

جماليات الحوار السردية دراسة في رواية "خطأ مقصود" لـ محمد صابر عبيد

Aesthetics of Narrative Dialogue: A Study of Mohammed Saber

Ubeid's Novel "An Intentional Mistake"

م. د. بشير إبراهيم أحمد عويد سوادي

Dr. Bashir Ibrahim Ahmed Owaid Sawadi Lecturer

المديرية العامة لتربية صلاح الدين

The General Directorate of Salah al-Din Education

Dr.b.swady@gmail.com

الملخص:

تشكل جماليات الحوار السردية في رواية (خطأ مقصود) للأديب محمد صابر عبيد عصب البناء الدرامي والوجداني؛ إذ يتجاوز الحوار فيها كونه أداة لتسيير الحدث ليصبح مرآة لتمزقات الذات الإنسانية وأشواقها، ففي المبحث الأول يتجلى (الحوار السردية التخيلي)، كطاقة تحريرية تستنطق الجماد وتخلق مونولوجات ذهنية تستبقي الواقع لترميم تشظيات الهوية، ويمتد هذا الدفق في المبحث الثاني عبر (الحوار السردية المتصل)، الذي ينساب كالنهر بين الشخصيات ليقاوم دمار الأمكنة في الموصل ويمنع الذات من الغرق في العزلة، بالمقابل يأتي المبحث الثالث عبر (الحوار السردية المنقطع)، ليعكس أزمة التواصل المعاصر حيث أن بتر الحوار النصي السردية والرسائل المبتورة يجسدان تراجيديا الفقد والقطيعة الوجودية، لتتكامل هذه الأنماط الحوارية صانعة نصاً إنسانياً نابضاً بالأسئلة. **الكلمات المفتاحية:** جماليات، الحوار، السردية، خطأ مقصود، محمد صابر.

Abstract:

The aesthetics of narrative dialogue in Mohammed Saber Ubeid's novel An Intentional Mistake constitute the backbone of its dramatic and emotional structure. Here, dialogue transcends its conventional role as a mere tool for advancing the plot, becoming instead a mirror that reflects the fragmentation and aspirations of the human self. In the first section, "Fictional Narrative Dialogue" manifests as a liberatory force that animates inanimate objects and generates mental monologues; these monologues anticipate reality to reconstruct the shattered pieces of identity. This narrative flow extends into the second section through "Continuous Narrative Dialogue," which flows seamlessly between characters to resist the physical destruction of spaces in Mosul and prevent the self from drowning in isolation. Conversely, the third section examines "Discontinuous Narrative Dialogue," reflecting the crisis of contemporary communication; the truncation of narrative text and fragmented messages embody the tragedy of loss and existential alienation. Ultimately, these dialogic patterns integrate to craft a deeply human text pulsing with profound questions. **Keywords:** Aesthetics; Dialogue; Narrative; An Intentional Mistake; Mohammed Saber.

التمهيد: مفهوم جماليات الحوار السردية

يشكل التمهيد لهذه الدراسة البوابة المعرفية والوجدانية لفك جماليات الحوار السردية في رواية (خطأ مقصود) لـ محمد صابر عبيد، حيث يتمحور حول مفهوم (جماليات الحوار السردية) كقيمة إنسانية وبنوية عليا؛ فالحوار في الرواية ليس مجرد أداة تزيينية أو تبادل آلي للكلمات بين الشخصيات؛ بل هو نبض السرد وشريانه الحيوي الذي يعيد صياغة الوجود، إن جماليات الحوار تكمن في قدرتها الفريدة على تحويل الأصوات الصامتة إلى طاقة تعبيرية؛ تفصح عن مخاوف الإنسان وأشواقه وصراعاته الداخلية، ومن خلال هذا التأصيل النظري نكتشف كيف يتحول المنطوق

والمسكوت عنه في الرواية؛ إلى فضاء جمالي متكامل تتلاقى فيه أبعاد التخيل والاتصال والانقطاع، لتكشف في النهاية عن عمق التجربة الإنسانية المأزومة وتجلياتها الفنية المبدعة. تُمثل جماليات الحوار في الفضاء الروائي المعاصر الشريان الحيوي الذي يغذي النص؛ وينقله من رتبة السرد الوصفي إلى رحابة التفاعل الإنساني المباشر، وتأتي هذه الدراسة لتسليط الضوء على (جماليات الحوار السردية)، في رواية (خطأ مقصود) للأديب محمد صابر عبيد، حيث ينطلق البحث من تمهيد نظري يؤصل لمفهوم جماليات الحوار السردية؛ بوصفه أداةً تعبيرية وبنوية تتجاوز تبادل الكلمات لتصبح مرآةً تعكس وعي الشخصيات وتمزقاتها الوجودية، ومن هذا المنطلق يتوزع البحث على ثلاثة مباحث: يدرس المبحث الأول (الحوار السردية التخيلي)؛ حيث تتنق اللغة من أطر الواقع الضيقة نحو فضاء المخيلة لتستنطق الجماد والظلال، وتؤسس لانفصام حوار ديمقراطي بين المبدع وصنعتيه، وجاء المبحث الثاني الموسوم بـ (الحوار السردية المتصل) يتبدى كدفق شعوري ممتد؛ يربط الذوات الإنسانية ببعضها وبالأمكنة الجريحة كمدينة الموصل، مشكلاً طوق نجاة ضد التشتت والجنون عبر حوارات سلسلة ومنسابة كالنهر القديم، أما المبحث الثالث فيعاب (الحوار السردية المنقطع) حيث تتجلى أزمة التواصل الإنساني وانكسار التدفق التعبيري؛ عبر الرسائل المبتورة والتأثرة والصمت الرقمي المعاصر، ليعلن هذا الانقطاع تراجيدياً الفقد والقطيعة الوجودية، إن هذا البحث يسعى عبر مقارنة هذه المباحث الثلاثة إلى كشف النقاب عن النسيج الإنساني والجمالي المركب، الذي يمنح رواية (خطأ مقصود) خلودها وقدرتها على إثارة الأسئلة في وجدان المتلقي. تحدد فكرة جمالية الحوار السردية من مفاهيم التلقي الجذاب؛ وهي تنهض على أساس معرفي ثقافي يحمل في طياته الكثير من الدلالات المتصلة بالجمالية (ينظر: شميث، ٢٠٠٥: ٥١٨)، إذ ترتبط بالإحساس والشعور الرؤيوية والثقافة والفكرة، وحين تترسخ جمالية الحوار السردية فإنها توقظ شعوراً بالفرح والسرور والدهشة (ينظر: كونزمان وآخرون، ٢٠٠١: ٥١٨)، داخل حساسية الروائي والمتلقي وعلى هذا الأساس حُدد التأثير الإدراكي، بوصفه صدمة إدراك تحدث عند إدراكنا للتقابل بين خصائص موضوع جمالية الحوار السردية وتفاعلاتها مع الخبرة الذاتية للفرد (ينظر: شميث، ٢٠٠٥: ٥١٨). إن الحكم على جمالية الحوار السردية هو حكم كلي؛ وذلك لأنه يطلب من الآخرين متابعتهم والإيمان به وجعله سلوكاً داخل أفعالهم الحيوية، وهو حكم ضروري لأنه يستحضر حساً مشتركاً عند جميع الناس، ويرتبط هذا البعد بالأخلاق في مفهوم (كانت)، فهو يرى أن التحديد المقولاتي ليس امتداداً لذلك؛ بل إن جمالية الحوار السردية تتسع لتشمل فعالية الأداء والسلوك الذي يحول الجانب النظري إلى جانب إجرائي؛ إذ لا تشير جمالية الحوار السردية إلى مجرد أبعاد شكلية ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لجمالية الحوار السردية، مهما كانت وجهة النظر ومهما تكن النتائج، ولكن إلى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن وجمالية الحوار السردية ومكانتها في الحياة (ينظر: جونسون، ١٩٧٨: ١٢). لقد عكفت الفلسفة منذ بدايتها على الأفكار والنظريات ذات الطابع المتصل بمفهوم الجمالية، وهذا ما يسمح بالقول بأن الفن قد مثّل دوماً انشغالاً أساسياً في الحقل الفلسفي، غير أنه عندما نقول بأن هذه النظريات الفلسفية تنتمي إلى مفهوم الجمالية؛ فإننا من جهة نحيل بها ضمناً إلى المعنى الحديث لمصطلح الجمالية، ومن جهة أخرى نعتبره مجالاً معرفياً خاصاً ومستقلاً؛ وذلك لأن مفهوم الجمال له مقولاته الخاصة، وبناءً على ذلك يمكننا القول هنا بأن جمالية الحوار قد بقيت لفترة طويلة متضمنة في الحقل الفلسفي، مثلاً كان عليه حال العلم والمنطق (ينظر: جيميز، ٢٠١٢: ١٧). تعدّ جمالية الحوار السردية على نحو خاص أحد أبرز صور الصناعة الفنية الأدبية، باعتمادها على طبيعة التلقي الذهني وحتى البصري القادر على التحليل والتأويل وإعادة القراءة، إذ لا يمكن للمتلقى تذوق جمالية الحوار السردية في النصوص الأدبية ككل؛ من دون قدرة نقدية على قراءة هذه النصوص وتحليلها وتأويلها وإعادة تشكيلها، وهو ما يتطلب أدوات قرائية خاصة ونوعية قادرة على الكشف عن الطبقات الثانوية لجمالية الحوار السردية في جواهر النصوص وتفاصيلها، فمن دون ذلك تبقى النصوص مغلقة أمام رغبة القارئ بالكشف والمعرفة والتمثل والتلقي، حيث لا يملك المفاتيح الخاصة التي تسمح له بالتوغّل المطلوب في أعماقها وطبقاتها؛ ومن ثمّ لن يتمكن من تقدير قيمة جمالية الحوار السردية الكامنة في الطبقات النصية، وما يتصل بها من إمكانيات خصبة وثرّة تظهر عبرها منطقة الأداء العالية (ينظر: عبيد، ج ٢/٢٠٢٤: ٤١). تتوأ جماليات الحوار السردية صدارة الحقل الإبداعي المستقطب للقراءة والمعاينة والعناية والمناقشة والمباراة، وهي تنضوي ضمن إطار الممارسة البشرية العاقلة كونها ثمرة جمالية للمجهود الإنساني المرتكز على الملكة والمعرفة والمهارة والحدق والتفوق والخصوصية، أكان ذلك متجلياً في الحقول البصرية أو النغمية أو الفنية أو المجسمة؛ ناهيك عن فضاءات مضافة كالفيلم السينمائي وغيره (ينظر: عبيد، ج ٢/٢٠٢٤: ٤٠)، إذ تتأسس آلية تمظهر جماليات الحوار القصصي على دافع إنتاجي جلي للمستقبل ومستوعب وبلغ من جانب؛ وعلى مستقبل يحوز ذائقة متميزة مؤهلة لإدراك مخرجات هذا الدافع واستبطانها والتجاوب معها بالشكل المناسب من جانب ثانٍ. وتلك الفجوة الفاصلة بين الصانع والمستقبل تمثل المدى الجمالي للحوار القصصي الذي يعين وزن الدوافع؛ من حيث المنابت والماهية والتصور وطاقة بيئة الاستقبال على استثمارها والانتفاع بمنتجاتها وتفعيلها في مسار الإنجاز في وقت واحد، ومما لا ريب فيه أن ذلك يتحقق تبعاً لمستويات متفاوتة ومتغيرة؛ بالنظر إلى جوهر وعي التلقي للرأي وأسلوبه وتجربته وأدوات اشتغاله، الأمر الذي يفيد بأن

