الرئيسة، وهي تقود حراك الحدث انطلاقا من قناعات تمتد مع الشخصية كي تملأ مساحة هذا الحراك بمزيد من الرؤية الخاصة بالحدث الروائي، فالشخصية تصف ذاتها وتصف آلآخر وتصف المحيط وتصف الطبيعة وتصف البيئة، وكل ما يتعلق بالفضاء العام والخاص الذي تتحرك فيه لرصد الأشياء وتحديد صورها في الميدان:

(حين نستحضر ذكرياتنا المؤلمة نبدو كأننا نسير على دروب من الشوك، حيث يتراقص الألم على أطراف الذاكرة، ينغرس عميقاً في أرواحنا كما تنغرس الجذور في الأرض القاحلةَ.

تلكَ الذكريات هي جرَح في القلبَ لم يندمل بعد، ونار متقدة تحت رماد الزمن. تبعث فينا شعوراً متناقضاً بين الحنين والخوف، نتكلمَ عليَها كأننا نستجلبَ الفجر من ظلام دامس، نبحث عن النور في ظلمَة النفس.

كلمَاتنا حينئذ تصبح نوافذ مفتوحة على هاوية من الحزن، نلقَيّ من خلالها نظرة على جرَاحنا القديمة وكأننا نستنطق صدى أوجاَعنا الدفينة، وكلمَا حاولنا أن نرسم الابتسامة انكشف المستور عن دمعة تجاهد ألا تسقط، ولكنها تسقط رغمًا عنا. كتلةَ من الألم تختزنها قلوَبنا، ولا يقدر على حملهَا سوانا.

في الحديث عن ذكرياتنا المؤلمة نجد أنفسنا بين مطرقة الذكريات وسندان النسيان تائهين بين ماض لا يزال يحيط بنا كظلال ترفض الزوال. وحاضر نحاول أن نعيش فيه على الرغم من عذابات الأمس.

هيّ لحظة مكاشفة بين الروح والذاكرة، نصارع فيها الزمن ونبحث عن الخلاص في كلمَات لا تحمل إلا جزَءاً بسيطاً من حجم معاناتنا.

كبر ابنيّ أمام عينيّ، ومع كل خطوة يخطوها، كان يكبر أملي بأن اللهَ عوضنيّ به عن مرارة الظلمَ التيّ ذقتها من زوجيَّ وأهلهَ.

كنت أراه كبرعم يتفتح ببطء، أراقب نموه كل يوم، وأزرع فيه كل خصال الرجلَ الذي أحلمَ أن يكون عليَه.

أخبرته بأنه سيأتي يومٌ يتزوج فيه، وأن والد عروسه سيذرف الدموع حين يودعها، ليست دموع فرح فقط، بل دموع رجاَء وأمل، أن يعاملهَا زوجهَا كما عاملهَا والدها.

لذلك، غرست في قلبَه وصية أن يكرم زوجهَ، ويجعلهَا تفخر به، لا تخجل منه، ليكون لها سنداً وحباً، تماماً كما كنت أرجوَ أن أكون له ولها.)[1]

تنبعث لغة الوصف من داخل حيوية الانشغال الذي يتراكم حول الشخصية وهي تصف جوهرر حياتها من الداخل، فتبدو اللغة الوصفية الروائية هنا شاملة للموقف بشكل كامل على نحو يجعل الشخصية وهي تصف الحال وكأنها تؤلّف شعراً (حين نستحضر ذكرياتنا المؤلمة نبدو كأننا نسير على دروب من الشوك، حيث يتراقص الألم على أطراف الذاكرة، ينغرس عميقاً في أرواحنا كما تنغرس الجذور في الأرض القاحلةَ. تلكَ الذكريات هي جرَح في القلبَ لم يندمل بعد، ونار متقدة تحت رماد الزمن. تبعث فينا شعوراً متناقضاً بين الحنين والخوف، نتكلمَ عليَها كأننا نستجلبَ الفجر من ظلام دامس، نبحث عن النور في ظلمَة النفس)، إذ تميل هذه اللغة الوصفية إلى فضاء شعري.

---

1 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 149 – 150.

