الحوار في قصص تحسين كرمياني
ـدراسة تحليليةـ

أ.م.د. نبهان حسون السعدون
قسم اللغة لعربية
كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١٢/٤/٢٢ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١٢/٦٨/٢٨

ملخص البحث:

تم اختيار القاص (تحسين كرمياني) ميداناً للبحث لما تحمل قصصه القصيرة من تقنيات فنية متماسكة الى حد كبير فضلاً عن لغته ذات الحس الشعري اذ حوت قصصه نصوصاً كثيرة ومتنوعة من الحوار أظهرت الشخصيات وعملت على تقديم الأحداث لذا جاء هذا البحث ليدرس الحوار في هذه القصص من خلال تحليل النصوص الحوارية وبيان أبعادها الفنية والجمالية والكشف عن الدلالات التي تمخضت عنها.

قام البحث على مدخل ومبحثين تضمن المدخل تحديد مفهوم الحوار القصصي ووظائفه. وخص المبحث الأول بدراسة (الحوار الخارجي: الثنائي/ التناوبي) من حيث الحوار المركب (الوصفي والتحليلي) والحوار الترميزي، والحوار المجرد من الوصف والتحليل والترميز. وجاء المبحث الثاني لدراسة (الحوار الداخلي: الفردي/ الأحادي) من حيث المونولوج وحوار تيار الوعي، ومناجاة النفس، والارتجاع الفني والتخيل.

Dialogue in Tahssin Kremani Stories
-Analytical Study-

Asst. Prof. Dr. Nabhan Hasson AlSaadoon
Department of Arabic Language
College of Basic Education / Mosul University

Abstract:

The writer Tahssin Kremani is examined here for the coherent and artistic features that characterize his stories in addition to their poetic and sensitive language, included various examples of narrative dialogue showing the characters and present the events. This study examines the dialogue texts and show their artistic and aesthetic dimensions to reveal their significances.

The study consists of an introduction and two sections. The introduction identifies the concept of dialogue while section one examines the external dialogue: the dual / the convergence as related to the compound dialogue (the descriptive analytical) the symbolic dialogue and the dialogue without description, analysis and symbolization. Section two deals with the internal dialogue: individual/one dialoge as monologue, conscious dialogue, self–conversation, related, and imagination.

مدخل الى تحديد مفهوم الحوار القصصي ووظائفه

المحاورة في اللغة: مراجعة الكلام. يُقال: حاورت فلاناً في المنطق، وأصرت إليه جواباً. وما أحار بكلمة. والاسم: الحوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما. والمحورة من المحاورة كالمشورة من المشاورة، وهي مفعلة[١] والمحاورة والمحورة: الجواب، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم[٢] والمحاورة والحوار المرادّة في الكلام[٣].

يمثل النشاط الإنساني نشاطاً تفاعلياً سعى إلى إثبات وجوده من خلال الإعلان عن مشاعره وعواطفه أمام الوجود. وعليه فكل نشاط إنساني لا يكون إلا حواراً[٤] ومن هذا المنطلق فالحوار هو "حديث أثنين أو أكثر تضمه وحدة في الوضوح والأسلوب"[٥] تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في النص القصصي[٦]. ويعد الحوار ثالث الأدوات القصصية الرئيسة أي: السرد (وهو حكاية الأعمال) والوصف (وهو حكاية السمات والأحوال) أما الحوار فهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات بأسلوب مؤثر خلافاً لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف. وبهذا فالحوار شكل اسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال[٧].

ولكي يحقق الحوار أهميته الفنية في القصة لا بد من أن تتوفر فيه ثلاث صفات هي:[٨]

١. أن يندمج في صلب القصة لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخيل عليها ويتطفل على شخصياتها.

٢. أن يكون طيعاً سلساً رشيقاً مناسباً للشخصية والموقف فضلاً عن احتوائه الطاقات التمثيلية[٩].

٣. أن يعتمد على اختيار واعٍ للمفردات والصور والأفكار بفقرات قصيرة موجزة ومحكمة[١٠].

وإذا توفرت الشروط الفنية في الحوار القصصي يصبح "وسيلة شكلية للنفاذ الى جوهر الأشياء"[١١] اذ يسعى للتعبير عن الأفكار عندما يكون "محوراً تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق"[١٢] وبهذا يكون الحوار "كالحركة جواباً على الصورة المصممة نحو الغير"[١٣]

تتحدد وظائف الحوار بالمسائل الآتية:[١٤]

١. رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضوراً.
٢. تطوير الحدث وتعميقه
٣. المساعدة في تصوير مواقف معينة من القصة

٤. التخفيف من رتابة السرد
٥. كشف مغزى القصة والإبانة عن غرضها.
٦. إضفاء الواقعية على القصة.

ويمكن تلخيص وظائف الحوار بما حدد مورجان بثلاث هي:[١٥]

١. تطوير أحداث القصة.
٢. تصوير الشخصية.
٣. تقديم الجو أو الحالة.

يعد الحوار أداة مطيعة في رسم الشخصيات والكشف عن طبيعتها وموقفها فضلاً عن تقديم الأحداث وتطورها[١٦]. ويكون الحوار مطابقاً للشخصية إذ يصدر فيها ويدل عليها ويشكل مفتاحاً للوصول اليها والأداة النامية للكشف عنها[١٧] اذ يكشف عنصري الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث وللشخصية[١٨] ويعمل على تسخين الأحداث في العمل وتقديمها ومن ثم دفعها الى الإمام باتجاه العقدة أو حلها[١٩].

ومما سبق فالحوار جزء مهم في القصة يقترب فيه الكاتب أشد الاقتراب من القارئ ويزيد من حيوية القصة لما له من قيمة في عرض الانفعالات والعواطف والدوافع ووجهات النظر والكشف عن طبيعة الشخصيات وتطوير الحدث الى الأمام

المبحث الأول: الحوار الخارجي (الثنائي، التناوبي)

الحوار الخارجي هو: "الذي يدور بين شخصين أو أكثر في اطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وأُطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة وذلك أن التناوب هو السمة الاحداثية الظاهرة عليه"[٢٠] من خلال "انتقال الكلام من الشخصية الأولى المرسلة فيصل الى الشخصية الثانية المستقبلة فترد عليها، وغالباً ما يكون هذا الحوار في مشهد يجمع الشخصيتين في حدث وزمان ومكان محددين"[٢١] لذا فإن هذا الحوار "يتطلب وجود شريكين للتحاور"[٢٢] وبذلك يعد هذا النمط من الحوار نمطاً تواصلياً يتبادل الأشخاص من خلاله الإرسال والتلقي[٢٣].

١ – الحوار المركب (الوصفي. التحليلي)

هو الحوار الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات، وتمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وابداء الرأي فضلاً عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها وبذلك تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل[٢٤] اذ يقوم هذا الحوار على تبادل المعرفة بين الطرفين اللذين يسعيان من خلال التحليل والتفسير والتصوير والاستبطان الوصول الى نتائج ترضي الأطراف المتحاورة[٢٥].

