

جماليات النص الموازي والمشهد الحواريّ في رواية شلال الورد

للرّوائي أحمد عطية السّعودي

أسماء الزريقات *

Dr.asmaalzregat@Yahoo.com

تاريخ القبول: 2026/5/18

تاريخ الاستلام: 2026/1/28

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات النص الموازي والمشهد الحواريّ في رواية «شلال الورد/ رواية من وحي الحبّ والرحيل» لأحمد عطية السّعودي (عمّان، 2021)، بوصفها نصّاً سرديّاً قائماً على استدعاء الشخصيات التراثية بإعادة تشكيل تجربة الحبّ العذريّ ممثلةً بقصة مجنون ليلى (قيس بن الملوّح) وعلاقته بليلى العامرية، ضمن رؤية فنيّة تُراوح بين الماضي والحاضر، وتستحضر قضايا الهوية والانتماء، لا سيّما علاقة الإنسان بأرضه، ممثلةً بمدينة القدس بما تحمله من رمزيّة دينيّة وتاريخيّة.

وتتطلق الدّراسة من تحليل العتبات النصيّة، وفي مقدّمتها العنوان وصفحة الغلاف، بوصفها بنى دلاليّة مُنتجة للمعنى، وموجّهة لأفق التّأويل والتّلقّي، وعلاقتها مع المتن الرّوائي، إلى جانب الوقوف عند جماليّات المشهد الحواريّ الذي حقّق العديد من الوظائف البنائيّة والدلاليّة، من خلال الحوارات الممتدّة بين الشخصيات، لا سيّما بين مجنون ليلى وابن جُرهم، بما يكشف أنماط العلاقات الإنسانيّة والوطنية داخل الرّواية.

ويعتمد البحث على المنهج الوصفيّ التحليليّ للكشف عن جماليّات اللّغة ذات الطّابع السّيميائيّ التي وظّفها الكاتب بوصفها طاقةً إيحائيّة معبّرة قائمة على الانزياح والتّكثيف، بما أضفى على الرّواية بعداً جمالياً شعريّاً؛ وبذلك جاءت الرّواية -بوصفها نصّاً أدبيّاً راقياً فيه الكثير من الرّوى، والمضامين، والقصص- بناءً فنيّاً محكماً يُعيد إنتاج التجربة الإنسانيّة في أبعادها الجماليّة والوطنية.

الكلمات المفتاحيّة: النصّ الموازي، المشهد الحواريّ، رواية شلال الورد، أحمد عطية السّعودي، السّيميائيّة.

* جامعة الطفيلة التقنية، الأردن.



The Aesthetics of Parallel Text and the Dialogistic Scene in the Waterfall of Roses' Novel "Shallal al-Ward" Ahmad Atiya al-Saudi

Asma alzregat*

Dr.asmaalzregat@yahoo.com

Received: 28 /1/2026

Accepted: 18 /5/2026

Abstract:

The study explores the aesthetics of parallel text and dialogistic scene in the Waterfall of Roses' novel "*Shallal al-Ward*" that inspires love and departure, written by Ahmad Atiya al-Saudi (Amman, 2021). The narrative draws on the evocation of traditional characters by a reimagining of the experience of platonic love, represented in "*Majnun Layla's Story*" by Qais ibn al-Mulawwah and his relationship with Layla al-Amiriya.

This artistic vision oscillates between past and present events while engaging with issues of identity and belonging between human beings and their land, symbolized by the city of Jerusalem with its rich religious and historical significance.

The study used the analysis of textual thresholds' approach, most notably the title and the cover page, as signifying structures that generate meaning and shape the horizon of interpretation and reception. It also examines their relationship with the narrative body. In addition, the research examines the aesthetics of the dialogistic scene, which performs multiple structural and semantic functions through extended dialogues between characters, especially between Majnun Layla and Ibn Jurhum, thereby revealing patterns of human and national relationships within the novel.

Adopting a descriptive-analytical approach, the study seeks to uncover the semiotic aesthetics of language employed by the author as an expressive and evocative force grounded in displacement and condensation. This approach lends the novel a poetic aesthetic dimension. Ultimately, the novel emerges as a sophisticated literary work, rich in narratives, themes, and layers of meaning, and as a tightly constructed artistic text, that reconstructs human experience in both its aesthetic and national dimensions.

Keywords: parallel text, dialogic scene, The Waterfall of Roses, Ahmad Atiya al-Saudi, Semiotics.

* Tafila Technical University, Jordan.

وقفة مع الرواية:

أصدر الكاتب رواية (شلال الورد/ رواية من وحي الحب والرحيل) عام 2021م، وقد زين عتبتها الأولى - الغلاف - بلوحة غلافٍ معبرة متعددة الألوان، جمعت بين اللون الأخضر للعنوان الرئيس (شلال الورد)، واللون الأحمر لتكملة العنوان أو وصف الرواية (رواية من وحي الحب والرحيل)، واللون الأبيض لصفحة الغلاف، وزهرة جميلة جاءت باللون الوردى والأخضر، هذه الألوان في النص الموازي التي تُشكّل العتبة الأولى من عتبات النص تُوحى بالكثير من التأويلات والاحتمالات، التي تتحوّل وتتبدّل بين الدلالات الإيجابية تارةً، والدلالات السلبية تارةً أخرى، وهذا ما يُشير إليه أيضًا عنوان الرواية الذي يربط بين تأويلات متعددة، جمعت بين الدلالة الإيجابية وغير الإيجابية، ومتن الرواية الذي أشار إلى العديد من الرؤى والمضامين التي قدّمها الروائي في صورة رحلة تاريخية طويلة تتناول قصة قيس بن الملوّح وليلى العامرية، وصديقه/ الراوي ابن جرهّم الذي ظلّ ملازمًا له معاونًا إيّاه؛ لنقل المشاهد والأحداث التاريخية بحرفية عالية.

استطاع الروائي عن طريق استدعائه للشخصيات التاريخية بدءًا من اختيار الراوي ابن جرهّم: "أنا عربيّ صميم من أكرم بقعة في جزيرة العرب، أنا من فرع ساميّ من قبيلة جرهم التي نزلت بمكة المكرمة على السيدة هاجر يوم تفجّر ماء زمزم بوادٍ غير ذي زرع"⁽¹⁾؛ فاستطاع أن يربط النص بالتاريخ وأحداثه التاريخية، ويجمع بين شخصيات قديمة، وشخصيات حديثة؛ لبيان وجه الاختلاف بين الماضي والحاضر، فليلى العامرية هي الوطن لقيس وحبّه، وكانت حمايته لها كحبّ المسلمين للقدس مدينة السلام، وقد أشار إلى احتلال فلسطين من قبل العصابات اليهودية، "حين تفجّرت أحقاد عصابات ديفيد، ومناحيم فأغاروا على بيت العزاء، فأُخذوا الجراح في الأطفال والنساء، وأشعلوا النيران في الزروع، وقتلوا الماشية، وجزّوا الصروع، واستولوا على البيارات والقرى..."⁽²⁾، وجاء على اتهام الأمم المتحدة كلّ مناضلٍ مدافعٍ عن أرضه بالإرهاب والإجرام مع أنّ هذا حقّ مشروع، وذكر بعض المذابح كمذبحة دير ياسين، واحتلال القبة المشرفة والأقصى المبارك، وذكر حقّ اليهود على العرب وبداية الفتنة التي بدأها ديفيد ومناحيم والأمم المتحدة والإنجليز الذين حرّضوا عليها جميعًا ضدّ العرب والمسلمين، وكلّ مقاومة في الأرض المباركة، وحلم إسرائيل الكبرى في إقامة دولتهم في فلسطين، وإقامة هيكل سليمان المزعوم، وذكر أفكار الصهاينة القذرة في أنّهم أبناء الله المختارين، وشعبه الوحيد، وكيف يظنّون بأنّ هذه الأراضي العربية لهم وهم أحقّ بها منا.

(1) السعودي، أحمد عطية، رواية شلال الورد، ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمّان، 2021، ص. 5.

(2) السعودي، شلال الورد، ص. 193.

إنَّ هذه الرؤى التي قدَّمتها الروائيُّ بصورة ديوان شعر جديد في عرض قصائد مجنون ليلي؛ لتخدم سير الأحداث التاريخية بصورة ربط الماضي بالحاضر، والكشف عن القضية الأسمى ليلي العامرية/ فلسطين الوطن، فليلى المعشوقة المطلوبة هي الوطن، هي الأرض، هي فلسطين، والقدس المدينة العتيقة، مدينة الأنبياء.

