مجلة العلوم الانسانية الدولية، ١٤٣٤/٢٠١٣ هـ.ق، العدد ٢٠ (٢) ٤٩- ٦٧

الراوي و حوارية الرواية في «حجر الضحك»

اكرم روشن‌فكر[١]

تاريخ الوصول: ١٤٣٣/٩/٢٢ تاريخ القبول: ١٤٣٤/٣/١٦

أصبحت سمات الكتابة الفنية للرواية الحديثة تتطور عما كانت عليه من قبل. إذ بدت المناهج النقدية المعاصرة عامة ومنهج النقد الاجتماعي خاصة تهتم بالرواية بشكل كبير. فمنذُ أَن أنتج هذا المنهج النقدي نظرية حوارية الرواية، نظر إلي الرواية كنص يجدر أن يفتح أبوابه علي رؤية نظر المتلقي دون المؤلف. من ثم ظهرت إشكالية بين جدلية موت المؤلف و مهمة الراوي في الرواية. فما ارتفعت تلك الإشكالية إلا لدى الذين وعوا تقنية الحوارية و أخذوا يستخدمونها، و براعتهم الفنية في خطاب الرواية. فلا غرو أن نجد هدي بركات تمارس تلك التقنية في «حجر الضحك» حيث أخذت الحرب الاهلية كمرجعية لروايتها. تهدف هذه الدراسة إلي بيان سمات الرواية الحديثة بما فيها الحوارية و استخدامها في الأدب اللبناني كتقنية عند هدى بركات في رواية حجر الضحك. و ينتهج البحث أولاً المنهج الوصفي ثم الاستقرائي والتحليلي. فالنتيجة الهامة هي كشف وجهات النظر المختلفة في «حجر الضحك» لإظهار وجهي الخطاب في الحرب اللبنانية الأهلية؛ ثمّ استخدام بعض التقنيات كالتناص و تيار الوعي. بما أنّ بركات لَم تُنه روايتها كما هو مألوف؛ بل جعلتها مفتوحة النهاية، فتحت للمتلقين ابواب الحوارمع النّص.

الكلمات الرئيسة: الرواية اللبنانية، الحوارية، هدى بركات، حجر الضحك.

١. أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كيلان. Saneh210@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

مقدمة

يبقى العمل ألأدبي بين أيدي القراء بعد أن تَمّت الكتابة، فبالنسبة لحظهم عما ورد في النص المقروء؛ واجه الكتّاب بعض إشكاليات في مجال النقد الحديث. بما فيها إشكالية حضور المؤلف عند قراءة النص، داعية إلي دور القارئ دون المؤلف في التحليل النقدي. من ثمّ أدّت الفكرة إلي القضاء على المؤلف ونشأت فكرة موت المؤلف ليكون تحليل النصوص لغوياً، مرتكزاً على علوم اللغة فصارت هذه العلوم أساسا قامت عليه المدرسة البنيوية. ثمّ اعتبرت البنيوية النص كشبكة تؤلف نظاما قائما بذاته دون الحاجة إلي الرجوع لما هو خارج عنه وألغت كون المؤلف منشئاً للنص أو مصدراً له كما لم يعد هو الصوت المتفرد الذي يعطي النص مميزاته. (الرويلي، ٢٠٠٠م/١٥٢)

فبانتهاء سلطة المؤلف تساهم الدراسات اللسانية باعادة اللغة لمكانتها وينتفي الصوت المتمثل بالمؤلف ليولد النص من جديد، ويأتي دور القارئ الذي ستصبح له الحرية الكاملة ليستبيح النص ويعطي له تفسيراً، أو تفسيرات حيث يعدّ هو المبدع لمعان جديدة يقدم نسخته الممكنة في التفسير نسخة تتحكم فيها سياقات تاريخية واجتماعية وثقافية تختلف عن سياقات الآخرين.

من ثمّ ينشأ تعدد القراءات بدلاً من قراءة أحادية المعنى أي سيصبح النص بين يدي عدد من القراء غير محددة الهوية ينتقلون بين عتبات النص، فبذالك تصير النصوص تحتمل معني، لا تحدّد من المعاني. لأنّ قارئ النص ليس دائما هو القارئ المثالي الذي يتمناه كل كاتب، فله ثقافة واسعة تمكنه من فهم كل ما يكتب وله حساسية إنسانية تسمح له بتفهم كلّ الحالات النفسانية الموصوفة وكلّ الأوضاع الاجتماعية مهما كانت نوعية النصوص وهو فضلاً عن ذلك، قارئ ملمّ بتقنيات الكتابة والأساليب الفنية لكتابتها ومطلع على أحدث التيارات بحيث يتسني له تذوق النص الأدبي كما يجب الحكم عليه كعارف لا كهاوي الأدب، وحيث أنّ أي إنسان بإمكانه أن يشتري الكتاب ويقرأه، فالقارئ الحقيقي الموجود في الواقع والذي لا يعلم عنه الكاتب شيئاً، هو القارئ المجهول؛ وهو رمز لتعددية المتلقي من جهة و لتعدد القراءات وإمكانات الفهم من جهة أخري .(بركة،٢٠٠٢م/٣٦)

فحيث يعدّ الراوي كصوت يتمثّل بالمؤلف في الرواية ويلعب دوره لالقاء ضوء فكرته عليها، يرد السؤال عن أنّه كيف يمكن الجمع بين دوره وبين دور المتلقي في قراءته للرواية، وكيف عملت بركات في استخدام آليات تقنية الرواية في حجر الضحك كنموذج عن الرواية الحديثة ليحصل المتلقي (القارئ) على أكثر من قراءة فيها؟ فهذه المقالة تهدف إلي بيان بعض سمات الرواية الحديثة استكشافاً لإقبال هدي بركات علي تقنيات الرواية الحديثة في إيراد أسلوب حوارية الخطاب في حجر الضحك. فتنتهج الدراسة عدة مناهج منها: الاستقرائي، التاريخي والتحليلي.

١. خلفية البحث

ترجع نظرية تعدد القراءات إلي القرن السادس عشر ميلادي حيث دعا مارتين لوتر الجرمانية (١٤٨٣-١٥٤٦) إلي الإصلاح في المسيحية (واعظي، ١٣٨٥ ه. ش/٧٤) و لعلها أول دعوة للتأويل عند قراءة النص. فالاعتبار الأول فيه أنّ كون النص مصمت حيث يخلو من إمارات اللغة الشفهية وليس فيه أي صوت أو حركة للجسد ليصل المعنى إلى القارئ سواء استخدم فنون الكتابة في بيان القصد أو لم يستخدم. فحينئذ يستمد القارئ من علمه و

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

يتصوّر معنى النص و يستدرک ما يريده. اي يرتبط فهم النص بمعرفة القارئ وتجربته السابقة والصور الذهنية لديه. فلذا قيل أنَّ النص يخلو من المعني المحتوم، أي أنّ مصدر الارتياب. فيظهر القارئ مقاصد النص بقراءته، أما القراءة الثانية من جهة القارئ الثاني، فتبدّل المعني الأول الذي فهمه القارئ الأول، فتتغير المعاني عند تعدد القراء و يصير الأثر نصاً مفتوحاً موضوعاً لدراسة واسعة بعيد المدي في المفردات. (بارت، ١٣٧٧ه.ش/٦٤-٦٥)

فالاعتبار الثاني: حيث إنّه يختلف حظّ القراء من النص و معرفتهم له، لابدّ للكلام على شكل النص. فيستخدم علم اللغة للدراسة على أطوار المعاني المحتملة فيه، لتبدو المعاني المقبولة إثر إظهار التأويلات المنوّعة لرموز النص. فمن المعروف أنّها لا تقبل تلك الرموز تأويلاً محتوماً ولا يفيد العناية بترجمة المؤلف والدراسة في دواعي كتابته على فهم معني الأثر وما يريد. من ثم تؤدي هذه الاطروحة إلي موت المؤلف.(م.ن/٧٠) فيظهر أنّ جدلية موت المؤلف اُستمدت من الألسنية (علم اللغة) لتوضّح النص؛ لكنها اُبتليت بفخّ سلطة القارئ. (راجح، ٢٠٠٨م/ ٤٩) ولكن بالنسبة إلي حظّ فن الرواية عنها يظهر أنّه أدّي إلي دور جديد للراوي في الأدب اللبناني الحديث، ورواية حجر الضحك نموذج عنه.

يجدر بنا أن نعرف أنّ هذه الرواية وقعت موقع العناية من قِبل الأدباء، فكتب عبدالله صبحي مقالة عنوانها «مقياس مجنون لحرب مجنونة» سنة ١٩٩٠م، و كتب لؤي عبدالله مقالته «معمار روائي مدهش» التي نشرت سنة ١٩٩١م، و في نفس السنة انتشرت مقالة «تعرية الحرب» لعلي بنساعود (زيدان،١٩٩٩/١٢٢). ولا ننسى أن نذكر مقالة مونا فياد التي كتبت بالانجليزية تحت عنوان Strategic Androgyny حيث أبدت رأيها في شخصية بطل الرواية الأصلي (Suhair,2002/163-79).

التعاريف

٢-١. حوارية النص الروائي[1]

إنّ كلمة النص آتية من فعل نصَّ ومعناه بالعربية (نسج) ولذلك فمعني النص لدي الغربيين هو النسيج، ومثلما يتمّ النسج من خلال مجموعة من العمليات المفضية إلي تشابك الخيوط وتماسكها بما يكوّن قطعة من قماش متينة ومتماسكة. فالنصّ نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض. هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلٍ واحدٍ، وهو ما يطلق عليه مصطلح "النص" (الصبيحي،٢٠٠٨م/١٩).