ومن أمثلة الحوار المركب الوصفي ما كان عن شخصيته (كحل العيون) في قصة (لم يحسن التصرف)[٢٦]:

قال أحد المستطرقين:

- تصادقت معه قبل يومين، كان مسكوناً بقلق غريب.

قال آخر:

- رأيته مع شرطي، كان مطأطئ الرأس

قال لهم المحقق العدلي:

- كان هنا بالأمس، ليس بوسعي أن أتحدث أكثر من هذا، مسكين لم يحسن التصرف...!

يصف الحوار رجلاً متواضعاً أسموه الناس بـ(كحل العيون) فقد أختفى وتضاربت الأراء حول اختفائه وكثرت الإشاعات بعدما عرفوا عنه بأن النمل يخرج متعافياً من تحت قدميه، ولا ينسى الناس هذا الرجل فلا تمتاز جغرافية عيونهم ولا يبرح خرائط عقولهم، فيصفه الرجل المستطرق من حيث بعده النفسي بأنه قلق غريب، ويقرن الرجل الثاني رؤيته مع الشرطي واصفاً بعده الخارجي وحركة رأسه بأنه (حطاطي الرأس). أما المحقق العدلي فيصفه بأن مسكين ولا يحسن التصرف. وتوحي هذه الأوصاف عن طريق الحوار بأبعاد شخصية الرجل الغامض الذي أختفى بعد ان رأته امرأة عجوز ينسل إلى بناية المحكمة، والناس الذين ألفوه وتعودوا عليه في جولة من البحث عن مصيره وهم في حيرة من أمرهم، ويعمل هذا الحوار على تصور الشخصية ليست المتحدثة وانما المتحدث عنها على تقديم الحدث وتطوره ودفعه الى الأمام إذ اكتشف أخيراً أن الرجل قد تيبس فوق قبر زوجته عندما رأته امرأة زارت قبر ابنها.

ومن أمثلة الحوار المركب التحليلي ما كان في التحقيق مع الشاب النحيل في قصة (دائرة الزمن)[٢٧]:

- اين كنت...؟
- أقرأ...!!
- ماذا تقرأ؟
- التاريخ..!!
- في أي صف أنت..؟!
- البكالوريا..
- ماذا ترغب أن تصير؟
- محامي
- ارسلوه الى كلية (الـ-(ف-)!!!!!! نووووووون..!!

يتحاور الشاب مع الضابط الامبراطوري من خلال اجاباته عن الاسئلة برؤية تحليلية وقدرة عالية فهو يقرأ التاريخ لما لهذا العلم من خبرات تفيد الإنسان من أحداثه الماضية ليفيد منها في الحاضر لوضع خطته في المستقبل إذ يستوعب التاريخ العلوم الأخرى لما له من صلة وثيقة بها في التسجيل التاريخي لأبرز الإنجازات العلمية. مع ان القارئ للتاريخ برؤية معمقة طالب في البكالوريا يرغب في أن يكون محامياً في المستقبل لما لهذه المهنة من قيمة إنسانية في إحقاق الحق والدفاع عن المظلوم. فما كان من الضابط الا أن يصدر الأمر بقتل الشاب. ويعمل هذا الحوار على تصوير شخصية الشاب الطموح، ودفع الحدث وتطوره الى الأمام إذ بعد عشرين عاماً يلتقي هذا (الشاب السجين) في الماضي (المحامي) في الحاضر مع الضابط فهو لم يمت وانما نزعت ساقه، ودار الزمن وأصبح هذا الشاب المحامي الدفاع عن الضابط لكي يسقط حقوقه منه. فهذا الموقف يعكس التقابل بين الزمنين الجديد والقديم زمن القانون بدلاً من المأفون.

٢ – الحوار الترميزي

هو الحوار الذي "يميل الى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة، فالترميز هنا توظيف الرمز في نسيج القصة، وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص"[٢٨] ويعتمد هذا الحوار على مستويين هما:

١ – مستوى (اللفظة – التركيب) من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاتها الايحائية والتعبيرية فيصبح الترميز باللفظة التي هي ذات إيحاء خاص .

٢ – مستوى (الموقف – الحدث) من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي فالإيحاء العام هو الذي يحقق الترميز لحوار القصة[٢٩].

ومن أمثلة الحوار الترميزي على مستوى (اللفظة – التركيب) ما كان بين الامبراطور وعرافه في قصة (الكرسي)[٣٠].

–مولاي صاحب السيادة العامة على العالم..

–ما معنى الكرسي؟

– الكرسي.

– الكرسي.

–ديوان شعري (سيؤلفه) أحد اعدائنا في شمال مملكتك يا مولاي

–ما اسمه

–تقول النبوءة ان أباه الشاعر المناهض (فائق) سيسميه (شيركو)

–ما معنى (شيركو)

–لم تكشف لنا النجوم بعد

–لم افهم ما قرأت

-مولاي صاحب السيادة، العامة والتوكيل الضامن لحقوق البلاد والعباد ذلك الكاتب (شيركو) سيتحرك نجمه الكبير، ويلتقط مثل كاهن لنجم من الطبيعة مسبحة الكلمات التي تنزل على قول الواقع رحلة الكرسي عبر كل العصور.

من خلال معاينة الحوار بين الطرفين الامبراطور وعرافه تبدو لفظة (الكرسي) بدلالاتها الرمزية فضلاً عن التركيب الذي يدل على اللفظ (ديوان شعري) (رحلة الكرسي عبر كل العصور) إذ يوحي اللفظ والتركيب بالملحمة الشعرية (الكرسي) للشاعر الكردي (شيركو بي كه س) من خلال ذكر اسمه في الحوار، فضلاً عن كونه أحد الاعداء بتحديد منطقة سكناه في شمال المملكة، ولم يفهم الامبراطور ما يعنيه عرافه من أن الكرسي لم تدم لأحد مطلقاً لأن لها رحلة طويلة عبر العصور كلها، وهنا تبدو شخصية العراف المتمكنة في تأويل ما رآه الامبراطور في قيلولته. فضلاً عن تطور الحدث الى أن يصل الامبراطور الى موقف أدخل السرور في قلبه من هتاف الشعب وتصفيته، ثم يهوى ويستدير وقبل فقدانه للرؤية والاختناق نهائياً شعر أن قدميه تصطدمان بكرسي، ولكن ليس كرسي الامبراطورية وحكم المملكة وانما كرسي أسفل المشنقة، فهذا ما تنبأ به العراف من حواره مع الامبراطور الذي لم يقدر الموقف ولم يستعد له فوصل في خاتمة المطاف الى النهاية المحتومة.

ومن أمثلة الحوار الترميزي على مستوى (الموقف – الحدث) ما دار بين الفلاح وزوجه في قصة (مزرعة الضفادع)[٣١].

- اين أخذت الخرزات السود
- الخرزات السود
- كانت في علبة المعجون
- آه. لقد قمت بزراعتها
- قمت بزراعتها
- أليست هي بذور الباميا.

