مستويات الخطاب اللُّغويّ وأثرها في بناء صورة البطل في روايات إبراهيم الخليل

أحمد صالح الصالح[1] محمد ورجين[2] رودان مرعي[3]

1- طالب ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالحسكة، جامعة الفرات، سورية. (الباحث المراسل)
ahmedalsalh@alfuratunvi.edu.sy

2- مدرس، طرائق تدريس اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالحسكة، جامعة الفرات، سورية.
symwarjen@alfuratunvi.edu.sy

3- مدرس، نقد أدبي حديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالحسكة، جامعة الفرات، سورية.
rodan.marai@alfuratuniv.edu.sy

الملخَّص

ينطلق هذا البحث من أهميَّة اللُّغة الرِّوائيَّة، بوصفها مكوِّناً بنيويَّاً في تشكيل النَّصِّ السَّرديّ، وأحد أبرز العوامل التي أسهمت في تطوُّر الخطاب الرِّوائيّ، ويهدف البحث إلى دراسة لغة البطل في روايات إبراهيم الخليل، من خلال اعتماد منهج التَّحليل السَّرديّ أداةً لاستقصاء مستويات الخطاب اللُّغويّ في نصوصه، خلصت الدِّراسة إلى أنَّ الخليل اعتمد التَّعدُّد اللُّغويَّ في بناء أبطال عالمه الرِّوائيّ، موظِّفاً مستويات لغويَّةً عديدةً، تجمع بين الفصحى ولهجة الرقَّة بوصفها فصيحاً منسيَّاً، بما يعكس رغبةً واعيةً في إحياء الخصوصيَّة المحليَّة ضمن إطار فنيٍّ حديث، وقد تبيَّن أنَّه اعتمد في بداية تجربته الرِّوائيَّة لغةً تمتاز بالسُّهولة والعمق والتَّكثيف الدِّلالي، غير أنَّ مساره السَّرديَّ شهد لاحقًا تحوُّلاً نحو لغة بلاغيَّة مكثَّفة، تقوم على الاستعارة والتَّشبيه، ممَّا شكَّل انزياحاً أسلوبيَّاً عن خاصيَّة البساطة، التي ميَّزت تجربته الأولى، وأثَّر في طبيعة خطاب البطل.

الكلمات المفتاحيَّة: اللُّغة السَّرديَّة، الخطاب الرِّوائيُّ، إبراهيم الخليل.

ورد للنشر بتاريخ : 2026/1/8

قُبل للنشر بتاريخ: 2026/6/9

2026 © المؤلف (المؤلفون).هذا المقال منشور بنظام الوصول المفتوح بموجب ترخيصCC BY-NC-SA 4.0

Linguistic Discourse Levels and Their Impact in shaping the image of the hero in Ibrahim al-Khalil's novels

[1] Ahmed Salh Alsalh [2] Mohammed warjen [3] Rodan Marei

1- Maste`s Student, Department of Arabic Language, Al_Furat University, Al_ hasakah Branch, Syria

(Corresponding Author) ahmedalsalh@alfuratunvi.edu.sy

2- Lecturer, Arabic Language Teaching Methods, Al_Furat University, Al_ hasakah Branch, Syria.
symwarjen@alfuratunvi.edu.sy

3- Lecturer, Modern Literary Criticism, Al_Furat University, Al_ hasakah Branch, Syria
rodan.marai@alfuratuniv.edu.sy

Abstract

This study stems from an awareness of the importance of novelistic language as a structural component in shaping the narrative text and as one of the key factors that have contributed to the evolution of the novelistic discourse. The research aims to examine the language of the protagonist in the novels of Ibrahim al-Khalil by employing narrative analysis as a methodological tool to explore the linguistic levels within his texts. The study concludes that al-Khalil employs linguistic plurality in constructing the protagonists of his fictional world, utilizing multiple linguistic registers that combine Standard Arabic and the Raqqa dialect, which he treats as a form of "forgotten eloquence." This reflects a conscious desire to revive local particularity within a modern artistic framework. It was also found that in the early stages of his novelistic career, al-Khalil adopted a language characterized by clarity, depth, and semantic conciseness. However, his narrative trajectory later shifted toward a highly figurative and rhetorical style, rich in metaphor and simile, marking a stylistic deviation from the simplicity that distinguished his early works, and consequently influencing the nature of the protagonist's discourse.

Keywords: narrative language_ novelistic discourse_ Ibrahim al-Khalil.

Received : 8/1/2026

Accepted : 9/6/2026

© 2026 Author(s). This article is licensed under CC BY-NC-SA 4.0 Open Access License.

المقدّمة:

تعدُّ اللُّغة الرَّكيزة الأساسيَّة في البناء الرِّوائيّ، فمن خلال اللُّغة يشيّد الرِّوائيُّ بناء الرِّواية، فالرِّواية في جوهرها فعل لغويٌّ، وهي مادَّة التَّخييل الرِّوائيّ ذاته، وشرط إمكانه، وقد أشار النَّاقد عبد الملك مرتاض إلى هذه الحقيقة بقوله: «يجب أن نولي أهميةً بالغةً للغة الإبداع، أو للُّغة في الإبداع، وذلك على أساس أنَّ اللُّغة هي مادَّة هذا الإبداع وجماله، ومرآة خياله، فلا خيال إلَّا باللُّغة» (مرتاض، 1998 (97).

وقد تنبَّه ميخائيل باختين إلى مركزيَّة هذا البعد، فخصَّص كتابه "الكلمة في الرِّواية" لتوضيح أنَّ جوهر الرِّواية يقوم على «الإنسان المتكلِّم، وكلمته الطَّامحة إلى قيمة اجتماعيَّة وانتشار، بوصفها لغةً خاصَّةً من لغات التَّنوُّع الكلاميّ» (باختين، 1988 (114)، ومن ثمَّ صاغ المشكلة المركزيَّة للأسلوبيَّة الرِّوائيَّة باعتبارها «مشكلة التَّصوير الفنيّ للُّغة، مشكلة صورة اللُّغة» (باختين، 1988 (114)، يضعنا هذا القول أمام تصوُّر للرِّواية ليس باعتبارها سرداً للأحداث فحسب، بل فضاءً تتحوَّل فيه الكلمة إلى صورة تشكِّل هويَّة قائلها، وصوتاً يتجاور مع آخر.

انطلاقاً من هذه الرُّؤية فإنَّ المشكلة المركزيَّة للأسلوبيَّة الرِّوائيَّة_ بحسب باختين_ تكمن في كيفيَّة تصوير اللُّغة نفسها، أي في الكيفيَّة التي يعاد فيها تشكيل الأصوات المتعدِّدة داخل النَّصّ، بما يعكس تنوُّع العالم الرِّوائيّ، وتعدُّد الرُّؤى فيه، فالرِّواية بهذا المعنى ليست خطاباً أحاديَّ الصَّوت، بل بناء حواريٌّ تتجاور فيه اللُّغات واللَّهجات، والأنماط الكلاميَّة التي تعبِّر عن قائليها، بحيث يصبح النَّصُّ الرِّوائيُّ مرآةً للتَّنوُّع الاجتماعيّ في أبعاده كافَّةً.

فأهميَّة اللُّغة في الرِّواية تنبع إذن من كونها مادَّة العمليَّة الإبداعيَّة، فهي التي تمنح العالم الرِّوائيَّ وجوده، وتحدِّد طبيعة شخصياته، وتكشف عن الصِّراعات فيه، فكلُّ شخصيَّة تعرف من خلال لغتها الخاصَّة، وكلُّ بيئة تتجسَّد عبر خطابها، وكلُّ صراع تجب ترجمته في تداخل الأصوات داخل البنية السَّرديَّة، ولهذا فإنَّ دراسة اللُّغة ليست فرعاً ثانويَّاً من فروع النَّقد الرِّوائيّ، بل هي المدخل الأعمق إلى فهم النَّصّ ذاته.

في الوقت ذاته يذهب عبد الملك مرتاض إلى أنَّ الشَّخصيَّة الروائيَّة قد عُدَّت «مجرَّد كائن من ورق» (مرتاض، 1998 (82)، أي أنَّها لا تملك وجوداً مستقلَّاً خارج شبكة الألفاظ التي تصوغها، هذا الطَّرح يجعل اللُّغة المادَّة الوحيدة التي تخلق الكائن الرِّوائيَّ، وتمنحه حضوره داخل النَّصّ.