فاهمّ ما تعالجه اللسانيات النصّية من قضايا هو دراسة مختلف العلاقات بين الجمل والنظر في مدي انتظام هذه العلاقات في نصوص متشابهة ليظهر الترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نصّ معين حيث تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخري. فمن النصوص هو النص الذي يغلب عليها الطابع السردي فتتنوّع بأنواع كالروايات و السير و المذكّرات و التحقيقات و المحاضر. (م.ن/١١٣)

فبالنسبة للرواية دعا الناقد السوفيتي باختين (١٨٩٥-١٩٧٥م) إلي إجراءات منهجية في دراسة الرواية، قائلاً بأنّ العمل الأدبي والروائي بوجه خاص، إطارٌ تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوي الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها. كما أن كلّ تغير نحوي أو دلالي فيما يعبر عنه

1. Novelistic Text Dialogic

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

سواء في الحياة اليومية أو في الأدب، يعود إلي العلاقة بين المتحدث ومستمعيه، إلي ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل وما تأثّر به من مقولات سابقة .من ثمّ تلعب عند باختين الإرادة الفردية في إطار الحياة الاجتماعية دورها الحاسم في إنتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على حدّ سواء. (الرويلي/٢١١)

يبدو أنّ الثقافة الغربية اُستمدت من تعدّد الوعي المعرفي في مجتمعها، فأخذت تلك النظرية بما فيها من توفير إمكانية نسج عالم روائي تتنوع فيه الشخصيات كما تتعدد أصواتها اللغوية المتحاورة والمعبّرة عن وعي لها هو وعي فئتها الاجتماعية المختلفة. فهناك ظهرت العلاقة بين نشوء الرواية الغربية وحقلها الثقافي. أما المجتمعات العربية فلم يعرف بأنّ نهضتها المعاصرة ارتكزت على قيم الغرب وثورته الاجتماعية، بل أخذ التحديث الثقافي صفة المحاكاة بداية، لأنّها كانت مفارقة بين ما كان يعيشه الإنسان العربي الناهض في ظل هذه النهضة – أو ماراح يعيشه في مصر وبلاد الشام خاصة – وبين وعيه المعرفي الذي بقي بمعاييره القيمة ينتمي إلي زمن سابق. (العيد، ٢٠١١ م/١٦)

٢-٢. تأويلية الرواية[1]

الروائي حين يكتب، لا يتعامل مباشرة مع الواقع بل تعامله مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخصّ هذا الواقع أو تمثله وتعنيه. هذه الصور المرتسمة هي صور مفهومية من موقع رؤية الروائي لها في إطار ليس هو إطار الواقع ذاته، بل ارتسمت ضمن علاقات أخري ليست علاقات الواقع نفسها تماماً حتي ولو توخّي الروائي ذلك.

فعملية الكتابة هي عملية صياغة هذا المفهوم الذي يرتسم أولياً في الذهن بفعل ممارسة النشاط التعبيري، لذا يمكن القول بأنّ الصور المفهومية المرتسمة في الذهن هي صور تتراح بارتسامها عن الواقع فتفارقه وتختلف عنه ولا تطابقه. أي لا مطابقة بين الصورة الذهنية و المرجع الذي تحيل العلامات اللغوية أو التعبير اللغوي إليه ؛ بل انزياح ومفارقة بين المستوي التعبيري ومستوي الموجودات المادية من حيث هو مرجع. فتتفاوت الصورتان الذهنيتان المتخيلتان عند التخاطب وبين المتخاطبين حتي حين يكون المرجع مشتركاً أو واحداً بينهما. أي لكل منهما علاقته المختلفة بالمرجع فتؤدي هذه النظرية إلي القول بأنّ كل قراءة هي تأويل. (العيد،١٩٩٩م/٢٣)

فالتأويل يرتكز على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء أو بين اللغة باعتبارها تعبير يتوسل الملفوظات الصوتية وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادي محسوس و تجربة معيشة. وعليه فإنّ محتوي العمل الأدبي هو مجرد تصوّر ولا يمكن للحقيقة التي يبني العمل الأدبي معناها إلا أن تكون نسبية وأنّ انزياح التعبير عن مستوي الموجودات أولا، و اختلاف المدلولات المتكوّنة لدي المحاورين ثانياً بحكم اختلاف علاقاتهم بالمرجع وتفاوت مواقعهم منه يجعل من كل قراءة تأويلاً. (العيد،١٩٩٨م/٤١)

٢-٣. الموقع والراوي

إنّ القول هو نشاط تعبيري حي له طابع الحوار ينشأ من العلاقة بين الناس في المجتمع. والناس يمارسون نشاطهم التعبيري في الفضاء الذي تستقل فيه العلامات والذي يشكّل مستوي معيناً من مستويات المجتمع. فالتعبير هو تخاطب أو تحاور أي أنّه ثنائي المنبت وإن بدا واحدي المنبت أحيانا، وذلك حين يأتي الكلام بوحاً بضمير ال

1. Novel Interpretative

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

«أنا». ففيه كل متكلم «هو» أيضاً، وفي الوقت نفسه مستمع، والعكس صحيح، لأنّ الكلام يشمل المخاطبة وتوجيه الخطاب أي الإصغاء للنطق، والنطق يعني العلاقة. فإذا كان التعبير هو علاقة تخاطبية أي حوارية بين الناس الذين يعيشون في مجتمع واحد، فهو ذو طابع صراعي أو تناقضي؛ أي يتسم القول – من حيث هو تعبير لغوي– بطابع الصراع الذي يحكم علاقات الناس المادية وممارستهم الاجتماعية. فهكذا يأتي الكلام حواراً يطرح أسئلته أو يقدم أجوبته الحاملة لأدلتها وبراهينها. فعندما يأتي الكلام حواراً، مسألةً أو نقداً يأتي للمناقشة على القبول أو الرفض فمن هنا يصاغ كلام آخر وذلك يشير إلي اختلاف المواقع التي منها ينبني وبها يصدر.

فالموقع هو الذي يحدّد المدلول ويضعه في سياق ويبني توجّه القول (الخطاب) دون أن يكون سبباً لتجميد المدلول في ذاك السياق أو سبباً لتحويل المدلول إلي معني جاهز. ذلك أن النظر إلي الموقع ومناقشة المدلولات المحكومة به ليس سوي النظر في محيط الكلام الواسع للنص. أي النظر في العلاقات القائمة بين مدلولات النص ومدلولات محيطها الاجتماعي.(العيد، ١٩٩٩م/٢٤)

الموقع لايتحدد بذاته؛ لأنّه ليس قائماً بذاته بل هو قائم بعلاقته مع موقع آخر يختلف عنه، و هذا الاختلاف يجعل الموضوع ضمن وضعية اجتماعية معينة في زمن تاريخي معين. فيظهر اختلاف المواقع في اختلاف أشكال الوعي والتفكير وذلك مؤشر على اختلاف الموقع الذي يجد سبيله إلي تنويع اللغات. (العيد،١٩٨٦م/ ٢٧).

فالموقع يشترك مع زاوية النظر في أن كليهما يشيران إلي علاقة ما بين الراوي والمروي ولكن بينهما فارق. فالموقع هو المنطلق الشكلي، حالما زاوية النظر هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين النص الأدبي والمرجع، ويمكن القول أنّ استعمال مصطلح زاوية النظر يندرج في نظام مفهومي نقدي يميل إلي التعامل مع النص الأدبي فيتولد عنه الراوي. فالراوي هو عنصر من عناصر العمل السردي الروائي ولكن لا يمكن وضعه على مستوي التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكوّنة لهذا العمل. هو صوت يختبئ خلفه الكاتب لذا في علاقته بما يروي يعدّ كعنصر مميز مختلف الوظيفة. (العيد ،١٩٩٩م/١١٢)

فالراوي يمكن أن يقوم بأدوار ووظائف متعددة، يمكن تصنيفها حسب نوع العلاقة القائمة بينه وبين النص المروي، أو بينه وبين القارئ المتلقي، أو بينه وبين محتوي الرواية ومادتها السردية.

فأهم وظائف الراوي هي الوظيفة التنسيقية وفيها يقوم الراوي بسرد الحكاية.

الثانية: الوظيفة التواصلية وفيها يتوجه الراوي بالخطاب إلي القارئ ليدلّه علي متاهات الحكاية.

والثالثة : الوظيفة التقييمية و فيها يدلي الراوي بوجهة نظره وموقفه من الأحداث والشخصيات فيكون له بذلك دور ايديولوجي وفكري مهم يحدّد توجّه الرواية. (خليل، ٢٠١٠م/٩٠ ؛ بركة،٢٠٠٢م/١٠٠)

٢-٤. انماط الراوي[1]

إنّ نمط الراوي يرتبط بالبعد السردي الذي يتبعه. فهو يختلف باختلاف وضع السردية من الأحداث وباختلاف رؤيته لها ووجهة نظره منها، فهو يمكن أن يكون داخل الأحداث أو خارجها كما يمكن أن يكون فاعلاً فيها أو محايداً. و يمكن أن يشاهد الأحداث أو تُنقل له فحسب. ففي كل حالة من الحالات يعيّن نمط الراوي و وظيفته.