من خلال معاينة الحوار يمكن تأويل (الموقف – الحدث) للقصة فإن مزرعة الضفادع ترمز لعلاج طبيعي لحالة العقم، اذ ان كثرة المزروعات في حقل الفلاح أثارت حسد الآخرين، فبدأت تتحول الخضرة الكثيرة الى ضفادع أقلقت الناس بنقيقها الذي طغى على صفاء الليل فما كان منهم الا أن حملوا مشاعل النار وراحوا يتتبعون. فبدأ الحوار بين الفلاح وزوجته في الصباح وهي تبحث جاهدة كالمجنونة عن شيء فعلمت من الزوج انه قد قام بزراعة الخرزات السود ظناً منه أنها بذور الباميا، إذ عمل هذا الحوار على تطوير الحدث للوصول إلى الإيحاء الشمولي للقصة، فالخرزات السود في علبة المعجون ليست هي بذور الباميا وانما بيوض الضفادع التي عملت الزوج على تجفيفها لجعلها علاجاً طبيعياً لحالة العقم الذي عندها. وهنا يبدو الحوار الترميزي فاذا كانت أرض

الفلاح تنتج الضفادع وأصبحت مزرعته تسمى باسم الحيوان، فإن بيوض الضفادع أصبحت علاجاً، واذا كانت الضفادع تتكاثر فإن الزوج اقنعت نفسها بأن بيوضها سوف تنتج أبناء البشر للقضاء على عقمها، وان تفرح زوجها بأبن من صلبه يحمل اسمه ويرث مزرعته.

٣ – الحوار المجرد من الوصف والتحليل والترميز

هو الحوار الذي "ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه الى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس فهو حديث إجرائي متأسس بفعل رد فعل سريع أو اجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المعقد ولانها إجابات متوقعة على اسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة"[٣٢] ويضفى الاكثار من هذا النمط من الحوار على القصة سمة المحادثة اليومية بدلاً من الحوار الأدبي المنتقى[٣٣].

ومن أمثلة الحوار المجرد ما كان بين الامبراطور والعراف في قصة (المهرج والامبراطور)[٣٤]:

- الرعية وراء علتي
- ايها السيد الكبير باسمه عالي المقام في أرض الدنيا: الرعية رعيتك
- الرعية نبذتني

يبدو من الحوار الإجابات السريعة بين العراف والامبراطور في اعطاء جو الحديث اليومي في قصر المملكة، في محاولة اقناع الامبراطور بولاء الرعية، مقابل شعوره بعكس ذلك من نبذهم لانه يعرف ما يؤدي لهم من تقصير تجاه حقوقهم الخاصة، وهذا ما يتناسب مع ألفاظ العراف للإعلاء من شأن الامبراطور (السيد الكبير) (عالي المقام) فبهذه الأوصاف يعلو على الرعية لان مقامه عالياً وهو كبيرهم، فالرعية تنتسب اليه بالولاء والطاعة. فهذا الحوار لا يسعى للتحليل والوصف والترميز وانما حوار إجرائي إذ يشعر الامبراطور دوماً بأن الرعية سبباً في علته لانها تكون لديه الهموم والمشاكل وهو في غنى عنها. وبهذا يضفي هذا الحوار على القصة سمة الواقعية فيما يتعلق بالحياة اليومية للمملكة.

ومن أمثلة الحوار المجرد ما كان بين السجينين في قصة (لقاءان)[٣٥]:

قال لصاحبه:

- ما هي جريرتك
- قتلت طبيباً وأنت؟
- قتلت زوجتي واطفالي
- كان يجب أن اقتله هو من أوهمني وخدعني
- هل كانت فعلته تستحق العقاب

يمثل الحوار بين السجينين حديثاً يجري في عالم السجون على مر العصور كلها للقضاء على الوقت وللتعارف بين نزلاء السجن ومعرفة سبب الوصول إليه لذا يوجه السجين الأول للثاني عن جريرته التي أوصلته الى هذا المكان الفارق للحرية مع إنه يعرف إما القتل أو السرقة أو التجارة بالممنوعات. فجاء الجواب سريعاً ومتوقعاً (القتل)، لكي يعود السجين الثاني ليسأل بعد الإجابة عن السؤال نفسه الذي وجه إليه. فكان الجواب القتل أيضاً. مع معرفته بأن جزاء القتل هو الإعدام شنقاً حتى الموت بحسب قرار المحكمة للقصاص منه. وجعله عبرة لكل مجرم يفكر بجريمة القتل. ويوحي الحوار بين السجينين بخستهما من جراء قتل الطبيب والزوجة والأطفال. فهل من الإنسانية قتل المقربين، ومن ثم الحكم بالشنق. أي القضاء على النفس مقابل القضاء على النفس من جراء القيام بجريمة القتل.

المبحث الثاني: الحوار الداخلي (الفردي/ الأحادي)

يتحول الحوار في هذا النمط من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية[٣٦] اذ توظفه للتعبير عما تحس به وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة مما يعطي الفورية للقصة[٣٧] ويعمل على تكثيف الأحداث والزمان فضلاً عن كونه صامتاً ومكتوماً في ذهن الشخصية وانه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقاري[٣٨].

١ – المونولوج

يعد أدوار دوجاردان أول من استعمل المونولوج الداخلي، وينقل جويس جيمس قوله: "ان المونولوج الداخلي ككل مونولوج هو حديث شخصيته معينة الغرض منه أن ينقلها مباشرة الى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف إما بالشرح والتعليق، وهو ككل مونولوج حديث لا يستمع له، لانه حديث غير منطوق، وهو يختلف عن المونولوج فيما يلي: انه من حيث مادته يعبر عن أكثر الافكار خفاء، تلك الافكار التي تكون أقرب ما تكون الى اللاوعي. وأما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي ذلك لانه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده الى الذهن، واما من حيث شكله كعمل تخضع لأقل ما يمكن من قواعد النحو. ومن هذا التعريف نرى انه يتفق في جوهره مع مفهومنا للشعر في يومنا هذا"[٣٩] ومن التحليل التمهيدي يستنبط دوجاردان التعريف الأتي: "ان المونولوج الداخلي هو بطبيعته صنو الشعر هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها العاطفية التي تكون أقرب ما تكون الى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لانها سابقة لهذه المرحلة. ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة والغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها الى الذهن"[٤٠].

يعرف المونولوج بأنه "ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[٤١].

ويقسم روبرت همفري المونولوج على نمطين هما[٤٢]:

١ – المونولوج الداخلي المباشر: هو ذلك النمط الذي يمثل عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض ان هناك سامعاً بل هو موجود بإشاراته.

٢ – المونولوج الداخلي غير المباشر: هو ذلك النمط الذي يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي لشخصية ما.

ويقسم نحيب العوفي المونولوج على ثلاثة أنماط هي[٤٣]:

١ – المونولوج الواعي أو (الذاكرة الإرادية): هو التداعيات التي تظل مشدودة الى الشعور ومحكومة بالوعي ويتخذ ثلاثة مظاهر هي: التذكر والنجوى والتخيل.

٢ – المونولوج اللاواعي أو (الذاكرة اللاإرادية): هو التدفق التلقائي للسيولة النفسية من غير ضغوط أو روابط تحل فيه الآلية اللاشعورية. ومن مظاهره الحلم الصريح وهذيان الذاكرة أو تداعيها الحر، وهو بهذا يقترب شيئاً من تيار الوعي من دون ان يكون إياه.