وعلى هذا الأساس فإنَّ دراسة الأبطال والصِّراعات الرِّوائيَّة لا يمكن أن تتمَّ بمعزل عن دراسة اللُّغة التي ترسلها، إذ إنَّ اللُّغة هي التي تكشف طبيعة وعي البطل، وتحدِّد مستوى انفعاله، وتعكس تقلُّباته الشُّعوريَّة،

إنَّها لا تقتصر على أن تكون لسان البطل، بل تعمل أيضاً على بناء فضاء الصِّراع، فهي التي تضع حدود التوتُّر بين الذَّات والآخر، وتُبرز ما في العلاقات من تضاد أو تقاطع.

ومن ثمَّ تصبح اللُّغة بنية كاشفة ومؤسِّسة في آن واحد؛ تكشف مكنونات البطل الدَّاخليَّة وصوته الخاصَّ، وتؤسِّس في الوقت نفسه للصِّراع الذي يعيشه أو يختبره، وبهذا المعنى فإنَّ تحليل اللُّغة الرِّوائيَّة لا يقتصر على الجانب الأسلوبيّ فقط، بل يتَّصل اتصالاً مباشراً بالتَّحليل السَّرديّ.

يمتلك الكاتب السُّوريُّ إبراهيم الخليل (دسوقي، 2008 (87) رصيداً روائيَّاً يتمثَّل في ستِّ روايات (حارة البدو، الضِّباع، الهدس، سودوم...سباق الإوز البري، حارس الماعز، صيارفة الرَّنين)، وسيناقش البحث لغة إبراهيم الخليل الرِّوائيَّة ضمن ثلاثة مسارات، يبحث الأول في التَّعدُّد اللُّغوي في هذه الرِّوايات، ثم يناقش المسار الثَّاني اعتماد اللُّغة الرِّوائيَّة في مستواها الأوَّل، ثم يناقش المسار الثَّالث التَّحوُّل الَّذي طرأ على لغة الخليل الرِّوائيَّة.

1_ التَّعدُّد اللُّغوي:

تعدُّ اللُّغة الرِّوائيَّة من أبرز ما ميَّز الرِّواية عن الأجناس الأدبيَّة السَّابقة، إذ لم تعد اللُّغة في الرِّواية لغة الصَّوت الواحد، فإذا كانت الملحمة والشِّعر الكلاسيكيُّ قد اعتمدا على لغة موحَّدة الطَّابع، عالية النَّبرة، فإنَّ الرِّواية قد كسرت هذا النَّسق، لتفسح المجال أمام تعدُّد الأصوات واللُّغات، بحيث تعكس تنوُّع الحياة اليوميَّة التي قصدت تمثيلها.

لقد أصبحت اللُّغة في الرِّواية مجالاً لتجريب الاختلاف؛ حيث يمكن أن تتجاور فيها لغة المثقَّف مع لغة البسطاء، ولغة السُّلطة مع لغة المهمَّشين، والفصحى مع اللَّهجات، والخطاب الواقعيُّ مع الخطاب الرَّمزيّ، وهذا التَّعدُّد هو ما منح الرِّواية قدرتها على استيعاب الواقع بكل تشظِّياته، وأعطاها التَّفوُّق على الأجناس الأدبيَّة السَّابقة، التي كانت محكومةً بلغة واحدة، وصوت واحد، وبهذا تصبح اللُّغة الرِّوائيَّة مجالاً لإنتاج الاختلاف أكثر ممَّا هي مجال لتثبيت التَّطابق، تسمح بتعدُّد الرُّؤى، وتكسر هيمنة الصَّوت الواحد، لأنَّها اللُّغة التي تتيح للذَّات أن تواجه الآخر، وللهامش أن يحاور المركز، وللمقموع أن يجد فضاءً للتَّعبير، وهذا الانفتاح هو ما يجعل الرِّواية قادرةً على أن تحاكي الحياة ذاتها، بما تحمله من أصوات متصارعة، متجاورة، ومتحاورة.

وبالنَّظر إلى روايات إبراهيم الخليل يظهر هذا الإدراك والفهم لطبيعة اللُّغة الرِّوائيَّة، من حيث هي فضاء يعكس التَّنوُّع الاجتماعيَّ والثَّقافيَّ والدِّينيَّ للأبطال، حيث تتجاور أصوات الأبطال المختلفة داخل النَّصِّ،

فتكشف عن اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم وأصولهم، وتكشف في الوقت نفسه عن التَّعقيدات النَّفسيَّة، والصِّراعات الدَّاخليَّة الَّتي يعيشونها، ما يجعل الصِّراع متجذِّراً في مستوى اللُّغة نفسها، وليس مجرد حدث خارجيٍّ يُسرَد.

وقد انتمى إبراهيم الخليل في بداية ممارسته الإبداعيَّة في ستِّينات القرن العشرين إلى جماعة "ثورة الحرف" (عصمت، 2012 (199)، وهي جماعة أدبيَّة سعت إلى إحداث تحوُّل في أنماط الكتابة من خلال تأسيس مقاربة لغويَّة تتجاوز القوالب التَّقليديَّة، وتتَّجه نحو تبنِّي أساليب إبداعيَّة تستمدُّ مادتها من اليوميِّ والمعيش، وقد أفضى هذا التَّوجُّه إلى إنتاج خطاب روائيٍّ يتَّسم بتعدُّد الأصوات وتنوُّع المستويات اللُّغويَّة، بما يعكس تعقيد التَّجربة السَّرديَّة واتِّساع أفقها التَّعبيريِّ.

وقد ارتبط نشاط هذه الجماعة بسجال أدبيٍّ مع عبد السَّلام العجيليِّ، أبرز روَّاد الرِّواية في الرَّقَّة، على خلفيَّة توجُّهها التَّجديديِّ في الكتابة، حسب ما يروي يوسف دعيس (دعيس، 2008)، ويعكس هذا السِّجال توتُّراً بين رؤيتين مختلفتين: رؤية تميل إلى المحافظة على الأطر السَّرديَّة الموروثة، وأخرى تنفتح على أشكال لغويَّة وسرديَّة أكثر حداثةً، في سياق سعي جماعة "ثورة الحرف" إلى ترسيخ ملامح مشروعها الإبداعيِّ.

وإضافةً إلى هذا الفهم اللُّغويِّ يظهر أيضاً أنَّ إبراهيم الخليل يكتب من موقع معرفيٍّ وجماليٍّ محدَّد، مرتبط بالبيئة التي ينتمي إليها، فعبارته التي صدَّر بها روايته (سودوم سباق الإوز البري): «إلى الرقَّة... والرقَّة فقط» (الخليل، 2004 (10)، تصدق على كلِّ رواياته؛ فهو لا يكتب إلاَّ عن الرَّقَّة، هذا التَّركيز الحصريُّ يفتح أفقاً تحليليَّاً للتَّساؤل عن دافعه لهذا الاختيار، هل يهدف من خلال كتابته إلى إعادة الاعتبار لمدينة مهمَّشة، ولسكَّانها ولغتهم ولهجتهم المحليَّة، أم يسعى إلى توثيق المكان المنسيِّ وتخليد وجوده عبر اللُّغة الرِّوائيَّة.

اختيار الرَّقَّة فضاءً وحيداً للسَّرد لا يبدو اعتباطيَّاً، بل يشير إلى رغبة في رصد تفاصيل حياة مجتمع مهمَّش، ومحاولة الكشف عن أبعاد تجربة هذا المجتمع، من خلال اللُّغة الرِّوائيَّة، فالرقَّة بالنسبة إليه ليست مجرَّد فضاء جغرافيٍّ، بل عالم متكامل من العلاقات الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والنَّفسيَّة، يشكِّل الإطار الذي يتحرَّك فيه الأبطال، وتتصاعد داخله الصِّراعات، وتتكشَّف فيه التَّوتُّرات السِّياسيَّة والثَّقافيَّة.