1. Narrator Manners

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

٢-٤-١. الراوي العليم[1]

يسمي الراوي بالعليم عندما يكون على علم بكل ما يخصّ الحكاية وشخصياتها وأحداثها وهو عليم لأنّ رؤيته تفوق رؤية الشخصيات ولأنّه يعلم حتي دواخلها. فربّما نجد وصفاً لمشاعر إحدي الشخصيات داخل الرواية، فالراوي العليم يقوم بهذا الوصف باستخدام ضمير الغائب. لانه بإمكانه حتي الدخول في نفسية الشخصية والاطلاع على مكامنها وأسرارها.

والراوي العليم نوعان؛ الراوي العليم المحايد وهو مجرد سارد للحوادث يرويها وقد يلقي عليها بعض الضوء مفسراً دون تدخل مباشر، فمهمّته تقتصر على رصد الحوادث والأشخاص والمكان. فهذا الراوي يكثر من الحديث عن الاشخاص لكنّه لا يتحدث عن نفسه أبداً، فكأنّه موجود وغير موجود في الوقت ذاته، وما يرويه هو الدليل على وجوده لكنّه يحاذر من أن يتكلم بضمير المتكلم. فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين والمخاطب والمخاطبين عندما يتحاور الأشخاص .

الراوي العليم المنقح الذي يحاول التحقق من صحة ما يرويه، وذلك نوع من التدخل المباشر وقد يتكرر هذا التدخل بصورة لافته مما يجعل صوت هذا السارد المنقح لما يرويه هو صوت المؤلف نفسه.(خليل/٨١)

٢-٤-٢. الراوي البؤري[2]

أو الراوي المشارك هو الشخصية التي تسرد الأحداث داخل الرواية من وجهة نظرها، فيري القارئ ما تراه هذه الشخصية ويستمع إلي ما تسمعه و يتأثر بموقفها من الأحداث. فمن حيث أنّه كبطل من أبطال الرواية يستخدم صيغة التكلم في أفعالها. فبالمقارنة مع الراوي العليم فأنّه لايري ولا يسمع و لا يعلم الا بقدر ما تعلمه وتراه وتسمعه الشخصيات في الرواية، فهو لا يحيط لوحده مثلاً بمكنوناتها ولا ينفرد بالاطلاع على أسرارها الداخلية. (بركة/٩٨؛ خليل/٨٥)

قد يستخدم الراوي المشارك قريناً سارداً يلتبس بما هو معروف باسم المونولوج. فالبطل يصغي لصوت ضميره وهو يحاوره ذاكراً ما مرّ به من حوادث ملقيا الضوء المفسّر على بعضها أو معلقاً على بعض المواقف. ربّما يتكلم الراوي المشارك مخاطباً و يستفيد من صيغة المخاطب أو المخاطبة ليخبره (ها) عن ما جري أو يحدث معها في موضوع ما؛ حالما لم يكن المخاطب موجود في الرواية. (بركة/٩٨)

٢- ٥. مرجعية الحرب الأهلية في الرواية اللبنانية

تُعدّ كارثة الحرب الأهلية التي نشبت في ظهيرة يوم الأحد في الثالث عشر من إبريل ١٩٧٥م، و امتدّت أكثر من عقد(نصرالله، ٢٠٠٦م/٣٥) كمرجع للروايات الحديثة حيث أثّرت على ثقافة الأديب والشعب اللبناني بعامته، فصارت كسبب لتكوين رؤيات النظر في المجتمع، بعدما اطلّت باكورة الروايات على البؤس العربي والنضال الاجتماعي والوطني في حقبة قبيل الحرب العالمية الأولي وبعدها، تلك التي روت عنه رواية "الرغيف" لتوفيق يوسف عوّاد عام ١٩٣٩م أو رواية "لاجئة" لجورج حنا (١٩٥٢م) التي تطرقت إلي هزيمة العرب بعد تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨م واللجوء الفلسطيني إلي لبنان (صيداوي،٢٠٠٣م/٥٤).

فالمسألة الطائفية في لبنان ثم الاعتداءات الصهيونية مسألة شائكة ومعقدة قد تجلّت واضحة مذ بدايات القرن

1. Omniscient Narrator
2. Contributor Narrator

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

العشرين وتعامل معها الأدب اللبناني بوضوح. من ثمّ ركزت معظم الروايات على الحرب الأهلية، اللبنانية- اللبنانية وتطرّقت إلي آثار هزائم جرّها تلك الاعتداءات إلي البنية الاجتماعية اللبنانية، سيّما الروايات النسائية التي تُعدّ ضمن النتاج الأدبي للمرأة العربية. (شعبان،١٩٩٩م/ ١٣٩)

٣. تقنية بركات الحوارية في رواية حجر الضحك

٣-١. خلاصة الرواية

حيث صارت الحرب الأهلية مرجعية أساسية لازدهار الكتابة الروائية في لبنان، يمكننا أن نعتبر رواية حجر الضحك لهدي بركات كنموذج لدراسة رواية حديثة في الأدب اللبناني. انتشرت هذه الرواية في العقد الأخير من القرن العشرين وتناولت هذه الدراسة على النسخة التي طبعت في دار النهار للنشر سنة ٢٠٠٥م. فقد استلهمت بركات هذا الاسم في روايتها من عن حجر الفلاسفة و روت فيها أحداث المجتمع اللبناني طيلة الحرب الأهلية التي أضرت بالمواطنين و جعلتهم يبدلون خلقياتهم. فأخرجت الروائية بطلاً إشكالياً سلبياً كنموذج ممن تغيرت خلقياتهم أيام الحرب التي ظُنّت أنها اضطرمت لصالح المواطنين اللبنانيين و لم تفعل شيئاً إلا الخراب والدمار وإبادة الرؤية الإنسانية للحياة في مجتمعهم.

فلا يُنسى الشرخ الذي أحدثه الاجتياح الاسرائيلي لبيروت (١٩٨٢م) بعد اضطرام الحرب الأهلية فازدادت الشروخ في جسد حياة لبنان الثقافية واوفرت تمزّقا في الأجواء الإعلامية الوطنية قبالة الحرب. من ثمّ كان خليل بطل الرواية حين يلتقي بالصحفيين و المثقفين يسمع أقوالاً ويواجه مشاهد أدّت إلي أسئلة وتعليقات وردت على شكل الحوار الداخلي، ولكن لم تتوقف الرواية عند راو بل تتعدد الرواة في رواية حجر الضحك على حسب رؤيات النظر المختلفة التي ترد فيما بعد.

٣-٢. بطل الرواية الاشكالي – السلبي

البطل السلبي هو نقيض البطل الإيجابي و لما كان البطل الإشكالي في موقع «الوسط» فإنّ تجاوز الرغبة في الأحلام إلي مجال العمل والممارسة يحوّله إلي بطل إيجابي في حين أنّ ركوبه ظهر الموجة يجعل منه بطلاً سلبياً.(صيداوي/٢٨٦) إذن تبدأ الرواية لا كمثل الروايات التي تزخر بالوصف لتضع القارئ أمام منظر مألوف وتُعينه على فهم ما يجري بل الروائية تُورد بطلها بوصف يظهر أنه ليس رجلاً جسيماً، فتُشير تلقائية إلي صديقه الذي يلائمه في الطريق إلي منزله. فهذا الأخير كثيراً ما يجالس خليل (بطل الرواية) فكأنّه حبيبته التي يحبّها خليل. فتتسلّل الروائية إلي علاقات خليل واصفة حبّه للاصدقاء كحبّ المرأة للرجل، فتكشف عن نسونة خليل إثر الإفرازات الهورمونية النسائية فيه والتي أدّت به إلي عدم الاكتراث بما يهمّ الرجال من الأمور الاجتماعية والسياسية لاسيما في أزمة الحرب الأهلية التي كانت تلتهم البلاد، فبذلك جعلت بركات مشكلة بطل الرواية الجسدية تنمو في أزمة مجتمع مصاب بالحرب لتنسج شبكة هائلة لكارثة الحرب الأهلية التي تورّط اللبنانيون فيها.

حيث يُعتبر غياب الشخصيات الفذة كظاهرة بارزة في روايات الحرب الأهلية في لبنان (سويدان،٢٠٠٦م/٤٠) يظهر خليل كعضو هامشي يجالس رجالاً صحفيين معنيين في الحرب، يحضر في حفلاتهم ويشهد أفعالهم ويسمع تعليقاتهم في الظروف الاجتماعية والسياسية التي أحدثتها الحرب. فحين يبقي بطل الرواية بمفرده يعود ويتذكّر أفعالهم وحواراتهم على شكل الحوار الأحادي (المونولوج)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

و يعلّق عليها. من ثم تعكس الرواية أحياناً صوت ناقد لا تخلو نفسه عن إشكاليات الموقع.

٣-٣. تعدد الرواة في حجر الضحك

٣-٣-١. الراوي العليم [1]

جمعت بركات في روايتها بين رواة كثر، فتروي رواية حجر الضحك راوٍ عليم وهو الذي يكون على علم بكل ما يخصّ الحكاية وشخصياتها وأحداثها كما ذكرنا آنفا. من ثم استخدمت الكاتبة ضمير الغائب عندما تصف الشخصيات وعلاقاتهم الثنائية وتذكر شعور بطلها الرئيسي قبالتهم فتنسلّ إلي أعماق شخصية خليل لتكشف مدي تعلقه النفسي بهم حيث تصف: «خليل لم يعد يتابع كلام ناجي. لكنه يترك لأذنيه أن تمرحا في مياه هذا الصوت الدافئة ويكاد لطمأنينته يشعر بالنعاس وهو يتابع اتساق ساق ناجي التي يبين قسم منها مابين البنطلون والجارب الطويل» (بركات /٨) .