الثقل الفني لجماليات الحوار القصصي يستقر عند أفق محدد ورتبة محددة؛ بناءً على مكنة المستقبل في الإدراك والتأمل والاستيعاب على نحو يغدو معه فكر البناء مكشوفاً لديه خلال الرؤية والمطالعة (ينظر: عبيد، ج ٤/٢٠٢١: ١٥٤١). وتحدد جماليات الحوار السردية بوصفها الأحاديث المشتركة بين فردين أو أكثر ابتداءً من أن الاجتماع وحتى أن الانفصال، مضافاً إلى ما يرافق تلك الأحاديث من سكنات وإيماءات وتعبيرات وكل ما يفصح عن ملائسات التفاعل (ينظر: علوش، ١٩٨٥: ٧٨)، لذا تُعدّ ركناً من أركان الأسلوب وعاملاً مهماً في التعبير الفني لكل عمل روائي وأساساً في رسم الشخصية الإنسانية؛ إذ تظهر ضمن الطرائق الفنية التي يتوخاها الروائي في تحريك شخصياته وبه تتصل اتصالاً وثيقاً (ينظر: علوش، ١٩٨٥: ٧٨)، إليها لإثبات وجودها والبوح بمشاعرها وعواطفها أمام الوجود بمكوناته كلها؛ فكل نشاط إنساني لا يكون إلا حواراً مع العالم هو الشعر، والحوار مع الآخر هو الحب، والحوار مع الله هو الصلاة (ينظر: د. قسومة، ٢٠٠٩: ٣٨). وتأسساً على ذلك تُعدّ جمالية الحوار السردية ركناً مهماً في التعبير الفني لكل نص روائي وأساساً في رسم الشخصيات الروائية (ينظر: د. أبو رغيف، ٢٠١٠: ٨)، كما أنها انعكاس لصفة من الصفات العقلية التي لا تتفصل عن الشخصية الروائية بوجه من الوجوه (ينظر: علوش، ١٩٨٥: ٧٨)، فهي كل ملفوظ ينتمي إلى الخطاب ويتمتع باستقلال ذاتي منفرد؛ لأنه يأخذ دلالاته كلها انطلاقاً من دون وساطة مدمج خيالي (ينظر: تودوروف وآخرون، ١٩٨٧: ٣٩)، وبذلك تصبح جمالية الحوار السردية وسيلة لإظهار الشخصية (المنفردة)؛ وعرض وجهة نظرها المتميزة إزاء الأحداث والمواقف المحيطة وبالتالي فإنه يرسم للشخصية موقفاً فاعلاً ومؤثراً من مجريات الواقع (ينظر: جواد، ١٩٨٠: ٣٥)، فمن هنا كانت أهميتها بوصفها أداة فنية مهمة من شأنها أن تكشف عن طبيعة الشخصية الروائية (ينظر: د. حمادي، ١٩٩٩: ٦٠). تُمثّل جمالية الحوار السردية الوسيلة الفاعلة التي تعبر عن أفكار الشخصية ورؤاها المختلفة في الكشف عن وعيها بالعالم الذي تعيش فيه، إذ لا تقف وظيفتها عند حدود الكشف عن أعماق الشخصية الروائية وإبراز ما في أغوارها فحسب وإنما تسهم في بنائها ويساعد على رسمها فضلاً عن دورها المهم في بناء الحدث؛ إذ تساعد الحوارات التي تدور بين الشخصيات على نمو الحدث وبلورته في العمل الروائي، فهي كلام ملفوظ متبادل بين شخصيات الرواية تقع عليه مسؤولية تحريك الحدث وهي آلية محكمة تتبدل عبرها الرؤية إلى عنصر مؤثر يمتلك دوراً وظيفياً داخلياً يسهم في مسارات الواقعة وجزئياتها (ينظر: د. نوري، ١٩٩٩: ٢٩-٣٠). يستخدم الروائي جمالية الحوار السردية في تكوين شخصياته والتعبير عن آرائها ونظرتها إلى الحياة المعيشة وهي أيضاً عامل مهم في صراع الشخصيات الروائية (ينظر: العمري، ١٩٨٠: ١٠١)، ومما يجعل القارئ متحمساً بعمق طبيعة تكوينها ويقينها ليستدل بها على حقيقة البواعث النفسية والعقلية والشعورية التي تحكم في تحديد مواقعها داخل الأحداث، ولا يتم هذا الإحساس من غير أن تظهر الشخصية الروائية صوتها الحقيقي في الحديث (ينظر: محمد، ١٩٨٠: ٣٤)، إذ تُستعمل بوصفها وسيلة لرسم الشخصية الروائية وتشخيصها في العمل السردية مما يعيدها إلى وظيفتها في الكشف عن نوازعها ومواقفها الذاتية (ينظر: الزجاجي، ١٩٨٠: ١٦٨)، فهي شكل من أشكال التواصل أو النشاط الاجتماعي الذي تتعاقب فيه الأطراف المتحاور على عمليتي الإرسال والاستقبال إذ تختلف باختلاف الأفراد والأحوال لتكشف عن الوعي الذي تعبر عنه (ينظر: د. محبك، ٢٠٠١: ٢٠١)، وتمثل وسيلة الاتصال والتفاهم في النص كله (الناقوري، ١٩٨٦: ١١٣)، إنها التقنية التي تنتج للشخصية الروائية ما لا تتيحه تقنية أخرى في التعبير عن نفسها في التبادل الشفهي للكلام بينها وبين الشخصيات الأخرى (ينظر: بورنوف وأوئيلييه، ١٩٩١: ١٦٨-١٦٩). تعمل جمالية الحوار السردية على تعزيز حضور الشخصية الروائية وتأمين مساحة خاصة بها وهي تسهم في إنجاز الحدث (ينظر: د. عباس، ٢٠١٠: ٢٢٢)، فتشكل محوراً يستقطب أفكار المتحاورين ويسعى إلى التعبير عن مضامينها بوصفها وسيلة سردية يقع على عاتقها تقديم الشخصية الروائية ونقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص (ينظر: د. نوري، ١٩٩٩: ٢٩)، إذ يقترب الروائي فيها من المتلقي مما يضيف حيوية على عمله وقيمة في عرض الانفعالات والعواطف حيث إنها محل التحليل والتمثيل كما تعد وسيلة في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات الروائية (ينظر: د. القط، ١٩٧٩: ٣٣)، ففيها يُتاح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة (ينظر: الإيباري، ١٩٧٢: ٩٨)، إذ إنها تعبر عما يُميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والبيولوجية (ينظر: فرحات، ١٩٩٧: ١١٤)، إلا أنها لا تكشف عن طبيعة الشخصيات من الناحية الاجتماعية والمادية والنفسية فحسب بل تكشف عما وراء هذه الأبعاد الثلاثة فمنها لا تُعرف سلوكيات الشخصية فقط بل تدرك لماذا أقدمت على هذا الفعل دون سواه، وتلمح إلى ما سيصير إليه الأمر فهي وسيلة لنقل الصراع بين الشخصيات المختلفة (ينظر: د. مقلد، ١٩٧٥: ١٩)، كما تسهم في الكشف عن هواجس الشخصية وتحديد طبيعتها (ينظر: د. السعافين، ١٩٨٠: ١٦٠)، إذ تقوم برفع الحجب عن مشاعرها وعواطفها وأحاسيسها وشعورها الباطن تجاه الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهذا ما يسمى عادةً بالبوح أو الاعتراف (ينظر: د. سلام، ١٩٨٧: ٣٥)، فليست مهمتها أن تروي ما حدث للأشخاص فقط؛ ولكن أن تجعلهم يعيشون أحداثهم مباشرة من دون وسيط، وأن تلون الحوادث والمواقف باللون الموافق وأن توضح ملامح الشخصيات الروائية