وبذلك يصبح اعتماد الخليل على اللُّغة الرِّوائيَّة متعدِّدة الأصوات والمستويات، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بهذه الرُّؤية الاجتماعيَّة، فهو يستخدم اللُّغة لتفكيك الواقع المحليِّ للرقَّة، ما يجعل نصوصه توثيقاً ثقافيَّاً واجتماعيَّاً ولغويَّاً لهذه المدينة (الموصلي وآخرون، 2024 (64)، وهو ما يميِّز أعماله عن غيرها من الرِّوايات الَّتي تتناول المدن الكبرى، أو الفضاءات الأكثر حضوراً في الأدب السُّوريِّ، ما يعكس ارتباطاً وثيقاً بين البنية اللُّغويَّة للنَّصِّ والمكان الذي تدور فيه الأحداث.

وبهذا التَّركيز تطرح الرِّوايات سؤالاً أكبر حول وظيفة الكتابة بالنِّسبة للهامش: هل يمكن للُّغة أن تصبح أداةً لإعادة الاعتبار لمكان منسيٍّ، أم أنَّها ببساطة تمثِّل الوسيلة التي يختارها الرِّوائيُّ لاستكشاف التَّجربة الإنسانيَّة، ضمن سياق محدَّد فقط.

نميِّز في روايات الخليل اهتماماً ملحوظاً باللَّهجات المختلفة المرتبطة بسكان الرَّقَّة، فنجد لهجة أهل المدينة، ولهجة البدو، والكثير من الحوارات تدور بالعامِّية المحليَّة، إلى جانب تسجيله للغات الوافدين، وما يترتَّب على ذلك من اختلافات، ونجد من «المفردات المحليَّة، أو الفصيحة المهملة والمنسيَّة ...: تلبط كالشَّبُّوط_ يملخك الانتظار_ الجلف_ تكرع عرقك الخاص_ خمشت وجه الريح...» (الموصلي وآخرون، 2024 (65)، ونجد أيضاً «العبارات المستوحاة من أجواء المكان: الشَّيخ عندنا لا تسبُّه ولا تعبده_ يمامات برَّاويَّات يعبرن النَّهر_ امتلأت يده برسوم بدائيَّة زرقاء حفرتها إبر النَّور عن سيوف وخناجر وعصافير للحظِّ والبشائر والخصب والزِّينة_ أوشام الحنَّاء_ يا رب قربان عينك» (الموصلي وآخرون، 2024 (65).

كما تتضمَّن نصوصه توثيق العادات والتَّقاليد المحليَّة، والأمثال الشَّعبيَّة، والحكم المتداولة، والرُّموز المشتركة، إضافة إلى الأغاني المحليَّة، الابتهالات الصُّوفيَّة، في إطار يتيح دمج مستويات ثقافيَّة ولغويَّة عديدة داخل النَّصِّ (الخلف، 2010_2011 (176).

يعتمد الخليل كذلك أسلوب القصَّة داخل القصَّة، ما يوفِّر فضاءً أوسع لتعدُّد الأصوات والأساليب، ويتيح للشَّخصيَّات العابرة في الرِّواية أن تظهر بصوت مستقلٍّ، ولغة مختلفة، كما في قصَّة البدوي منفي الجربوع (الخليل، 1987 (80)، الذي نطلُّ على قصَّته من خلال علاقته العابرة مع أحمد الفيَّاض في رواية (الهدس)، فنرى صوتاً بدويَّاً تتشكَّل ملامحه من لغته، التي تجسِّد ثقافته، ويطُّل علينا صوت بدويٌّ آخر في رواية (سودوم سباق الإوز البري)، بنغمة مغايرة تجسِّد ثقافةً مختلفةً أتت بها بطلة القصَّة معها من العراق وهي الشَّيخة واجفة بنت سلمان (الخليل، 2004 (261)، زوجة الشَّيخ جابر بن ضاري، فترتسم ملامح جديدة من خلال اللُّغة، تتجسَّد من خلال: اللَّهجة_ القصائد_ الأمثال، وغيرها من الحوامل اللُّغويَّة.

فإبراهيم الخليل يسعى في نصوصه إلى إحياء لهجة أهل الرَّقَّة، الَّتي يطلق عليها اسم "اللَّهجة البيضاء"، حسب ما ذكره لي في لقاء جمعنا، فهو يبحث في هذه اللَّهجة عن خصوصيَّة تنطلق من كونها "فصيحاً منسيَّاً"، احتفظت بخصائص اللُّغة العربيَّة، ينقِّب فيها عن «أحفورات لغويَّة» (الموصلي وآخرون، 2024 (11)، فهو يمزج دون تحفُّظ في رواياته بين الفصحى والعاميَّة، هذا المزج يأتي من رؤية خاصَّة مفادها أنَّ هذه اللَّهجة تجمع بين أصالة الفصحى وخصوصيَّة معيَّنة.

2_اللُّغة بين البساطة والعمق:

إنَّ اللُّغة الرِّوائيَّة بخلاف الأجناس الأدبيَّة السَّابقة، تُبنى على خاصيَّة جوهريَّة، تتمثَّل في القدرة على التَّبليغ والإيصال قبل أي وظيفة أخرى، فهي ليست لغةً للتَّزويق اللَّفظيّ، أو الاستعراض البلاغيّ، بل هي لغة تمتح من الواقع، وتصاغ بروح قريبة من لغة النَّاس وتجاربهم، وبذلك فإنَّ أبرز ملمح يميّزها هو ما طوَّرته من عفويَّة وتلقائيَّة، ترتبط على نحو وثيق بقدرتها على محاكاة الحياة اليوميَّة، وإعادة إنتاجها في نصٍّ سرديٍّ، إنَّها لغة تهدف_ وفق ما ذهب إليه جون لوك_ إلى «نقل معرفة بالأشياء» (واط، 1997 (29).

فاللُّغة الرِّوائيَّة تشكِّل العالم السَّرديَّ، دون وسائط غامضة، بل من خلال كلمات مألوفة، سهلة التَّناول، قريبة من المتلقِّي، بعيدة ما أمكن التَّعقيد، ومن هنا فإنَّ اللُّغة الروائيَّة تتميَّز عن اللُّغة الشِّعريَّة، أو الخطابيَّة القديمة، في أنَّها لا تهدف إلى الإبهار أو إثارة الانفعال وحده، بل إلى خلق عالم متخيَّل، يشبه العالم المعاش، عالم يصبح للقارئ معه إحساس أنَّه يلامس الواقع من خلال النَّصِ (نعيسة، 2001 (30)، وهنا تكمن فرادة هذه اللُّغة، وقدرتها على الجمع بين السُّهولة والعمق، بين الإيصال المباشر والاشتغال الفنيّ.

وقد ارتبطت بدايات تشكُّل الرِّواية العربيَّة بمحاولة واعية للابتعاد عن الأساليب البلاغيَّة الموروثة، الَّتي تقوم على الزَّخرفة اللَّفظيَّة والميل إلى الصَّنعة البيانيَّة، وفي هذا السِّياق، جاءت الرواية لتؤسِّس لنمط تعبيريّ مختلف، يُعنى ببناء العالم الحكائيّ وتمثيل الواقع عبر لغة أكثر شفافيَّةً، وقد «كانت الرِّواية في أول نشأتها قريبةً من المقامة، فجاءت مثقلةً بالسَّجع وألوان المبالغة والتَّرصيع البديعي واللَّعب بالألفاظ، وحاول الرُّواد الأوائل تخليصها من هذه القيود فكتبوا بأسلوب بسيط مخفَّف ممَّا كان يشغله» (السوسي، د ت (136).

إنَّ الاعتماد على اللُّغة البسيطة والعفويَّة في الرِّواية، لا يعدُّ خياراً شكليَّاً فحسب، بل يضفي على البطل بعداً إنسانيَّاً وواقعيَّاً عميقاً، لأنَّه يجعل خطابه قريباً من المتلقِّي، ويعكس بصورة مباشرة توتُّراته الدَّاخليَّة وصراعاته بأقصر الطُّرق، فاللُّغة الرِّوائيَّة حين تصاغ بهذه الطَّريقة، تصبح قادرةً على نقل القلق الفرديّ، واحتدام الصِّراع بصورة لا تستطيع اللُّغة البلاغيَّة المزخرفة أن تحقِّقها.