عندما نتتبّع أمر الراوي العليم في وصف تعامل البطل مع من يهمّه من الناس، نجد أنّ الراوي تدارك موتاً لمن يحبّه خليل، واستخدم الحوار ليخبره من عنده ذاك الخبر. حيث يذكر في كلام نايف إلي خليل: «أعرف كم أن الأمر صعب ... إسمعني خليل! ناجي كان عميلاً. أنا أعرف. لم ينفع معه التحذير ولاحتي التهديد. كان يأتي كثيرا ...احيانا لم يكن يمرّ بک... أنا اعرف... كان ينقل معلومات مهمّة أضرّت بالجماعة هنا...» (م.ن /٦١).

فالراوي يعرف أن صبية عم خليل تحبّه، ولكن يجرّ الكلام إلي حبّ بطل الرواية ليوسف ليظهر جنوح شعور بطله فيطّلع القارئ علي مشكلة خليل الجسدية و إقباله علي الرجال بعكس ماهو مألوف في الطبيعة، حيث يروي: «شيئا فشيئاً لم يعد يفيده كثيراً استحضار غرام زهرة به، حتي عرف أنّه متورّط تماماً بحبّ يوسف وأن جسده الذابل الموصول بحبل يصل إلي جسد يوسف، كان يصبّ نزفاً شيطانياً يملأ ويفور داخله كمياه بركانية»(م.ن/٩٦).

فالراوي العليم في حجر الضحك يعرف ما يجري في سهرات المواطنين ويتحدث عما يتكلم الضيوف وما يعملون وما يشربون ثمّ حيث يشرف على آراء خليل يفسر حفلة السهرة على رأيه: «هذا هو حبّ الحياة الذي تتكلم عنه الجرائد الغربية والعربية. فكّر خليل وهو يجدّ السير...»(م.ن/ ٩٨).

على أنّه يعرف أكثر من ذلك فيخبر القارئ بما يجري في بناية الجريدة و يوظّف فيها بعض الرجال الذين كان خليل يتصل بهم. فحين يشتدّ قصف المدينه أثناء الاشتباكات، يتوافد أصدقاء الجريدة بحجة معرفة ما يجري و إجراء بعض الاتصالات فيطّلع الراوي المتلقي على أنّ الجريدة أكثر أمانا من أي مكان أخر في المدينة المصابة بالحرب. ثمّ يجرّ الكلام إلي ضحايا الأحزاب والتنظيمات وتنافس رجالها على من أكثر عدداً ومن أدهي وأقوي زعيم سياسي وبالتالي من له المدينة أو مشروع المدينة. من ثم يجعل الراوي بطله يواجه أزمة داخلية (جسدية) وكارثة خارجية (الحرب الأهلية) ولم يتوقف خليل عندهما بل ينخرط فيها ويتطرق إلي احتكار البضائع وتهريب السلاح.

فالراوي العليم يذكر أنّها تكوّنت عند خليل نفسية مضطربه وتجرّه إلي أعمال ربما تؤدي إلي الاعتداء علي أرملة كانت تسكن مع صبيها في شقة بجواره. من ثم يكشف عن نيته في حوار يجري بينه وبين المرأة المسكينة.

1. Omniscient Narrator

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

فرواية حجر الضحك من حيث يرويها الراوي العليم تبدو أنّها تستخدم الكاتبة، الوصف والحوار [1] بجانب السرد لترتسم خط جليّ عن شخصية بطل الرواية الإشكالي – السلبي، ولكن لا تخلو الرواية عن خط آخر مواز له، يأتيه الراوي المشارك عن طريق وصف التكلم أو الخطاب أو الحوار الداخلي.

٣–٣–٢. الراوي المشارك: الحوار الأحادي

يمكن أن تتكوّن الرواية كلها أو بعضها دون سرد؛ أي يستنطق كاتب الرواية الصمت و يعطيه صوتاً جلبه من خيال بطله فينسلّ بذاك الصوت إلي خلايا ذهنه ويحرّضه على التحدث عما يشعربه، فبذلك يتولد الكلام على صورة الحوار الأحادي[2](بي نياز ،١٣٨٨ش/٨٥). لعله يظنّ أنّ فن الوصف عند الراوي العليم ذاك، أوسع من الحوار الأحادي عند الراوي المشارك، كي يوضّح قصد الرواية ويدّخر به الكاتب ثقافة القارئ؛ حيث آلة الاستقراء بيد الوصف وهو يظهر رؤية النظر على أجزائها بالضبط، ولكن يجب أنّ يعرف أن الحوار الأحادي بأنواعه الأربعة لديه كمية مدهشة على بسط الموضوعات المنوّعة. من ثم الراوي المشارك في حجر الضحك يظهر أحياناً على صورة قرين سارد يتحدث حواراً داخلياً [3]ويتسأل نفسه شتي الأسئلة يمكن أن تُضمّ في حقول محددة ليتمعّن فيها القارئ.

٣–٣–٢–١. الراوي المشارك في الحقل الأول

الحقل الأول يفتح بابه بتساؤل خليل عن بعض تصرفات شخصية بطلة غير رئيسية حيث أنّها بعث سؤالا يلحّ في رأس خليل: «لم تمشّط كلود زوجة نايف شعرها في غرفة الجلوس على مقربة من وليس في غرفة النوم؟»(بركات /٣١) يبدو أنّ بطل الرواية يواجه إشكالية بسيطة ولكنها تعود الإشكالية وتتكرر في شكل سلوك الناس في السهرات. كأن خليل أخذ ينظر بديلاً عن ذاك التصرف في سهرات المواطنين المبتلين بالحرب. من ثمّ يسمع القارئ صوت تفكيره: «كأن الحرب نزلت عليهم من السماء، فكّر خليل، كلّ تفلّتهم الآن من الضوابط الأخلاقية التي كانت ترزح بشدة على ذاكرتهم، يردّونه بتبرؤ خبيث إلي الموت الذي على هذه الدرجة من الاقتراب» (م.ن/ ٢١٣).

ولكن تتخذ إشكالية الحقل الأول اتساعاً أكثر حينما يلتحق خليل كعضو في مجموعة يتجه أعضاؤها نحو تلك السهرات ليشتركوا في رفع معنويات الشعب بسبب تهيؤ أشرطة فيديو حول تلك السهرات التي ستتكلم الجرائد الغربية والعربية عنها كحبّ الحياة. فراح خليل يأخذ عنان التكلم بضمير الوحدة هكذا: «يجب أن ينجح التلفزيون في رفع معنويات الشعب وها هو يرفع معنوياتي و أنا متوجه إلي سهرة، يجدر بي أن أكون لائقاً ومنفتح القسمات» (م.ن/٩٩) .

ثم تتعاظم تلك الإشكالية وتتخذ صورة مناجاة النفس[4] فيسعي بطل الرواية إلي أن يستعد ذكرياته ليُظهر ما خطر بباله ويرتّبه على حسب ما يري. ومن ثم يستخدم الراوي صنعة التجريد لينتزع نفس خليل عنه كمحاور، فيصفه:«كان خليل يتكلم مع نفسه التي راحت بعيدة عنه، قبالته تحاوره كأستاذ لطيف ومتفهم:

– هؤلاء أولادك المعاقون الذين لا يقضون بالقصف أمام الأفران يقتلون بعضهم.

1 .dialogue
2 .monologue
3 .interior monologue

4. soliloquy

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

- و إخوتي في الدفاع المدني؟
- إخوتك في الدفاع المدني يموتون في الانفجار أو يهرعون إلي الموتي ليسلبوا الجثث ويسحبوا خواتم الذهب من الأيدي المقطّعة ...» (م.ن/٢٢٦).

هكذا يستمر كلام خليل مع نفسه، وينتهي الحوار إلي أن يقعده على حبّ الذات. حيث يتحدث هذا الراوي المشارک عنه:« إجلس يا خليل... وضعت نفس خليل يدها على يده. قالت في محاولة أخيرة يائسة: لنضع جملتنا على الطاولة ولتكن مفيدة جملتنا: إنّنا نعرف الآن أنّ ما من خيار: أن تحبّ نفسك يعني أن تكره الآخرين. صفقت نفس خليل الباب وراءها ووقفت تلهث بقوة في مدخل البناية» (م.ن/٢٢٧).

من الجدير بالذكر أنها لم تتوقف إشكالية هذا الحقل هنا؛ بل تأوي إلي نفس بطل الرواية كي تُبرّئه في تصرفاته فتتبدّل معنوياته من ثم يستأثر خليل كل ما لدي الآخرين ويستملك شقة أحد جيرانه ويناجي نفسه:«لم تكن السّت إيزابل نفسها لترضي بذلك. هي لم تكن لترضي بذلك. ماحاجتها إلي أغراض البيت. نسيته. سافرت إلي ابنتها أو ماتت بعد موت ابنتها. فعلى ماذا تعاقب نفسك يا خليل؟ هل أحد يتأذي إذا بعت ؟ إذا أجبرت البيت؟ هل من الأفضل أن يبقي فارغاً أم يحتلّه أحد؟ هذا سخف...لا يمكن أن تكون الأخلاق ضدك إلي هذا الحدّ» (م.ن/٢٠١).