العتبات النصّية

تُشير الدِّراسات النَّقدية الحديثة إلى العديد من العتبات النصّية المركزية الموازية للنّص، ومن أبرزها:

الغلاف الخارجي/ الواجهة الأمامية لصفحة الغلاف ودلالته الشعريّة السيميائية:

يُعَدُّ الاهتمام بصفحة الغلاف الخارجي من العناصر المهمة الموازية للنّص، إذ اهتم البنيويّون بالنّظرة الشمولية للنّص بدءاً من صفحة الغلاف، وانتهاءً بأخر كلمة في الرواية، فالغلاف من العتبات النصّية التي تعكس ما هو موجود في النّص، وهو أوّل خطاب بصريّ يستقبله المتلقّي، ويُمكِّن من الدّخول إلى عالم النّص وكشف أسرارهِ، "فالغلاف الخارجي أهم عتبة يُواجهها القارئ للدّخول إلى عالم الرواية، وهو يحمل كمّاً هائلاً من الشّيفرات القابلة للتّأويل"⁽¹⁾، فالعتبات في النّص هي مجموع اللّواحق أو المكملات المتممة لنسيج النّص الدّال لأنّها خطاب قائم بذاته، له ضوابطه وقوانينه التي تُقضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنّص، وهي حتمية ناتجة عن فضول، أو حبّ اطلاع، أو معرفة عالم النّص الدّاخلي؛ لإشباع حبّ القراءة الواعية المتخصصة، واكتساب معرفة تُضيء عالم النّص الدّاخلي⁽²⁾.

إنَّ غلاف رواية شلال الورد، يُمثّل دلالة شعريّة سيميائية تُحيل المتلقّي إلى رؤية الرواية ومضمونها، ويحمل هذا الغلاف العديد من الدلالات، والعلامات التّصويرية بألوان مختلفة، ورسومات ذات معانٍ تشير إلى مفاهيم لغويّة، ودلالات بصريّة سيميائية بحاجة إلى التّفكيك والتّأويل، وعند الوقوف على عتبة صفحة غلاف رواية (شلال الورد) نرى صورةً ورديةً تتدلّى كأنّها شلال رقيق، تُحيطُ بها تموجات لونية هادئة من اللّون الزّهريّ، والأخضر، والأحمر، والأبيض، هذه العتبة التي أوّل ما يطالعها المتلقّي، نرى تعدّد الألوان التي تتشكّل منها الغلاف الذي يجمع بين اللّغة البصريّة واللّغة اللّفظيّة انسجاماً مع العنوان الفرعيّ أسفل العنوان الرّئيس، ما بين اللّون الأبيض، والأحمر، والورديّ، والأخضر، فيتداخل في هذا الغلاف العنوان بالصّورة واللّون والخط؛ لتتشكّل جميعها انسجاماً دلاليّاً يمهّد للقارئ الولوج إلى عالم الرواية، وتمنحه رؤية استشرافية للنّص الروائيّ، تُخبره بأنّ (شلال الورد) تُعالج وجداناً رقيقاً لا ينفصل عن ألم الفقد وتقلّبات الرّحيل.

(1) حمداوي، جميل، "السيميوطيقا والعنونة"، *عالم الفكر*، الكويت، (د. ط)، مج 25، عدد 3، 1997م، ص. 107.

(2) بلال، عبد الرزاق، "مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقد العربيّ القديم"، الدّار البيضاء، بيروت، 2000م،

ويبدو أنَّ السَّعُودِيَّ قد وُفِّق في اختيار الألوان على عتبة الغلاف فالصفحة البيضاء/ الفراغات البيضاء التي تدلُّ على الطُّهر، والنَّقاء، والصفاء، والحبِّ العفيف؛ قد منحت الغلاف بُعدًا روحياً يُوحى بالصفاء والشفافية، وارتبطت بموضوع الرواية ومضمونها الذي يشير إلى الحبِّ العذريِّ الشَّريف بين المحبِّ والمحبوب/ بين المجنون قيس بن الملوِّح وليلى العامرية، ذلك الحبِّ الذي يُشير إلى حبِّ الإنسان لوطنه حبًّا صافيًا فطريًّا، وعند النَّظَر إلى عنوان الرواية الرَّئيس (شلال الورد) الذي جاء باللون الأخضر الدَّاكن لون النَّمو والتَّجدُّد، ويُعدُّ مفتاحًا أساسيًا دلاليًّا يُشير إلى أنَّ الحبَّ في الرواية ليس ساكنًا، بل ينمو ويتجدَّد، وفي ذلك دلالة إيجابية على ما يحمله هذا اللون من معانٍ جميلة، وفي ذلك شعورٌ بالأمل، والسَّعي إلى تحقيق كلِّ ما تطمح إليه النَّفس من آمالٍ وتطلَّعاتٍ، وما في النَّفس من مشاعر صادقة جيَّاشة يشعر بها العاشق في حضرة المعشوق، هذه الألوان التي تحدَّد سمات النَّصِّ، وتحدَّد هُويَّته، وتحقِّق نوعًا من التَّواصل مع المتلقِّي، وتشي باحتمالات ورؤى وتأويلات متعدِّدة، ثمَّ إذا ما أنعمنا النَّظَر في تكملة العنوان (رواية من وحي الحُبِّ والرحيل) الذي جاء باللون الأحمر، فإنَّه يحمل في دلالاته بعض المشاعر الإيجابية، وأخرى سلبية؛ يبدو فيها أنَّ هذا اللون الأحمر قد ناقض دلالة اللون الأخضر الدَّاكن في العنوان الرَّئيس (شلال الورد)، وأنَّ الكاتب أراد أن يضع المتلقِّي في حالة من الاضطراب والتَّبدُّل والتَّنَاقُض في مشاعر العاشق، التي تتحوَّل بين الفرح والحزن، والجبر والانكسار، هذا التَّحوُّل بسبب وضع العلاقة وما يطرأ عليها من حُبِّ ورحيل، ووصل وهجر، وصلح وخصام، وغزل وعتاب، خاصَّة إذا ربطنا ذلك كلَّه بالوردة المتفتَّحة في الجزء السُّفليِّ المرسومة على صفحة الغلاف باللون الوردِيَّ الجميل، لون السَّكينة والحنين والعاطفة، وعلى ساق هذه الوردة غير الظَّاهر أوراق خضراء فاتحة اللون، هذه الوردة التي أخذت مساحة تصل إلى نصف صفحة الغلاف تقريبًا، وكأنَّها تطفو على سطح نهرٍ جارٍ، بأمواج صاعدة مرَّةً، وأخرى هابطة وبلونٍ ورديٍّ أيضًا، وفي ذلك إشارة واضحة إلى علاقة الحبِّ بين المجنون وليلى منذ الصَّغر، ويُمثِّل النُّهر الجاري دون توقُّف حالة العشق والغرام بينهما، وما فيها من أوضاع متضاربة ومتغيِّرة، عديمة الاستقرار والثَّبات.

إنَّ هذه الواجهة الأمامية للغلاف قد حملت إشارات سيميولوجية ومؤشَّرات واضحة تُمكن المتلقِّي من الولوج إلى عالم الرواية، والإحالة إلى مضمونها، والرَّبط بين هذه الألوان التي كُتِبَ العنوان بها، وما يحمله العنوان/ النَّصِّ الموازي الأوَّل من دلالات وتأويلات واحتمالات، وعلاقته بالنَّصِّ الثَّاني الأكبر/ المتن، إنَّها عناصر بصريَّة قامت بدورٍ دلاليٍّ، تتناغم وتانسجم وتماهى مع رؤية الرواية؛ فتحقِّق بذلك نوع من الاتِّساق والتَّوازي بين اللُّغة والصُّورة المرسومة على صفحة الغلاف، وبناء أفق توقُّع لدى القارئ، وتوجيهه لتلقِّي النَّصِّ، فيدخل إلى عالم الرواية محمِّلًا بتوقُّعاتٍ مسبقةٍ عن طبيعة الرواية، فالغلاف الخارجِيَّ ليس إطارًا خارجيًّا حسب، بل هو نصٌّ موازٍ يستدعي القراءة والتَّأويل بوصفه جزءًا أساسيًا رئيسًا من العمل الرَّوائيِّ كلِّه.