ويقدِّم لنا إبراهيم الخليل في روايته (حارة البدو) مثالاً بارزاً على ذلك، من خلال لغة البطل خالد الحمدي (الخليل، 1980 (22)، الَّذي نتعرَّف عليه خلال رحلة قدوم من الكويت لمجموعة من أهل حارة البدو، تقلُّهم سيارة عزَّار، نعرف منهم عثمان الشَّرهان، شهاب الصفوري، وعزُّوز الفرواتي، يتبادلون الحديث أثناء الرِّحلة، وتتفرَّق مصائرهم بعد انتهائها، فيما يلتقي مصير عزَّار مع خالد الحمدي، حيث يطلب منه مساعدته في إدراك ثأره مقابل أجر ماديٍّ، فينزل خالد الحمدي ضيفاً عند عزَّار في منزله في حارة البدو.

يبدأ تيّار الوعي بالانسياب في السيَّارة أثناء الرِّحلة، ليكشف عن داخل خالد الحمدي، فيُبنى خطاب هذا البطل على لغة عفويَّة تلقائيَّة، تتلاءم مع كونه خرج من بيئة فقيرة مهمَّشة، محمولاً على فكرة الثَّأر، بعد أن قُتل أخوه غدراً، على يد رفيقه علوش الخضر، وما يزيد من حدَّة المأساة أنَّ العشيرة نفسها تخلَّت عنه، وعن أهله لفقرهم وضعفهم، ما جعله يعيش منذ صغره، على وعد بالانتقام، أقسم أن يفي به مهما طال الزَّمن.

رحلة خالد الحمدي إلى حلب ودمشق وبيروت والكويت، لم تغيِّر من هذا المصير الدَّاخليّ، بل ظلَّ مشدوداً إلى ثأره، كما لو أنَّه قدر محتوم، حتى أصبحت لغته مرآةً لهذا التَّوتُّر الدَّائم، فهي لغة سهلة متدفِّقة، تخلو من التَّكلُّف، ولكنَّها مشحونة بحرارة الانفعال، واحتدام الرَّغبة في الانتقام، لغة تكشف عن صراع داخليٍّ محتدم كالجمر المستعر: «حلب، دمشق، بيروت، عمَّان، ثمَّ الكويت، عشرون عاماً ليست أمراً سهلاً يا عباد الله، ماتت العجوز، وكبر الصَّغير، وظلَّ العمر فزَّاعةً للعصافير، رحيلاً في مؤخِّرات القطر والشَّاحنات حيث الغبار صيفاً، والبرد والمطر في الشِّتاء، وحيث يستيقظ في الدِّاخل ذلك الهاجس كالسِّراج، هاجس الدَّم، والثَّأر، والخروج مستضعفاً من عين عيسى» (الخليل، 1980 (26).

وبهذا فإنَّ لغة خالد الحمدي لا تكتفي بتمثيل خلفيَّته الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة، بل تسهم في تجسيد الصِّراع، بوصفه بنيةً نفسيَّةً ولغويَّةً في آن معاً، إنَّها لغة تجعل القارئ أقرب إلى التَّجربة الشُّعوريَّة الشَّخصيَّة، تحيل إلى واقعها الممزَّق، لتؤكِّد أنَّ الرِّواية لا تفصل بين البنية اللُّغويَّة وبنية الصِّراع، بل تجعلهما متداخلتين، حيث تصبح اللُّغة نفسها أداة الصِّراع، وصوته الأكثر صدقاً.

تلاحق (حارة البدو) بطلها خالد الحمدي من خلال تتبُّع مسار النَّار المشتعلة في داخله، حيث تتدفَّق الذِّكريات المتعلقة بمقتل أخيه، وما تبعه من حضور الدَّرك، ثم انكشاف محدوديَّة خيارات العائلة أمام الفقر والعوز، واضطرارهم إلى كتم الجرح، والصَّمت على المأساة، وهذا التَّراكم السَّرديُّ للذِّكريات لا يُقدَّم بوصفه خلفيَّةً محايدةً، بل يساق من خلال لغة مشحونة بالانفعال، تكشف عمق التَّوتُّر الدَّاخليّ للبطل، وتعيد إنتاجه في وعي القارئ.

وتزداد هذه اللُّغة قرباً من المتلقِّي، من خلال التَّحوُّل الملحوظ في بنية السَّرد، حيث ينتقل السَّرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلِّم "أنا"، فيكسر المسافة الفاصلة بين البطل والقارئ، وكأنَّنا أمام اعتراف مباشر، يعبِّر عن احتدام الصِّراع الدَّاخليّ: «فأنا خالد الحمدي...أخرج الآن من الكويت، في سفرة، انتظرتها عمراً طويلاً، عشته بجانب واحد، هو جانب الحقد، هذا الَّذي طغى على كلِّ شيء في حياتي، قد أقول سمَّم حياتي، .... هل كنت أحتاج هذا السُّمَّ لأظلَّ حيَّاً؟!» (الخليل، 1980 (27)، ليصبح القارئ أمام خطاب داخليٍّ ذاتيٍّ متوتِّر، لا يكتفي بنقل الحدث بل يضعنا في قلب التَّجربة الشُّعوريَّة الخاصَّة.

وبذلك فإنَّ لغة خالد الحمدي لا تتجلَّى في بساطتها وعفويَّتها فحسب، بل في انفتاحها على التَّعدُّد الصوتيّ، الذي يمنح الرِّواية قوَّةً تعبيريَّةً مضاعفةً، فالانتقال من صوت الرَّاوي إلى صوت البطل الذاتيّ، يجعل اللُّغة مجالاً للصِّراع، ويحوِّل النَّصَّ إلى ساحة مواجهة بين الحقد والرَّغبة في الحياة، بين الصَّمت المفروض والبوح المتفجِّر، إنَّها لغة لا تكتفي بوصف مأساة خالد الحمدي، بل تجعل القارئ شريكاً في اختبارها من خلال تغيير موقع السَّرد، وكأنَّها تعيد صياغة المأساة داخل وعي القارئ مباشرةً.

فاللُّغة التي بنيت عليها شخصيَّة البطل، هي لغة إيصاليَّة مباشرة، تنقل التَّجربة كما هي، دون وسائط بلاغيَّة، أو زخرفة لفظيَّة، دون استعارات تعلي من النَّصِّ على حساب الشَّخصيَّة، ودون كنايات تبني طبقةً غامضةً فوق الواقع، إنَّما هي لغة أقرب إلى البوح والاعتراف، تتناسب مع طبيعة البطل، الذي يعيش على الحافَّة بين الحقد والخذلان، والفقر والانتقام، إنَّها لغة تجعل الشَّخصيَّة مركز القول، لا اللُّغة نفسها، وتترك المساحة كاملةً لنبض البطل، واحتدام الصِّراع، وبهذا تصبح أداةً للنفاذ إلى الدَّاخل الإنسانيّ.

إنَّ استرسال أفكار خالد الحمدي دون انقطاع يذكر، خلا بعض الوقائع العرضيَّة، كسؤال النَّادل في الاستراحة، يكشف عن تدفُّق لغويٍّ، يوازي تدفُّق الذَّاكرة، والوعي الدَّاخليّ للبطل: «على الحدود دقَّق رجل الأمن كثيراً في أوراقي، وكأنَّه يشمُّ رائحة دم في ثيابي

_ هل يشرب شيئاً آخر الأخ؟!

قال النَّادل المعروق.. وقلت:

_ شاياً.

هذه الطاولات المتناثرة.... أمَّا همِّي فلا يغرقه سوى الدَّم» (الخليل، 1980 (29).

فالحوار العابر لا يقطع خطَّ الصِّراع الرَّئيس، بل يتوارى أمام مشاعر الانتقام التي تستولي على البطل، وتضغط على روحه.

حين ينزل خالد الحمدي حارة البدو مع السَّائق عزَّار، لا تتَّخذ اللُّغة منحىً تصويريَّاً مغايراً، بل تبقى لغة تنفيذ ومباشرة، تؤرِّخ بدقَّة لحظة الانتقام، ثم لحظة الانكسار بالهرب من الشُّرطة، وانقلاب الحافلة.

إنَّ موت عزَّار ودخول خالد الحمدي المشفى، يقدَّمان عبر سرد صاف، يقترب من التَّقرير اليوميّ، لكنَّه يحقِّق أقصى درجات التوتُّر الدَّراميّ:

«_ صديقك السُّوريُّ، عليه رحمة الله.

_ مات؟!

_ .....

هزَّت الممرضة رأسها ثمَّ انسحبت لتتركه وحيداً وأصداء الاصطدام بالأرض القاسية، لا زالت آثارها في أعماقه، دواراً مخيفاً، وغباراً وصخباً لا ينتهي» (الخليل، 1980 (67).