لُتُعرف من خلالها طباعها ودخائلها (ينظر: د. الطالب، ١٩٨٣: ١٧٣). ومما سبق نخلص إلى أن جمالية الحوار السردية هي الوسيلة الجوهرية التي تكشف عن الشخصية الروائية وعن خباياها، وما تحمله من صفات شكلية ومميزات نفسية وثقافية وفكرية؛ تتم عن مستواها وقوة إدراكها للأشياء ومدى تفاعلها الحيوي مع محيطها ومع الأحداث التي تكتنفها.

المبحث الأول: الحوار السردية التخيلي.

تتأسس الممارسات النقدية الحديثة على استنطاق الأبعاد العميقة للمنجز السردية، حيث تتداخل الرؤى النظرية لتكشف عن آليات تشكل الدلالة داخل النص الروائي، وفي هذا السياق تبرز القراءات التحليلية لتؤصل لجمالية الحوار التخيلي؛ بوصفها أداة بنائية تتجاوز الوصف الظاهري إلى سبر أغوار الذات الإنسانية وتفكيك وجودها عبر قنوات تعبيرية ممتدة. ينتقل الحوار في هذا الأسلوب من حديث تبادلي يجري بين طرفين، إلى بوح ذاتي يفصح عن العالم الداخلي للذات السردية (ينظر: عبد العزيز، ١٩٧٠: ٣٩)؛ حيث تستعين به لتجسيد ما تختلج من مشاعر وما تود إعلانه تجاه سياقات محددة، مما يمنح النص الروائي فرادته وتميزه؛ حيث تعمل جمالية الحوار التخيلي في أبعادها الداخلية على تكثيف الأحداث والزمن، فضلاً عن كون هذا التدفق يكون صامتاً ومكتوماً في ذهن الشخصية الروائية، فهو ليس طليقاً بالمعنى التقليدي ولكنه يتبدى تلقائياً بالنسبة للقارئ (ينظر: ليون، ١٩٨٣: ٨٦)، وبوصفه حواراً فردياً تتمكن فيه الشخصية من محاكاة ما يجول في أعماقها إزاء المواقف المختلفة، لتكشف بوضوح عن تفاصيل حياتها الباطنية، وفي هذا الإطار يبرز مونولوجها ككلام غير مسموع وغير ملفوظ؛ تعبر به الشخصية الروائية عن أفكارها الباطنية (ينظر: إيدل، ١٩٥٩: ١١٦)، إذ تُعد لحظة البوح بالأسرار لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم لحظة كشف النفس للآخرين (ينظر: شحاته، ١٩٩٧: ١٤٨)، ومن هنا يتبدى الحوار السردية التخيلي في النص: كنْتُ أحدث نفسي وأنا أتأمل تلك الأسطر الخمسة: هل من الممكن أن تختصر وثيقة واحدة حياة كاملة؟ هل يمكن لهذه الحروف الجامدة أن تنطق بوجع السنين؟ كنْتُ أتخيل أن الحروف تتحول إلى كائنات مجهرية تتصارع على مساحة الورق، كل حرف يريد أن يحكي قصة تختلف عن الآخر، وهذا النوع من الحوار الصامت بيني وبين المادة المكتوبة هو الذي دفعني للمضي قدماً في مغامرة (الخطأ المقصود)، حيث لا يقين يسود سوى يقين المخيلة التي تعيد تشكيل العالم وفق رؤيتها الخاصة" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٤). كآلية ذهنية متكاملة تعيد صياغة المادة المكتوبة وتحريرها من جمودها المادي عبر طاقة المخيلة، فالراوي هنا لا يقف عند حدود تأمل الأسطر الخمسة؛ بل يحول تلك الحروف الصامتة إلى كائنات مجهرية؛ تتصارع على مساحة الورق لتروي حكايا متقاطعة، مما يجعل هذا النمط من الحوار الداخلي المتخيل بين الذات والمادة الجوهر البنوي؛ الذي يدفع بالحدث نحو مغامرة الخطأ المقصود، حيث تصبح المخيلة هي المرجعية البديلة للواقع وتتحوّل الحروف الصامتة بفعل التخيل السردية إلى ذوات ناطقة تشارك في صنع الرؤية الكلية للواقع المعيش، وفي النص التالي: "وقفتُ أمام المرأة أخاطب ظلي: من أنت من بين هؤلاء؟ هل أنت الحكواتي الذي يسرق الحكايات أم أنت الضحية التي تضيع في تفاصيلها؟ لم يكن الظل يجيب بالكلمات بل بالإيماءات التي لا يفهمها سوى من غاص في لُجّة التخيل، هذا الانقسام بين الذات وموضوعها هو حوار تخيلي مستمر يغذي السرد ويمنحه تلك القوة التشخيصية التي تجعل القارئ يتوهم أن الشخصيات الورقية هي كائنات من لحم ودم، تتنفس في رئتيه وتتكلم بلسانه" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١١٢). يتجلى الحوار التخيلي من خلال تقنية الانفصام؛ والمساءلة الذاتية أمام المرأة حيث يخاطب الراوي ظله في حوار تتداخل فيه الهويات بين الحكواتي والضحية، إذ لا يحتاج في هذا التواصل إلى منطوق لغوي؛ بل يتغذى على الإيماءات والرموز التي تولدها لجة التخيل، مما يمنح السرد قدرة تشخيصية عالية تتجاوز الحدود الورقية إلى الواقع المعيش لهذه الشخصيات، وهذا التفاعل المتخيل بين الذات وظلها؛ يوهّم المتلقي بأن هذه الشخصيات كائنات حية تتنفس وتتكلم، وهو ما يبرز دور الحوار التخيلي في تقريب المسافة بين عالم الوهم وعالم الحقيقة المعيش، أما في النص: كان الحوار بيني وبين (خالد) قد انتهى واقعياً، لكنه بدأ يتسع في رأسي تخيلياً، كنت أساءل: هل يهرب خالد من الموصل أم يهرب من نفسه؟ وهل أنا حين أحتنه على السفر أمارس دور المنقذ أم دور الشرير الذي يريد تجريب مرارة الغربة في جسد صديقه؟ هذا النوع من الحوارات الذهنية التي لا تُنطق هي التي تؤسس لخراب الروح، حيث تصبح الكلمات التي لم تقلها الشخصية أقوى أثراً من الكلمات التي صرخت بها، وفي فضاء الرواية يتحول هذا الصمت إلى ضجيج سردي يملأ الفراغات بين السطور" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٥٨). فإن الحوار التخيلي يولد من رحم غياب الحوار الواقعي مع شخصية (خالد)؛ لينتقل هذا التواصل إلى فضاء الرأس والذهن عبر تساؤلات مأزومة حول الهرب والغربة، كذلك يتحول الصمت الواقعي هنا إلى ضجيج سردي يملأ الفراغات بين السطور حيث تصبح الكلمات غير المنطوقة أقوى أثراً وأشد وطأة على النفس من تلك التي صرخت بها الشخصيات، فهذا البعد التخيلي للحوار يؤسس لخراب الروح الداخلي؛ ويكشف عن مدى قدرة السرد على استنطاق المساحات المسكوت عنها في العلاقات الإنسانية المركبة، وينتقل الحوار التخيلي في النص الآخر: في محل (الساعاتي)، لم تكن الساعات مجرد آلات لتحديد الوقت، بل كانت كائنات تتنفس وتتحوّل، كنت