عتبة العنوان / بنية العنوان:

فقد ربطت في قراءات سابقة لأعمال السَّعُودِيّ -كما في رواية حَمَّالة القمح، وسيرة ليالي عابر سبيل- ربطاً وثيقاً بين عناوين رواياته، وبين ما تُريد أن تقولَه تلك الروايات، وما تُسلطُ الصَّوْء عليه من الأفكار، ووجهات النَّظَر، والرُّؤى الموضوعية والمضامين المتعددة، فالعنوان من العتبات الموازية، ومن مفاتيح النَّصِّ الرَّئيسية، والعتبة الأولى التي تواجه المتلقِّي/ القارئ، وتستوقف نظره بوصفها المفتاح الرَّئيس والأساس من مفاتيح التَّأويل والتَّلقي، "فهو نصٌّ سابق يبسط ظلاله على النَّصِّ، ويحدد هُويته"⁽¹⁾، وهو "يختزل في طياته ثيمة العمل فيظلل يشير إلى مقاصد أراد المبدع أن يُوجِّه أنظار المتلقِّين إليها"⁽²⁾، إنَّ هذه العتبة الأولى والعنصر الرَّئيس من عناصر النَّصِّ الموازي، هو نقطة الاتصال الأولى بين النَّصِّ والقارئ، وتُمكنه من استيعاب النَّصِّ الثَّاني، وجذب انتباهه، فهو النِّواة ومركز النَّصِّ الرَّوائي، يقول محمَّد مفتاح: "إنَّ العنوان يمدِّنا بزايد ثمين لتفكيك النَّصِّ ودراسته ونقول هنا: إنَّه يُقدِّم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النَّصِّ وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الَّذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الَّذي يحدِّد هُويَّة النَّصِّ: فهو إنَّ صحتَّ المشابهة بمثابة الرَّأس للجسد، والأساس الَّذي تُبنى عليه، إمَّا أن يكون طويلاً فيساعده على توقُّع المضمون الَّذي يتلوه، وإمَّا أن يكون قصيراً، وحينئذٍ فإنَّه لا بُدَّ من قرائن فوق لُغوية تُوحى بما يتبعه"⁽³⁾.

فالعنوان عند الكاتب يُسلطُ الصَّوْء على المضمون من دلالات الرواية، هذا النَّصِّ الموازي -كما أسماه جِرار جينيت-، هذا العنوان الَّذي كأنَّه الرَّأس من الجسد، وبذلك فقد فتح الأديب شهية المتلقِّي للقراءة، ونقل عدَّة رسائل مسكوكة مشبعة برؤيته للعالم بطابع إيحائيٍّ متميِّز، فالكاتب يتمتَّع بحسِّ سيميائيٍّ عالٍ، وذلك ما نجده في تراكيبيَّة العنوان التي تضعنا على عتبة نصِّ سينمائيٍّ، حيث المخرج والمصوِّر للخروج بهذا الإبداع في مستهل العنوان، لقد استخدم الكاتب الحركة تلميحاً لا تصريحاً، إذ إنَّ الشَّلَّال يدلُّ على القوَّة والاندفاع والحركة المتدفِّقة للماء، وفي المفردة ذاتها نجد التَّلْميح يجرُّنا للصَّوت، فتحسُّ بشموليَّة اللَّفْظ سيميائيّاً، وبراعة الكاتب في سينمائيَّة الانتقاء.

(1) رضا، ابن حميد، "الخطاب الشَّعريّ الحديث من اللُّغويِّ إلى التَّشكيل البصريّ"، مجلَّة فصول، مج 51، ع 2، 1966، ص. 155.

(2) الرواشدة، سامح، منازل الحكاية - دراسة في الرواية العربيَّة، ط1، دار الشُّروق، عمَّان، 2006، ص. 134.

(3) مفتاح، محمَّد، ديناميَّة النَّصِّ، ط1، المركز الثَّقافيّ العربيّ، الدَّار البيضاء، المغرب، ص. 72.

وعند الانتقال إلى الجزء الثاني من العنوان، نرى أنَّ الكاتب يأخذنا في تجربةٍ مع الحواس: حاسة السَّم، وحاسة النَّظر، فالورد مرتبط برهافة الإحساس، وبالرِّقَّة، والجمال، والحُب، وبنوستالجيا الرَّوائح والمناظر، وهنا نجح الكاتب في توظيف الحاستين بسمياء المفردات؛ ليصنَّع سينماء المشهد، فيُعِدُّ هذا العنوان حدثاً وغير تقليدي، ويحملُ من التَّأويل الكثير إلا أنَّه لا يُعَبِّر عن النَّصِّ ولا يرتبط به إلا بتأويل مناسب، أو لمناسبة تكرار اللَّفظ في آخر الرَّواية.

إنَّ هذا العنوان علامةٌ سيميولوجية بارزة تستوقف متلقِّي النَّصِّ، فهو جملة اسميةٌ مكوَّنة من متضايفين، تدلُّ الكلمة الأولى (شلال) على الانحدار والتَّدقُّق والعطاء، وتعطي البرودة وكأنَّه سقى عروقه من العشق، أمَّا الجزء الثاني من العنوان (الورد)، فإنَّه يدلُّ على الرَّوائح بشذاها، وعبيرها، وأريجها الفواح، وكأنَّه يُقَدِّم لعاشقته وردة، بل أكثر من ذلك (شلال تدقُّق من عبير الورد والأريج)، وذلك يدلُّ على شدة العطاء في عاطفته لمن أحبَّ، فالهدية على قدر المُهدى لها، ثمَّ ينتقل في الصُّور الحركية السَّمعية البصريَّة؛ لنرى جمال الأسلوب وتناوب الصُّور في بعضها، وكأنَّه يُصوِّر لنا بعدسات الكاميرا أعذب المشاهد، وكأنَّ كاتبته لوحات نُقِّلها، وتُرينا أجمل ما فيها وأروعها.

إنَّ استخدام (شلال الورد) متعدّد التَّأويلات والدَّلالات، فالورد يكون لجذب الانتباه، وكأنَّ الورد يقول: العشق لأصحاب الدُّوق، فشمُّوا أريجها، ولا يعرفه إلا مَنْ أحبَّ ومنَّ أَرادَ، فإنَّه يتدقُّق كالشلال، ولربما ارتبط العنوان بتأويلات على الجانب غير الإيجابي للكاتب في النِّهايات كما في البدايات، بعد أن كان معطاءً له عطر دافق، أصبح شلالاً عارماً جارفاً له ولذكرياته الجميلة، فقد تَلَبَّت عليه ظروف الدَّهر، فأصبح غارقاً في ذلك الحُبِّ حزيناً بئيساً، وتحوَّل الورد من يانع إلى ذابل، وعلى الرَّغم من ذلك كلَّه بقي شلال الورد كشریان يُبرِّد جِمار البُعد، ونار الجوى إذا اكتوى قلب العاشقين بالنَّار، ما زال ذلك الشلال شرياناً في العروق متدقِّقاً بعطر الوصل الذي لم يذمَّ، ولم يُكْتَبْ له أن يعيش طويلاً، لقد مات غرقاً في شلال حُبِّه، وأضحى ذاك الشلال كضريح تفوح منه رائحة شهيد الحُبِّ وصريعه، ورداً ومسكاً خالداً.

إنَّ هذا الشلال يدلُّ على الاستمرارية والجريان السَّريع للأحداث والمواقف، والوقت خيرُه وشرُّه، مع أنَّه مليء بالمخاطر وقد يودي بحياة مَنْ يجرفه السَّيل، ويوصله إلى الشلال، وهو يرمز إلى علاقة الحُبِّ المليئة بالصَّعاب والمشاكل والفراق والهجر، إلا أنَّها تبقى علاقة مستمرة بالرَّغم من كلِّ ما حدث، فالورد يُشيرُ إلى النَّقاوُل والاستبشار بالخير، وعدم انقطاع الأمل على الرَّغم من التَّحديات والصَّعاب، وترمز إلى أنَّ البطل (قيس) على الرَّغم من كلِّ الصَّعاب التي تقف في وجه حُبِّه لها؛ إلا أنَّه يتحلَّى بالنَّقاوُل والإصرار على تحقيق مراده بوصول (ليلى العامرية)، فلا يكلَّ ولا يملَّ أو يميل عن حبِّها حتى لو خسر حياته، وتدلُّ أيضاً على