واللَّافت أنَّ غياب اللُّغة المأثورة من أمثال وأقوال جاهزة وحكم أو قصائد، والَّتي يوظِّفها الخليل كثيراً في رواياته، لم يفقد النَّصَّ قوَّته، بل على العكس جعل التَّجربة أكثر حقيقيَّةً وملامسةً.

تستمرُّ الرِّواية في الاعتماد على هذه اللُّغة في سرد قصص الأبطال الآخرين: عثمان الشَّرهان رفيقهم في الرِّحلة، الشَّيخ جدعان النَّاصر، الذي نطلُّ على قصَّته من خلال ذاكرة عثمان الشَّرهان تابعه السَّابق، مطرة زوجة عرَّار، عزُّوز الفرواتي، أحد سكَّان حارة البدو وغيرهم.

فاللُّغة في رواية (حارة البدو) هي لغة الصِّراع، مباشرة متدفِّقة، مشحونة بالانفعال الدَّاخليِّ، بعيدة عن أيِّ تزيين أو مبالغة، وهذا ما يجعل القارئ يعيش التَّجربة، ليس بوصفه قارئاً خارجيَّاً، بل منغمساً داخل وعي البطل وصراعه.

3_التَّحوُّل اللُّغويُّ:

تتابع رواية (حارة البدو) الصادرة عام1980، والَّتي هي باكورة أعمال الخليل، اعتماد لغة سرديَّة بسيطة، وهو النَّهج الذي يستمرُّ مع رواية (الضِّباع) (الخليل، 1985) الصَّادرة عام1985، وهي الرِّواية الثَّانية من حيث الصُّدور، غير أنَّ هذا الخطاب اللُّغويَّ يشهد تحوُّلاً ملحوظاً مع رواية (الهدس) (الخليل، 1987) الصَّادرة عام1987، حيث تبدأ الروايات في توظيف لغة أكثر بلاغيةً، تتَّكئ على أدوات التَّزيين اللَّفظيِّ، فنجد التَّشبيهات والاستعارات والصُّور الفنيَّة.

ومع توالي التَّجربة الرِّوائيَّة يتكرَّس هذا التَّحوُّل تدريجيَّاً، فيغدو حضور اللُّغة البلاغيَّة أكثر كثافةً مع (حارس الماعز) (الخليل، 2003) الصَّادرة عام2003، حيث يبدأ التَّحوُّل نحو استلهام شخصيَّات صوفيَّة، و(سودوم... سباق الإوز البري) الصَّادرة عام2004، وفي رواية (صيارفة الرَّنين) (الخليل، 2008) الصَّادرة عام2008، والَّتي تعدُّ آخر أعماله الرِّوائيَّة المنشورة، تبلغ اللُّغة البلاغيَّة ذروتها، حيث تتداخل مع مرجعيَّات صوفيَّة واضحة، لتمنح النَّصَّ بعداً دلاليَّاً ورؤيويَّاً مختلفاً عمَّا ميَّز البدايات.

وإذا أردنا رصد هذا التَّحوُّل اللُّغويَّ، نجده جليَّاً في رواية (الهدس)، ومنذ بداية الرِّواية، ففي مقطع "النَّشيد البدائيّ"، والَّذي يشكِّل استشرافاً لمسار حياة أحمد الفيَّاض، بطل الرِّواية، يُكتب هذا النَّشيد بلغة تستعير من المخزون الأسطوريّ والملحميّ، بحيث يذكِّر القارئ بأبطال الملاحم القديمة، ويمتدُّ على مدار أربع صفحات متواصلة: «تغرس براثنك في حصى الأرض حتَّى يبجَّ الماء.....واضرب بجمع يدك عظام الصَّدر، ادع كلاب الرعيان، والذئاب، والقرباط، والغجر، وفضَّ ختم الفرات.....وأنت أخو الحلوة، حين تنخاها، يتحلَّب لعاب المنايا في حدِّ قدُّومك» (الخليل، 1987 (11)، «ارفع قدُّومك عالياً لموكب السَّلاحف، تخرج من دروعها مرَّة» (الخليل، 1987 (12).

وعند المقارنة بين هذا الاستشراف، وبين استشراف رواية (الضِّباع)، يظهر الفرق بوضوح في اختيار اللُّغة، نقرأ في (الضِّباع): «قالت له المرأة التي أحبَّته قبل أن تهجره، وتتزوَّج: اسمع، ستضرب في شرق الأرض، وغربها كالملعون، لكنَّك في النِّهاية ستعود إلى عشِّك البارِّ وكالحمام الزَّاجل، ستكون قد خسرت ربَّما كل شيء» (الخليل، 1985 (5)، فبينما يتأسَّس استشراف (الضِّباع) على البساطة والوضوح، نجد استشراف (الهدس) يميل إلى الشِّعريَّة والتَّعقيد.

وبالنَّظر إلى هذا المسار يعمد البحث إلى استخدام مصطلح "اللُّغة البلاغيَّة"، للدِّلالة على هذا النَّمط من الكتابة، فمصطلح "اللُّغة الشِّعريَّة"، الَّذي استخدمه جهاد نعيسة للدِّلالة على النَّمط ذاته (نعيسة، 2001 (31)، قد يثير التباساً؛ إذ قد يُفهم منه تلك اللُّغة المكثَّفة، الموحية والشفَّافة، ذات الحساسيَّة العالية، التي طالب بها بعض الباحثين، مثل عبد الملك مرتاض، حيث يقول: «إنَّنا نطالب بتبَّني لغة شعريَّة في الرِّواية، ولكن ليست كالشِّعر؛ ولغة عالية المستوى، ولكن ليس بالمقدار الَّذي تصبح فيه تقعُّراً» (مرتاض، 1998 (109).

وبالعودة إلى رواية (الهدس) يمكن ملاحظة شيوع اللُّغة البلاغيَّة فيها من خلال مقاطع عديدة، مثل مقطع وصف الشَّمس: «الشَّمس كاوية كالقصدير، غزالة من الذَّهب، والبريق الأبَّهي، تمضي بمهابة ملكة سومريَّة، تصطاد ثيران السَّماء، وأيائل الأفق النَّحيل، واللَّحظة ترتعش، ثم تلوي عنقها الطَّري» (الخليل، 1987 (88)، يمثِّل كلُّ عنصر من عناصر هذا المقطع صورة فنيَّةً، قائمةً على التَّشبيه، وكأنَّه نصٌّ شعريٌّ، أو قصيدةٌ غزليَّةٌ، موجَّهةٌ إلى الشَّمس.

إلَّا أنَّ التَّساؤل النَّقديَّ يصبح حاسماً، عند محاولة ربط هذه اللُّغة بالمستوى السَّرديّ للرِّواية، فيحقُّ لنا أن نسأل ما جدوى هذا التَّشبيه، وما مدى ارتباطه بموضوع الرِّواية، أو بالبطل، وما الذي يضيفه هذا الأسلوب إلى فهم حياة الشَّخصيَّات، والصِّراع الذي تخوضه.

وتظهر المفارقة أكثر عند المقارنة بين الاستفادة من الطَّاقة البلاغيّة للُّغة، في رواية (حارة البدو)؛ فهذا العنوان المؤسَّس على مفارقة لغويَّة قائمة على تجاور متناقضين: لفظ (حارة) الذي يحيل إلى المدينة، و(البدو) الذي يحيل إلى البادية، لكنَّ هذا الاستخدام عميق الاتصال بموضوع الرِّواية، وحياة الأبطال والصِّراع، فالحارة التي لا تشبه المدينة، تحاول اختراق جدار هذه المدينة، فتُرفض، ومن ثمَّ تفشل في بلوغ المدنيَّة، وتفقد أصالة بداوتها، وتبقى على حافة الانتماءين.

واللُّغة البلاغيَّة في المقطع المقتبس من رواية (الهدس) آنف الذكر، على الرَّغم انفصالها عن الواقع المعيش للشَّخصيَّات في الرِّواية، إلَّا أنَّها تجعل بعض الباحثين يقعون في فخِّ مدحها باعتبارها قيمةً جماليَّةً بحدِّ ذاتها، فالمقطع الذي يمثِّل تراكم التَّشبيهات والاستعارات المجازيَّة، يُقرأ بوصفه: «جواً تصويريَّاً رائعاً، ولغةً شعريَّةً متألِّقةً» (الخلف، 2010_2011 (181)، كما يرى محمد علي الخلف.