٣-٣-٢-٢. الراوي المشارك في الحقل الثاني

أما الحقل الثاني في الحوار الداخلي للراوي المشارك يفتح بابه أمام حبّ بطل الرواية للآخرين. فحينما يستحسن خليل صديقه (ناجي) ويفكّر فيه، يبدو أنّ الأمر كان بسيطاً جداً:«في ناجي أناقة – يفكرّ خليل- لايستطيع المرء تقليدها بسهولة...» (بركات/٩). ولكن عندما يتهيأ خليل لزيارة ناجي فيرتب غرفته؛ ثم يقعد متعطلاً منتظراً يختلف شأنه وتنمو إشكالية في نفس بطل الرواية وتعاكس في حوار خليل مع نفسه:« إنني أشبه مطلّقة ناجي التي ماتزال تخفي عشقها ...» (م.ن/٢٩). تتأصل تلك الإشكالية في نفس بطل الرواية حين ينبّأ خليل عن قتل ناجي ويخبروه أنّه كان عميلاً، فيتساءل في نفسه حواراً داخلياً :«هل أجهله إلي هذا الحدّ .. هل هو هذا الرجل الآخر الذي تصحو في الليل شهواته الشريرة فيخرج هكذا إلي القتل البارد ويعود إليّ في اليوم التالي مبتسمًا وجميلاً وأكثر وداعة من حمل مرسوم؟ هل كان حين يستدير القمر في سواد السماء يخرج إلي فلوات الخراب ويعوي كذئب جائع ...» (م.ن/٦٩)

ربما يتصور القارئ أنّ الإشكالية ترتفع إلي هنا بسبب قتل ناجي إن كان عميلاً أو بريئاً ولكن تتعاظم الإشكالية حين ينخرط خليل في حبّ شابّ آخر. فالراوي المشارك يحلّ محلّه متسائلاً عن نفسه حواراً داخلياً حين يستخدم التناص امتصاصاً: «ماذا أريد من يوسف؟ سأل خليل نفسه، ماذا يريد يا خليل من يوسف. أجب نفسك بجواب واحد واضح وسترتاح لكن ولا أجوبة كانت واضحة ولا إجابة واضحة كانت مقنعة ولا إجابة واضحة مقنعة كانت مريحة. إنني أطوّق يوسف مثلما طوّقته زليخة. أجمع نسائي و ألطم مشيرة إليه وهن لايرينه ولايتقطع سوي يدي وتبقي برتقالات شهوتي كاملة ومستديرة وحمراء مئات المرات آلاف المرات أجمع نسائي ليرين فلا يرين ولا يعرفن ولا أقطع سوي يدي كلما لامست طرف ثوبه شققته من دبر لكنه لم يرني ولم يستدر ولم ينشق له ثوب...» (م.ن/١٣٣).

يبدو أنّ اشكالية حب بطل الرواية للرجال تتدهور شيئاً فشيئاً وإن وردت إصابة أخري عليه بسبب نبأ قتل

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

يوسف، فتتجه الرواية نحو تيار الوعي[1] فينتقل سرد الرواية عن مأساة قتل يوسف إلي ذكري ولادة رضيع يسمي خليل بعد علي يد الراوي العليم (م.ن /۶۲-۱۵۹).

تظهر إشكالية الحقل الثاني مرة أخري عند شغف خليل إلي نايف. يتحدث عنه الراوي المشارك حواراً داخلياً حين يتساءل خليل عن نفسه في زيارة نايف عندما أتي إلي بيت خليل و لم يفتح خليل الباب اختباراً لإصرار نايف على رؤيته:«لماذا لا يفترض أني ميت هنا في هذه الغرفة وبأن على أحد ما أن يفتح عليّ الباب ليدفنني. ربما بحث أنفه عن رائحة كريهة ولما لم يجدها لم يخلع الباب و ذهب... كان ينبغي على نايف أن يخلع الباب ويدخل بالقوة ويغمرني إلي قلبه و يربّت على رأسي و أبكي فرحا بحبّه» (م.ن /۱۶۸).

أما الراوي المشارك فلا يكتفي بالحوار الداخلي ليكشف شعور بطل الرواية حيال حبيبه، بل يتعدى إلي النوع الثالث من الحوار الأحادي المسمى بالارتجاع الفني[2] ليتحدث عما أمضاه حين التقى نايف أول مرة وصارا صديقين. فهكذا نشاهد أن يتحد الراوي وبطل الرواية بصيغة التكلم فيتحدث: «أول مرة رأيت فيها نايف في باحة الكلية لم أستطع أن أرفع نظري عنه كان شديد الخجل مثلي...» إلي أن يعترف: «... وبقيت أحبّ نايف كثيراً » (م.ن/ ۶۴)

حيث أنّ نايف انتسب لمنظمة كانت لها يد في الحرب الأهلية وتصدر جريدة، اتصل خليل إلي رجالها والذي يسمونه الأخ. فهو الذي يجعله الراوي المشارك في مستديرة حب خليل ويكشف عن ذاك الحبّ عن طريق الحوار الداخلي: «إنّ هذا الرجل مغرم بي حقاً. كما نقرأ في القصص ... ثم يبقي ساكتاً أمامه و قال في نفسه: إن الأخ يجدني ساذجاً في براءتي. يريدني أن أكبر و أري...» (م.ن /۲۲۳) فمصير هذا الحقل يؤدي إلي أن يتعلم بطل الرواية عن الأخ ورجال الجريدة إغتنام فرص الحرب الأهلية، فيغيب الراوي المشارك ليجري الراوي العليم محاورة بين خليل والذي يعينه على احتكار البضائع وتهريب السلاح.(م.ن/ ۲۳۲)

۳-۳-۲-۳. الراوي المشارک في الحقل الثالث

الحقل الثالث يختلف عن الأول والثاني حيث يستخدم الراوي المشارك صيغة الخطاب والتكلم مع الغير. كأنّه يري أشخاصاً متمثلين أمامه فيخاطبهم و يتكلم معهم فيما يجري حوله وينصرف الكلام عن دوافع بطل الرواية الشخصية كي يُحشد في دائرة المشاكل الاجتماعية. فالقارئ عندما يفتح باب هذا الحقل ليتفرج فيه، يري شوارع المدينة المصابة بالحرب ملئت من أكوام الزبالة وصار الجرذ الجبان يمرّ بقرب قدم الإنسان بتؤدة ودونما ذعر ويشاهد كلاباً كبيرة فيسمع صوت تفكير خليل الذي يستوحش من كثرة الكلاب في شوارع بالليل ويقول: «ستصير ذئاباً»(م.ن /۳۶).

من ثم يبدو إشكالية هذا الحقل تنحصر في وساحة البيئة ولكنها تتلبد شيئاً فشيئاً وتكبر. مثلما حين نظر خليل بفزع إلي خضاره الملتمعة بشحوم ضحايا انفجار في الرصيف كأنه ينتزع أمة من جلده فيحاورهم: «أين نذهب بكل ما رأينا وسمعنا وعرفنا؟» (م.ن /۴۱). فتتعاظم الإشكالية وتتبدل فزعاً حين يظنّ المواطنون عند المرور على الرصيف إن السيارات التي تركن بجانب الشارع كانت مفخخة وسوف تنفجر. من ثم يتحدث الراوي المشارك

1. stream of consciousness
2. flash back

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

عن ذاك الظنّ حواراً تمثيلياً [1]لإعادة موقع الحوار بعد ما يصف الراوي العليم شارعاً مكتظاً بالبشر والسيارات التي صارت راكنة بجانبه، فيتساءل الراوي المشارك:«الآن آية واحدة هي المفخخة قبل أن تصل إليها ولا يخطر لك أبداً أنّها قد تنفجر وراءك وبعد أن تتجاوزها... دائماً هي بانتظارك أن تصل ...» (م.ن / ١٢٣)

و لم تتوقف الإشكالية عند هذا الحد بل يسري الفزع إلي دقائق حياة المدينة فيتحدث الراوي المشارك عن لملمة الأغراض عن رصيف الشوارع في الصناديق الكرتونية عند الظهر و تهيؤ الناس للعودة إلي بيوتهم التي فيها يرقدون الليلة، فيري الراوي نفسه فيمن يعيش هكذا فمن ثم يتكلم مع الغير حواراً تمثيلياً: «حين تستوي الشمس في السماء عندنا يكون ذلك اشارة إلي عودة المدينة. أي إلي ما يشبه حين تغطس الشمس في البحر عند غيرنا. فمواقيت نهاراتنا قد انفصلت عن توقيت الشمس العمومية...ويخيم الليل المجازي و تبدأ أسماع الناس الثانية تترقب تجليات هذا الليل الجديد..» (م.ن /٣١).

فربما لا يدرك قصد كلام الراوي المشارك أنّ سهونا عما يصف الراوي العليم في الرواية كما يصف تصرفات الناس الاعتيادية في يوميات الحرب الأهلية ومعيشتهم العكرة حالما يضحكون لكل ما اتفق، فيروي الراوي العليم ضحک المواطنين واصفا: «في عزّ القصف العشوائي يضحك الأولاد و يضحك الموظفون لأنّها أيام عطلة ... صاحب الفرن القريب سيضحك لأنّ الناس ستشتري أكثر من حاجتها بكثير فيبيع في يوم واحد طحين أسبوع بكامله...والملّاك سيضحك لأنّ القصف سيهجّر جحافل جديدة و يزيد الضغط على المدينة المكتظة و يرفع من الإيجارات والخلوّات إلي الحدّ الذي يرضي خياله المتحفز فتصير شقة كالدرر شققه وهي إن أصيبت صلّحها مؤجّرها .... بلد يضحك... بلد لايكفّ عن الضحك لأنّ سلطة الحروب العليا تعكّر صفو هنائه... فالفرق التي لها طابع انتحاري داخل التنظيمات والأحزاب هي الأكثر ضحكاً .»