اللّياي الملاح المليئة بالبهجة والسُرور مع المحبوبة، وعليه، فإنّ هذا العنوان يُوحى بتقلّب الأحوال في علاقة العشاق بين شوق وحنين، وألم وهجر، وسرور وحزن، وخصام ومودة، ومع ذلك تبقى العلاقة مستمرة ولا تقترب. إنّ هذا الشّلال سواء أكان شلال الخير أم شلال الدّم، أم شلال الجنون، أم شلال المخاطر، هذا الشّلال الذي جاء باللّون الأخضر يدلّ على النّقا، وينمّ عن السّلام والأمان، وإنّ الجمع بين (الشّلال والورد) يُنتج ثنائيّة (قوة الاندفاع/ الرّقة)، وهي الثّنائيّة التي تحكم الاتجاه العاطفيّ في الرواية، وتُعيد تشكيل خبرات الحبّ، والفقد، والرّحيل، والانكسار، فالورد هنا ليس ثابتاً كما نعرفه، بل في حالة حركة متدفّقة، وهي إشارة سيميائية تُوحى باضطراب العاطفة وتوتّرها، ثمّ سرعان ما يأتي العنوان الفرعيّ (رواية من وحي الحبّ والرّحيل) باللّون الأحمر؛ الذي يرمز إلى الدّم، والذي يوحى بالتشاور، وخيبة التّوقّع لدى المتلقّي، فيكشف البنية المضمرّة للعمل الروائيّ، ويخلق توتّراً دلاليّاً يُوحى بأنّ الرواية تتحرّك بين ثنائيّة القوة والنّعمّة، وبين الانسياب العاطفيّ والجراح التي قد تُصاحب الحبّ والرّحيل، وتستوقفه وتُقدّم له بعض المدلّولات والمقاصد المتعدّدة، وتوجّهه إلى أفق تأويليّ واضح، فالنّصّ يقوم على حركة وجدانيّة مستمرّة بين حضور الحبّ وغيابه، بين اللّقاء والفقد، وعليه يُصبح العنوان ركيزةً أساسيّةً وخطاباً موجّهاً وإشارةً دلاليّةً توضّح رؤية الرواية قبل أن يبدأ المتن السّرديّ، وتتضافر هذه العتبات بوصفها منظومة متكاملة لا يمكن فصل أيّ منهما عن الأخرى، وتتحول -هذه العتبات- من مكونات خارجيّة إلى عناصر فاعلة في تشكيل هويّة النّصّ وتأويله، وتكشف عن وعي جماليّ عميق عند الكاتب في تشكيل بنية عمله، هذا العمل الذي يبدأ من الغلاف لا من الصّفحة الأولى، في رحلة تقود المتلقّي من صورة وردة تتساقط كالشّلال، إلى عنوان شاعريّ، إلى مقدّمة تفيض بعاطفة الكاتب، وكلّها تتضافر لتكوين رؤية أولى لشلال الورد، وتكشف ملامحه قبل الدّخول إلى متن الرواية، وهذا ما يدعونا للرّبط بين العنوان والمتن.

بين العنوان والمتن:

إنّ العنوان الذي يُمثّل العتبة الأولى التي تُواجه المتلقّي هو "الذي يخلق النّصّ، وذلك بتأزّره مع المتن"⁽¹⁾، ويتضمّن "علاقات كبيرة، مشبعة برؤية للعالم، يغلب عليها الطّابع الإيحائيّ"⁽²⁾، بوصف العنوان -كما يرى جيرار جينيت- أنّه "نصّ مواز ينضوي تحت النّصّ الأكبر"⁽³⁾، هذا العنوان الذي جاء مكتوباً على صفحة الغلاف بطريقة لافتة، بألوان مختلفة متضاربة، يوحى بالإيجابيّة تارةً، وتارةً أخرى بالتشاور، بطريقة كسرت أفق التّوقّع لدى المتلقّي، وحملت على الوقوف والتأمّل، ضمن هذا الفضاء البصريّ، وأعطته مجالاً للتّحليل والتّفكيك،

(1) شولز، روبرت، *اللّغة والخطاب الأدبيّ*، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، الدّار البيضاء، 1993، ص. 93.

(2) حمداوي، "السّيميوطيقا والعنونة"، ص. 100.

(3) Gerard Genette: *Seuil ed Seuil. Coll. Poétique*, Paris, 1987, P. 7.

هذا الشلال الذي ورد ثلاث مرّات في الرواية، يقول الراوي: "وكلّ ليل تسامرُ النجوم تهفو إلى خيمة تجمعها بفارس أحلامها قيس، فيجريان مع شلال الورد والماء"⁽¹⁾، فكأنّ هذا الشلال يرمز إلى الحياة والبعث من جديد، وأشار بأثر الحب في قيس وليلي، وأنّ هذا الحب لم يقتصر على التأثير بهما بل تعدّى إلى التأثير بمكانها الذي وإن كان قفراً، فإنّه يتحوّل إلى أرض خضراء تعجّ بالحياة وكأنّها جنّة في الأرض.

ويذكر الكاتب (شلال الورد) في موضع ثانٍ من الرواية، إذ يقول: "وكنْتُ مستمتعاً بتحاورها، أرّدت القوافي وراءهما...، تصاعدَ الكليم العذب، وشلال من الورد يغمرنا بألوانه، وأريج، ورقيق أوراقه!"⁽²⁾، إذ يشير الكاتب إلى أنّ الورد والشلال هنا يُظهر النعيم وهو مقروّن به، وقصد المكان (القدس)، فحيثما حللت بها كان النعيم الغزير، وكأنّ الكاتب قد قصد أنّ الحب والتّضحية بالأرواح والأنفس يكون ممتعاً لأجل حبّ الوطن.

أما الموضع الثالث والأخير فقد جاء في الصّفحة الأخيرة من الرواية إذ يقول: "فأقينتُ ساعتئذٍ أنّ قدَر المحبّ أن يموتَ شهيداً، وأنّ أهلَ هذه الدّيار هم شلال الورد في الحبّ، والفداء، والسّلام، وأنّهم سوف يُحرّرون الأقصى غداً، وإنّ غداً لناظره قريب!"⁽³⁾، إنّ هذا العنوان يشي بالكثير من الإيجابية والتّفاؤل، إنّهُ الحبّ للوطن، والتّضحية من أجل الأرض، هذا الحبّ والفداء الذي يشترك فيه أبناء الأمّة الواحدة، هو حبّ الأرض والمقدّسات، والدّود عنهما بالنّفس والمال؛ لتبقى حرّة أبنية، لتكون "ليلي القضية، وهي الحدث، هي فلسطين، وهي الوطن، وهي الأرض، وهي القدس التي اغتصبوها منّا، والمجنون ما زال حياً بعشقه لليلي، أي عشقه للأرض، وللقدس، وفلسطين"⁽⁴⁾، هذه هي صورة المحبّ لأرضه ومقدّساته، لمدينة فلسطين، والقدس المدينة التي كانت محطّ الأنبياء وقبيلتهم، وحلقة الوصل المكانية بين الإنسان والمكان.

وهكذا تبدو العلاقة بين المتن ومكوّناته من نصوص موازية -كالغلاف والعنوان- إضاءات هامة على النصّ، وتضفي على العمل الروائي نكهة خاصّة، تُكسبه نوعاً من الشّعريّة، يستشعرها المتلقّي وتلفت انتباهه، وتستوقفه، وهذا ما نفقت إليه تودوروف عند قوله: "تتعلق الشّعريّة، في هذا النصّ، بالأدب كلّهِ، سواء أكان منظوماً أم لا"⁽⁵⁾، فالعنوان يعدّ مدخلاً رئيساً للقراءة، وهو ليس جماليّة لفظيّة حسب؛ بل إنّهُ يوحى بمضمون الرواية ويرتبط بها ارتباطاً عميقاً في المتن، حيث يجسّد مجموعة من التناقضات والتشابكات من حبّ وفقدان

(1) السّعودي، شلال الورد، ص. 42.

(2) السّعودي، شلال الورد، ص. 184.

(3) السّعودي، شلال الورد، ص. 206.

(4) الخلفات، خالد، "التّعلق النّصّي واستدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في رواية شلال الورد للكاتب الدّكتور أحمد عطية السّعودي"،

مجلة آداب المستنصرية، العراق، مج 45، عدد 98، 2022 م، ص. 22.

(5) كوهن، جان، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الوليّ ومحمّد العمري، دار نُوبال، الدّار البيضاء، 1966 م، ص. 37.

وتضحية وفداء، وكأنّ دلالة العنوان قائمة على بناء التّوقّع وهدمه في آنٍ واحدٍ، لأنّ بناء التّوقّع يتأسّس على الصّورة النّمودجيّة لشلالّ الورد/ والمكتوبة بلونٍ أخضرٍ داكنٍ في ذهن المتلقّي، ولكنّ هدم التّوقّع وخيبته وكسر أفقه يظهر عندما تتحوّل الأيقونة الأصليّة إلى أيقونات جديدة تفاجئ وعي المتلقّي وإدراكه وتكسر أفق توقّعه وإدراكه؛ لأنّها لا تتفق مع رؤيته؛ لأنّ شلالّ الورد يتحوّل إلى رحيل وحزن ودمٍ/ وهذا ظاهر في تكملة العنوان/ من وحي الحُبّ والرحيل/ والمكتوب بلون الدّم، اللون الأحمر.