تتوجّه آليات الوصف الروائي نحو هوية التجربة وتفاصيلها؛ ويشمل الوصف منطقة التجربة على مستوى اللغة التعبيرية الواصفة عن طريق الكلمات، بوصفها السبيل الأوحد لإنزال اللغة الروائية منزلة الحدث (كلمَاتنا حينئذ تصبح نوافذ مفتوحة على هاوية من الحزن، نلقَيّ من خلالها نظرة على جرَاحنا القديمة وكأننا نستنطق صدى أوجاَعنا الدفينة، وكلمَا حاولنا أن نرسم الابتسامة انكشف المستور عن دمعة تجاهد ألا تسقط، ولكنها تسقط رغمًا عنا. كتلةَ من الألم تختزنها قلوَبنا، ولا يقدر على حملهَا سوانا).

إذ إن جملة تحويل الكلمات إلى نوافذ مفتوحة على هاوية الحزن تحمل في طياتها صورة غارقة في اليأس، حيث تنفتح اللغة على فضاء الحزن (جراحنا القديمة/ أوجاعنا الدفينة)، بما لا يسمح لأصغر علامة توحي بالفرح أن تتسلّل من نوافذ الحزن المهيمنة هذه، فلا ابتسامة عابرة يمكنها أن تفي بالغرض لأن (كتلة من الألم تختزنها قلوبنا)؛ حيث تحتشد لغة الحزن والألم والوجع والقهر لتهيمن على فضاء التشكيل وتسيّره على وفق دلالاتها، وتبقى الألفاظ المكوّنة للغة الوصف تدور في هذا الفلك إلى ما لا نهاية.

تتحول الكلمات إلى حديث في تطور لحضور فضاءات اللغة في حركية الوصف وآلياته العاملة في الحقل الروائي، والحديث يستعيد الماضي بكل حمولته الذاكراتية وهو يضرب بتأثيره حتى على الزمن الحاضر، من أجل صنع لحظة المكاشفة الحرة بين الروح والذاكرة من أجل مصارعة الزمن وصولاً إلى مسار الخلاص، لتبقى اللغة الوصفية هي العامل الأكثر تأثيراً في صياغة الموقف الروائي وإنضاج تموجاته السردية (في الحديث عن ذكرياتنا المؤلمة نجد أنفسنا بين مطرقة الذكريات وسندان النسيان تائهين بين ماض لا يزال يحيط بنا كظلال ترفض الزوال. وحاضر نحاول أن نعيش فيه على الرغم من عذابات الأمس. هيّ لحظة مكاشفة بين الروح والذاكرة، نصارع فيها الزمن ونبحث عن الخلاص في كلمَات لا تحمل إلا جزَءاً بسيطاً من حجم معاناتنا.)، وتصرح الشخصية أن هذه اللغة الواصفة على الرغم من قوة تعبيرها وثقل حمولاتها الدلالية؛ غير أنها لا يمكنها أن ترتفع إلى حجم المعاناة وحجم الألم، فهي مع كل بلاغتها وعمق فضائها السيميائي تبقى قاصرة بإزاء الحجم الهائل لما عاشته من كوارث، تتفوق في نموذجها وحدودها على كل اللغات الواصفة.

تنتقل (ناي) وهي تروي مأساتها بلغة وصفية مفعمة بالمأساة التي تقترب من حدود الكارثة، فهي تشغّل جميع حواسها من أجل أن ترتفع اللغة الوصفية إلى أبلغ درجاتها في الاستجابة لتجربة الشخصية ونموذجها المأساوي (كبر ابنيّ أمام عينيّ، ومع كل خطوة يخطوها، كان يكبر أملي بأن اللهَ عوضنيّ به عن مرارة الظلمَ التيّ ذقتها من زوجيَّ وأهلهَ. كنت أراه كبرعم يتفتح ببطء، أراقب نموه كل يوم، وأزرع فيه كل خصال الرجلَ الذي أحلمَ أن يكون عليَه. أخبرته بأنه سيأتي يومٌ يتزوج فيه، وأن والد عروسه سيذرف الدموع حين يودعها، ليست دموع فرح فقط، بل دموع رجاَء وأمل، أن يعاملهَا زوجهَا كما عاملهَا والدها. لذلك، غرست في قلبَه وصية أن يكرم زوجهَ، ويجعلهَا تفخر به، لا تخجل منه، ليكون لها سنداً وحباً، تماماً كما كنت أرجوَ أن أكون له ولها)، حيث ترسم (ناي) لابنها صورة استباقية عن الحياة التي يمكن أن يعيشها على وفق رؤية تتجاوز مأساتها، لا بل تتحوّل إلى معادل موضوعي سردي لتجربتها الكارثية التي لا تسعفها اللغة الواصفة مهما شرّقت وغرّبت في استقدام كل فنون التعبير الوصفي، لأن التجربة التي عاشتها أكبر من اللغة وأوسع من التعبير.