ثم يستمر الراوي المشارك الكلام :« أنظروا أسماءها.. فرقة التيوس. قوات العنكوش. قوات الفنكوش. قوات أبو جوجو...» فيستعيد الراوي العليم الكلام قائلاً:«مهرجان عارم من الضحك... ضحك لا يعطيه القدر فرصة أخذ النفس، فرصة سحب القليل من الأوكسيجن. ضحك بدم أزرق يسودّ من الضحك .. يموت من الضحك» ثم يفوّض الكلام إلي الراوي المشارك مرة أخري، فهو يناجي نفسه حواراً:«و أنت يا خليل الذي تشرب شايك بارداً لماذا لاتضحك» (م.ن/ ٤٥-١٤٤).

يبدو أنّ إشكالية الحقل الثالث تؤدي إلي تحويل معنويات الشعب المصاب بالحرب و اضرست الحرب الأهلية نابها في إيمان المواطنين وأخذت تفترسهم وتأكلهم كما تأكل النار لقمات الخشب.

يجدر بنا الذكر أنّ كاتبة الرواية في نهاية مطاف الراوي المشارك ترد في الرواية كبطلتها وتظهر أمام بطل الرواية، تخاطبه بعد ما وصف الراوي العليم ركوب خليل السيارة: «فتح مرافق خليل باب السيارة الخلفي الله مع الاستاذ. قال العريس.طلع المرافق و أدار المحرّك.» فيستمرّ الراوي المشارك بضمير التكلم الرواية: «اقتربتُ من زجاج الباب الخلفي ... كان خليل بشاربين ونظارتين شمسيتين. إلي أين؟ قلتُ له. فلم يسمعني. هذا أنا؛ قلت له. فلم يستدر. تحركت السيارة ومن زجاجها الخلفي كان يبدو خليل عريض المنكبين في جاكيته الجلدية البنية. مشت السيارة

1. Dramatic monologue.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

وراحت تبتعد. كان خليل يغادر الشارع كان إلي فوق. كم تغيرتَ منذ وصفتك في الصفحات الأولي! صرت تعرفُ أكثر مني. الكيمياء. حجر الضحك. وغاب خليل، صار ذكرا يضحك. أنا بقيت إمرأة تكتب. خليل بطلي الحبيب. بطلي الحبيب...» (م.ن/٢٣٥)

فرواية حجر الضحك من حيث يرويها الراوي المشارك يبدو أنّها تستخدم الكاتبة الحوار الأحادي بما فيه من أنواعه الأربعة ليساهم فيه رواة كثر ويأتوا برؤيات نظر مختلفة فذلك تمّت بإتيان الضمائر في الغيبة والخطاب والتكلم على رواية الأفعال في ثلاثة حقول لتبرز إشكاليات بأنواعها الثلاثة على الأقل.

٤. حوارية الخطاب في حجر الضحك

سبقنا القول أنّهاُ توجد في هذه الرواية رؤيات نظر مختلفة فظهرت إشكاليات ذكرناها آنفا. أما الجمل والعبارات التي تظهر رؤيات النظر فتعتبر في وحدة كبري تسمّي خطاب الرواية. فخطاب الرواية لا يتمّ عند لسانيات الجملة قط. أي لا ينجز القول عند الدلالة السيمانتيكية التي تتكفّل أنظمة اللغة (نظامها المعجمي والصرفي والنحوي) بل يكمل بالتعامل مع دلالة الظرف والإطار والموقف الذي تستدعيه الجملة (زيتون، ٢٠٠٧م/ ١١). من ثمّ يمكن القول بأنّ الخطاب كالفكر الصائد في النص (روشنفكر، ١٣٩٠ه.ش/١٢٦) أو الصوت الذي يصل إلينا عند دراسة وظيفة القول الاجتماعية (روشنفكر، ١٣٨٨ه.ش/١٣٠) ففي دراسة حجر الضحك نجد أيضا لفيفاً من الجمل والعبارات التي تستدرك معانيها بواسطة معان أخري كالجزء من الكلّ فتتحدّي فريقاً آخر من المعاني. من ثمّ ينشب الخلاف إثر تخاطب المعاني التي تفيد حوارية حجر الضحك.

٤-١. ترياق الضحك

إذا بدأنا تصفّح الرواية من حيث بدأت الكاتبة، نجده أنّها اهتمّت بإتيان أعمال تسببت بالفرح والسرور، بل الضحك عند الناس فتتحدث عنها. كما تضحك العائلة عند ولادة الطفل (بركات/١٦٠) أو يرتاح الشخص حينما تدور عيناه في الغرفة ويجدها ممتعة بانتظامها النموذجي، فيشعر بالرضا والفرح (م.ن /١٥) أو ينجو البعض من الإصابة في الانفجار، فيرسلون زفرات عميقة مصحوبة بابتسامات ارتياح وفرح.كما أشار إليها الراوي العليم بقوله: «يشبه أن يهنئ الناس بعضهم البعض على السلامة. لقد إنفجرت في الشارع الآخر ونحن بخير؛ جميعنا هنا بخير؛ الحمد لله فهو الرحمن الكريم الذي لانعرف سبباً محدداً لشكره على سلامتنا سوي نعمه التي لاتحدّ» (م.ن/١٢٤). كأنّه يؤدي الضحك هذا إلي الإذعان لمشية البارئ تعالي. من ثمّ يظهر الضحك هنا كالدواء لمن أعقبه شدة أو أدركته راحة.

ولكنه كان ضحك آخر يوجد هناك فصار يبرز إثر الدمار والخراب. من ثمّ يتحدث الراوي عن فرح مذ إشتدت الحرب، فإشتغل أصحاب الجريدة بتسجيل نسبة سقوط القذائف، يقول: «كأنّهم يبتهجون كلما ارتفع الرقم» (م.ن /٤٤) فهكذا يتحدث الراوي عن ابتهاج تكوّن في أجواء الحرب الأهلية و يأتي بضحك آخر. ربّما سيكون هذا الضحك الأخير يشيع في احتفالات تختلف عن الاحتفالات الشعبية كما يقول الراوي: «فالأعياد المعلنة التي نتهيأ لها تنتهي قبل بدئها... في العيد تتدخّل الأخلاقية لإستنهاض الفرح والبهجة ... لكن العيد في الجريدة متخلّص من كلّ هذا و واقع قليلاً في منطقة حظر الفرح..» (م. ن/٤٣) فلا يستنكر من يتورّط في هذا الضحك ابتكار تلاوين و أفراح جديدة كما يشير إليها

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

الراوي: «... عن طريق القمار أو خيانة الزوجات أو الرقص على موسيقي البوب» (م.ن /١١٣)

يرد هذا الضحك ورود العطلة أو الفرصة أو السلطة وما إلي ذلك كما تحدثنا عن قول الراوي في الحقل الثالث فبدايته هكذا: «في عزّ القصف العشوائي يضحك الأولاد ويضحك الموظّفون لأنّها أيام عطلة...» ويتّسم هذا الضحك سمة الموت عند الراوي حين تفوت فرصة التحارب عن القادة المسؤولين فيقدّمون الطاعة والخضوع أو الأنتحار (م. ن /١٤٦) ولا يعطي الناس فرصة التفكر كما لا يسمح الضحك العارم للشخص أخذ النفس وسحب القليل من الأوكسيجن: «ضحک بدم أزرق يسودّ من الضحك، يموت من الضحك» (م. ن /١٤٥) هكذا نري الروائية أنّها تعرّف الضحك في روايتها كترياق ذي أثرين، بل ذي معنيين. الضحك الأول كردة الفعل الاعتيادية عند فرح المرء التي تتّسم سمة الحياة؛ ثم تذكر فرحا آخر يتسبب ضحكاً آخر عند إشاعة الدمار والخراب فيسيطر هذا الضحك على مستديرة فرص تظهر كبورصة يتكلم عنها الرواة.

٤-٢. بورصة الحرب الأهلية

تظهر الحرب الأهلية في رواية حجر الضحك كبورصة حيث تشتري البضائع والأغراض وتباع. فيتحدّث الراوي عن زمن البيع والشراء في تلك الحرب أولا حيث يشير إلي لملمة الأشياء حين تستوي الشمس في السماء. ثمّ تذكر اقتراب الليل المجازي بقوله: «حين تستوي الشمس في السماء عندنا يكون ذلك إشارة إلي عودة المدينة ... الظهر يعني أن تبدأ المدينة بلملمة اغراضها ويتهيأ الناس للعودة إلي أمكنتهم التي فيها يرقدون الليلة... يخيم الليل المجازي...»(بركات/٣٠)

ولكنّه إشارة إلي تبدّل زمن البيع والشراء في حرب طاحنة كما هو معروف. بل كان في تلك الحرب المشؤومة قد تكوّن بيع آخر وشراء أخري لقاء دريهمات أو ربطة خبز و ما إلي ذلك مما يحتاج الناس إليه في المعيشة. من ثمّ نري الراوي يتحدث عن شراء نفوس الشباب من قبل الأحزاب والأنظمة التي كانت لها يدٌ في الحرب الأهلية.