جماليات المشهد الحواريّ/ شعريّة الحوار:

استطاع الحوار -بوصفه تقنية رئيسة من تقنيات الزّمن الروائيّ الذي يعمل على تبطيء السّرد- أن يجسّد مجموعة من الرّؤى التي تقوم عليها الرواية، فهو يمنح الشّخصيّات الروائيّة مجالاً واسعاً للتّعبير عن وجهة نظرها، ورؤيتها الخاصّة من خلال لغتها الخاصّة مع ذاتها ومع الآخرين، يرى عبد الرّحمن ياغي: "أنّ حوار المبدع مع اللّغة لم يعد ألفاظاً يستخدمها أو كلمات يكتبها، وإنّما أصبح هذا الحوار يحوي مجموعة من الرّؤى والعلاقات والتّصورات التي تشير إلى مجموعة من القيم والأبعاد التّاريخيّة والاجتماعيّة؛ إذ تحمل تجارب اجتماعيّة، ومفاهيم تراثيّة متعدّدة قابلة للتّطور والتّجدّد والتّعامل الحضاريّ المعاصر مع قضايا الحياة المختلفة، بمعنى أنّها تُعبّر عن مشكلات وثقافات وأفكار ومجتمعات تسعى إلى تقدّمها ورقيّها"⁽¹⁾.

ويرى تودوروف أنّ المشهد الحواريّ: "حالة التّوافق التّام بين الزّمنين عندما يتدخّل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التّخييليّ في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً"⁽²⁾، فالحوار يعمل على كسر رتابة السّرد، وإعطاء المجال للشّخصيّة للتّعبير عن رؤاها وتطلّعاتها من خلال لغتها الخاصّة، وبذلك تمنح المتلقّي القدرة على المشاركة في التّفكير والتّأويل والتّفكيك، ونرى الكاتب قد وظّف الحوار في روايته؛ لخلق جانب من الجماليّة والشّعريّة؛ لتجنّب حدوث فجوات أو ثغرات في السّرد، وتبطيء السّرد وإطالته؛ خدمة لمضمون الرواية ورؤيتها، وليشكّل بنية تفاعليّة بين الكاتب والمتلقّي في المشهد الحواريّ؛ ممّا يحقّق نوعاً من التّواصلية والتّفاعليّة بينهما، ويبدو من حوارات الكاتب التي وظّفها في سياقها التّاريخيّ، واستدعاء الشّخصيّات التّراثيّة للتّعبير عن رؤية الرواية، أنّ هذه الحوارات طويلة، منسجمة مع رؤية الأديب في روايته، ومتطلّعة لربط النّص بالتّاريخ وعصوره المختلفة، إنّّه نصّ روائيّ بقالب حواريّ، وبأساليب اللّغة الإنشائيّة والخبريّة؛ خدمة للنّص، وإغنائه بالبلاغة والإيجاز، واستخدام مفردات عربيّة أصيلة متروكة تُناسب سياق النّص الزّمنيّ، وتضاهي ما اقتبسه الأديب من شعر

(1) ياغي، عبد الرّحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربيّة، ط 1، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص. 61.

(2) تودوروف، ترفيتان، الشّعريّة، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء حسن سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب،

الغابرين، يقول الراوي: "قلت: ليس مُحَبًّا مَنْ لا يدفع ثمنًا باهظًا، وليس مُحَبًّا مَنْ لا ينام مُورِّقًا... الحُبُّ يا قيس، كمطاولة الثُّرَيَّا في أجواز الفضاء!

قال: صدقت، الحُبُّ أولُه حاجة، ولجاجة، فإذا دخل الفتى بحره، وغاص في أعماقه، تكاثرت عليه المشاق، وفاجأته أمورٌ لا تُطاق:

الحُبُّ أول ما يكون لجاجة تأتي به وتسوقهُ الأقدارُ

حتى إذا اقتحم الفتى لُججَ الهوى جاءتْ أمورٌ لا تُطاق كِبَارٌ⁽¹⁾

أيّ جماليّة في هذا المشهد الحواريّ، الذي زاده جماليّة وشعريّة استخدام الكاتب لأسلوب توضيحيّ نثريّ قُبيل أبيات الشعر بلغة حواريّة راقية دسمة، تخالها شعرًا بغير وزن ثابت، إلّا أنّ لها نصيبًا من السّجع والطّباق والمقابلة، يقول: "قلت: المحبُّ الوفيّ يصبرُ على الأذى، والقذى، والضّنى، ألا تَعُدّ نفسك مُحَبًّا وفيا؟ قال: بلى، لكنّ فيض مشاعري يُحرقني، وفيض مدامعي يُغرقني، وحَبَّها عني يزلزل قلبي:

لقد جدّ بي وجدي وفاضتْ مدامعي وقد زاد ما انضمتْ عليه الأضالع!

قلت: فيضُ المشاعر، وفيضُ المدامع، وزلزلة القلب هي ضرائبُ الحُبِّ⁽²⁾.

وتبدو جماليّة المشهد الحواريّ في استدعاء الكاتب للنصوص التّاريخيّة المتعدّدة، والشّخصيّات في مراحلها التّاريخيّة، وظهر هذا واضحًا جليًّا في استدعاء الرّوائي لقصة مجنون ليلى، وكيف جرى صدفةً، يقول: "قال: كنتُ البارحة متأملًا مُطرَقًا، فهتفتُ بقربي حمامة، فهيجتُ شجني... النّاعم من بنات آدم...

قال: أكتُم عن النّاس، ولا أكتُم عنك. قلت: فأخبرني إذن عن وَجْدك بتلك الحمامة"⁽³⁾.

لقد استطاع الكاتب عن طريق هذه اللّغة الحواريّة الشّعريّة أن يُقدّم لنا رؤيته الخاصّة، من خلال الحوارات الطّويلة المعبّرة، الّتي قامت عليها الرواية في غالبيّة صفحاتها، كما في حوار علقمة مع ابن جرهـم⁽⁴⁾، وحوار

(1) السّعودي، شلال الورد، ص. 51.

(2) السّعودي، شلال الورد، ص. 50.

(3) السّعودي، شلال الورد، ص. 14.

(4) السّعودي، شلال الورد، ص. 8، 12.

قيس مع ابن جُرهم⁽¹⁾، وحوار معاوية مع الأعرابي⁽²⁾، وحوار الملوّح مع ابن جرهم⁽³⁾، وحوار ديفيد مع مناحيم⁽⁴⁾، وحوار قيس بن ذريح مع ابن جُرهم⁽⁵⁾، وحوار بين القيسين⁽⁶⁾، وغيرها، إذ يقوم الكاتب بصياغة الحوار الذي يرويّه بلسان الرّأوي، ووصف ما يجري من حوار بين أطرافه، وما يحتويه من تفاصيل تعمل على إبطاء زمن السّرد، لكنّها تبثّ الحركة والحيويّة في السّرد، وتعمل على نموّ الحدث وتطوّره، وسدّ جميع الثّغرات التي قد يُخلفها السّرد، ويعطي المتلقّي فرصة كافية لسبر أغوار الشّخصيّات الرّوائيّة، وملازمتها عن قرب، وتحديد علاقتها بغيرها من الشّخصيّات.

ومن المشاهد الحوريّة الدّالة على حيويّة الحوار في بناء الدّلالة السّرديّة، وتشكيل البعد النّفسيّ للشّخصيّات، المشهد الحوريّ الذي ظهر في لحظة حرجيّة من رحلة قيس الدّاخلية، حيث تتكدّس الهواجس في نفسه حتّى يصف السّرد حاله بقوله: " طال على قيس حُجُب ليلي، وُبعد دلّها بنجد، وانقطاع خوها"⁽⁷⁾.

هذه العتبة الوصفيّة تمهّد لدخول الحوار بوصفه وسيلة تفرّغ وتجلّ، إذ: "اشتدّت أشواقه، واستعوت خواطره، وغدّت نفسه تضطّرم اضطرام الثّوكان"⁽⁸⁾، مما يجعل الحوار لاحقاً امتداداً لصوت داخليّ ملزوم، وكاشفاً عن الحالة النّفسيّة للشّخصيّة أكثر من كونه تبادلًا لغويًا.

فالكاتب يلجأ إلى الحوار لفتح المجال أمام الشّخصيّة كي تواجه انفعالها، ويظهر ذلك عندما يحسّ الأب بمحنة ابنه: "فأحس أبوه الملوّح بمعاناة ابنه، فجاء إلّي ذات مساء -حيث يبدأ الأب حديثه بعبارة حانية لطيفة- وقال: "يا بن جُرهم، أنت صاحب قيس، ومفتاح قلبه، ومستودع أسوره، وإني لرجو عونك"⁽⁹⁾، فهي عبارة تجمع بين النّداء اللّطيف، والإسناد الوجوديّ، كأن الأب يذكر الابن بمكانته في قلبه.

(1) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 13، 18.

(2) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 47.

(3) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 75.

(4) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 148، 153.

(5) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 169.

(6) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 171، 174.

(7) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 75.

(8) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 75.

(9) السّعوديّ، شلالّ الورد، ص. 75.