تتفاعل اللغة الوصفية مع الصورة المشهدية في تشكيل الرواية بما يخدم تطوير الشخصية مع الحدث السردي، ويذهب الراوي إلى احتضان الطبيعة والبيئة كي ينهل منها المادة الوصفية القائمة على ألفاظها وتقاناتها البيئية، داخل أفق الزمن الحكائي مع تصوير المكان الذي تجري عليه حركية الحدث الروائي، إذ

تأتي اللغة الوصفية مكتظّة بالألفاظ ذات الطبيعة الوجدانية العاطفية التي ترسم استراتيجية خاصة بشأن الموصوفات، وتنتشر هذه اللغة على نحو ربما يفيض أحياناً عن حاجة التكوين الوصفي للمشهد الروائي:

(في تلكَ اللحَظات التي تختلطَ فيها ألوان الغروب مع أطياف السماء، تتبدد أشعة الشمس الباهتة كما تتبدد أحلامنا في فضاء بعيد. يغمر الأفقُ بلوَنه الذهبيّ الحزين أرواحَنا المنكسرة، ويعكس على مياه البحر الهادئة أشلاء مشاعرنا المتناثرة، فتبدو الأمواج كأنها تئن بصمت، تائهة بين برودة الواقع ودفء الذكريات.

ها هيّ ذي الشمس تغرب، تاركة وراءها ظلالًا طويلةَ من الشوق والحنين. ألوان الأفق تتمازج كما تمتزج مشاعرنا المتعبة؛ البرتقالي يعانق الأرجوَاني، وكأنهما يحاولان إخفاء حقيقة الفراق الوشيك.

في ذلك الصمت الذي يسبق الليّل، تتجلى أمامنا عظمة الطبيعة، تحمل في طياتها قصة عشق لا تنتهيّ بين السماء والأرض، وبين قلوَبنا المرهقة وآمالنا التيّ لم تعد تنبض بالحياة.

في هذا المشهد، نرى أنفسنا جزَءاً من هذا الكون الشاسع، ننصهر في الأفق الواسع، نتلاشى مع الغروب، ونعود من جدَيد مع بزوغ فجر جدَيد، نحمل بين ضلوَعنا بقايا حلمَ لم يتحقق، لكننا لا نفقد الأمل في أن ننهض مرة أخرى، كما تشرق الشمس كل يوم على الرغم من كل ما يحيط بها من ظلام.)[1]

ترتقي هذه اللغة الوصفية الإنشائية إلى مصاف اللغة الشعرية التي تنهض على شبكة من الألفاظ الرومانسية، وتغمر المشهد بألفاظ ذوات مرجعيات شعرية لا تختلف عن فضاء قصيدة نثر تنفتح على مساحة تعبيرية وجدانية (في تلكَ اللحَظات التي تختلطَ فيها ألوان الغروب مع أطياف السماء، تتبدد أشعة الشمس الباهتة كما تتبدد أحلامنا في فضاء بعيد. يغمر الأفقُ بلوَنه الذهبيّ الحزين أرواحَنا المنكسرة، ويعكس على مياه البحر الهادئة أشلاء مشاعرنا المتناثرة، فتبدو الأمواج كأنها تئن بصمت، تائهة بين برودة الواقع ودفء الذكريات)، ويواصل الراوي لغته الوصفية في بناء المشهد الروائي على وفق هذا النسق الإنشائي المهيمن على حركة الألفاظ، وهي تحتشد في أكثر من سياق لمضاعفة الطاقة الرومانسية التي تحتفي بالطبيعة؛ وتسهم في تعظيم دور البيئة بما يلقي عليها من أوصاف تعكس حيوية التفاعل مع الشخصيات، ضمن إيحاءات نوعية داخل هذا الفضاء (ها هيّ ذي الشمس تغرب، تاركة وراءها ظلالًا طويلةَ من الشوق والحنين. ألوان الأفق تتمازج كما تمتزج مشاعرنا المتعبة؛ البرتقالي يعانق الأرجوَاني، وكأنهما يحاولان إخفاء حقيقة الفراق الوشيك. في ذلك الصمت الذي يسبق الليَل، تتجلى أمامنا عظمة الطبيعة، تحمل في طياتها قصة عشق لا تنتهيّ بين السماء والأرض، وبين قلوَبنا المرهقة وآمالنا التي لم تعد تنبض بالحياة)، للوصول إلى حافة الانتقال بالحكاية إلى (قصة عشق لا تنتهي بين السماء والأرض)، على نحو تتعالى فيه اللغة الوصفية من عتبة الإنشاء إلى عتبة التشكيل الحيوي في دائرة الشخصية (قلوبنا المرهقة وآمالنا التي لم تعد تنبض بالحياة)، كي تعيد المشهد إلى فضاء الأحزان والمآسي والخسائر الكبرى.