٤-٢-١. شراء النفوس

كان يوجد هناك نشاط أهل السوق في الحرب الأهلية ولكن البيع والشراء صارا يختلفان عما كانا من قبل، فتسرّبت المعاملة إلى شراء النفوس. لأنّه شأن الحرب تطلب الدم. فمن ثمّ كان الشباب يفدوا بأنفسهم فيها، فبرزت منافسة على دفع الأجور و اضطرت المنظمات إلي رفع أجور الفدائين إثر انهيار الليرة اللبنانية. يتحدّث الراوي عن ذلك:«كذلك أصبحت تكلفة الشباب باهظة إذ إضطروا لرفع أجورهم وكذلك لرفع تعويضات الشهداء ،كلّ فريق يخاف أن يسبقه الفريق الآخر إلي تلك الزيادات فتنضرب السوق» (م.ن/٤٩)

ثمّ برزت منافسة أخري في بورصة الحرب الأهلية فادّت إلي عدّ الضحايا والشهداء كالبضائع التجارية التي تُعدّ رأس المال لأهل السوق. فسرعان ما ظهرت صورهم بعد القصف على حيطان أبنية المدينة لكي يتنافس أهل ذاك السوق في ما بينهم على «من أكثر عدداً خاصتنا أم خاصّتكم؟ ...من أكثر نفوذاً و سيطرة على المكان فكرة شهدائنا أم فكرة شهدائكم؟ يعني بصريح العبارة من أدهي و أقوي، زعيم طائفتنا أم زعيم طائفتكم وبالتالي من له المدينة أو مشروع المدينة بأسرها نحن أم أنتم؟»(م.ن/٤٩)

فالمنافسة هذه تكشف عن خلاف في ما كانت غاية الصاق صور الضحايا والشهداء. يستشكله الراوي: «في

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

السابق الصورة كانت للتخليد أي لتشجيع الفتيان على الموت..لمسرحة خروجهم من العالم بشكل يليق أن يتذكره الآخرون بإحترام وأن تتذكره المدينة الحية كقصاص وتأنيب ضمير وأن تمرع للانضمام إلي الفكرة التي من أجلها ذهب وبقيت الصورة»(م.ن/٤٨) هكذا يتكلم راوي حجر الضحك عن معنيين مفارقين في دلالة إلصاق صور الضحايا على جدران المدينة.

٤-٢-٢. تهريب الأسلحة

يبدو أنّ بورصة الحرب لا تفوّت شيئاً من الفرص المتاحة، فتبتدع طرقاً جديدة للاحتلاب. كما ابتدعت بورصة الحرب الأهلية طريقة تهريب الأسلحة والذخائر بسيارات الإسعاف (م.ن/١٤٨). عندما كانت تلك السيارات تقوم بخدمة الناس لإيصال الجرحي إلي المستشفيات. كما يذكّره الراوي: «بوق سيارة الإسعاف كان الصوت الوحيد الذي يشقّ بين حين وآخر صمت الشارع حيث يمرّ.. بعض الذين كانوا يتابعون مرور سيارة الإسعاف كانت أفواههم تنفتح.. كأنّهم كانوا يرددون: لسنا فيها..لسنا فيها..» (م.ن/٤٧).من ثمّ نجد الكاتبة ألقت الضوء على استخدام سيارة الإسعاف فتأول الراوي صورة الإسعاف والاستغلاله.

٤-٢-٣. قلب المعنويات

إذن تلعب سيارات الإسعاف دوراً جديداً في بورصة الفرص التي أعطت حياة حديثة لمصابي الحرب الأهلية حيث كانت تُستأجر لتنقل الأغنياء إلي أماكن السهر متي كان يشتدّ إنزعاجهم من الحواجز المتكاثرة ليلاً في شوارع المدينة. «ربما بالطريقة نفسها على إستقدام المطربين الصاعدين ذوي المواهب المثيرة للضحك والسخرية» (م.ن /٩٨). هكذا صارت السهرات تستمدّ من تلك السيارات فتهدف رفع معنويات الشعب في الحرب الأهلية (م.ن/٩٩). فكأن رفع معنوياتهم يحصل بمجالسة النساء في تلك السهرات، بل حيث تصير ظروف الحرب قاسية عليهم.كأن تحضر النساء جنباً إلى جنب عمّال الجريدة في حين أنّ لا علاقة لهن مهنياً بها. «كنّ يحضّرن القهوة والشاي ويقدمن سجائرهن ويأكلن مع الجميع ...ثم يتمددن بإهمال متعمّد وتنح حزين في الزوايا المعتمة التي لايصل إليها الضوء ولا الحركة العامة»(م.ن/٤٥).

فظهر تخلّص الفتيات من رواسب دروس الأمهات الأخلاقية وتداعت أركان الأخلاق الاجتماعية عند رفع المعنويات في تلك الحرب. من ثمّ يشير إليه الراوي في الحقل الأول الآنف الذكر: «كأنّ الحرب نزلت عليهم من السماء» (م.ن/٢١٣) إذ لم تكن بعض الأفعال الأقلّ كرها عن مغازلة الشبان في مكتب الجريدة كتمشيط الشعر في غرفة الجلوس تلائم الأخلاق الأجتماعي من قبل ذاك الانفلات. فلذلك يسأل الراوي: «لم تمشّط كلود زوجة نايف شعرها في غرفة الجلوس على مقربة منا وليس في غرفة النوم؟» (م.ن/٣١) فنشاهد أنّها كانت معنويات الشعب تتكوّن على طريقين مختلفتين في حجر الضحك وتتحدّي بعضها بعضاً.

٤-٢-٤. استحالة الشخصيات

لا ننسي أنّ ظروف الحرب الأهلية كانت تهيء فرص ذهبية لاستخدام جدارة الأشخاص الذين كانت فيهم سمات الثقافة والإصلاح «ذوو الشكل الذي يوحي ببياض السريرة وبالصدق» (م.ن/١١٧)؛ المجتهدين في العلم المكثرين القراءات المتفرقة كي يطّلعوا على الأمور المختلفة. فلا ينقصهم شيء إن لم يقدروا على حلّ المواقع السياسية

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

في حرب إعلامية. كما يخاطَب بطل الرواية: «من الذي يفهم كل شئ يا رجل؟ أنت تقرأ كثيراً؛ مثقف؛ أنا أعرف...» (م.ن/٣٦)

فربّما ينخرط رجل كهذا المرء في سلك منظمة كتلك التي كانت لها يد في الحرب ويستخبر عن كيفية فرصة المشاركة عند صفقات لا يراعي فيها إلا الاحتلاب، حيث يري إجراء المفاوضات حتي مع من يهتمّ بإشعال تلك الحرب. يتحدّث عنه الراوي :« قال الأخ لخليل: إنّنا الآن نفرّغ حمولتنا من الحشيش والأفيون المصنّع ونستلم سلاحاً. اليوم تتمّ الصفقة لحساب جماعة السيخ في الهند. حبيب اشتري من الجيش سلاحاً ثقيلاً قايضناه به ليؤمّن التغطية. مصدر اليوم هو مافيا كندية. هي الكفيلة وسنعود بسلاح خفيف يمرّ في الشاحنات عبر المعابر إلي مناطقنا على أنّه بطاطاً. حبيب يؤمّن التغطية وهو الآن يتفاوض مع الإسرائيليين.» (م.ن/ ٢٢٣)

وكان قد سبق ذاك المرء لم يكن يقدر«على مشاهدة الدم» (م.ن/١٨) ولا يميل إلي العنف بل إلي السلم و كان يشتغل بالعلم مقتنعاً بما يملكه من مال قليل «بعد أن انتقل تلميذه الصغير الوحيد من المنطقة»(م.ن/٣٧) تغيرت نفسياته عند العلاقة مع أصحاب تلك المنظمات. فبعد أن أفحش في الفسق بالجار، أوصي إلي الوكيل بالنسبة للأرملة البائسة التي اكترت شقة فوق: «إسمعني جيداً: أو هي تدفع زيادة تكاليف التصليح أو تلقي باغراضها إلي الشارع. عندي عرض ممتاز ولك حصتك طبعاً»(م.ن/٢٣٤)

فحين نضع كلام رواة حجر الضحك في الرسم البياني نجده يرسم الجمل والعبارات فيه خطين يشتركان عند نقطة البداية وهو الضحك ولكن تثنّي معناه مذ بدايته فتظهر معنيان مفارقان أخريان وصارت هذه المفارقة تشيع في معاني أخر شيئاً فشيئاً، فيرتسم الخطين المختلفين من المعاني وتتفاوتان في الرسم البياني لحجر الضحك.

٤-٣. نهاية الرواية المفتوحة

يبدو أنّ هذه الرواية اتسمت بطابع آخر في كتابة الرواية الحديثة حيث إنّ الروائية لم تكتب نهايتها كما هو مألوف و لم تنهها بنهاية معينة ليرضي القارئ أو يوصله إلي غرض دون الآخر، إذ إنّ الكاتبة رغم أنّها وردت في نهاية المطاف وأخذت عنان التحدث بضمير التكلم كالراوي المشارك فلا و لم تغلق الباب و لم تضع المتلقي وراء جدار وجهة نظرها المشيد عند الرواية. بل أطلقت نهاية رواية حجر الضحك كأنّها تساعد قارئها على أن يظهر براعته في حوار مع نص الرواية إن مكنته ثقافته وخبرته على إظهار وجهة نظر جديدة. فحسب القارئ أن استخدمت هدي بركات الروايات المتعددة و لم تلحّ على إقبال القارئ علي موقعها الذي إتخذته لرواية الحرب الأهلية في لبنان لتجلبه إلي وجهة نظرها بل انتهت الرواية ولا غاية لها مذكورة بالضبط، فانطلقت الراوية إلي مهمّتها في الكتابة، كما وضعت مهمة الحوار على عاتق المتلقي بانفتاح النص إليه في نهايتها.