٣ – المونلوج الإنشائي أو (فقدان الذاكرة): هو الصراع المتجدد مع الهو (الحاضر) والمخزون النفسي الملغوم بالعقد وبالمكبوتات (الماضي) والتطلع نحو التحرر و(المستقبل).

فالمونولوج هو الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها، ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه أو هو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثر فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام[٤٤] فالمونولوج يتعلق بالترابط المنطقي اذ ان "مبدأ الترابط ضمن عالم الاختبار الداخلي يفترض مسبقاً مبدأ السببية تماماً كما هي الحال في العلاقة بين الأحداث الفيزيائية في الطبيعة"[٤٥] فلا يعمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج وانما يتغلغل في داخلها محاولة منه الكشف عن صورة لواقعها الداخلي أو احساسها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها[٤٦] وعلى ذلك فالمونولوج أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل فضلاً عن لون الحالة الشعورية التي تنطوي عليها الشخصية وانه دليل على عدم وئامها وانسجامها مع الواقع الخارجي فتسعى إلى عرض همومها وأمانيها وتصوراتها عن الحياة عبر حديث داخلي يتصل بالعالم.

ومن أمثلة المونولوج الحوار الذي أجراه الامبراطور في قصة (منظم الوقت): لا بد ان ملك الموت يجلس داخلها[٤٧].

يعبر الحوار الداخلي لشخصية الامبراطور عن شعوره بقرب الموت من خلال نظره الى الساعة المائية التي أهداها له صديق في لقائهما على الحدود في رحلة صيد مقابل التنازل عن

أرض موطن للغزلان. وكان مغزى إهداء هذه الساعة الآلية التي تمتلكها بتحديد اللحظات الأخيرة قبل الموت. وعندما تأكد الامبراطور من توقف الساعة عن التكتكة بدأ هاجس الخوف من الموت يدب في نفسه وبدأ عليه الخوف وتملكه يأس شديد، لذا أسر الحوار اذ ظن أن ملك الموت يجلس في داخل الساعة يستعد لأخذ روحه، فما لبث أن تقوى على اليأس ليستعد لأخذ أموله وأسرته هارباً من ملك الموت للشعور بأن روحه الغالية سوف تخرج منه وينتقل الى عالم الموت. وبهذا يعمل هذا المونولوج على تطور الحدث اذ بدأ الامبراطور في ايجاد طريقة اخرى ليعلم موعد موته.

ومن أمثلة المونولوج ما كان في نفس الزوجين كما في قصة (معاقل الذباب).

"لم يعرفا من أين تأتي هذه الجحافل الشرسة، من أي المستنقعات مثل غيم سوداء تخيم على رؤوسهم أوان الفطور والغذاء والعشاء، أوقات النوم، ذباب يواصل عزف موسيقى الطغيان بنجاح ساحق من غير أجهزة رادارية كاشفة أو اسلحة دفاعية لا تخطأ الصد"(٤٨).

يوحي المونولوج الذي يجريه الزوجان في نفسيهما بقمة التأزم والضيق من وجود الجحافل الشرسة من الذباب، فيجري في حوارهما التساؤلات المتعددة عن هذا الموقف المتأزم من حيث المصدر والمواعيد والصوت، فيعبر الحوار عن الوجود المتكاثف للذباب بـ(الغيمة السوداء) من دون موعد وانما في الأوقات كلها ولا سيما مواعيد الطعام للوجبات الثلاث إذ شكلت عزفاً موسيقياً متفرداً.

وقد عمل هذا المونولوج على تقديم الحدث النهائي لأزمة الذباب الذي بدأ يختفي مع حدث مهم للامبراطور الا وهو مجيء ابنه الأول بعد سنوات طويلة من العقم ثم ما لبث أن عاد من جديد بسرعة جنونية كأنه الصاروخ (الجو – أرضي) للعمل على تمزيق أعصاب الزوجين، وينجح نجاحاً ساحقاً في الإيذاء وتعكير الصفو، وزرع بذور القلق والضيق وعدم الراحة.

ومن أمثلة المونولوج ما كان يردده (موراكي تاتكو) في نفسه: في قصة (خلف الكارثة)(٤٩):

(يا لغبائي لقد سلمتها الملف الكامل لجريمة قتل أجدادي). اذ تبدأ الحكاية بأخذ الطفل (الياباني) الصندوق المتروك في الجرف ويقف عليه طائر النورس، ويعود هذا الصندوق لبيت كبير أُعيد ترميمه في نيويورك فوصل إلى اليابان وما كان من هذا الطفل الا أن يهدي الصندوق لمعلمته في الروضة بمناسبة (إحياء يوم الكارثة)، فتذكرت في هذه اللحظة حبيبها الذي يعمل (غسال صحون) في نيويورك فخمنت أن يكون في هذا الصندوق رسائل عشاق أو مبلغ خيالي من الدولارات، ولكن انتهت إلى (الدفتر الصغير) الذي بدأت تقرأ ما فيه، فلم يفهم الصبي وفجأة وجدت النورس يحمل في فمه طعاماً ويلاحقه نورس آخر فبدأت بتأويل الموقف على وفق أمرين هما:

١ – ان الطير ينقل الغذاء لأفراخه لحظة اصابته بالحجر فألقى طعامه.

٢ – لم تكن حمولة الطير طعاماً، وانما القى البراز لكي يخف وزنه ويستطيع الطيران من جديد.

وبعد ربع قرن يتحدث الصبي (موراكي تاتكو) الذي أصبح شاباً بحوار داخلي يعبر عما فعله في السابق باهدائه الصندوق لمعلمته اليابانية، ويشعر بالغباء العالي لانه أعطى الملف الكامل لجريمة قتل اجداده لهذه المعلمة(في الدفتر الصغير الذي قرأت منه). ويعبر هذا المونولوج عن الإحساسات الداخلية للشاب بعد تأكده بأنه تصرف تصرفاً غير صحيح، ويلوم نفسه على ذلك بعد سنين طويلة من هذا الموقف اذ قرأ في الجريدة مذكرات طيار امريكي قصف مدينة (ناغازاكي) بقنابل (النابلم): ولكن ما جذب انتباهه الملحوظة التي وضعت بين قوسين (المذكرات منقولة من دفتر صغير تم اكتشافه في حقيبة (معلمة أطفال) يابانية غرقت ضمن طاقم سفينة في عرض البحر أصابتها عن طريق الخطأ حمولة طائرة أمريكية تعرضت لعطل مفاجئ. المعلمة كانت تلتحق للعمل مع حبيبها في نيويورك!).

وكانت الملحوظة بمثابة القنبلة التي تفجرت في نفس الشاب، فعاد بذاكرته الى تأويل قصة النورس والطعام الذي في فمه. انه ما حدث من القصف. فما كان منه الا أن يصف نفسه بالغباء من جراء تصرفه وهو طفل. وينظر في الوقت الحاضر على انه تصرف غير حكيم من خلال الحوار الداخلي .