أخيل عبد الرزاق وهو يضع عدسته المكبرة على عينه كأنه يفتح نافذة على عالم مجهول، يهمس للتروس: (تحركي... لا تدعي الموت يسرق ثوانينا)، هذا الحوار التخيلي مع الجماد يمنح الرواية شعريتها الخاصة، حيث لا يعود العالم صامداً أمام جبروت الآلة، بل يلين أمام رهافة الخيال الذي يستنطق الحجر والمعدن ويحولهما إلى شركاء في الحكاية" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٣٤). من الفضاء الإنساني إلى فضاء الجماد داخل محل الساعاتي تكتسب الآلات والتروس حياة الأنما؛ وتتحوّل إلى كائنات تتنفس وتتحوّل، حيث يهمس عبد الرزاق لتروس ساعاته مستعظفاً إياها لمقاومة الموت؛ في حوار تخيلي يمنح الرواية شعريتها الخاصة ويكسر صمود العالم المادي أمام رهافة الخيال، فكل هذا الاستنطاق التخيلي للمعدن والحجر يخرجهما من حيز النفعية المادية الضيقة؛ ليحولهما إلى شركاء فاعلين في صناعة الحكاية، مما يرسخ مفهوم الحوار التخيلي كأداة لأنسنة الفضاء الروائي، أما في النص: نظرتُ إلى وجهي في المرأة، لم أر نفسي، بل رأيتُ بطل الرواية وهو يحدق فيّ بتحدٍ، قال لي خيالي: (أنت من صناعي، لكنني الآن من يملك حقيقتك)، هذا الانفصام الحواري بين الخالق والمخلوق في العمل السردي يمثل قمة الحوار التخيلي، حيث تبدأ الشخصيات بالتمرد على صانعها، وتجرى حواراتها الخاصة بعيداً عن مقص الرقيب أو إرادة الكاتب، لتعلن صرختها في وجه العالم بأسلوبها الذي لا يشبه أحداً" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٢٤). يصل الحوار التخيلي إلى ذروته الفلسفية من خلال المواجهة بين المؤلف وصنعتة السردية؛ حيث يرى الكاتب بطل روايته يحدق فيه من خلف زجاج المرأة ليعلم امتلاكه للحقيقة، فهذا الانفصام الحواري بين الخالق والمخلوق؛ يمثل تمرداً صريحاً للشخصيات الورقية على سلطة صانعها، ورغبتها في التحرر من مقص الرقيب لتتلق بلسانها الخاص وتقول ما تريد، حيث يثبت في هذا المقطع السردى أن الحوار التخيلي ليس مجرد أداة تزيينية؛ بل يمثل فضاءً ديمقراطياً تتشكل فيه كينونة الشخصية السردية بشكل مستقل؛ وببعد عن الإملاءات المسبقة للكاتب كما في نص: "أحياناً أسمع صوت (فوزية) في رأسي وهي تعاتبني قبل أن تنطق بكلمة واحدة، هو حوار استباقي تخيلي أبني عليه ردود أفعالي، نحن نعيش في غابة من الحوارات المتخيلة التي تسبق الواقع أو تتجاوزه، وفي (خطأ مقصود) نجد أن هذا النوع من الحوار هو الذي يحرك خيوط الدراما، فالخوف من رد الفعل المتخيل هو ما يدفع الشخصيات لارتكاب أخطائها، وهو ما يجعل النص مشحوناً بتوتر شعري دائم لا يهدأ" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٤٣). يتخذ الحوار التخيلي منحى استباقياً ونفسياً مشحوناً بالتوتر؛ يتردد صوت (فوزية) في رأس الراوي كمعاقبة سابقة لأي منطوق واقعي، وهذا النمط من الحوارات المتخيلة التي تسبق الواقع أو تتجاوزه؛ تعكس طبيعة العيش في غابة من التوقعات النفسية التي تحرك خيوط الدراما في (خطأ مقصود)، فالخوف من ردة الفعل المتخيل تشكل المحرك الأساس الذي يدفع الشخصيات لارتكاب أخطائها، مما يجعل الحوار التخيلي الاستباقي مسؤولاً مباشراً عن تصاعد الحكمة الدرامية وبقاء النص في حالة توتر دائم، أما في نص: هل يمكن للماضي أن يتكلم؟ نعم، إنه يتكلم عبر الأشياء المهملة والرسائل المنسية، كنت أتخيل حواراً يدور بين (صندوق البريد) المحطم وبين (الصاروخ) الذي استهدفه، حواراً عن العبث والموت والصدفة، هذا التخيل السردى ينقل الحوار من مستواه البشري الضيق إلى مستواه الوجودي الشامل، حيث تصبح الرواية كلها عبارة عن حوار طويل مع العدم، نحاول من خلاله استعادة معنى ما لحياتنا التي تبعثرت بحروف مطبوعة قديمة" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٢١٠). فيتسع أفق الحوار التخيلي ليتجاوز البعد البشري الضيق؛ نحو آفاق وجودية شاملة من خلال تخيل حوار يدور بين صندوق البريد المحطم والصاروخ الذي استهدفه، حيث يتحول هذا التواصل المتخيل إلى مساءلة عميقة؛ حول العبث والموت والصدفة في زمن الحروب، فتغدو الرواية بأكملها حواراً طويلاً ومتخيلاً مع العدم، ومن خلال هذا الاستنطاق للأشياء المهملة تحاول الذات السردية استعادة المعنى المبعثر لحياتها؛ مستخدمة التخيل كجسر لترميم شظايا الهوية الإنسانية وسط دمار الفضاء ككل، وفي نص: "حين وصلتُ إلى الصفحة الأخيرة، شعرتُ أن الحوار الحقيقي قد بدأ الآن، حوار الكتاب مع القارئ، وهو حوار تخيلي بامتياز يعيد إنتاج النص في كل مرة يُقرأ فيها، كنت أتخيل القراء وهم يجادلون مصطفى الفيل، ويعاتبون الحكواتي، ويواسون فوزية، هذا الامتداد التخيلي للحوار خارج حدود الورق هو ما يمنح الرواية خلودها، ويجعل من "الخطأ المقصود" شرارة مستمرة لإشعال فتيل الأسئلة في ذهن المتلقي" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٢٤٥). يمتد الحوار التخيلي إلى خارج الحدود المادية للورق؛ ليفتح أفقاً متجدداً بين النص والمتلقي بمجرد الوصول إلى الصفحة الأخيرة للرواية، حيث يتجسد هذا الحوار في تخيل القراء وهم يجادلون (مصطفى الفيل) ويعاتبون (الحكواتي) ويواسون (فوزية)، مما يعيد إنتاج النص وتأويله مع كل قراءة جديدة، فهذا الامتداد التخيلي للحوار خارج دفتي الكتاب هو السر الكامن وراء خلود العمل الأدبي، حيث يظل (الخطأ المقصود) شرارة مستمرة لإشعال فتيل الأسئلة التخيلية والتفاعلية في ذهن المتلقي.

المبحث الثاني: الحوار السردى المتصل.

تستمد البنية السردية تماسكها الإيجابي من شبكة العلاقات المتصلة التي تشد أجزاء النص بعضها إلى بعض؛ وتمنح حركة الشخصيات تدفقاً حيويًا ممتدًا، وفي هذا السياق تتشكل جمالية الحوار المتصل؛ بوصفها معبراً تعبيرياً وبنوياً يربط الذوات الإنسانية برؤاها ومحيطها، محولاً الكلام

الروائي إلى دفق شعوري متناغم؛ يمتلك طاقة الوصف والتحليل والبوح في آن واحد، فهو النمط الذي تدور فيه عين المحاور بطيئاً؛ إذ تبدو كعين تتأمل الأشياء والحالات، ولها القدرة الفائقة على الوصف وإبداء الرأي، فضلاً عن تحديد وجهة نظرها وموقفها بالتزام أو معارضة، ولذا تمتاز قدرة المحاور في هذه البنية بالوصف والتحليل (ينظر: د. نوري، ١٩٩٩: ٦٦)، وحين تتجلى جمالية الحوار المتصل فإنها تقوم أساساً على تبادل المعرفة بين الطرفين؛ اللذين يسعيان عبر التحليل والتفسير والتصوير والاستبطان إلى الوصول لنتائج ترضي الأطراف المتحاوره كلها (ينظر: د. قسومة، ٢٠٠٩: ٦٦-٦٧)، ومرد ذلك إلى أن الشخصيات في هذا الفضاء المركب تمتلك قدرة عالية على مزج الأبعاد الوصفية في تفاصيل النص، وتقديم الآراء الناضجة وتبيان وجهات نظرها المتكاملة إزاء الأشياء المحيطة بها، ومن هنا يتبدى الحوار السردى المتصل في النص.