تنتهي الصورة الوصفية في لغتها المفتوحة على الآفاق بلا حدود إلى الاستقرار على رؤية تتعلق بوصف الذات داخل منظور المشهد (في هذا المشهد، نرى أنفسنا جزَءاً من هذا الكون الشاسع، ننصهر في الأفق الواسع، نتلاشى مع الغروب، ونعود من جدَيد مع بزوغ فجر جدَيد، نحمل بين ضلوَعنا بقايا حلمَ لم يتحقق، لكننا لا نفقد الأمل في أن ننهض مرة أخرى، كما تشرق الشمس كل يوم على الرغم من كل ما

1 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 159.

يحيط بها من ظلام)، وهو منظور مشحون بالأمل والخروج من تحت الرماد، إن لغة هذه الصورة المشهدية تحيل على أسطرة الحكاية حيث إن الشخصية الرئيسة هي شخصية (البطل)، وعلى هذا النحو فهي تمرّ بألوان المصاعب والمشاكل لكنها كالعنقاء تخرج من تحت الرماد، وتتجدد وتنبعث من جديد، فاللغة الوصفية هنا تمضي في توجهاتها لإدامة الحضور الذاتي للشخصية والحدث والرؤية معاً.

لغة الحوار الروائي:

يشغل الحوار الخارجي جزءاً مهما من لغة الرواية ويتميز عن السرد والوصف بميزات خاصة لها علاقة بطبيعة التشكيل الحوار ورؤيته، ويعرف الحوار الخارجي في هذا السياق بـ (أنه الأقوال المتبادلة بين شخصين فأكثر من 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]، لذا فإن طبيعة البروتوكول اللغوي للحوار يستند إلى نوع من التشكيل الخاص؛ المرتهن بوجود آخر له لغة لا بدّ من أخذها بنظر الاعتبار في صياغة السؤال والجواب على نحو يؤلّف خصوصية اللغة الحوارية في كل رواية، ولا شك في أن هذا النوع من الحوار هو أكثر أنواع الحوار تداولاً وانتشاراً في الأدب الروائي والقصصي والأدب المسرحي. إذ يقوم الكاتب من خلاله بنقل نص كلام المتحاورين متقيداً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية. ويتأسس الحوار المباشر على فكرة المشهد الذي تعرض عبره أقوال الشخصيات[2]، وتمثل فضاء اللغة الحوارية التي ترسم صورة اللغة الروائية.

أما الحوار الداخلي المعبر عنه بـ (المونولوج) فهو إحدى أهم صيغه التوصيلية، وهو تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية ووجودية، وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معاً، فهي توليدية للمعرفة التي تنتجها[3] الشخصية في إطارها الذاتي الخاص بها، وهذا النوع من الحوار يظهر بأشكال مختلفة في الرواية بلغة أقرب إلى الفضاء الرومانسي الذي يستجيب لروح الشخصية، وغالباً ما يظهر الحوار الداخلي على لسان الشخصية الرئيسة المهيمنة على أحداث السرد، وتوصف هذه الشخصية لدى بعض نقاد السرد المعنيين في هذا المقام السردي بـ (البطل)، وهو الذي يستثمر أشكال الحوار الداخلي وتمظهراته من أجل (كشف خبايا قلبه والتحدث عنها صراحة دون مواربة أو تغطية، ويعد من الوسائل الفنية المهمة في كشف جوهر البطل أو الشخصية وحقيقته، فهو يقذف ما يعتلج في داخله من أفكار ومشاعر ويعرضها بصدق تام وحرية كاملة، كاشفاً كل البواعث والخواطر والمحفزات التي تكمن وراءها)[4]، وهذا الكشف يسهّل عملية إظهار الشخصية أو الشخصيات بما يقود إلى إدراك دورها في صناعة الحدث الروائي، وهي تقدم لغة حوارية تتدخل في جوهر الشخصية كي تتمثل أجواءها الداخلية وتعبر عنها بوضوح واقتدار.