٢ – حوار تيار الوعي

يصبح الوعي مصطلحاً من وجهين هما: الأول ان كلمة الوعي مثلها مثل كلمة تيار كلمة مجازية، والثاني ان يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص[٥٠] اذ نشأت قصص تيار الوعي لتركز أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي للكشف عن الكيان النفسي للشخصيات[٥١] وتهدف كذلك الى "نقل انسيابية ولا شكلية الفكر الذي يتعذر الإفصاح عنه بالكلام الاعتيادي وكذلك اختلاط الوعي واللاوعي ببعضهما قبل مرحلة الكلام واتخاذ الشكل المنطقي ومن غير بداية أو نهاية"[٥٢].

لقد ابتكر الكاتب الفرنسي المغمور ادوار دوجاردان أحد الرمزيين طريقة تيار الوعي إذ ألف قصة أسماها بـ(لقد قطفت اشجار النار) عام ١٨٨٨ وأصدرها في باريس[٥٣] أما المصطلح فهو من ابتكار وليم جيمس الفيلسوف وعالم النفس الامريكي للدلالة على التدفق الذهني غير المترابط[٥٤] فهذه الطريقة أدت الى نشوء القصة النفسية التي سميت في الأدب الانكليزي بـ(القصة الانسيابية) أو (قصة تيار الوعي) أو (قصة الحوار الفردي الصامت) في حين سميت في الأدب الفرنسي بـ (القصة التحليلية الحديثة)[٥٥] وتعتمد هذه الطريقة على "كسر التسلسل السببي للاحداث، وابراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف"[٥٦].

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في اذهان سكان (القرية القصية) عن أسرة (نادرة)[٥٧]. اذ اختفت بكاملها فضلاً عن هدم بيتها وهذه الأسرة ثلاثة أفراد الأب والأم والابنة نادرة، وتأتي الأحداث غير مترابطة من خلال إعمال الذهن في أمر هذه الأسرة. موقف خروج البنات من غير فطور، وعودتهم بعد الظهيرة مفعمات حالمات. وموقف نمو أجساد الفتيات والاقتراب السريع من البلوغ وتورد وجناتهن، وموقف ذبول البنات وانطفاء وهج العافية، وموقف عدم التجرأ عن السؤال في بلاد الإمبراطور عن المعتقلين ومواقف أخرى فيها تعود للماضي القديم ومنها تعود للحاضر المعيش، وأُخرى تعود للمستقبل في معرفة أي خبر عن حال أسرة نادرة. وتختلط هذه المواقف في أذهان سكان القرية. وأخيراً يكشف عن هذا الحوار عن الحال التي وصلت اليها الأسرة اذ وجدت قبورهم تحت الأشجار، فعمل الناس على نقلهم الى مقبرة القرية اذ ان نادرة كانت تطعم الفتيات كل صباح الفواكه المتنوعة من الرمان والتفاح والبرتقال في بساتين الامبراطور، فأكتشف أمرها فاقتادوا نادرة وأسرتها الى هذا الموقف المجهول. وقد كشف هذا الأمر على لسان العجوز الصديقة الوحيدة لنادرة التي بقيت على قيد الحياة لتسرد زمن الطفولة إذ تنهمر الصور في الأذهان من خلال الحوار الداخلي الذي تجريه الشخصيات في نفسها.

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في ذهن الرجل الذي يعاني من مشكلة (ليلة الزفاف) في قصة (قبلة أزلية)[٥٨]: إذ تأتي الأحداث ضاربة التسلسل الزمني المنطقي حدث شرب المشروبات الغازية بدلاً من المشروبات الروحية بما يسمى بنخب الفرح بعد قداس ليلة الزفاف ومشهد الرقص وحضن الوجه الماثل بين يدي الرجل، ومشهد التحليق في سعادات اللذة بعد احتساء زجاجة خلف زجاجة بعد الشعور بالعطش، ومن ثم مشهد ليلة الزفاف والهمس في أذن العروس بأنها راقصة ماهرة، ومشهد العيش مع فتاة صغيرة وافقت على طبع قبلته على خدها، وعلم أهل الفتاة بذلك فتم نحرها وإلقاء جثتها في النهر ومشاهد متعددة من ليالي زفافه على مدى الحياة، فكلما يروي للعروس ما يحبه تهجره عند الصباح فيستبدلها بأخرى. وهكذا ينتقل ذهن المولع بليلة الزفاف الى أحداث يختلط فيها الزمن الماضي والحاضر والمستقبل للاهتداء لفعل جديد على مستوى العاطفة، وتحقيق ما يحلم به من الخلاص لمعضلة القبلة الأزلية التي شدت ذهنه على مر الزمن إذ تنهمر هذه الصور من دون تسلسل منطقي لتعبر عن الحوار الداخلي للشخصية.

٣ – مناجاة النفس

هي تكنيك المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية الى القارئ من دون حضور المؤلف ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً[٥٩] وتفرق المناجاة عن المونولوج في انها تستحدث على انفراد وتقوم بالتسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتعلقة بالحبكة النصية وبالفعل الفني في حين أن المونولوج هو

توصيل الهوية الذهنية[٦٠] فالفرق بين المونولوج والمفاجاة في علاقتهما بحوار الشخصية انها تفكر لوحدها في المونولوج وتفكر بصوت عالٍ في المناجاة[٦١] .

ترتبط المناجاة بالسهولة الآتية بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات[٦٢] والمدركات والغرض من تقديم المناجاة الكشف عما أسماه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير[٦٣] وتتشابه مناجاة النفس في القصة مع المناجاة الفردية في المسرح التي هي "خطبة طويلة الى حد ما تلقيها شخصية واحدة في صوت مسموع دون مقاطعة. وقد تعبر الشخصية بها عن بعض أفكارها الداخلية العميقة أو تهدف الى اخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري على خشبة المسرح"[٦٤] في حين تتلخص السمات العامة لمناجاة النفس في قصر عباراتها واحتوائها المعنى المباشر واقتصارها على الموقف الجزئي[٦٥].

ومن أمثلة مناجاة النفس ما كان عند الرجل الغريم في قصة (الرجل الذي أكلته النار) بعد أن تنفس الصعداء واهتدى الى المكان المناسب قبل أن تتخاذل إرادته وتطيش منه الفرصة الحاسمة: صاح "**جاءك الموت يا معتوه**"[٦٦] .

من خلال حوار (هو) مع (الغريم) ومحاولات القتل بعد إشهار المسدس في وجهه، ومحاولة الآخر الفرار بنفسه والتخلص من الموت الذي ينتظره، وتردد (هو) في أخذ القرار الاخير هل يخلص على غريمه أم يتركه، فمرة يسحب المسدس وثانية يشهره ، وثالثة يضعه في صدغ غريمه. وأخيراً يصل الغريم الى حالة ضد التخاذل فتقوى إرادته ليوهم نفسه بالقدرة على الدفاع فيقول في حوار مسموع (جاءك الموت يا معتوه) ليمني نفسه بقتل (هو) الذي يطارده دوماً للخلاص منه. فجاءت مناجاة النفس في عبارة قصيرة تحوي المدلولات المتعددة للأحداث باقتصاره على هذا المشهد بحد ذاته بعد طول ملاحقات بين (هو) و (الغريم) للتعبير عن حالة اليأس والقنوط للقدر المحتوم في تقديم حوار يوازي الموقف فاذا كان (هو) يطلق على (الغريم) (يا قذر) فان هو بالمقابل يطلق عليه (يا معتوه).