غير أنَّ هذا التَّقدير الجماليَّ، يغفل عن أنَّ الرِّواية اعتمدت على التَّزيين اللُّغويّ، وابتعدت عن الواقع اليوميّ، الذي كان من المفترض أنَّها تصوِّره، ما يجعلها تفقد صلتها الأساسيَّة بالقارئ وبالحياة الواقعيَّة للبطل.

فاللُّغة المستخدمة تتَّجه نحو صياغة شعريَّة يغلب عليها الطَّابع الذَّاتي، «فالشِّعر له حقيقته الفنيَّة المشبعة بالانفعال والمعبِّرة عن فرديَّة الفنَّان وذاتيَّته» (عيد، د ت (55)، وهو ما يعكس حضوراً قويَّاً لصوت الكاتب الفرديّ، في المقابل، تتأسَّس اللُّغة الرِّوائيَّة على تمثيل الواقع واستكشاف تعدُّديته، بما يتيح بناء فضاء سرديّ يتَّسم بالغنى والتنوُّع.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا الانبهار بتلك اللُّغة البلاغيَّة، نجد تعليق الشَّاعر عمر الحمُّود، على مقطع آخر من الرِّواية: «ارتفع القدُّوم عالياً فادياً ككبش إبراهيم، مقدَّساً كحمامات الحسن والحسين» (الخليل، 1987 (190)، حيث يقول الحمُّود عن هذا المقطع: «وكأنَّنا أمام جلجامش بلا هالة، خرج من سلالات الماء، وطغى بقوَّة قاهرة (الطُّوفان)» (الموصلي وآخرون، 2024 (59).

فالحمُّود يدرك أنَّ هذه اللُّغة تصنع بطلاً ملحميَّاً، يحيل إلى جلجامش، مستنداً إلى قوَّة الصُّور البلاغيَّة والتَّشبيهات الفائقة، غير أنَّ هذا التَّقدير الجماليَّ يطرح إشكاليَّةً واضحةً؛ هل هذه اللُّغة التي تصوِّر البطل في إطار ملحميّ، صالحة لوصف فعل هو في الأساس ردُّ فعل على إهانة، وليس فعل مقاومة مخططاً له أو مدروساً، حيث أتى في سياق قتل أحمد الفيَّاض، القائد العثمانيَّ المدعوَّ الشَّنَّاق بعد أن بصق بوجهه، بمعنى آخر هل يعكس هذا الأسلوب البلاغيُّ الواقع النَّفسيَّ والاجتماعيَّ للبطل، أم أنَّه يحوِّله إلى رمز ملحميٍّ، يفقد نصَّ الرِّواية الاتِّصال المباشر بالحدث اليوميّ، والدَّافع الواقعيّ للفعل.

يثير التَّحوُّل المفاجئ إلى اللُّغة البلاغيَّة بعد اعتماد لغة يوميَّة مباشرة، تساؤلاً عن دوافع الخليل ومسوغاته لهذا الانزلاق، ويمكن تفسير ذلك بكون الخليل شاعراً، وهذا التَّأصيل الشِّعريُّ قد يفسِّر ميله نحو استدعاء البلاغة والاستعارات المكثَّفة، ورغبته في خلق نصوص تمتاز بالإيقاع الموسيقيّ، والرَّمزيَّة المكثَّفة.

وعلى المستوى النَّظريّ يمكن ربط هذا الانزلاق بما يُعرف في الدراسات النَّقديَّة المعاصرة بنظرية أدب اللا نوع، أو النَّصِّ المفتوح، التي تشجِّع على تجاوز الحدود التَّقليديَّة للأجناس الأدبيَّة، ويعزِّز هذه الفرضيَّة أنَّ رواية (حارس الماعز) جاءت ضمن مجموعة نصوص متجاورة في الإصدار نفسه.

يؤدي الانسياق خلف فكرة النَّصِّ المفتوح، أو أدب اللا نوع، في بعض الأحيان إلى تجاهل خصوصيَّات كلِّ جنس أدبيٍّ على حدة، وهو ما يؤدي إلى اختلاط غير محسوب أحياناً بين تقنيات السَّرد والشِّعر، ينتج عن ذلك مزيج غير متجانس، لا ينتمي بشكل واضح إلى أيِّ نوع من الأجناس الأدبيَّة، حيث «هناك نقاط التقاء بين الفنون، وثمَّة نقاط افتراق، وثمَّة مساحات لاستقبال التَّأثيرات، وثمَّة مساحات منغلقة حكماً أمام هذه التَّأثيرات» (نعيسة، 2001 (120).

وتتعمَّق المشكلة عند استخدام مثل هذه اللُّغة في لحظات شديدة الخصوصيَّة، حيث يحتاج البطل إلى البوح وإظهار حدَّة الصِّراع النفسيّ، ففي مثل هذه اللَّحظات تأتي اللُّغة البلاغيَّة لتضع حدَّاً للبوح، وتفرض فاصلاً على التَّعبير عن الملمح الإنسانيّ العميق، فتقلب التَّجربة الشَّخصيَّة إلى صورة مبالغ فيها، تفقدها رقَّتها وصدقها.

نجد مثالاً واضحاً على ذلك في رواية (الهدس) حين يتذَّكر البطل زوجته الأرمنيَّة الرَّاحلة فلورا، أثناء مشهد يرقص فيه صديقه ساكو الأرمنيُّ، فيعيد ذلك إلى ذهن البطل كيف كانت ترقص زوجته رقصاً مشابهاً: «هكذا كنت ترقص أحياناً، حين تكون خالية البال» (الخليل، 1987 (159).

وحيث كان المشهد يحتاج إلى لغة دقيقة وحسَّاسة، تعكس استحضار البطل رقص محبوبته، وتعقيدات شعوره، فإنَّ اللُّغة البلاغيَّة اختزلت هذا الإحساس في تشبيهات تقليديّة: «قال عقله الباطن، واتَّشح بالسَّواد، امتدَّ وجهها الحارس كحمامات الحسين الذَّبيح بين الدَّم واللَّحن خرج الأموات من المقابر، والحمَّى من الجُلود المتعبة، والظَّلام من الظَّلام» (الخليل، 1987 (159)، هنا تحوَّل البوح الشَّخصيُّ إلى صورة جامدة تقلِّل من قدرة القارئ على التَّواصل النَّفسيّ مع البطل، وتضعف التَّعبير عن الملمح العاطفيّ الدَّقيق، الَّذي هو محور التَّجربة السَّرديَّة.

وبالتَّالي يظهر أنَّ اعتماد البلاغة المكَّثفة في مثل هذه اللَّحظات لا يخدم النَّصَّ، بل يعرقل الصِّلة بين القارئ والبطل، ويبعد الرِّواية عن مهمَّتها الأساسيَّة في تصوير الصِّراعات النَّفسيَّة والإنسانيَّة، بطريقة مباشرة وحقيقيَّة، كما كانت اللُّغة اليوميَّة المباشرة في أعمال الخليل المبكِّرة.

وبالانتقال إلى رواية (سودوم...سباق الإوز البري) في تصويرها لسيرة الدُّكتور عبد الله الرفاعي المتناصَّة مع شخصية الدُّكتور عبد السَّلام العجيليّ (الخلف، 2010_2011 (225)، حيث يتمُّ استدعاء شخصيَّة واقعيَّة ذات ثقل اجتماعيٍّ وثقافيٍّ (العجيليّ)، وإعادة كتابتها في قناع تخيليٍّ (الرفاعي)، ولا تكتفي الرِّواية بنسج الوقائع الكبرى لحياة البطل، بل ينفتح السَّرد على تفاصيل دقيقة، مثل الثَّراء النِّسبيّ للبيت، ويوميَّات العيادة، والعلاقات الاجتماعيَّة، والذِّكريات المدرسيَّة والجَّامعيَّة، والرَّحلات، والعمل السِّياسيُّ، ثم العودة والاستقرار في المدينة الأمِّ.