وفي هذا النوع من الحوار تظهر جماليات الإيحاء والتلميح، فالأب لا يسأل مباشرة عن سبب اضطراب ابنه ومعاناته، بل يُتيح للحوار أن يكشف عن معاناة الابن ببطء، وهذا ما يجعله حواراً نفسياً، يتقدم من الداخل إلى الخارج، ويُبنى على ما يُقال، وما يُسكت عنه.

وفي هذا المشهد زى جمالية التكتيف والإيجاز، فالكاتب يستخدم الجمل القصوة ذات الدلالة العميقة، "قلت: ما العون الذي تؤيده مني؟" أفترى أن تخدعه بحيلة أخرى؛ لتصفقه عن ليلي؟! قال: لا يا بُني، إنما أريد أن تعينني على تصبوه، وإراحة أعصابه⁽¹⁾.

هذا الحوار يعتمد على الإيجاز التعبوي، أي التعبير القصير الذي يحمل دلالة عميقة؛ فالابن يطلب عوناً غامضاً، والأب يطالبه بكشف "تصبوه" أي الأثرة الداخلية، مما يخلق توتراً نفسياً جميلاً بين الخشية من الاعتراف والوغبة في النجاة.

ويبلغ الحوار الحامل للتحوّل التوامي نروته عندما يطوح الأب مؤلاً محورياً: "قلت: ثمة ما هو أحسن من القصص، وأجدى للنفس.

قال: فما هو؟ لقد جربنا والله، الحيل والحلول، فما نفعه ذلك بشيء⁽²⁾."

وهنا ينقلب المشهد الحوري من مساحة الشكوى إلى مساحة الاقتراح الديني الروحي، فيجيب قيس: "أُحجج به إلى مكة، وادع الله عز وجل له، ومؤه أن يتعلّق بأستار الكعبة، فيسأل الله أن يُعافيه ممّا به؛ فلعلّ الله أن يخلصه من هذا البلاء⁽³⁾."

ويمثل هذا الجواب لحظة التحوّل الكوي في المشهد الحوري، إذ يتحوّل الحوار من البكاء والضيق والتوتر النفسي إلى أفق الانعتاق الديني الروحي، وهذا التحوّل ليس سودياً فقط، بل رمزياً؛ فالحج يأتي بوصفه خلاصاً، وطريقاً للتطهر من محنة النفس والعودة إلى الذات.

وزى الكاتب يزوج بين الجملة الحورية والسودية، معطياً المشهد إيقاعاً هادئاً متواوًا، ويتجلى هذا في جمل مثل: "وهو يأمل في أن يعود إليه ابنه، بعد طول مكث في غياهب الحب، وسوايب الوجد⁽⁴⁾."

(1) السعودي، شلال الورد، ص 75.

(2) السعودي، شلال الورد، ص 76.

(3) السعودي، شلال الورد، ص 76.

(4) السعودي، شلال الورد، ص 76.

وقد حَقَّقَ هذا المزج جماليات فنيّة منها: كسر رتابة الحوار بإضاءة السّود الدّاخلِي، وربط الجملة المنطوقة بالعاطفة الكامنة خلفه، وإضفاء موسيقى نفسيّة هادئة على المشهد، فالسّود هنا ليس تقوياً؛ بل تعليقاً وجدائياً عاطفياً يواكب الحوار من الدّاخل، عن طريق استخدام لغةٍ حواريّة مشبعة بلغةٍ تراثيّة رفيعة، ويظهر هذا واضحاً في استعمال مفردات مثل: غياهب، الوجد، سواذيب، المّوح... .

وتمنح هذه المفردات الحوار بُعداً وجدائياً جليلاً، وتؤسّس لخطاب أويّ مشبع بالحكمة والتّجربة، كما يشيع في الدّعاء المتكرّر: "يا بُنَيَّ"؛ ليحقّق نوعاً من الموسيقى العاطفيّة التي تربط الحوار بحميميّة الرّابط الأسوي، لينتهي المقطع الحواري باستعادة الأب والابن لوحدة الهدف، بعد تشتّت نفسي أصاب قيس، فيقول الأب: "فتح الله عليك يا بُنَيَّ... (1)".

وهذه العبارة تُنتهي المشهد الحواري بصوتٍ دافئ مطمئن، يُسكّن توتر النفس الأولى، ويُبرز جماليات العلاقة الأبويّة في الرواية؛ تلك العلاقة التي تقوم على الرّحمة والبصيرة والحكمة. ويُورد السّرد بعد ذلك عبارة "ومضيتُ إلى قيس رُغْبِه في الحجّ" (2)، وهي جملة تؤكد أنّ الحوار لم يكن غاية بحدّ ذاتها؛ بل وسيلة لآخذ قار مصوي.

وعليه، فإنّ هذا المقطع يقدّم أنموذجاً بليغاً لجماليّة المشهد الحواري في رواية شلال الورد، ابتداءً بالتوتر النفسي بوصفه مُحركاً للحدث، واعتماد لغةٍ فصيحَةٍ راقيةٍ أضفت على الحوار عمقاً دلاليّاً، مزج بين السّود والحوار مزجاً مُحكمًا يعكس الحالة الشّعوريّة للشخصيّات في إنتاج معنى إنسانيّ يقوم على ثنائيّة الألم والأمل، وحقّق تحوّلاً ورامياً انتقل من الضيق إلى الانفراج، وجعل من رحلة الحجّ مَحْوَجاً وجودياً من محنة الذات؛ فهذا المشهد يجنّد قوة الرواية على تطويع الحوار لبناء الشخصيّات وتحريك الحدث، وجعل اللّغة نفسها أداة للتّغيير الدّاخلِي؛ لأنّ هذه اللّغة الحواريّة الشّعوريّة "من زاوية وظيفتها الشّعوريّة أو الإبداعية تشيّد خصوصيّة النّص الأدبي، وتميّزه لتبرز فكرة الاتّوحيّاح بانفتاح النّص الرّوائي وتحرّره" (3).

ويأتي الحوار في الرواية حاملاً للرّمز السّودي، بحيث لا تُقوّا المشاهد الحواريّة بمغولٍ عن دلالتها الرّويّة، وهذا يساعد على زيادة العنصر التّأويلي في الرواية، فتدفع المتلقّي إلى المشاركة الفاعلة في التّفسير والتّأويل، ويظهر ذلك في السّؤال:

(1) السّعودي، شلال الورد، ص. 76.

(2) السّعودي، شلال الورد، ص. 76.

(3) عقار، عبد الحميد، اللّغة الرّوائيّة وآفاق التّجريب والحدث في الرّواية المغاربيّة، ملتقى الرّوائيين العرب الأوّل، تونس، من 31

تموز - 4 آب 1992، ص. 196.

" قال: فأين يتجه موكب النور؟ أيتجه إلى مضرب ليلي؟! (1)، فيأتي الجواب: "بل يتجه إلى مهبط الوحي، ومهوى الأفئدة، يتجه إلى الحجاز" (2)، فالحوار هنا يأتي لتكثيف الرمز داخل البنية السردية، فينتقل الحوار من الدلالة الأولى إلى الدلالة الثانية التي تتجه إلى مسار التطهر الروحي من مضرب ليلي إلى مهوى القلب إلى الحجاز؛ لينفتح الحوار على أفق رمزي صوفي روحي، فمفردات الرحلة تتحول إلى إشراقات روحية، تخرج من داوة المكان إلى فضاء المعنى وعمقه، ويصبح السؤال عن الاتجاه (مضرب ليلي) سؤالاً عن تطهير النفس وبلوغ أقصى درجات الصفاء الداخلي (مهبط الوحي)، وهكذا تتجلى جمالية الحوار بوصفه حاملاً لرؤية فكرية عميقة تمرّ دون الحاجة إلى خطاب مباشر، (فموكب النور) علامة رمزية مفتوحة، لا تحيلنا إلى مدلول واحد، ويؤكد الجواب هذا الانفتاح: بل يتجه إلى مهبط الوحي...، حيث ينتقل الحوار من مستوى العلامة الإحالية إلى مستوى العلامة التأويلية، فتتعدد المدلولات، ويترك للمتلقى المشاركة في إنتاج المعنى، وهذا جوهر الجمالية السيميائية للحوار، ويبلغ المشهد الحوري ذروته السيميائية في قوله: "إني لأرجو أن تنوب نفسك، وتقطر في بيت الله العتيق؛ حيث تغسل النفوس؛ فتسمو، وتعلو، وتسلو! أنت مستعد لتلك الرحلة النورانية؟" (3)، (فالنوبان) هنا علامة واضحة عميقة على الفناء، و(القطر) علامة على التلاشي في المطلق، و(بيت الله) علامة على الحمولة الدينية الروحية؛ ليتحول الحوار إلى علامة تطهيرية.