تتمتع لغة الحوار بطاقات أسلوبية عالية لما لها من تأثير في الفضاء اللغوي العام لسردية الرواية، إذ إن (هذه الحوارات الخالصة لا تشتغل أسلوبيا في إطار ضيق خاص بالمصالح الذاتية للشخوص الروائية، بل إنها تستمد قوتها الدلالية وديناميتها الأسلوبية من حوار اللغات والرؤى للعالم داخل الرواية. بمعنى آخر،

---

1 معجم السرديات، د. محمد القاضي، دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت - لبنان، 2010: 159.

2 الحوار القصصي "تقنياته وعلاقاته السردية"، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999: 41.

3 الحوار القصصي "تقنياته وعلاقاته السردية"، فاتح عبد السلام: 109.

4 تولستوي فنانا، د. حياة شرارة، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط2، 1979: 80.

إن هذه الحوارات الخالصة تنمو وتتغذى من عناصر التعدد اللغوي داخل الرواية كافة، في مونولوجات وحوارات شخصية الرواية، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلات خلق صورة اللغة)[1]، فهي لغة حوارية تتقصد الدقة والمنطقية أحيانا، وتتقصد الانفتاح على آفاق شعرية لا حدود لها أحياناً أخرى فـ (الكلام المتمظهر أساسا في الحوارات الداخلية، ليس مجرد استراحة للكاتب أو القارئ، أو تزيين للنص، وإنما هو قناة التلفظ الروائي، وملتقى السياق الشفوي بالمكتوب منحدرا من الرحم العميق للخطاب الكلي للرواية)[2]، وهنا تتأكد حيوية اللغة الحوارية ومستويات تأثيرها في التشكيل اللغوي العام للرواية، ضمن فضاء السرد المتضمن نظاماً حركياً يتلوّن ويتعدد ويتنوع بحسب حاجة التشكيل والرؤية، وبما يؤسس للصورة اللغوية العامة التي تحكي تجربة الرواية.

تتلوّن لغة الحوار في رواية (سبعة عشر غروباً) بحسب طريقة الراوي في التمهيد لعقد سلسلة الحوارات الكثيرة بين شخصيتي (ربيع) و (ناي) على نحو خاص، إذ ترد أكثر حوارات الرواية على لسان (ربيع) في مواجهة لسان (ناي)، من أجل دفع حركة تطوّر العلاقة بينهما إلى مرتبة أعلى، لذا كانت اللغة الحوارية هي الوسيلة المثلى التي تعتمدها الشخصيات للكشف عن جو كل شخصية وعلاقتها بالحدث السردي العام في الرواية:

(التقيا عند الشاطئ وقت الغروب. الأفق ملوّن بالبرتقالي والأرجوَاني، والأمواج تتكسر بهدوء على الرمال.

ناي: (تقف على الرمال، تنظر إلى الأفق) إنه جمَيل جداً هنا... أشعر وكأنني في حلمَ.

ربيع: (يصل بجانبها، ينظر إلى الأفق أيضاً) هنا حيث تبدأ الروايات الحقيقية، بين البحر والسماء، حيث يمتزج الواقع بالخيال.

ناي: (تأخذ نفساً عميقاً) حسناً، سأبدأ. ربما يكون الأمر صعباً في البداية، لكنني سأحاول.

ربيع: (بصوت مشجع) لا تقلقَي، سأكون هنا معك. فقط اتركي الكلمَات تأتي.

ناي: (بهدوء) حسناً، سأبدأ من البداية... من حيث بدأت قصتيّ مع الحياة. كان ذلك في صيفٍ بعيد، حينما كنت طفلةً...)[3]

هذا هو بلا شكّ حوار البدايات الذي تكون فيه اللغة الحوارية هي البؤرة التي تنطلق منها (التقيا عند الشاطئ وقت الغروب. الأفق ملوّن بالبرتقالي والأرجوَاني، والأمواج تتكسر بهدوء على الرمال)، حيث تعبر (ناي) بعد أن يصفها الراوي بأنها (تقف على الرمال، تنظر إلى الأفق) بلغة شعرية رومانسية (إنه جمَيل جداً هنا... أشعر وكأنني في حلمَ)، في حين يجيبها (ربيع) بعد أن يخضع لوصف الراوي من خلال رصد دقيق (يصل بجانبها، ينظر إلى الأفق أيضاً)، وهو يروي ما يربط الواقع بالحلم بلغة ذات مرجعية واقعية وخيالية في أن (هنا حيث تبدأ الروايات الحقيقية، بين البحر والسماء، حيث يمتزج الواقع بالخيال)، ثم يوجّه الراوي عدسة الكاميرا الوصفية كي يرصد حالة (ناي) من جديد (تأخذ نفساً عميقاً)، وهي تجيب على اقتراح (ربيع) بالموافقة المشروطة بالمحاولة (حسناً، سأبدأ. ربما يكون الأمر صعباً في البداية، لكنني سأحاول.)، على النحو الذي يجعل خطاب (ربيع) وقد وصفه الراوي (بصوت مشجع)، كي يطمئن (ناي) ويحرضها على انطلاق لغتها للتعبير بلا حدود (لا تقلقَي، سأكون هنا معك. فقط اتركي الكلمَات