ويستمدُّ السَّرد كثيراً من ملامحه من سيرة الجدِّ الرفاعي الكبير الصُّوفيّ، الَّذي تعود الرِّواية إلى حكايته شابَّاً لاهياً، ثم حاجَّاً تائباً، ثم رجلاً عابداً، وهنا تكمن المفارقة؛ إذ يبدو عبد الله الرفاعي، الطَّبيب والمثقَّف والسِّياسيُّ، امتداداً للجدِّ في لغته وأفكاره، فكلاهما ينهل من معين التَّصوُّف، ذلك الجدُّ الذي «اتَّحد بالطَّير والحجر والنَّبات، سمع لغة الأشياء» (الخليل، 2004 (138).

وتصوِّر الرِّواية مشهداً حميماً لطفل يتأمَّل جدَّه وقد بلغ الكبر، في لحظة مفعمة بالتَّعاطف والحبِّ، بالغ الحساسيَّة: «الألفة كالإلهام تقود خطواته الآن، طفلاً شاحباً، وضائعاً في هجير من الضَّياع والوحشة والبعد الحارق، يوم وقف ينظر إلى الرفاعي الكبير، يهتزُّ كنخلة عجوز، وتدمع عيناه، نعم تدمعان في لحظة وجد وخوف وصوفيَّة لا تملك شجرة المعاني تفسيراً لها» (الخليل، 2004 (138)، فكيف لطفل صغير أن يدرك معنى الوجد الصُّوفيّ، وما هي شجرة المعاني، إنَّها لغة تشكِّل امتداداً مباشراً للغة الجدِّ.

وتكشف لغة عبد الله الرفاعي عن مفارقة أخرى، حيث تبدو اللُّغة المخصَّصة له في الرِّواية بعيدةً عن الانسجام مع الواقع الاجتماعيّ والسِّياسيّ المأزوم، الذي تتحرَّك فيه الأحداث، فبدلاً من أن تكون أداةً كاشفةً لبنية اجتماعيَّة مثقلة بالخطيئة المعلنة والسِّريَّة، ومرتهنة لفضاء سياسيٍّ مغلق تغشاه الخيانة والخوف، وهو الواقع الَّذي تصوِّره الرواية، جاءت أقرب إلى خطاب مثقَّف يعيش في برج معرفيٍّ منفصل عن تحوُّلات المدينة.

وهو انفصال يزداد وضوحاً حين نقارنه بالسِّياق التَّاريخيّ الذي ترسمه الرِّواية، لمرحلة "ثورة القطن"، حيث أدَّت الطَّفرة الاقتصاديَّة النَّاتجة عن زراعة القطن إلى تراكم الثَّروة، في أيدي بعض أبناء المدينة، فانفجرت الأحقاد الكامنة، وظهرت أشكال جديدة من الصِّراع الاجتماعيّ، عند هذه النُّقطة يظهر التَّباين بين

لغة البطل وأدواتها التَّعبيريَّة، وبين الواقع الموصوف في الرِّواية، بما يشي بوجود فجوة دلاليَّة، تجعل الخطاب الرِّوائيَّ في حالة ارتباك بين تكوين البطل وصوته.

فيما نجد أنَّ هذا الواقع يُعبَّر عنه في الرِّواية من خلال حوار يدور بين سعيد النَّهري وأحد زبائنه:

«_ أتعرف يا حاشي؟ الحال ما عاد يحتمل.

_ خير يا حاج.

_ كل يوم والثَّاني يتكوَّم قدَّام السراي جريح أو قتيل على يد أولاد أحياناً....

_ دنيا بنت حرام.

_ صحيح دنيا مايلة زهت لبعض الكلاب فامتلأت بطونهم وجيوبهم من أموال القطن، فطاشت عقولهم .....

_ لكنَّ أرواح وأعراض العباد ليست لعبة» (الخليل، 2004 (85).

وسعيد النَّهري هو مراب وقوَّاد عريق، توظِّف الرِّواية صوته لتكشف عن هذا الواقع، في تناقض صارخ بين موقع البطل وفكره، فمن المستغرب أن يصدر هذا النَّقد اللَّاذع للمجتمع من أحد أركان الفساد فيه، ويبقى صوت الدُّكتور عبد الله الرفاعي غائباً عن هذه الإشكاليَّة.

يذهب لوكاتش إلى أن العمق الدِّلاليَّ في العمل الرِّوائيّ يتأسَّس على القدرة على تجسيد الأفكار في صور محسوسة، بما يتيح لها أن تُدرَك ضمن سياق حيٍّ يرتبط بالتَّجربة الإنسانيَّة، فيقول: «إنَّ السِّيمياء الفكريَّة الأغنى والأخصب والأبرز والأعمق، ترجع إذن بالجوهر إلى قدرة الشَّخصيَّة الأدبيَّة على إملاء اللَّحظة المركزيَّة المسندة إليها تأليفيَّاً على نحو حسيٍّ ومقنع» (لوكاتش، 1985 (32)، وفي ضوء هذا التَّصوُّر يبرز هذا التَّباين بوصفه فجوةً في البناء السَّرديّ، ذلك أنَّ الشَّخصيَّة الَّتي تناط بها مهمَّة الكشف عن اختلالات الواقع لا تنسجم مع موقعها القيميّ داخل النَّصّ، في حين تُحجب الشَّخصيَّة المؤهلة لحمل هذا الوعي النَّقديّ، ممَّا يؤدي إلى إضعاف تمثيل الواقع على نحو غير متوازن.

تستمرُّ الرِّواية في توظيف اللُّغة البلاغيَّة لشخصيَّة هذا البطل، حتى في أكثر اللَّحظات حساسيَّةً، مثل استدعائه لذكريات الطُّفولة المرتبطة بمحبوبته سارة بنت حسين، ففي هذا المشهد تتَّجه اللُّغة نحو الاستعارات المعقَّدة والمجازات البعيدة، بما في ذلك التَّصوير لما يرى من «آلاف الثِّيران المجنَّحة والأسماك وطيور الحجل والدَّرَّاج تنفر من تضاريس الجسد» (الخليل، 2004 (93)، بدل السّمَاح للبطل بالبوح المباشر، او استحضار المشاعر بأسلوب أكثر شفافيَّةً، وعمقاً نفسيَّاً.

هذا التَّوجُّه يكشف عن انزلاق الرِّواية نحو لغة متعالية بعيدة عن واقع البطل النَّفسيّ، وهو ما يجعل القارئ يواجه صعوبة في التَّواصل مع البطل وفهم دوافعه، والإشكاليَّة هنا تتعلق بملائمة اللُّغة مع خلفيَّة البطل، فكيف يمكن لهذه اللُّغة البلاغيَّة المعقَّدة أن تعكس شخصيَّة البطل، الذي تصفه الرِّواية بأنَّه سافر إلى دول كثيرة، وشارك في الكتابة والإنتاج الثَّقافيّ من خلال مؤلفات عديدة (الخليل، 2004 (93)، فمن المتوقَّع من بطل مثقَّف ومطَّلع على تجارب ثقافيَّة متنوعة، أن تعكس لغته هذا التَّنوُّع، وأن تكون قادرةً على التَّعبير بمرونة ودقَّة عن الواقع الاجتماعيّ والسِّياسيّ المعقَّد للمدينة.

غير أنَّ اللُّغة المهيمنة على هذا البطل، بما تحمله من الاستعارات والمجازات البلاغيَّة، تبتعد عن التَّعبير الواقعيّ المنطقيّ لشخصيَّة مثقَّف واسع الاطلاع، وتظلُّ في إطار خطاب متعال، يفتقر إلى تفاعل مباشر مع محيطه، ويعكس فجوةً بين خبرة البطل المعرفيَّة وواقع اللُّغة التي يستخدمها.

حتَّى مع تقدُّم عبد الله الرفاعي في العمر تستمرُّ الرِّواية في اللُّجوء إلى البعد الصُّوفيّ، للتَّعبير عن مشاعره الدَّاخليَّة، حيث تصوِّره وهو يتوجَّه إلى التَّكية، ويقابل شيخه، ويخوض معه حواراً رمزيَّاً صوفيَّاً (الخليل، 2004 (94)، هذا التَّوجُّه يجعل اللُّغة غارقة في الرَّمزيَّة، والاستعارات الصُّوفيَّة، بدل أن تمنح القارئ فرصة لفهم المشاعر الحقيقيَّة التي تنتاب الإنسان في لحظات الشَّيخوخة، بعد عمر حافل، مثل إحساس فوات الزَّمن، وتراكم الآثار النَّفسيَّة والجسديَّة وغيرها.