ومن الأمثلة الأخرى التي يتشكل فيها المشهد الحوري ضمن سياق رمزي روحي، قول السرد:

"وما نظرت عيني إلى وجه قادم
من الحج إلا بلّ دمي رداً!" (4)

إذ يتشكل المشهد الحوري ضمن سياق روحي يتصل بتجربة الحج، فتغدو اللغة الحورية محملة بإيحاءات رمزية روحية، تمنح النص بُعداً تأويلياً، وتكشف عن البعد النفسي والوجداني والانفعالي للشخصية، حيث تتداخل الجملة الحورية مع الحالة الوجدانية الشعورية للشخصية، ويظهر ذلك بوضوح في المفردات الدالة على الصمت، والانكسار الداخلي، والدروع، فهذه المفردات تشكل مدخلاً حورياً يعبر عن صدق الشعور، وتؤسس لمشهد عاطفي يقوم على الانفعال والسؤال: "قلْتُ له: كفكف دموعك، فإني أبشوك!" (5)، فالسؤال هنا يتخذ طابع المشكلة الوجدانية الإنسانية للمشهد، ومما زاد من جمالية هذا المشهد الحوري تداخله مع السود حركياً نفسياً، ويظهر ذلك في قول السرد: "قلْتُ: أبشوك بأن ليلي قد لبث نداء أبينا إواهم بالحج هذا العام.

(1) السعدي، شلال الورد، ص. 77.

(2) السعدي، شلال الورد، ص. 77.

(3) السعدي، شلال الورد، ص. 77.

(4) السعدي، شلال الورد، ص. 78.

(5) السعدي، شلال الورد، ص. 78.

قال: وهي معنا في الرُكْب؟! قلت: وهي في الرُكْب السائر أماننا، وصوتُ حاديهم يتناهى إلى أسمعنا! فأشوق وجهه، وتهلّل، وأسوع يسأل الحجاج عنها: في أيّ هودج هي؟⁽¹⁾.

إنه حوارٌ تداخل تداخلاً عضوياً مع السّود، فالنّص ينسجم انسجاماً واضحاً بين ما يُقال وما يُرى وما يُحسّ، فالأفعال السّودية (أشوق، وتهلّل، وأسوع) تسبق الحوار؛ ليتحوّل القول إلى مشهد حيّ يُرى ويُتخيّل، ومن هنا يتداخل الحوار بالسّود؛ ليمنح النّص بُعداً جمالياً حيويّاً بجملٍ حوليّة تعتمد على الإيجاز الدالّ، والتّكرار البسيط في كلمة (الرُكْب)؛ لتمنح تلك الرحلة بُعداً رمزيّاً للصّحبة الجماعيّة، والسّير الجماعيّ نحو الهدف والغاية.

وقد وظّف الكاتب المشهد الحواريّ؛ خدمةً لفكرته، ووسيلةً لاستحضار ذاكرته الثّقافيّة الشّعويّة، وإعادة إنتاج التجربة الشّعوريّة الوجدانيّة عن طريق التّناسّ مع شعر العنويّين، واستدعاء بعض الأسماء مثل: ابن عجلان، وقيس بن الموحّ، وقيس بن نريح؛ لجعل من القرئ شاهداً ومشركاً في مجلس أدبيّ ثقافيّ؛ ذلك أنّ من خصائص الحوار الأدبيّ: "أنه يُدخل طرفاً ثالثاً أو طرفاً آخر خلجياً فيه، وهذا الطّرف هو القرئ المتلقّي الذي يستقبل النّص؛ فهو طرف غير مرئيّ في داخل النّص الأدبيّ، ولكنّه يدخل بين المتحاورين وهذا يجعل الحوار منفتحاً على طرف آخر، وليس محصوراً في الشّخصيّات التي تتحوّل فيما بينها؛ إذ إنّ هناك شخصيّة متخيّلة، يفترض الكاتب أنه يوجّه إليها الحديث السّوديّ أو الحواريّ"⁽²⁾، ومن ناحية أخرى فالحوار يتولّد عن طريق المشهد الحواريّ المركّب، وتعدّد السّلدين، وتعدّد الأصوات وتداخلها وتناوبها، وهذا يُحقّق سمة جماليّة شعويّة حيث "عملت الأصوات المتعدّدة واللّغات على خلق فوّع من التّناعم بين الأصوات المتباينة، عندما تتفاعل لتشكّل نصّاً متماسكاً كالنسيج البولفوني في الموسيقى"⁽³⁾، وقد حقّق هذا التّعدّد للأصوات بُعداً جمالياً سيميائياً للحوار (الوحي، ابن الموحّ، قيس بن نريح)⁽⁴⁾، لإنتاج رؤية مشوّكة، ووجهات نظر مختلفة، القاسم المشوّك بينها الفقد والحرمان، والحبّ والتّجربة المأسويّة، وقد وّفّق الكاتب في تشكيل الحوار بوصفه مشهداً سودياً تداخلت فيه الأصوات وتناوبت بوضوح: "قال ابن الموحّ... قلتُ لرجو أن تتخذني صاحباً... فسلمّ عليه قيس بن نريح... فقال له: يا أخي، أنا قيس بن نريح... فأفاق، ووثب إليه، وعانقه طويلاً، وقال له: مرحباً بك يا أخي، أنا مُشّتت اللب، فلا تُلمني"⁽⁵⁾، إنّ هذا التّعدّد قد قدّم بطريقة مشهد حيّ، رسخ إيقاعاً حوالياً بين

(1) السّعودي، شلال الورد، ص. 78.

(2) عبد السّلام، فاتح، الحوار القصصيّ: تقنيّاته وعلاقته، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 1999م، ص. 14.

(3) صالح، عالية، البناء السّوديّ في روايات إلياس حوري، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، 2005، ص. 210.

(4) السّعودي، شلال الورد، ص. 171.

(5) السّعودي، شلال الورد، ص. 171.

ثلاثة أصوات لُحِت بالجلوس في مجلس ثقافي أدبي حي، حيث تتعاقب الأصوات، وتتداخل الذكريات، ويصبح المتلقي متلقياً إيجابياً، وشاهداً مشركاً في هذا المجلس الأدبي، يسمع ويشرك، ويتأثر ويؤثر، ويستدعي خروته الشعورية؛ ليصبح تعدد الأصوات أثناء الحوار عنصراً أساسياً في بناء الفكرة وتعميقها، وبذلك يتحقق التماسك الجمالي والبنوي لنص الرواية.

وإذا توقفنا عند التناص الشعوري بوصفه علامة ثقافية تُعيدنا إلى الحب العنوي في تراثا العوي: "فقال ابن الملوّح: ليتنا نموت ميتة عروة، قتيل الهوى؛ فنستريح، ونريح:

عجبت لعروة العذري أمسى
وأحاديثاً لقوم بعد قوم
وعروة مات موتاً مستريحاً
وها أنذا أموت بكل يوم!

قال ابن نريح: ليتنا.. فلنا أسوة في ميته، وميته ابن عجلان صاحب هند⁽¹⁾، إن هذا التناص داخل الحوار يعمل سيميائياً وجمالياً بوصفه دالاً لغوياً، ومدلولاً ثقافياً، وعلامة استدعاء لنص شعوري تراثي من الحب العنوي القائم على الفقد والحرمان، وهذا يمنح المشهد بُعداً دلالياً مغلقاً لا يصل إلى حل أو خاتمة، وعلامة على الفناء، والحب المأسوي، واستمرارية الألم.

ومن الأمثلة الأخرى التي تجسد هذا النوع من الحوار، ما جاء في حديث الولي عن حب كل من قيس بن الملوّح وقيس بن نريح، وهما يتحدثان عن لوعة الحب والعشق والوق، ويشركهم في هذا الحوار ابن جهم: "قلت: أيها القطبان العاشقان، لا تتمنيا الموت، فأنتما تملكان مفتاح الحياة الحلوة؛ إذ تملكان الحب، والجمال، والكلمة!

قال ابن الملوّح: لو جرب الحب الشفيف ابن جهم، لقضى الحياة شقوة ونحيباً، ولما لامنا...

قال ابن نريح: صوّنا الحب أيتاماً، يا بن جهم، وأنت هادي الخاطر، غير مكتوث، تضع رجلاً على رجل، فلمن أشكو؟

إلى الله أشكو فقد لبني كما شكا
إلى الله فقد والدين يتيم

ثم أخذ في التباكي والتشاكي، وأسرفا على نفسيهما، فقرأت عليهما قول الله تعالى: ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا...﴾⁽²⁾؛ فسكن عليهما الوجد، فكأنما سقيتهما السلوان، ورشّتهما بماء الورد!⁽³⁾، فابن جهم يشرك

(1) السعدي، شلال الورد، ص. 173-174.

(2) ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾، سورة الزمر، الآية 53.

(3) السعدي، شلال الورد، ص. 178.