---

1 الخطاب الروائي، ميخائيل باختين: 112.

2 حوارية الخطاب الروائي "التعدد اللغوي والبوليفونية"، د. محمد بوعزة: 46.

3 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 21.

تأتي)، حيث تنتهي المحاورة إلى وضع (ناي) في موقف نموذجي (بهدوء)، يجعلها تتكلم بلغة الواثق من البداية الصحيحة (حسناً، سأبدأ من البداية... من حيث بدأت قصتيّ مع الحياة. كان ذلك في صيفٍ بعيد، حينما كنت طفلةً)، من أجل أن تكون لغة هذه المحاورة خاضعة لوصف الراوي فضلاً عن وصف الشخصية.

تأخذ المحاورة بين الشخصيتين الرئيستين بعداً وصفيا آخر في تشكيل حيوية اللغة الوصفية، حين يتفاعل السرد مع الوصف مع الحوار داخل نسق واحد؛ يجعل من السؤال والجواب في حالة لغوية تتحرك بين الاستعادة والحضور:

(حين سألها ربيع بفضول إن كان يُشعرها زوجهَا بغيرته، تذكرت ناي كل تلكَ اللحَظات التيّ اختلطَت فيها مشاعرها بين الشك واللامبالاة. أجابَت ببطء، وكأنها تعيد صياغة أفكارها لتستحضر الحقيقة كما عاشتها:

«لم يكن يشعرني بغيرته بدافع الحب، بل بدافع التملكَ. كان ينظر إلّي وكأنني شيء يخصه، لا إنسانة لها كيانها وأحلامها. كانت غيرته مريرة، باردة، أشبه بالسلاسل التي تقيدني بدلًا من أن تحميني.»

ثم تتابع وهيّ تستعيد ذكرى حية في ذهنها، صوتها يهدأ، لكنه يحمل في طياته ثقة خفية: «أتذكرَّ تلكَ الليَلةَ، عندما وقع هاتفه الجوال بين يدي بالصدفة. ظهرت رسالة جدَيدة على الشاشة، رسالة يتغزل فيها بفتاة تُدعى رنا. كانت امرأة أعرفها جيَداً، تلكَ التي كانت تدخل حياتنا كظل خفيف. لم تتحرك شعرة في رأسي، لم أشعر بالغيرة أو الألم. نظرت إلى تلكَ الكلمَات، وقلتَ في قلبَيّ:

«أرجوَ لكما الهناء، فأنا أعرف ما عندي».»)[1]

إذ تشرع الحالة الحوارية بوصف فضاء الحراك الذي يتّجه نحو استعادة صورة التعرف لمزيد من الاطلاع على أحوال الآخر (حين سألها ربيع بفضول إن كان يُشعرها زوجهَا بغيرته، تذكرت ناي كل تلكَ اللحَظات التيّ اختلطَت فيها مشاعرها بين الشك واللامبالاة. أجابَت ببطء، وكأنها تعيد صياغة أفكارها لتستحضر الحقيقة كما عاشتها)، على النحو الذي يحرّض (ناي) على الذهاب بكل ما تملك للبوح بما ترغب البوح به، وبلغة حاوية وقادرة على الدفاع عن الصورة والموقف بحساسية عالية («لم يكن يشعرني بغيرته بدافع الحب، بل بدافع التملكَ. كان ينظر إلّي وكأنني شيء يخصه، لا إنسانة لها كيانها وأحلامها. كانت غيرته مريرة، باردة، أشبه بالسلاسل التي تقيدني بدلًا من أن تحميني.»)، على النحو الذي يدفع الراوي إلى التدخّل من أجل رصد الحالة الحوارية وهي تخضع للغة الحكاية، لدفعها كي تواصل بوحها نحو مزيد من الاعتراف بلغة مسحونة بالمرارة والقسوة (ثم تتابع وهيّ تستعيد ذكرى حية في ذهنها، صوتها يهدأ، لكنه يحمل في طياته ثقة خفية: «أتذكرَّ تلكَ الليَلةَ، عندما وقع هاتفه الجوال بين يدي بالصدفة. ظهرت رسالة جدَيدة على الشاشة، رسالة يتغزل فيها بفتاة تُدعى رنا. كانت امرأة أعرفها جيَداً، تلكَ التي كانت تدخل حياتنا كظل خفيف. لم تتحرك شعرة في رأسي، لم أشعر بالغيرة أو الألم. نظرت إلى تلكَ الكلمَات، وقلتَ في قلبَيّ: «أرجوَ لكما الهناء، فأنا أعرف ما عندي)، كي تكون نهاية الحكاية مفصلاً جديداً من مفاصل الحوار تحت ضغط الحالة الوصفية الدقيقة، وهي تتجه إلى عمق التفاصيل لترصدها بقوة الوصف وحساسية الحوار العابر للحال الحكائية.