ومن أمثلة مناجاة النفس ما كان عند الفتاة التي تتزوج ويموت أزواجها في قصة (في حدثين منفصلين): لكن ما هو يسكنها سؤال كل يوم تجلس في عتبة الباب تبحث عن اجابة له: (لماذا يرفضني البشر والقدر)[٦٧].

تسعى الفتاة لمناجاة النفس بجملة موجزة تعبر عن مكنونات دواخلها الدفينة وإحساساتها الذاتية تجاه ما عانته من مواقف في حياتها بقتل أبيها وهي في الثانية من عمرها. وتزوج أُمها من عسكري وهي تبلغ من العمر خمس سنوات، وقتل زوج الأم وهي لم تبلغ السابعة بعد، وزواج الأم المتكرر حتى ماتت، وبلغت عمر التاسعة عشر بقيت وحيدة فليس لها الا ممارسة الحب مع إنسان يستحقها، فبدأت تبحث عن هذا الرجل، وكلما تجد رجلاً يفل منها مرة يغادر البلاد لإكمال دراسته، وثانية يلعب عليها ويغيب من دون مسوغ، وثالثة وهي في الخمسين توافق على عشق الرجل

المتزوج ولكن زوجته الأولى تسمه في الطعام فتفقد الرجل الأخير، ففكرت بالانتحار ولكنها اقلعت عن ذلك. ولا زالت الطفلة التي أصبحت فتاة ثم إمراة في الخمسين من عمرها. تجلس بباب البيت لعلها تجد من يحبها فاذا كانت أُمها تبدل الأزواج لعدة مرات فإن ابنتها تبدل الخيبات واحدة تلو الأخرى. فتصل الى قمة الأزمة النفسية: الحزن الشديد وانكسار القلب فتقول لتناجي نفسها: (لماذا يرفضني البشر والقدر) فتحولت أحلامها الوردية وآمالها المستقبلية الى غربة في النفس وعصف في المشاعر في انتظار الصيد الجديد أو الوليمة الجديدة على لسان كثير من النساء وهن يلحظن عن كثب المحاولات الفاشلة للزواج.

٤ – الارتجاع الفني

يسمى الارتجاع الفني الخطف خطفاً أو الفلاش باك وهو قطع يتم في اثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي أو يستهدف استطراداً يعود الى ذكر الأحداث القصصية لتوضيح ملابسات موقف ما[٦٨] فالارتجاع الفني استدعاء أحداث الماضي لتنشط في نطاق الزمن الحاضر[٦٩] وتعد الذكريات بحساب الزمن من الماضي البعيد ولكن في اللحظة التي تستعاد منها تستحيل في الذاكرة حالاً شيئاً واضحاً حياً قد بعث من جديد[٧٠] وعند استعادة هذه الذكريات تتمثل مظاهر التوضيح اذ ان الأحداث الماضية التي تستجلب لتنشط في أحداث الحاضر هي إدراك الواقع، وما الارتجاع الفني الا تذكر الماضي بردة نفسية إلى الوراء.

ومن أمثلة الحوار عن طريق الارتجاع الفني ما كان عند الامبراطور بعد فقدان كلبه في قصة (كلب الامبراطور):بعد يومين تذكر ان كلبه يبقى يقظاً قرب منامه حارساً قداسته من كل طارئ . [٧١]

تبدأ أحداث القصة بافاقة المملكة على اختفاء كلب الامبراطور مع أن حول القصر خمسة الآف من الحراس المتأهبين دوماً للدفاع عن القصر فشاع في المملكة المبلغ المغري من الامبراطور لمن يستطيع إيجاد الكلب، ولكن دون جدوى مما اضطر الى جمع خمسة الآف كلب ليفتش فيهم عن كلبه، وكلها تتناول العظام مع وجود اللحوم، فيعجز عن إيجاد كلبه المخلص وفوجيء باخلاص الخمسة الآف كلب، وبعد أن رجع الامبراطور بذاكرته لليومين السابقين عمل هذا الحوار الداخلي على تطوير الحدث وتقديمه الى الأمام إذ قرر الامبراطور طرد الحراس من البشر، ووضع محلهم الكلاب، فأصبح لديه خمسة الآف كلب يحرسه عوضاً عن الكلب الضائع للايحاء بوفاء الحيوان وعدم وفاء الإنسان. بعد ان اختبر وفاء الكلاب كلها.

ومن أمثلة الحوار عن طريق الارتجاع الفني ما جاء في قصة (القارة الثامنة) فيما يتعلق بتأويل الرؤيا: ما من أحد هدأ روعي الا تلك المرأة الغامضة ، لم ارغب أن يخوض في تأويل رؤياي احدا كتمت امري وقفلت على لساني بالشمع الاحمر[٧٢].

يستعيد الرجل الحالم أحداث الماضي لينشطها في واقعة المعيش من خلال تذكر الرؤيا التي رأها في منامه واقلقت نفسه وعدم رغبته من تأويلها والسعي الى كتمان الأمر لئلا ينساق خلف العراف في تأويله البعيد لأن الرؤيا تتعلق بالسلطة الحاكمة، فلعل العراف يتقبل الرشوة ويسوق الحاكم الى الجهات المختصة بالتعذيب. ومن استعادة الأحداث رؤيته للمرأة الغامضة التي تقرا خطوط الكفوف وما يقوله الفنجان وتفك ألغاز النجوم والكواكب وأسرار العيون وخفاياها إذ رأها الرجل الحالم على رصيف الشارع الرئيس المحاذي لوادي بلدته. وبهذا يتذكر الرجل الماضي محاولة منه تهدئة نفسه وروعه من الكابوس الذي يخفق إرادته ليعود الى مزاولة الكتابة الأدبية، وقد كان ظن الرجل في مكانه فقد أحرقت الجهات المختصة مكتبة ذخائره الشعرية مما حدا به الى زيادة القلق والاضطراب واخيراً اقتحم رجال الأمن بيته وقادوه الى مكان مرعب، مما يوحي بالحصار الثقافي وتضييق الخناق على الكتاب إذ طلب رجال الامن من الكاتب أمرين لا بد أن يتعهد بهما حتى يحافظ على حياته هما: عدم كتابة الشعر، وعدم التجوال في داخل الأسواق وهو يحمل الكتب في العمل على أخفاء معالم الثقافة والأدب، وعدم اعطاء الناس أية أشارة لذلك لما يشكله الرجل الحالم من خطر يهدد السلطة الحاكمة. وهكذا كانت أحداث الماضي تستبق الأحداث الحاضر الصغيرة للكاتب الحالم على شكل حوار داخلي من خلال التأمل بتعمق في الأحداث.