"كان أحدهم يقول له: (يا أبا عبد الرزاق، هذه الساعة قديمة جداً ولا تستحق الإصلاح)، فيبتسم الساعاتي ويقول: (القديم هو الذي يملك روحاً يا بني، الساعات الحديثة بلا قلب، انظر إلى هذه التروس كيف تتحاور مع بعضها)، يسأله الرجل: (وهل التروس تتكلم؟)، فيجيب بيقين: (نعم، تتكلم بلغة الحركة، وحين تتوقف فإنها تطلب النجدة، أنا لا أصلح آلة، أنا أعيد نبضاً توقف لسبب ما، فالحياة ليست سوى حوار طويل مع الوقت" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٣٧). كآلية لتوليد المعنى الوجودي وتجاوز المفهوم المادي الصرف للأشياء، حيث يتشابه كلام الساعاتي مع تساؤلات الرجل في دفق شعوري متصل لا ينقطع في الرواية، فالحديث عن الساعات يتجاوز فكرة الآلة الصماء؛ إذ يتحول إلى حوار ممتد ومتصل بين التروس التي (تتكلّم بلغة الحركة)، وهو ما يعكس اتصالية الحياة ذاتها؛ التي يعرفها السارد بأنها حوار طويل ومستمر مع الوقت، فهذا الترابط الحوارى يمنح السرد ديمومة حركية تتساق فيها الجمل بسلاسة؛ لتؤكد أن الاتصال هو جوهر البقاء والإصلاح والنبض الإنساني المشترك، وفي النص "سألني صاحبي ونحن نجلس في مقهى عتيق: (هل تعتقد أن الموصل ستعود كما كانت؟)، قلت له وأنا أتأمل الدخان المتصاعد: (المدن لا تعود، المدن تتجدد بوجعها، نحن الآن في حوار مستمر مع الأنقاض)، قال بمرارة: (ولكن الأنقاض لا تتكلم)، أجبته: (بل تصرخ، كل حجر سقط يحكي قصة عائلة تشتتت، الحوار المتصل بيننا وبين مدينتنا هو الذي يمنعنا من الجنون في هذا الزمن الصعب، فإما أن نتحدث مع المكان أو نغرق في صمته الموحش" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٦٢). يتخذ الحوار السردى المتصل بعداً مكانياً ووجدانياً يتحدى الدمار والخراب، من خلال التشبث بالتواصل مع جغرافيا الذاكرة في الموصل، فالجمل تتدفق في بنية حوارية متصلة ومتماسكة بين الصاحبين، حيث يتحول الحوار من مجرد نقاش في مقهى إلى قراءة مستمرة في الأنقاض التي لا تكف عن الصراخ وسرد الحكايا، فال اتصال الحوارى هنا هو الأداة الوحيدة والمستمرة التي تحمي الذات الإنسانية من التشتت والجنون؛ محولة صمت المكان الموحش إلى نهر من الكلمات المترابطة، أما في النص قالت نادين وهي تنظر إلى النافذة: (أنت تعيش هنا بجسدك، لكن قلبك هناك، لماذا لا تستقر؟)، قلت لها: (الاستقرار كذبة كبرى يا نادين، نحن كائنات مهاجرة بطبعنا، نبحث عن وطن لا يطردنا)، سألتني بفضل: (وهل وجدت هذا الوطن في رواياتك؟)، أجبته: (الرواية هي وطني الوحيد الذي لا يحتاج إلى تأشيرة دخول، فيها أحاور من أشياء وأستعيد من فقدت، الحوار في الكتابة هو رحلتي المستمرة نحو الذات التي ضاعت في زحام المنافي" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٨٩). فإن الحوار المتصل يتسامى ليصبح وطناً وبدلاً؛ يتشكل عبر تتابع الأسئلة والإجابات بين (نادين) و(الراوي) من دون أي فجوات انقطاعية، فتتساق العبارات لتعبر عن الهجرة والاستقرار؛ حتى تصل إلى ذروة الاتصال في فكرة الرواية بوصفها الفضاء الذي يسمح بمحاورة المفقودين واستعادة الذات الضائعة في المنافي، حيث إن هذا التلاحم الدلالي بين الجمل يبرز كيف يغدو الحوار في الكتابة كرحلة مستمرة ومتصلة؛ لا تحدّها حدود أو تأشيريات بل تحكمها رغبة الذات في البقاء داخل النسيج اللغوي المستقر، أما في النص:

"سأله أحد المستمعين: (هل كل ما ترويّه حقيقة يا حكواتي؟)، ضحك وقال: (الحقيقة مملّة يا صاحبي، أنا أُنح الحقيقة أجنحة لتطير)، قال آخر: (ولكنك تخذعنا بصورك الخيالية)، أجاب الحكواتي بجديّة: (أنا لا أخدعكم، أنا أعيد صياغة العالم ليكون محتملاً، الحوار بيني وبينكم يقوم على عقد غير مكتوب: أنا أروي وأنتم تحلمون" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٥٢). يتجلى الحوار المتصل كعقد بنيوي وجمالي غير مكتوب؛ يربط بين (الحكواتي) ومستمعيه في دفق تبادلي حيوي لا يعرف التوقف، إذ يتدفق النقاش حول طبيعة الحقيقة والخيالية بسلاسة متناهية، حيث تسلم كل جملة قيادتها للجملة التي تليها في موازنة واعية بين فعل الرواية وفعل الحلم، وكذلك يظهر هنا الاتصال السردى كحالة من التلاحم الفكري بين المبدع والمتلقي، وهو اتصال يهدف إلى إعادة صياغة العالم وجعله مكاناً محتملاً للعيش؛ من خلال حوار متصل ومتكامل الأدوار، كما ينساب الحوار السردى المتصل في النص: "حين التقينا أول مرة، لم نحتج إلى مقدمات، كان الحوار يتدفق بيننا كأنه نهر قديم، قالت: (أشعر أنني أعرفك منذ زمن)، قلت: (ربما التقينا في رواية لم تُكتب بعد)، ضحكت وقالت: (أنت دائماً تهرب إلى الأدب)، أجبته: (الأدب هو المكان الوحيد الذي يمكننا فيه أن نكون صادقين تماماً، حيث الحوار لا يخضع لسلطة الواقع بل لسلطة القلب)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٠٣).