القيسين في الحوار، ويحاول أن يخفف عن العاشقين ألم البعد والوقا، ويستشهد بآية كريمة تخفف عنهما هذا الألم؛ لأن الأمل بالله تعالى وحده القادر على تحقيق أمانهم بقاء قريب مع من يحبون، إذ ليس لهما إلا الصبر والأمل.

وهكذا سعى الكاتب باستخدام العنات النصية والمشهد الحوري في رواية شلال الورد أن يقدم فعلاً دلائياً يقدم رؤية الكاتب للإنسان، والوطن، والمكان، والذاكرة الثابتة؛ هذه الرؤية القائمة على توتر الهوية، ولواجبة الأمل والألم، وهشاشة الذاكرة.

ومن جميل الحوارات مواكبة الكاتب في ثلث الرواية الأخير لسياق الموقف الزمني، حيث تناسبت لغة الحوار مع أطراف الموقف، والسياس الزمني الحديث، فكانت أسهل ممّا بدأ وانتهى به، وإن دلّ هذا على شيء فإنّما يدلّ على مرونة السرد لدى الأديب، وحنكته في مراعاة المتغيرات التي تؤثر على النصّ الروائي، بالإضافة إلى الانتقالية السلسة في اللغة تزامناً مع الانتقال في الصورة والموقف، إذ استخدم الأديب مقولات تتناسب والمتكلم؛ ليخلق شعوراً مناسباً للمتلقّي عند وصوله لهذه المحطة حتّى لا يجد فرقاً في مستوى اللغة لحظة الانتقال، ومن هنا يأتي الكشف عن طبيعة الرؤية في النصّ، وكسر رتابة السرد، ومنح الشخصيات مجالاً للتعبير عن وجهات نظرها، ورؤاها المختلفة عن طريق اللغة الخاصة بكلّ شخصية، سعياً من الكاتب إلى ربط الحاضر بالماضي، والإيهام بالحاضر، أو بالآنية في زمن السرد الحاضر، فخطّ الرواية قد اختلف في نهاية الرواية، واتخذت الأحداث اتجاهاً، كالحديث عن تخطيط زعماء الصّهاينة، مثل: (مناحيم بيغن، وبن غوريون)؛ للعودة إلى أرض فلسطين ودخول القدس، والحديث عن العصابات الصهيونية وكيف دخلوا فلسطين، وكيف واجه العرب هذه العصابات، وكيف أصبح قيس قائداً للكتيبة الاستشهادية؟ وكيف استشهدت ليلي؟ ثم استشهاده في أحراش يعبد، في رحلة حوارية استطاع الكاتب أن ينتقل بنا عبر العصور منذ العصر الأموي حتّى العصر الحديث، العصر الذي سقطت فيه فلسطين والقدس بأيدي اليهود؛ ليحقّق الكاتب هدفه من كتابة الرواية ورسم خطّ سيرها من حبّ صادق بين العاشقين، إلى حبّ الإنسان لأرضه، ووطنه، ومقدّساته.

الخاتمة:

وهكذا تبقى رواية شلال الورد بجمالية المشاهد الحوارية، وعناصر النص الموازي، وتضافر هذه الجماليات مع متن الرواية، وانسجامها مع أحداث الرواية القائمة على العديد من الأحداث والمشاهد التاريخية، وما فيها من استحضار للعديد من الشخصيات، والآيات القرآنية، والحكم والقصص التاريخية، في رحلة سامقة في مضارب بني عامر بين الحب والرحيل، من ظل الورد إلى ظل الود بطابع المقامة؛ ليرتقي الكاتب بشخصياته إلى مستوى النص الشعري المنقول على السنة الشعراء المذكورين في الرواية.

فهي بذلك تعد نصاً أدبياً راقياً فيه الكثير من الرؤى، والمضامين، والقصص، كما أنها اعتمدت التخيل بالتعلق مع التراث والتاريخ، كما ورد في وصف أهل فلسطين، وقادة المقاومة، والتطلع إلى المستقبل واستشرافه بتحرير المسجد الأقصى، وفلسطين الوطن من أيدي الغاصبين المحتلين، بلغة شعرية عصماء تناسب المبنى والمعنى.

قائمة المصادر والمراجع

بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت، 2000م.

تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء حسن سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، (د. ط)، مج 25، عدد 3، 1997م.
الخلفات، خالد، "التعلق النصي واستدعاء الشخصيات التراثية في رواية شلال الورد للكاتب الدكتور أحمد عطية السعودي"، مجلة آداب المستنصرية، العراق، مج 45، عدد 98، 2022 م.

رضا، ابن حميد، "الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري"، مجلة فصول، مج 51، ع 2، 1966.

الرواشدة، سامح، منازل الحكاية - دراسة في الرواية العربية، ط1، دار الشروق، عمان، 2006.
السعودي، أحمد عطية، رواية شلال الورد، ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، 2021.
شولز، روبرت، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، الدار البيضاء، 1993.
صالح، عالية، البناء السرد في روايات إلياس حوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2005.
عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
عقار، عبد الحميد، اللغة الروائية وآفاق التجريب والحدث في الرواية المغاربية، ملتقى الروائيين العرب الأول، تونس، من 31 تموز - 4 آب 1992.

كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1966م.
مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب.

ياغي، عبد الرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ط 1، دار الفارابي، بيروت، 1999.

المراجع الأجنبية:

Gerard Genette: Seuil ed Seuil. Coll. Poetique, Paris, 1987, P. 7.

References

- Bilāl, ‘Abd alrrazāq, madkhal ilā ‘Atabāt alnnaṣṣ, dirāsah fī mḡddmāt alnnaqd al‘rbī al-qadīm, alddār al-Bayḡā’, Bayrūt, 2000M.
- twdwrwf, tzfytān, alshshi‘ryyah, tarjamat: Shukrī al-Mabkhūt wrjā’ Ḥasan Salāmah, Ṭ 1, Dār Tūbqāl llnshr, alddār al-Bayḡā’, al-Maghrib, 1987m
- Ḥamdāwī, Jamīl, alssymwtyqā wāl‘nwnh, ‘Ālam al-Fikr, al-Kuwayt, (D. Ṭ), Majj 25, ‘adad 3, 1997m.
- alkhlfāt, Khālīd, alṭta‘ālq alnnaṣṣī wāstd‘ā’ alshshakhṣyyāt alṭturāthyyh fī riwāyah shlāāl al-Ward lil-kātib alddktwr Aḥmad ‘tyyh alss‘wdī, mjllh ādāb almnstnryyh, al-‘Irāq, Majj 45, ‘adad 98, 2022 M
- Riḡā, Ibn Ḥamīd, al-khiṭāb alshshi‘rī al-ḡadīth min allughwī ilā alṭṭashkyl albṣrī, mjllh fuṣūl, Majj 51, ‘A 2, 1966.
- alrrawāshdh, Sāmīḡ, Manāzil al-ḡikāyah – dirāsah fī alrrwāyh al‘rbyyah, Ṭ1, Dār alshshurwq, ‘mmān, 2006.
- alss‘wdī, Aḥmad ‘tyyh, riwāyah shllāl al-Ward, Ṭ1, Dār al-Ma’mūn llnshr wālttwzy’, ‘mmān, 2021.
- shwlz, Robert, allughh wa-al-khiṭāb al’dbī, tarjamat: Sa‘īd al-Gḡānimī, Ṭ1, alddār al-Bayḡā’, 1993.
- Ṣālīḡ, ‘Āliyah, al-binā’ alssardī fī Riwāyāt Ilyās khūry, Dār Azminah llnshr wālttawzy’, ‘mmān, 2005.
- ‘Abd alssalām, Fāṭīḡ, al-Ḥiwār alqṣṣī: tqnyāth wa-‘alāḡātuhu, alm’sssh al‘rbyyah llddrāsāt wālnnashr, Bayrūt, 1999M.

‘Aqqār, ‘Abd al-Ḥamīd, allughh alrriwā’yyh wa-āfāq alttajryb wa-al-ḥadāthah fī alrrwāyh almgħārbyyh, Multaqā alrriwā’yyyn al-‘Arab al’wwal, Tūnis, min 31 tmwz-4 Āb 1992.

kwhn, Jān, Binyat allughh alshshi‘ryyah, tarjamat: Muḥammad alwlī wmḥmmad al‘mrī, Dār tūbqāl, alddār al-Bayḍā’, 1966m.

Miftāḥ, mḥmmad, dynāmyyh alnnaṣṣ, al-Markaz alththaqāfī al‘rbī, Ṭ1, alddār al-Bayḍā’, al-Maghrib.

Yāghī, ‘Abd alrraḥmn, al-Baḥth ‘an Īqā‘ jadīd fī alrrwāyh al‘rbyyah, Ṭ 1, Dār al-Fārābī, Bayrūt, 1999.