٥. النتائج

نظرت جدلية موت المؤلف إلي إنهاء سلطته في النص. فبالنسبة للرواية لايتمّ عملها إلا عند وجود راوٍ يعدّ كمؤلف النص ويبدو أنّ الروائي يضطر أن يتخذ قراره أمامه في سرد الأحداث كي يخفف سلطته أو سلطة راوٍ واحد على نصها ليبرز أكثر من رؤية نظر فيها. حيث يجب أن يستخدم آليات الرواية في هذا القرار، ظهر تقسيم الوظايف بين رواة كثر في الروايات الحديثة ليؤدي إلي حلّ المشكلة وإظهار آراء مختلفة فيها. فلا غرو أن نقول أنّ هذا الحلّ يلائم النظرية الحوارية. لأنّ الروائي يفتح باب الحوار

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

مع النص أمام القارئ باستخدام الراوي العليم بنوعيه والراوي المشارك بأنواعه ليمارس القارئ زوايا النظر حسب موقع و يورد زاوية نظر جديدة أحياناً.

ثم تبدو رواية حجر الضحك تستعدّ لحوارية المتلقي حيث إنّها تستوعب مشكلة إجتماعية كالحرب الأهلية التي أخذت تتسع في المجتمع اللبناني و تبتلي المواطنين بتبعاتها الاقتصادية والثقافية بما فيها من تحويل معنويات الشعب. فأخذت الروائية بطلها كنموذج عمن انخرطوا في كارثة الحرب فأبدت براعتها في تقديم شخصية تستقلّ شيئاً فشيئاً عن هيمنة السارد بالإتباع عن طريقة الحوار الأحادي بأنواعها الأربعة من الحوار الداخلي ومناجاة النفس و الارتجاع الفني والحوار التمثيلي وما يعرف بتيار الوعي ليقول عن الشخصية مالا يقال وأن يري القارئ منها مالا يري وحيناً استخدمت التناص كي تُعين ثقافة القارئ على قرائته للرواية.

إنّها استخدمت الحوار الأحادي، حيث يترلق سرد الرواية إلى الراوي المشارك من نحو الراوي العليم الذي ابتدأ رواية حجر الضحك بداية و أخذ يستخدم الوصف مهما تقتضي الظروف ليعرف القارئ أجواء الرواية و لكنّه لم يغفل عن أن يجري الحوارات بين الأبطال كي يعطي سمة الواقعية إلى رواية حجر الضحك. على أنّه متي سمحت الفرصة تسلل إلي عمل الراوي المشارك ليكشف ضبابية الأحداث في روايته. أما راوي حجر الضحك المشارك فيكثر من ضمائر الخطاب و التكلم بمفرده و مع الغير ليلائم السرد مع تقنية الحوار الأحادي بأنواعه الأربعة. كأنّه هرم زجاجي يخرج شعاع الكلام كأضواء حواري.

مع أنّ بركات استخدمت التقنيات الآنفة الذكر لرواية حجر الضحك على أنّها لم تغفل عن سمة أخري في كتابة الرواية الحديثة فوضعت نهاية روايتها مفتوحة. ربما تُهيّئُ لمواصلة الحوار في الرواية من جانب المتلقي فترجو إظهار رأيه على خطاب حجر الضحك التي صارت عناصره ذات وجهين ليحكم على أنّ أيهما أكثر نفعاً و أقلّ خسارة. هل هو الفرح والإبتهاج الذي يثير ضحكاً و يعتبر كردة فعل عادي؛ ثمّ إلصاق صور الضحايا تخليداً لذكراهم؛ ثمّ إيصال الجرحى إلي المستشفى كواجب إنساني؛ ثم التحفظ على الأخلاق الإجتماعية والاقتناع بالحلّ في ظروف كظروف الحرب، أم ابتهاج بالعطلة أو الفرصة أو السلطة عند الدمار؛ ثمّ إلصاق صور الضحايا على جدران المدينة و عدّها منافسة على السيطرة؛ ثمّ الإنفلات عن الأخلاق الإجتماعية طموحاً إلي إجراء الصفقات والسلطة على مقاليد الأمور في الحرب. فنجد خطاب حجر الضحك يترجم خطابين: خطاب السوق و زيادة الأرباح وخطاب القيم ومكارم الأخلاق.

المصادر والمراجع

الف) الكتب

[١] بارت، رولان، نقد وحقيقت(النقد والحقيقة)، ١٣٧٧ش، ترجمه شيرين دخت دقيقيان، تهران، نشر مركز، الأولي.

[٢] بركات، هدي، ٢٠٠٥م، حجر الضحك، بيروت، دار النهار، الأولي.

[٣] بركة، بسام، ٢٠٠٢م، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، بيروت، مكتبة لبنان، الأولي.

[٤] بي نياز، فتح الله، ١٣٨٨ش، درآمدي برداستان نويسي وروايت شناسي(مدخل إلى الكتابة القصصية وعلم الرواية)، تهران، افراز، الأولي.

[٥] خليل، ابراهيم، ٢٠١٠م، بنية النص الروائي، بيروت، الدار العربية للعلوم، الأولى.

[٦] راجح، سامية، ٢٠٠٨م، فلسفة النقد التفكيكي، إربد، عالم

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

الكتب الحديث، الأولى.
[٧] الرويلي، ميجان، ٢٠٠٠م، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الثانية.
[٨] زيتون، علي مهدي، ٢٠٠٧م، عاشوراء وخطاب المقاومة الإسلامية، بيروت، معهد المعاف الحكمية، الأولى.
[٩] زيدان، جوزيف، ١٩٩٩م، مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث، بيروت، المؤسسه العربيه للدراسات والنشر، الأولى.
[١٠] سويدان، سامي، ٢٠٠٦م، فضاءات السرد ومدارات التخييل، بيروت، دار الآداب، الأولى.
[١١] شعبان، بثينه، ١٩٩٩م، ١٠٠عام من الرواية النسائية العربية، بيروت، دار الآداب، الأولى.
[١٢] الصبيحي، محمد الأخضر، ٢٠٠٨م، مدخل إلي علم النص، بيروت، الدار العربية للعلوم، الأولى.
[١٣] صيداوي، رفيف رضا، ٢٠٠٣م، النظرة الروائية إلي الحرب اللبنانية بيروت، دار الفارابي، الأولى.
[١٤] العيد، يمني، ٢٠١١م، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنّية، بيروت، دار الفارابي، الأولى.
[١٥] ـــــ، ـــــ، ١٩٩٩م، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت، دار الفارابي، الثانية.
[١٦] ـــــ، ـــــ، ١٩٩٩م، في معرفة النص، بيروت، دار الآداب، الرابعة.
[١٧] ـــــ، ـــــ، ١٩٨٦م، الراوي: الموقع والشكل، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الأولى.
[١٨] ـــــ، ـــــ، ١٩٩٨م، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، بيروت، دار الآداب، الأولى.
[١٩] نصرالله، شكري، ٢٠٠٦م، تاريخ لبنان واللبنانيين، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الأولى.
[٢٠] واعظي، أحمد، ١٣٨٥هـ.ش، درآمدي بر هرمنوتيک (مدخل إلى التأويل)، تهران، وزارة الثقافة وإلارشاد الإسلامي، الثالثة.

ب – مجلات

[21] Edited by Lisa Suhair Majaj, Paula W. Sunderman ,and Therese Saliba(2002) Intersection Gender nation and community In Arab women's Novels ,New york , Syracuse university
[٢٢] روشنفكر، كبري، محمدي، دانش، بهار ١٣٨٨ه.ش، تحليل گفتمان ادبي خطبه هاي حضرت زينب (س)، سفينه، الرقم ١٢، السنة ٦.
[٢٣] ـــــ، ـــــ، اكبري زاده، فاطمه، اكبري زاده، تابستان ١٣٩٠ه.ش، تحليل گفتمان انتقادي خطبه فدک حضرت زهراء (س) (تحليل الخطاب النقدي لخطبة فدك، للسيدة الزهراء (س))، منهاج، الرقم١٢، السنة ٧.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]

بررسی نقش راوی و مکالمه‌گرایی رمان در حجر الضحک

اکرم روشن‌فکر[1]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۵/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۹

ویژگی‌های فنی نگارش رمان از گذشته تاکنون پیشرفت کرده وامروزه تحت تأثیر روش های نقد معاصر به‌ویژه روش نقد اجتماعی، قرار گرفته است. پیامد نقد اجتماعی رمان، مکالمه گرایی آن است؛ از آن رو که این روش رمان را فارغ از نویسنده اش، متنی باز دربرابر خواننده می شمرد. به این ترتیب چالشی میان ایفای نقش راوی ونظریه مرگ نویسنده پدید می آید که در پی اطلاع نویسندگان از تکنیک مکالمه گرایی وبه کارگیری آن با استفاده از مهارت فنی از بین می رود. جای شگفتی نیست که هدی برکات با استفاده از حوادث جنگ داخلی لبنان چنین تکنیکی را به کار گرفته است. این پژوهش درصدد بیان ویژگی های رمان وخصوصیت مکالمه گرایی آن در ادبیات لبنان است که به عنوان نمونه حجر الضحک را بررسی می‌نماید. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی است. مهم‌ترین نتیجه عبارت از هویدا شدن زوایای دید مختلف در رمان حجر الضحک است که دو رویکرد را در گفتمان جنگ داخلی لبنان نشان می‌دهد. البته تکنیک‌های دیگر مانند: بینامتنی وسیال ذهن نیز به کار گرفته شده، افزون بر آن که برکات پایان رمان را باز نهاده تا زمینه‌ی گفت و گو با متن برای خواننده ی توانا وبا فرهنگ حفظ گردد.

واژگان کلیدی: رمان لبنان، مکالمه گرایی، هدی برکات، حجر الضحک.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه گیلان. Saneh210@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.4.2]