في الوقت نفسه تصوِّر الرِّواية مشهداً آخر يجمع عبد الله الرفاعي، بأحد أبرز الشَّخصيَّات الوطنيَّة "ناظم القدسي"، خلال مرحلته الدِّراسيَّة الأولى في حلب، ويطلب ناظم القدسي من الطُّلاب كتابة التَّقارير عن المتعاونين مع فرنسا، يرفض الرفاعي، فيدور بينهما الحوار الآتي:

«_تقارير؟!

صاح عبد الله كالملسوع، ثم تابع والدَّهشة لا تفارق كلَّ كلمة ينطق بها أمام الدُّكتور:

_نحن نكتب تقارير؟

_نعم وماذا في الأمر؟ مصلحة البلد تتطلَّب ذلك، فأنتم لا تكتبونها لعدوٍّ يريد خراب البلد.

_لا أبداً، لن نفعل.

_ولماذا لا؟

_لأنَّ كتابة التَّقارير مهمَّة ووظيفة أناس آخرين بحكم وظيفتهم وعملهم، أمَّا نحن فالأمر يختلف، فهو أقرب إلى التَّجسُّس على غيرنا، ممَّا يقلِّل من احترامنا لأنفسنا، واحترام الآخرين لنا..... فمن يتعوَّد كتابة التقارير لا يهمُّه فيما بعد الجهة التي تطلبها منه» (الخليل، 2004 (166).

هذا السُّلوك، وهذه اللُّغة الخطابيَّة يبدوان غير متَّسقين مع المرحلة العمريَّة المبكِّرة للبطل، حيث لا يمكن لطالب في عمره أن يكون قد تشكَّل وعيه السِّياسيُّ والاجتماعيُّ، من هنا تبرز المفارقة في لغة عبد الله الرفاعي، هل تعكس هذه اللُّغة عمق شخصيَّة البطل، ووعيها الدَّاخليَّ، أم أنَّها مجرد وسيلة وفاء رمزيٍّ لشخصيَّة وطنيَّة قدَّمت الكثير للمدينة، أراد الخليل أن يجسِّدها في أعماله ويخلِّد أثرها.

إنَّ المثالين السَّابقين من روايتي (الهدس) و(سودوم...سباق الإوز البري)، لا يعدَّان استثناءً من باقي رواياته اللَّاحقة لهما، والمقارنة بينهما وبين لغة خالد الحمدي في رواية (حارة البدو) تظهر كيف تستطيع اللُّغة، حين تتخفَّف من أثقال البلاغة، أن تتَّصل أعمق اتصال مع داخل البطل، وأن تعبِّر أصدق تعبير عن صراعه.

الخاتمة:

خلص البحث إلى أن اللُّغة تمثِّل رَّكيزةً أساسيَّةً في بناء البطل في روايات إبراهيم الخليل، إذ تساهم في تعدُّد الأصوات والرُّؤى في الرِّوايات، وكشفت الدِّراسة، من خلال التَّحليل السَّرديّ، أنَّ الخليل أسَّس مشروعه الرِّوائيَّ على مبدأ التَّعدد اللُّغويّ في بناء البطل، الذي يجمع بين الفصحى ولهجة الرقَّة، في محاولة لإحياء هويَّة لغويَّة محليَّة، داخل إطار فنيٍّ حديث، وبدأ هذا المشروع باستخدام لغة سهلة إيصاليَّة، ولكنَّه مع تقدُّم تجربته السَّرديَّة، اتجه نحو اللُّغة البلاغيَّة، الَّتي اتَّسمت بكثافة الاستعارات والتَّشبيهات، ممَّا أدَّى إلى تحوُّل في طبيعة لغته، من البساطة الدَّالة إلى الزَّخرفة التَّعبيريَّة أحياناً، أسهم ذلك في ظهور بعض الفجوات بين لغة البطل وتكوينه، أو بين لغة البطل وما تقتضيه اللَّحظة السَّرديَّة.

النَّتائج:

1. تعدّ اللُّغة الرِّوائيَّة عند إبراهيم الخليل عنصرًا بنائيًّاً محوريًّاً في تشكيل البطل.
2. يوظّف الكاتب التَّعدُّد اللغوي لتأكيد البعد الهويَّاتيّ والثَّقافيّ للرَّقَّة.
3. تمثل اللَّهجة الفصيحة المحليَّة بعداً فنّياً، يسهم في إثراء اللُّغة السَّرديَّة.
4. شهدت لغة البطل عند الخليل تحوُّلًا من السُّهولة والعمق في البدايات، إلى البلاغة المكثَّفة في المراحل اللَّاحقة.
5. أدَّى هذا التَّحوُّل إلى ابتعاد اللُّغة عن بساطتها الأولى، التي ميّزت الرواية عن الأجناس الأدبيَّة الأخرى.

المصادر والمراجع:

روايات إبراهيم الخليل:

الخليل، إبراهيم. (1980) حارة البدو. بيروت: لبنان. دار التَّنوير_دار المثلث. ص: 99.

الخليل، إبراهيم. (2003) حارس الماعز. دمشق: سورية. من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب. ص: 124.

الخليل، إبراهيم. (2004) سودوم سباق الإوز البري. دمشق: سورية. من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب. ص: 264.

الخليل، إبراهيم. (2008) صيارفة الرنين. اللاذقيَّة: سورية. دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع اللاذقيَّة. ص: 172.

الخليل، إبراهيم. (1985) الضِّباع. اللاذقيَّة: سورية. دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع. ص: 80.

الخليل، إبراهيم. (1987) الهدس. بيروت: لبنان. دار التَّنوير للطِّباعة والنَّشر. ص: 259.

الدَّوريات والكتب العربيَّة والأجنبيَّة:

باختين، م. (1988) **الكلمة في الرِّواية**. تر: يوسف حلَّاج. دمشق: سورية. منشورات وزارة الثَّقافة.

دسوقي، صبحي. (2009) الحركة الثَّقافيَّة في محافظة الرَّقَّة 1900_2008 دراسة ببلوغرافية. دمشق: سورية. دار كيوان للطِّباعة والنَّشر. ص: 591.

السوسي، نجوى عمر. (د ت) **مستويات اللُّغة الرِّوائيَّة.** المجلة العلمية لكلية التربية. مصراتة: ليبيا. ص: 191_207.

عصمت، رياض. (2012) قصِّة السَّبعينات. دمشق: سورية. وزارة الثَّقافة، منشورات الهيئة العامَّة للكتاب. ص: 304.

عيد، رجاء. (1995) **القول الشِّعري منظورات معاصرة**. الإسكندريَّة: مصر. منشأة المعارف. ص249.

لوكاتش، ج. (1985) **دراسات في الواقعيَّة**. ط3. تر: نايف بلوز. بيروت: لبنان. المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع. ص: 248.

مرتاض، عبد الملك. (1998) في نظرية الرِّواية. الكويت. المجلس الأعلى للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد240. ص: 289.

الموصلي، حمدي. ناصر، نور الدين. يونس، وضحة. جعفر، نذير. عصمت، رياض، والحمود، عمر. (2024) **إبراهيم الخليل صفصافة الشَّرق.... مولاي!!**. دمشق: سورية. اتحاد الكتَّاب العرب، سلسلة الكتاب الشَّهري (كتاب الجيب)، العدد194. ص: 123.

نعيسة، جهاد. (2001) **في مشكلات السَّرد الرِّوائيّ**. دمشق: سورية. من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب. ص: 337.

واط، إ. (1997) **نشوء الرِّواية**. تر: ثائر ديب. القاهرة: مصر. دار شرقيَّات للطِّباعة والنَّشر. ص: 267.

الرسائل الجامعية:

الخلف، محمد علي. (2010_2011)، **الرِّحلة في تجربة إبراهيم الخليل الرِّوائيَّة** رسالة ماجستير. شعبة الدِّراسات الأدبيَّة. قسم اللُّغة العربيَّة. كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة. جامعة اللاذقيَّة. اللاذقيَّة: سورية. ص: 247.

المواقع الإلكترونيَّة:

دعيس، يوسف. **إبراهيم الخليل تفجير اللُّغة والتَّأسيس لأدب جديد**. موقع .esyria تاريخ الاسترجاع: 25 حزيران 2008. الرابط: .https://www.esyria.sy/