يأخذ الحوار الداخلي في الرواية أشكالاً متعددة من مقاربة الهموم الداخلية للشخصية، وهي تجمع في جوهر شخصيتها التي تخاطب ذاتها مخاطبة خاصة بعيداً عن الآخرين كي يكون الفضاء قادراً على استيعاب الرؤية الذاتية:

---

1 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 152 – 153.

(في اللّيلَةَ الأخيرة قبل رحلتَيّ، كانت السماء ملبَدة بالغيوم، وكأنها تعكس ما أشعر به. المنزل كان هادئاً بشكل يثير في داخلي ألف شعور، وكأن الجدران نفسها تهمس بالحزن. جلَسَتُ في غرفة المعيشة، أنظر إلى حقيبتي التيّ ملأتُها بأشياء قد لا تساوي الكثير مادياً، لكنها تحمل أثمن ذكرياتي.)[1]

يقود هذا المشهد الحواري الداخلي إلى سرد تكثيفي ترتقي فيه الشخصية إلى مرتبة عالية من التفاعل الحيوي مع الذات، ويبدأ بتعيين الزمن الحكائي (في اللّيلَةَ الأخيرة قبل رحلتَيّ) في شكله الحاسم، من خلال وصف حالة الطبيعة والبيئة (كانت السماء ملبَدة بالغيوم) لوضع الحال الذاتية في موضع خاص من (الما حول)، على النحو الذي تكون فيه استجابة الذات عالية على هذا الصعيد (وكأنها تعكس ما أشعر به)، في نطاق تشكيل العلاقة بين الذات التي تحاور نفسها والبيئة المحيطة بها، بما يجعل من الفضاء الداخلي للشخصية في حالة من الحزن الواضح.

تلتفت المحاورة الذاتية الداخلية نحو المكان كي تحقق الموازنة الذاتية بينها وبين المكان أيضاً (المنزل كان هادئاً بشكل يثير في داخلي ألف شعور، وكأن الجدران نفسها تهمس بالحزن)، هكذا يتحول المكان إلى شاشة ترى فيه الشخصية ذاتها وقد أحاطها الحزن من كل جانب، في رؤية تعكس الذات الساردة على طبيعة المكان؛ وطبيعة المكان على هذه الذات في معادلة متداخلة، حيث يكون هذا الحوار الداخلي أشبه بمونولوج يحاكي التجربة الخاصة بذات الشخصية من جوانبها كافة.

تتحول صورة المحاورة الذاتية في طبقة أخرى من المشهد إلى سردية تناجي الشخصية ذاتها على وفق نوع من تقويم الأداء (جلَسَتُ في غرفة المعيشة، أنظر إلى حقيبتي التيّ ملأتُها بأشياء قد لا تساوي الكثير مادياً، لكنها تحمل أثمن ذكرياتي)، فما بين (حقيبتي) الدالة على نموذج الاحتواء، وبين (ذكرياتي) التي تتضمن حشد صور الحياة السابقة داخل هذه الحقيبة، تتجسد حيوية الحوار الداخلي وقد أخذ هنا شكلاً نموذجياً من أشكال الانفراد بالذات، وإخضاعه إلى لغة روائية خاصة تتحرك وتنمو وتتوسع في أدائها الدلالي والسيميائي بناء على قيمة اللفظة في تكوينها اللغوي من جهة، وعلى ما تحققه الألفاظ بمجموعها في تكوين رؤية ذاتية تغوص في أعماق الدلالة والمعنى الروائي السردي.