كانهر القديم الذي يتدفق تلقائياً منذ اللحظة الأولى للقاء؛ متجاوزاً المقدمات التقليدية ليعن سلطة القلب، إذ تترايط الجمل إنسانياً لتبني فضاءً أدبياً يهرب إليه الطرفان ليكونا أكثر صدقاً، حيث يتصل الأدب بالواقع اتصال مواجهة لا انفصال؛ وتتحوّل الأحاديث إلى نسيج ممتد لا يخضع لرقابة الواقع بل يتبع تدفق المشاعر المشتركة مع ذاتها، وهذا الاتصال اللغوي والعاطفي يمنح الحوار متانة تعبيرية؛ تجعل الكلمات تتلاحم بشكل دلالي عميق يعزز من قيمة الروابط الإنسانية، وكذلك في النص: "قال له صديقه: (لقد تماديت يا مصطفى، 'خطوك المقصود' بدأ يؤدي أقرب الناس إليك)، أجاب مصطفى بعناد: (الفن يحتاج إلى ضحايا)، رد الصديق: (لكنك تضحى ببيتك من أجل مجد زائف)، قال مصطفى: (ليس مجداً، إنه البحث عن الحقيقة الكامنة خلف الأقنعة)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٢٣٢). يتجسد الاتصال الحوارى هنا عبر جدلية حادة ومتربطة بين (الصديق) و(مصطفى) حول مفهوم (الخطأ المقصود) وتضحيات الفن، إذ يولّد كل ردّ رداً يليه كحلقات سلسلة متصلة؛ حيث لا مكان هنا للصمت أو التراجع، بل إن العناد الفكري يدفع بالحوار إلى الاستمرار والتدفق في محاولة للكشف عن الحقيقة الكامنة خلف الأقنعة، وهذا النمط من الحوار المتصل يبرهن على أن الصراع الفكري والنقاش المستمر داخل السرد؛ يمثل أداة حية لتطوير الحدث وتعميق أبعاد الشخصيات الإنسانية، أما في النص: قال لي الموظف وهو يسلمني الطرد: (يا أستاذ، هذه الأمانات ثقيلة، والورق أحياناً يكون أخطر من الرصاص)، ضحكْتُ وقلتُ له: (وكيف يكون الورق خطيراً وهو صامت؟)، ردّ بيقين المجرب: (الصمت في الورق هو الذي يحرك العواصف، الرسالة التي لا تُقرأ تظل تنبض في الصندوق مثل القنبلة الموقوتة)، قلتُ له متعجباً: (أراك تتحدث كالفلاسفة!)، فأجاب: (العمل في البريد يعلمك أن خلف كل ظرف مغلق قصة ذبح أو قصة حب، ونحن مجرد سعاة لبريد القدر)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٦٧). فيتحوّل الحوار السردى المتصل إلى تأمل فلسفي عميق؛ يربط بين حركة البريد وحركة القدر، حيث تتشابك كلمات الموظف وساعي البريد في تدفق معرفي متصل، فالجمل لا تتفصل عن بعضها؛ بل تتكامل لتشرح كيف ينبض الصمت في الورق مثل القنبلة الموقوتة، وكيف يخفي كل ظرف مغلق قصة حب أو ذبح، وهذا الترابط الإنساني والدلالي في الأفكار يُظهر الحوار كبنية متصلة، قادرة على تحويل العمل اليومي الروتيني إلى فلسفة حية تستقرئ مصائر البشر بدقة وسلاسة، كذلك في النص: قال خالد وهو يحزم حقائبه: (المكان لم يعد يتسع لنا يا صديقي، الموصل تضيق بأنفاسنا)، قلتُ له بأسى: (والغربة ستأكل ما تبقى من ملامحنا)، سألتني: (وما البديل؟ أن ننتظر موتاً مجانياً في زاوية مهملة؟)، أجبت: (البديل هو المواجهة بالكلمة)، سخر مني قائلاً: (كلماتك لن توقف رصاصاً، ولن تبني بيتاً تهدم)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٥٤). يتبدى الحوار المتصل كمرآة للألم المشترك؛ والبحث عن البدائل في مواجهة وطأة الغربة وضيق المكان في الموصل، حيث يتتابع الحوار بين (خالد) و(صديقه) في نسق درامي متصل، ينتقل بسلاسة من حزم الحقائب والأسى إلى التساؤل عن الموت والمواجهة بالكلمة من دون أي انقطاع في الأفكار، فعلى الرغم من نبرة السخرية والوجع يظل الحوار متصلاً ومتماسكاً؛ ليعن أن الجدل والمناقشة المستمرة بين الأصدقاء هما الحبل السري الأخير الذي يربطهم بالوطن ويحميهم من الغرق في العزلة.

المبحث الثالث: الحوار السردى المنقطع.

تتأسس بنية الرواية المعاصرة على تصوير تشظيات الذات الإنسانية وتجسيد أزمتها الوجودية؛ من خلال قنوات تعبيرية غير نمطية، فتتهض جمالية الحوار المنقطع كأداة أسلوبية دقيقة لتفكيك شكل التواصل التقليدي، محولةً الصمت والتلميح والعبارات المبتورة إلى طاقة سردية تكشف عن عمق التمزق الداخلي للشخصيات، فتتجلى في هذه المقاطع السردية ملامح (الحوار السردى المنقطع)، بوصفه تقنية جمالية وبنوية تعكس أزمة التواصل وانكسار التدفق الإنساني بين الذات، فهو النمط الذي يميل بوضوح إلى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروح الزائدة، فالترميز هنا يمثل توظيف الرمز في نسيج العمل الروائي؛ وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص الروائي (ينظر: د. نوري، ١٩٩٩: ٧٩)، إذ يتشكل كتلفظ أحادي توجهه إحدى الشخصيات إلى المتلقي لنقل انفعالاتها ومشاعرها؛ وهو حوار يُتلفظ به ويأخذ شكلاً مباشراً موجهاً إلى مخاطب (متلقي) (ينظر: د. الجزيري، ٢٠١١: ٢٥٩)، وتعتمد جمالية الحوار المنقطع إجرائياً على مستويين هما: (ينظر: د. نوري، ١٩٩٩: ٨٠).

١. مستوى (اللفظة-التركيب): من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي في طاقاتها الإيحائية والتعبيرية فيصبح الترميز باللفظة التي هي ذات إيحاء خاص.

٢. مستوى (الموقف-الحدث): من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي إذ يحقق الإيحاء الترميز الفني.

ومما سبق فإن هذا الأسلوب التعبيري يشغل نوعاً من المباشرة في طرائقه، من دون تدخل الراوي فيه وبزمن حاضر مُقام أمام مرأى القارئ (المتلقي)، يمكن فيه تقديم الشخصيات بنفسها عبر أدائها المباشر مع المتلقي، منه النص: "كانت الرسائل تصل بانتظام، ثم فجأة انقطع كل شيء". بقيت أفتش في الصناديق المهملة، أسأل سعاة البريد عن ظرف أصفر يحمل ذلك الخط الأنيق، لكن الجواب كان دائماً صمتاً مطبقاً" (خطأ

مقصود، ٢٠٢٤: ٧٨). يتحول انقطاع الرسائل وفجائية الصمت إلى تجسيد مادي للانفصام وتعرية الحوار، حيث يغدو البحث في الصناديق المهمة محاولة بائسة لترميم حوار بتره غياب مرسل الطرف الأصفر، وهذا الانقطاع المادي يتخذ بعداً حسيماً، كما حدث في النص:

"رفعت السماع، كان الصوت من الطرف الآخر يصله شخير مكتوم ثم ينقطع. ناديت: (ألو.. خالد.. هل تسمعي؟)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٤٢). إذ يتحول الاتصال الهاتفي إلى مساحة مشوشة يلتهمها شخير مكتوم؛ ليصبح النداء المتكرر (ألو.. خالد) صرخة معلقة في فراغ تكنولوجي، يعجز عن إيصال الدلالة ويكرس عجز الأطراف عن صياغة حوار متصل، كذلك في النص: "أرجوك لا تنسي أنني كنت...، هكذا انتهت الرسالة بكلمة ناقصة، وبقعة حبر غطت ما يليها." (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٨٩). يتبدى الانقطاع عبر البتر النصي للرسالة؛ فالكلمة الناقصة وبقعة الحبر تشكلان عائناً مادياً يحرم المتلقي من اكتمال المعنى، حيث يغدو الحوار منقطعاً بفعل اللا شيء الذي غطى الحقيقة، كذلك نجد هذا التفتت البنيوي يتجسد اجتماعياً ونفسياً في حوار (فوزية): لم تعد فوزية تجيب على أسئلتي، كانت تكفي بنظرة عابرة ثم تغادر الغرفة. تحول الحوار المتصل بيننا إلى شظايا من جمل قصيرة لا رابط بينها. (العشاء جاهز)، (شكراً)، (هل ستنام؟)، (ربما)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٨٦). يتحول التواصل الإنساني اليومي من نهر متصل إلى (شظايا)؛ من جمل مبتورة وجافة مثل (العشاء جاهز) و(ربما)، فهي جمل لا تؤسس لقربا وجدانية بقدر ما تعلن موت الحوار، وتحوله إلى روتين آلي منقطع المضمون، أما في النص: صرخت في الزقاق القديم منادياً على طفولتي، فرد عليّ الصدى منكسراً" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٥٩). فإن انقطاع الحوار السري يأخذ منحى ذاتياً ونفسياً أعمق؛ حيث يرتد النداء الموجه نحو الطفولة (الصدى منكسراً)، ليثبت أن الحوار مع الماضي هو حوار مستحيل ومنقطع بنيوياً بفعل تحولات الزمن، كذلك يتعمق هذا العجز اللغوي في نص: "كان يحاول شرح ما جرى، لكن الكلمات كانت تقف في حنجرته مثل غصة. (أنا.. لم.. أكن.. أقصد..)، ثم سكت تماماً وأجهش بالبكاء" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٢٠٤). تقف الكلمات غصة في الحنجرة؛ وتتحول التأتأة (أنا.. لم.. أكن.. إلى تقطيع مقصود لبنية الحوار السري، حيث مهد للانقطاع التام الذي فرضه البكاء كبديل تراجمي عن العجز عن الكلام، كذلك في النص: أنظر إلى الشاشة، تظهر علامة 'يتم الكتابة الآن...' ثم تختفي. أنتظر دقائق، ساعات، ولا يصل شيء" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٩١). يعكس الحوار المنقطع في الفضاء الرقمي المعاصر حيث تفرغ عبارة (يتم الكتابة الآن...)، من معناها عندما تختفي من دون وصول نص؛ ليكون هذا الاختفاء تجسيدا لانتظار عبثي وحوار معلق بين الظهور والغياب، كذلك يمتد هذا العبث إلى سلطة السارد في نص: "فجأة، توقف الحكواتي عن الكلام في منتصف الحكاية. نظر إلى الوجوه المشرببة نحوه وقال: (تكلمة القصة ليست عندي، ابحثوا عنها في أخطائكم)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٥٥). يقطع الحكواتي حكايته في منتصفها متمعداً؛ ليحيل المستمعين إلى أخطائهم ممارساً قطيعة سردية واعية، تعمل على تحول الحوار بين الراوي والجمهور إلى فجوة تأويلية؛ تتطلب البحث عن التكملة المفقودة، كذلك يتخذ الانقطاع في النص اللاحق بعداً معرفياً مرتبطاً بتلاشي الذاكرة: "سألت العجوز عن اسم زقاقه، فقال: (كان يسمى... يسمى...)، ثم تاهت عيناه في البعيد وانقطع خيط ذكرياته" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٤١). يعجز العجوز عن تذكر اسم زقاقه؛ لينقطع خيط ذكرياته في لحظة تيه بصري تعلن عجز اللغة عن استحضار الهوية، هذا التيه السري يتوازى مع النص: قال لي جملة واحدة واختفى في الزحام: (انتبه من الخطأ القادم). لم أستطع ملاحقته أو سؤاله عما يقصد" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٩٧). الذي يقدم حواراً خاطفاً قائماً على جملة تحذيرية واحدة (انتبه من الخطأ القادم)، ليختفي بعدها القائل في الزحام حارماً البطل من فرصة الاستيضاح؛ ومبقياً الحوار في حالة بتر سردي دائم، كذلك في نص: جلسنا ساعة كاملة، كان الحوار يدور بالعيون فقط. كلما حاولت كسر الصمت بكلمة، أشارت لي بيدها أن أصمت" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٢١٢). يبلغ الحوار المنقطع ذروته في التحول نحو (حوار العيون) القسري؛ حيث يشكل الصمت المفروض بإشارة اليد قطعاً متمعداً للكلام الإيجابي، واستبدالاً للأصوات بترميز بصري يعلن عجز الحروف عن احتواء الموقف، وفي سياق مشابه من التلاشي المادي يعكس النص: "وجدت نصف الرسالة محترقاً، ولم يتبق منها سوى: (وداعاً.. أنا..)" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٢٨). النصف المحترق من الرسالة (وداعاً.. أنا..)، كدليل مادي على حوار قضمته النار؛ وتركته مفتوحاً على احتمالات الفقد والغياب التي تميز السرد المنقطع، أما في النص:

"سمعت صرختها ثم انقطع الخط. (أسيل! أسيل!)، لا مجيب" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٢٣٩). فإن فجائية الصراخ وانقطاع الخط الهاتفي يمثلان تجسيدا درامياً مربعاً لغياب المجيب، حيث يتحول اسم (أسيل) إلى صدى بلا رجعه؛ مؤكداً فيه أن الانقطاع هو مرادف للخطر أو الموت، وهذا التشتت يرتد نحو الذات كذلك في النص: "حاولت الحديث مع صورتني، لكن المرأة كانت مشروخة، فبدا وجهي منقسماً وصوتي مشتتاً" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٠٦). تغدو المرأة المشروخة عائناً أمام حوار الذات مع صورتها؛ فيبدو الوجه منقسماً والصوت مشتتاً، كإشارة إلى أن انقطاع الحوار الخارجي، فهو نتاج انقسام البنية النفسية الداخلية للشخصية، وفي النص: سألت السماء: (لماذا أنا؟)، فجاءت ريح صرصر أطفأت شمعتي" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ٢٤٨). يتسع أفق الانقطاع ليصبح حواراً كونياً مبتوراً؛ فالسؤال الموجه للسماء (لماذا أنا؟) لا يلقى جواباً لغوياً؛ بل تأتية

الريح الصرصر لتطفئ شمعته في غياب تام للمجيب البشري، وتكرس للقطيعة الوجودية، وأخيراً نختم حوار المنقطع بنص مليء بالتساؤل: كانت الوثيقة تبدأ بـ (أما بعد...)، ثم تنتهي فجأة عند الصفحة الخامسة. أين البقية؟ لا أحد يعرف" (خطأ مقصود، ٢٠٢٤: ١٢). عملت هذه السلسلة على تقديم وثيقة تاريخية أو رسمية تبدأ بـ (أما بعد...)؛ لتنتهي فجأة عند الصفحة الخامسة، فهي نهاية مبتورة تترك التساؤل (أين البقية؟) معلقاً بلا إجابة، لتؤكد أن الحوار السردى المنقطع هو البنية المهيمنة التي تحكم علاقة الإنسان بالنصوص وبالأخر وبالكون من حوله كله.

الخاتمة والتوصيات:

في ختام تجوالنا البحثي برحاب رواية (خطأ مقصود) للأديب محمد صابر عبيد، نخلص إلى أن جماليات الحوار السردى تتجاوز وظيفتها التقليدية؛ لتغدو بنية هندسية عميقة ترسم ملامح الروح الإنسانية في تقلباتها كلها، أثبت المبحث الأول: أن الحوار التخيلي يمثل مساحة للتمرد واستنطاق الصمت والجماد لترميم الهوية، بينما أكد المبحث الثاني: أن الحوار المتصل يتدفق كشريان حياة وأداة مقاومة نبيلة ضد الخراب والشتات والمنافي، ليأتي المبحث الثالث: كاشفاً عبر الحوار المنقطع عن مأساة الاغتراب والبتير العاطفي والفقد في عالم مأزوم تكنولوجياً ووجودياً. وبناءً على هذه الرؤى الجمالية نوصي الدارسين بتوسيع دائرة البحث النقدي لتشمل دراسة التقنيات السردية في مجمل رواية (خطأ مقصود)، مع التركيز على البعد النفسي للحوار وشخصياته في الرواية بوصفه وثيقة حية للتحويلات الاجتماعية، كما نقترح توجيه العناية الأكاديمية لدراسة تداخل الفضاءات الحديثة في الرواية، كالفضاء الرقمي وتأثيرات الحروب على آليات السرد المعاصرة كذلك؛ لمعرفة مدى مساهمتها في تشكيل ثنائية القطيعة والاتصال داخل بنية رواية (خطأ مقصود).

ثبت المصادر والمراجع

- إبراهيم، عبد الله، ١٩٨٨، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة في نظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.
- الإيباري، فتحي، ١٩٧٢، فن القصة عند محمود تيمور: دراسة نقدية تحليلية، دار المعارف، ط١، القاهرة.
- إيدل، ليون، ١٩٥٩، ترجمة: السمرة، د. محمود، القصة السايكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت.
- بورنوف، رولان، وأوثيليه، ريال، ١٩٩١، ترجمة: التكرلي، نهاد، عالم الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- تودوروف، تزفيتان، وآخرون، ١٩٨٧، ترجمة: المدني، أحمد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.
- جونسون، ر. ف، ج٣/١٩٧٨، ترجمة: د. لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي: الجمالية، منشورات وزارة الثقافة، دار الحرية، بغداد، العراق.
- جيمينيز، مارك، ٢٠١٢، ترجمة وتقديم: د. بومنير، كمال، الجمالية المعاصرة: الاتجاهات والرهانات: منشورات ضفاف، ط١، بيروت، لبنان.
- د. أبو رغيف، فاطمة عيسى، ٢٠١٠، قراءات نقدية في نصوص روائية، دار الينابيع للطباعة والنشر، ط١.
- د. أحمد، عبد الإله، ١٩٩٣، في الأدب القصصي ونقده، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- د. الجزيري، الطاهر، ٢٠١١، الحوار في الخطاب: دراسة تداولية سردية في نماذج من الرواية العربية الجديدة، آفاق للنشر والتوزيع، ط١، الكويت.
- د. السعافين، إبراهيم، ١٩٨٠، تطور الرواية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- د. الطالب، عمر، ١٩٧٩، القصة في شعر امرئ القيس، مجلة التربية والعلم، العدد ١.
- د. الطالب، عمر، ١٩٨٣، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، دار العودة، ط١، بيروت.
- د. العزيز، سعد عبد، ١٩٧٠، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة.
- د. حمادي، صبري مسلم، ١٩٩٩، الحوار في الفن القصصي، مجلة أبحاث اليرموك، العدد (٢).
- د. حمادي، صبري مسلم، ٢٠٠٧، أنساق الحوار في الخطاب الأدبي، دار زمار، ط١، اليمن.
- د. سلام، محمد زغلول، ١٩٨٧، دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- د. عباس، لؤي حمزة، ٢٠١٠، بلاغة التزوير: فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط١، الجزائر.
- د. قسومة، الصادق، ٢٠٠٩، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياها، سلسلة ألف، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط١، تونس.