٥ – التخيل

يعرف التخيل بأنه تداعي الصور الذهنية الواقعية انعكاساً يقوم على الحل والتركيب[٧٣] إذ يقوم التخيل في هذا النمط من الحوار بدور تأسيس طرف العلاقة بعمق ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوارية داخلية[٧٤] فالتخيل يرتبط بالآتي باختلاجات ورغبات تعدو النبض الزمني الراكد[٧٥].

ومن أمثلة الحوار عن طريق التخيل ما كان من تأمل مشهد اليوم السعيد عند الفتاة كما في قصة (تشابه الأسماء كانت السبب)[٧٦] اذ تمر عليها أيام عناء العزوبية القاتلة، فتسعى الى حوار الملامح (مدينة حياة) في ذهنها من خلال الصور المتعددة إذ تعاون بين حالة اذراف الدموع في لياليها المؤرقة مقابل حالة السعادة في الجنينة التي رسمتها لتوحي بالحياة الجديدة التي تحلم بها وتقضي بها على السنوات العجاف. ويعبر هذا التخيل الذي تقوم به الفتاة عن رغبة ملحة في الحدث الآتي المرتقب ، فتسعى الى رسمه بما يتناقض مع الحاضر الذي تعيشه بحثاً عن حياة سعيدة تهنأ بها من خلال عقد علاقة حوارية بينها وبين الحياة التي تتمناها لتنشلها من واقعها الكئيب، لكن هذا الحوار من خلال عملية التمثيل لايعدو أن يكون رغبة في تحقيق المطمح المطلوب للمستقبل، مع عدم تحققه على مستوى الواقع وسط الحاضر المضطرب البائس.

ومن أمثلة الحوار عن طريق التخيل عن (أحلام هدى)[٧٧] التي تروي أحلامها في الليالي المتعددة لوالديها، حلمت بأنها عروس وأرمل وعجوز ووجودها في تابوت، وكلما تروي حلمها

يكون الجواب قاطعاً (أضغاث احلام) ولكن عندما حلمت حلمها الأخير برؤية نفسها في تابوت لم يجب عليها أحد. فتسعى الفتاة ذات الربيع الثاني عشر من عمرها إلى تخيل أشياء جميلة تسكنها لتطرد الفأل غير الحسن الذي ظلل حياتها بعد موت أبيها واخيها في الحرب ومن ثم موت الأم حزناً عليهما، فبدأت بعقد العلاقة الحوارية مع الشيء المتخيل الذي يتألف من عدة صور: الأولى: سماع اصوات تناديها، والثانية لمح فكوك ومخالب تطوقها والثالثة استسلام الفتاة للريح ، والرابع أكف تلملم أشياء الفتاة التي تغيرت من حقيبتها المدرسية وأخيراً الصورة الخامسة أكف ودودة تمسكها وفي هذا التخيل يظهر الحوار الداخلي للفتاة في علاقة مع حياة جديدة تتمناها تنشلها من واقعها القاسي، وعبر الأكف الودودة عن المحبة في أخذ القصة الى واقع مستقبلي أفضل من حاضرها القاسي بدلالة الفكوك والمخالب التي تمتد لتطوق الفتاة، أما تحليقهما في الريح، فيوحي بالانتقال المفاجئ الذي تتمناه، ولكن هذا الحوار عن طريق التخيل يعبر عن رغبات وأحلام وامنيات لمستقبل جميل يتناقض مع الواقع القاسي الذي تعيشه الفتاة، فعبرت عن ذلك بحوارها الداخلي الذي يعبر عن إحساساتها ومشاعرها الداخلية المتعبة التي لم تعد تتذكر أحلام طفولتها وتسعى لتصور حياتها في المستقبل القريب.

خاتمة البحث ونتائجه

بعد الانتهاء من الدراسة التحليلية في قصص تحسين كرمياني توصل البحث إلى النتائج الآتية:

- اعتمد الحوار المركب الوصفي على الوصف العميق كما نجد عن شخصية (كحل العيون) في قصة (لم يحسن التصرف) الذي يصفه الناس لتأكيد اختفائه والبحث عن مصيره وهم في حيرة من أمرهم. أما الحوار المركب التحليلي فيتميز بالرواية التحليلية للشخصية والقدرة العالية في الإجابة من خلال التحقيق مع الشاب النحيل في قصة (دائرة الزمن) عن طريق قراءاته المتفحصة للتاريخ وأحلامه في أن يكون محامياً.
- جاء الحوار الترميزي على وفق مستويين اعتمد الأول (اللفظة – التركيب) للإيحاء بالدلالات الرمزية كما في الحوار بين الامبراطور وعرافه في قصة (الكرسي) التي تحيل على الملحمة الشعرية للشاعر الكردي (شيركوبي كه س). أما المستوى الثاني فجاء من خلال (الموقف – الحدث) لاعطاء الايحاء الشمولي للقصة كما في الحوار بين الفلاح وزوجه في قصة (مزرعة الضفادع) التي ترمز الى العلاج الطبيعي لحالة العقم عند النساء.
- يميل الوصف المجرد من الوصف والتحليل والترميز الى شكل المحادثة اليومية كما نجد في حوار السجين في قصة (لقاءان) والحوار بين الامبراطور وعرافه في قصة (المهرج

والامبراطور) بالاعتماد على الاجابات السريعة من يضفي هذا الحوار سمة الواقعية على القصص.

- ❖ يكثر المونولوج بوصفه نوعاً من انواع الحوار الداخلي للكشف عن الشخصية من الداخل فضلاً عن لون الحالة الشعورية التي تنطوي عليها ويدل على عدم وئام الشخصية وانسجامها مع الواقع الخارجي فتسعى الى عرض همومها وأمانيها وتصوراتها عن الحياة عبر حديث داخلي يتصل بالعالم كما في الحوار الذي اجراه الامبراطور في قصة (منظم الوقت) وما كان في نفس الزوجين تجاه الذباب في قصة (معاقل الذباب) وما كان يردده (موراكي تاتكو) في نفسه كما في قصة (خلف الكارثة) عن تصرفه الغبي منذ الصغر وعدم احكام عقله.
- ❖ يتميز حوار تيار الوعي بكثرة الصور المتداعية التي تكسر التسلسل المنطقي للأحداث للتعبير عن الحوار الداخلي للشخصية كما كانت يدور في اذهان سكان (القرية القصية) عن اسرة (نادرة) او ما كان يدور في ذهن الرجل الذي يعاني من مشكلة (ليلة الزفاف) في قصة (قبلة ازلية) من خلال اختلاط الماضي بالحاضر والمستقبل للاهتداء إلى الرأي الصائب.
- ❖ تشكلت مناجاة النفس من خلال حوار يتسم بقصر العبارات ويحتوي على المعاني المباشرة والمواقف الجزئية من الأحداث مما كان عند الرجل الغريم في قصة (الرجل الذي أكلته النار) بعد ان تنفس الصعداء واهتدى الى المكان المناسب قبل ان تتخاذل ارادته وتطيش منه الفرصة الحاسمة، وما كان عند الفتاة التي تتزوج ويموت أزواجها في قصة (في حدثين منفصلين) من خلال حوارها (لماذا يرفضني البشر والقدر).
- ❖ يتسم الارتجاع الفني عند الشخصية من خلال حوارها الداخلي باستعادة ذكريات الماضي واستجلابها في أحداث الحاضر لتعمل على تنشيط الذهن وادراك الواقع بشكل سليم كما كان عند الامبراطور الذي فقد كلبه والاختبارات التي قام بها ليصل الى الرأي السديد، او ما يتعلق بتأويل ريا الرجل من المرأة الغامضة للوصول الى حل الأزمة التي يعاني منها.
- ❖ جاء التخيل من خلال الرغبات والأحلام والأمنيات بالمستقبل الجميل بما تتناقض مع الواقع القاسي بتأمله للتعبير عن الاحساسات والمشاعر الداخلية المغتبطة في نفس الشخصيات كما في تأمل الفتاة لمشهد اليوم السعيد من حياتها في قصة (تشابه الاسماء كانت السبب) أو (أحلام هدى) التي لم تعد تتذكر احلام طفولتها وتسعى لتصوير حياتها في المستقبل القريب.