الخاتمة

يتصدى البحث لمقاربة قضية مهمة تتعلق بفلسفة السرد الروائي الخاص باللغة الروائية، وذلك بوصفها العمود السردي الفقري للرواية؛ إذ لا قيمة لرواية لا تكون فيها اللغة الروائية حاضرة بكل مقوماتها وفعالياتها الأدائية، وبصدد رواية (سبعة عشر غروباً) لسليمان الصدي تأتي اللغة الروائية في المقدمة من حيث العناية بمستوى التعبير والتشكيل السرديين، وقد وجدنا أن الراوئي يولي فعالية اللغة السردية الأهمية الأكبر للتعبير عن جوهر المقولة السردية في الرواية.

تتجدّد اللغة السردية في كل مفصل من مفاصل هذه الرواية على نحو يستجيب للرؤية السردية الخاصة بأطروحة الرواية، فالأجزاء التشكيلية الأساسية المعبرة عن تقانات التشكيل الروائي وعناصر بنائه الأساسية، هي التي تجسد قوة حضور اللغة السردية في التشكيل السردي العام للرواية، وغالبا ما تكون هذه العناصر الأساسية السبب الرئيس في نجاح العمل الروائي أو عدم نجاحه.

ووجدنا أن اللغة السردية في أنموذج السرد الروائي خضع لدى الروائي لكثير من العناية والاهتمام، وكذلك في عنصر الوصف الذي كشف عن لغة وصفية قادرة على تشخيص الموصوفات على صعيد الأشكال والمواقف بدقة عالية، أما عنصر الحوار فهو الآخر جاء بلغة سردية تتناسب مع هوية الشخصيات ودرجة انفعال الشخصية وموقفها في كل محاورة روائية.

---

1 سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي: 65.

من هذا نكتشف أن الروائي قدّم لغة سردية تميّزت بكثير من المميزات العالية المستوى، من حيث دقة التعبير ووضوح التعبير وسردية التعبير، بما يناسب كل موقف وكل رؤية وكل حال سردية على مختلف المستويات، وكان الروائي حريصا على إحاطة اللغة السردية بأعلى درجات الاهتمام من حيث طبيعة الاستجابة، فثمة مواقف ورؤى وطبقات سردية تحتاج إلى لغة خاصة تتلاءم معها وتستجيب لها.

وعلى الرغم من أن الصفة الرومانسية قد غلبت على كثير من التعابير السردية في مواقف متعددة، إلا أن هذه الرومانسية جاءت في وقتها وعبرت عن مواقف ضرورية في سياق التشكيل السردي للرواية، من حيث طبيعة الشخصية وطبيعة الموقف وطبيعة الحال وطبيعة الحدث، وما يترتب على ذلك كله من فعالية الحضور الرومانسي الضروري في تلك المواقف، وربما استطاع الروائي أن يحسب ذلك بدقة بالشكل الذي ظلّت اللغة السردية محافظة على وضعها التشكيلي من البداية إلى النهاية.

قائمة المصادر والمراجع

(١) الأصوات المتعددة وتيار الوعي في رواية " البحث عن وليد مسعود " لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة إضاءات نقدية، السنة العاشرة، ع (39)، إيران، أيلول، 2020.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز العربي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

(٣) تمنع النص متعة التلقي: قراءة ما فوق النص، بسام قطوس، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2002.

(٤) تولستوي فنانا، د. حياة شرارة، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط2، 1979.

(٥) الحوار القصصي "تقنياته وعلاقاته السردية"، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

(٦) حوارية الخطاب الروائي " التعدد اللغوي والبوليفونية"، د. محمد بوعزة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2016.

(٧) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة - مصر 2009.

(٨) سبعة عشر غروباً، سليمان الصدي، مؤسسة الرؤى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دار فواصل للنشر، بيروت، ط1، 2025.

(٩) شعرية دويستفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (مشروع النشر المشترك)، 1986.

(١٠) اللغة الروائية والسرد، د. إحسان عبد العزيز أحمد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1، 2003.

(١١) معجم السرديات، د. محمد القاضي، دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت - لبنان، 2010.

(١٢) الوصف نموذجاً سردياً روائياً، د. محمد شيرين أبو الورد، مجلة شؤون ثقافية، الجزائر، العدد 10 لسنة 2002.