- د. محبك، أحمد زياد، ٢٠٠١، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات علاء الدين، ط١، دمشق.
- د. مقلد، طه عبد الفتاح، ١٩٧٥، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، دار الزيني للطباعة، مكتبة الشباب، المنيرة.
- د. نوري، فاتح عبد السلام، ١٩٩٩، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.
- الزجاجي، باقر جواد، ١٩٨٠، الرواية العراقية وقضية الريف، سلسلة دراسات (٢٠٤)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- سرمليان، ليون، ١٩٨٣، ترجمة: د. رضا، عبد الرحمن محمد عبد، تيار الفكر الحديث الفردي الداخلي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (٣).
- شحاتة، حازم، ١٩٩٧، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- شميث، شارلوت سيمور، ٢٠٠٥، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، بإشراف الجوهري، محمد، موسوعة علم الإنسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، مطبعة مكميلان، نشر بواسطة بالغراف.
- شواي، أثير عادل، ٢٠٠٩، تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، سلسلة الفكر العربي الجديدة، أكاديميون جدد (٨)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.
- عبيد، محمد صابر، ٢٠٢٤، خطأ مقصود، رواية، دار الشنفرى، ط١، تونس.
- عبيد، محمد صابر، ج٢/ ٢٠٢٤، مفاهيم نقدية: الجدل، الثقافة، المعنى، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن.
- عبيد، محمد صابر، ج٣/ ٢٠٢١، رائحة المعنى: دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن.
- علوش، سعيد، ١٩٨٥، ترجمة وعرض وتقديم، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت سوشيرس، ط١، الدار البيضاء.
- العمري، محمد الهادي، ١٩٨٠، تقديم: المرزوقي، رياض، القصة التونسية القصيرة، دار بو سلامة للطبع والنشر والتوزيع، تونس.
- فريحات، أسامة، ١٩٩٧، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- القط، عبد القادر، ١٩٧٨، فنون الأدب العربي_المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت.
- كونزمان، بيتر، وبوركارد، فرانز بيتر فرانز فيدمان، ٢٠٠١، أطلس dtv الفلسفة، ت: د. جورج كتورة، المكتبة الشرقية، ط١، بيروت، لبنان.
- محمد، باقر جواد، ١٩٨٠، لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية، مجلة الطليعة الأدبية، العدد (٢).
- مندولا، أ. أ، ١٩٩٩، ترجمة: عباس، بكر، الزمن والرواية، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، بيروت.
- مورجان، تشارلس، ١٩٦٤، ترجمة: عياد، شكري محمد، مراجعة: حبيب، مصطفى، الكاتب وعالمه، مؤسسة سجل العرب، القاهرة.
- الناقوري، إدريس، ١٩٨٦، ضحك كالبكاء، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.
- ويست، بول، ١٩٨٦، ترجمة: محمد، عبد الواحد، الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد.

References

- Abu Ragheef, F. I. (2010). Critical Readings in Novelistic Texts. Dar Al-Yanabi' for Printing and Publishing, 1st ed.
- Ahmed, A. A. (1993). On Fictional Literature and Its Criticism. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
- Al-Abbas, L. H. (2010). The Eloquence of Forgery: The Efficacy of Informing in Ancient Arabic Narrative. Algiers: Publications de l'Al-Ikhtilaf / Arab Scientific Publishers, 1st ed.
- Al-Aloush, S. (Trans. & Presenter). (1985). Dictionary of Contemporary Literary Terms. Casablanca / Beirut: Sochepress / Dar Al-Kitab Al-Lubnani, 1st ed.
- Al-Aziz, S. A. (1970). Tragic Time in the Contemporary Novel. Cairo: Al-Matba'a Al-Fanniya Al-Hadeetha.
- Al-Ibiari, F. (1972). Mahmoud Teymour's Art of the Short Story: An Analytical Critical Study. Cairo: Dar Al-Ma'aref, 1st ed.
- Al-Jazeera, T. (2011). Dialogue in Discourse: A Pragmatic Narrative Study in Models of the New Arabic Novel. Kuwait: Afaq for Publishing and Distribution, 1st ed.
- Al-Omari, M. H. (1980). The Tunisian Short Story. Presented by R. Al-Marzouki. Tunis: Dar Bou Salama for Printing, Publishing, and Distribution.
- Al-Qatt, A. Q. (1978). Arts of Arabic Literature: The Drama. Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
- Al-Sa'afeen, I. (1980). The Development of the Modern Novel in the Levant 1870–1967. Baghdad: Dar Al-Rasheed for Publishing.

- Al-Shuway, A. A. (2009). Character Presentation Techniques in the Iraqi Novel. (New Arab Thought Series, New Academics 8). Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, 1st ed.
- Al-Zajaji, B. J. (1980). The Iraqi Novel and the Rural Issue. (Studies Series 204). Baghdad: Ministry of Culture and Information, Dar Al-Rasheed for Publishing.
- Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1991). The World of the Novel. Translated by N. Al-Tikriti. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
- Edel, L. (1959). The Psychological Novel: A Study of the Relationship Between Psychology and the Art of Fiction. Translated by M. Al-Samra. Beirut: Al-Maktaba Al-Ahliya Publications.
- Farahat, O. (1997). Monologue Between Drama and Poetry. Cairo: Egyptian General Book Organization.
- Hammadi, S. M. (1999). Dialogue in Fictional Art. Abhath Al-Yarmouk Magazine, No. 2.
- Hammadi, S. M. (2007). Dialogue Patterns in Literary Discourse. Yemen: Dar Dhamar, 1st ed.
- Ibrahim, A. (1988). The Artistic Structure of the War Novel in Iraq: A Study in Narrative Systems and Structure in the Contemporary Iraqi Novel. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, 1st ed.
- Jimenez, M. (2012). Contemporary Aesthetics: Trends and Stakes. Translated and presented by K. Boumounir. Beirut: Publications de Dhifaf, 1st ed.
- Johnson, R. F. (1978). Encyclopedia of Critical Terms: Aesthetics (Vol. 3). Translated by A. W. Lu'lu'a. Baghdad: Ministry of Culture, Dar Al-Hurriya.
- Kunzmann, P., Burkard, F. P., & Wiedmann, F. (2001). dtv-Atlas Philosophie. Translated by G. Kattoura. Beirut: Al-Maktaba Al-Sharqiya, 1st ed.
- Mendilow, A. A. (1999). Time and the Novel. Translated by B. Abbas. Beirut: Dar Sader for Printing and Publishing, 1st ed.
- Mohammad, B. J. (1980). The Language of Dialogue and Its Significations in the Iraqi Novel. Al-Tali'a Al-Adabiya Magazine, No. 2.
- Morgan, C. (1964). The Writer and His World. Translated by S. M. Ayyad; Revised by M. Habib. Cairo: Sijill Al-Arab Foundation.
- Moukalled, T. A. (1975). Dialogue in Story, Play, Radio, and Television. El-Mounira: Dar Al-Zaini for Printing, Al-Shabab Library.
- Muhabbek, A. Z. (2001). Critical Studies: From Myth to the Short Story. Damascus: Al-A'laa Al-Din Publications, 1st ed.
- Al-Naqouri, I. (1986). Laughing Like Crying. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, 1st ed.
- Nouri, F. A. (1999). Fictional Dialogue: Its Techniques and Narrative Relations. (Literary Studies). Beirut: Arab Institute for Research and Publishing, 1st ed.
- Qasouma, S. (2009). Dialogue: Its Backgrounds, Mechanisms, and Issues. (Alif Series). Tunis: Miskiliani for Publishing and Distribution, 1st ed.
- Salam, M. Z. (1987). Studies in the Modern Arabic Story: Its Origins, Trends, and Prominent Figures. Alexandria: Monsha'at Al-Ma'aref.
- Saroyan, L. (1983). The Stream of Modern Individual Interior Thought. Translated by A. M. A. Reza. Foreign Culture Magazine, No. 3.
- Seymour-Smith, C. (2005). Macmillan Dictionary of Anthropology. Translated by a team of Sociology Professors under the supervision of M. Al-Gohari. Palgrave Macmillan.
- Shahata, H. (1997). Theatrical Action in Mikhail Roman's Texts. Cairo: General Book Organization.
- Al-Talib, O. (1979). The Story in Imru' al-Qais's Poetry. Journal of Education and Science, No. 1.
- Al-Talib, O. (1983). The Realistic Trend in the Iraqi Novel. Beirut: Dar Al-Awda, 1st ed.
- Todorov, T., et al. (1987). On the Origins of the New Critical Discourse. Translated by A. Al-Madini. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, 1st ed.
- Ubeid, M. S. (2021). The Scent of Meaning (Vol. 3). Amman: Dar Jalees Al-Zaman for Publishing and Distribution, 1st ed.
- Ubeid, M. S. (2024a). An Intentional Mistake (A Novel). Tunis: Dar Al-Shanfara, 1st ed.
- Ubeid, M. S. (2024b). Critical Concepts: Dialectic, Culture, Meaning (Vol. 2). Amman: Dar Fadaat for Publishing and Distribution, 1st ed.
- West, P. (1986). The Modern Novel: English and French. Translated by A. Mohammad. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, 2nd ed.