هوامش البحث ومصادره ومراجعه

(١) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧، مادة (حور): ٢٨٧/٣.

(٢) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب، القاهرة: ١٩٥٢، مادة (حور): ١٦/٢.

(٣) الراغب الاصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦، مادة (حور): ٣٥.

(٤) ينظر: د. الصادق قسومة، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ٢٠٠٩: ٣٨.

(٥) د. ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، دار الكتب العصرية، بيروت، ١٩٦٨:٣٥.

(٦) ينظر: د. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩:٢١.

(٧) ينظر: قسومة، المصدر السابق: ٣٦.

(٨) ينظر: د. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ط٧، بيروت، ١٩٧٩:١١٩.

(٩) ينظر: المصدر نفسه: ١١٩.

(١٠)ينظر: د. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة: دراسة ومختارات، دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٧٧:٦٦.

(١١)تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤:٢٦٨.

(١٢)شاكر النابلسي، النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٥:٥٥.

(١٣)رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦:١٦٨.

(١٤)ينظر: حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، ط٢، عمان، ١٩٧٤:٩٥.

(١٥)ينظر: مورجان، المصدر السابق: ٢٦٨.

(١٦)ينظر: د. طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، دار الزيني للطباعة، المنيرة، ١٩٧٥:١٦٥. د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط١، بيروت، ٢٠٠٢:٨٢.

(١٧)ينظر: نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧:٥١٨. د. نجم كاظم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب الامارات العربية المتحدة، ط١، الشارقة، ٢٠٠٤:٩٦.

(١٨)ينظر: عبد الله ابراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨:١٨٦.

(١٩)ينظر: برنار دي نوتو، عالم القصة، ترجمة: د. محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٩:٢٧٧.

(٢٠)عبد السلام، المصدر السابق: ٢١.

(٢١)سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التحريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، مطبعة النجاح الجديد، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٥:٩٤.

(٢٢)د. محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٩٤:٣١٠.

(٢٣)ينظر: د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٥:٧٨.

(٢٤)ينظر: عبد السلام، المصدر السابق: ٢١.

(٢٥)ينظر: قسومة: ٦٦-٦٧.

(٢٦)تحسين كرمياني، بينما نحن. بينما هم وثغرها على منديل:مجموعتان قصصيتان، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠١١:١٢٣.

(٢٧)المصدر نفسه: ٦٥.

(٢٨)عبد السلام، المصدر السابق: ٦٣.

(٢٩)ينظر: المصدر نفسه: ٦٣-٦٤.

(٣٠)كرمياني: المصدر السابق: ١٢.

(٣١)المصدر نفسه: ٤٥-٤٦.

(٣٢)عبد السلام، المصدر السابق: ٤٢.

(٣٣)ينظر: عواد علي: من الوظيفة التواصلية الى الوظيفة الشعرية فاتح عبد السلام والحوار القصصي وعلاقاته السردية، مجلة عمان، الأردن، العدد ٦٨ لسنة ٢٠٠١: ٤٥.

(٣٤)كرمياني، المصدر السابق: ٢٨.

(٣٥)المصدر نفسه: ٤٧.

(٣٦)ينظر: سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠:٣٩.

(٣٧)ينظر: ليون سرمليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ترجمة: د. عبد الرحمن محمد عبد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد ٣ لسنة ١٩٨٣:٨٦.

(٣٨)ينظر: المصدر نفسه: ٨٦.

(٣٩)ليون ايدل، القصة السايكولوجية، ترجمة: د. محمود السمرة، المكتبة الاهلية، بيروت، ١٩٥٩: ١١٦-١١٧.

(٤٠)المصدر نفسه: ١١٧.

(٤١)روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩:٤٤.

(٤٢)ينظر: المصدر نفسه: ٤٤/٥٩.

(٤٣)ينظر: العوفي، المصدر السابق: ٥٤١، ٥٤٩، ٥٥٤.

(٤٤)ينظر: ايدل: المصدر السابق: ١٢٤.

(٤٥)هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: د. أسعد رزوق، مطابع سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢:٢٨.

(٤٦)ينظر: زياد أبو لبن، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٤:٥.

(٤٧)كرمياني، المصدر السابق: ٢١.

(٤٨)المصدر نفسه: ٤١.

(٤٩)المصدر نفسه: ٨١.

(٥٠)ينظر: همفري، المصدر السابق: ١٥-١٦.

(٥١)ينظر: المصدر نفسه: ٢٠.

(٥٢)ينظر: د. ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٠:١١٥.

(٥٣)ينظر: نجم، المصدر السابق: ٧٩.

(٥٤)ينظر: ايدل، المصدر السابق: ٣٧.

(٥٥)ينظر: النابلسي، المصدر السابق: ٧٣.

(٥٦)عبد السلام، المصدر السابق: ٩١.

(٥٧)ينظر: كرمياني، المصدر السابق: ١٤.

(٥٨)ينظر: المصدر نفسه: ٥٦.

(٥٩)همفري، المصدر السابق: ٥٦.

(٦٠)ينظر: المصدر نفسه: ٥٦.

(٦١)ينظر: علوش، المصدر السابق: ٢٠٩.

(٦٢)ينظر: العوفي، المصدر السابق: ٥٤٩.

(٦٣)ينظر: كامل المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤:٣٨٩.

(٦٤)د. ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، (د.ت): ٢٩٥.

(٦٥)ينظر: د. يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧:١٩١.

(٦٦)ينظر: كرمياني، المصدر السابق: ١٠.

(٦٧) المصدر نفسه: ١٧٠.

(٦٨)ينظر: علوش، المصدر السابق: ٩٧.

(٦٩)ينظر: عبد السلام، المصدر السابق: ١١٢.

(٧٠)ينظر: ايدل، المصدر السابق: ٥٨.

(٧١) كرمياني، المصدر السابق: ٧٢.

(٧٢)المصدر نفسه: ٨٧.

(٧٣)د. عزيز حنا داؤود وناظم هاشم العبيدي، علم نفس الشخصية، مطبعة التعليم العالي، بغداد، ١٩٩٠:٢٥٠.

(٧٤)ينظر: عبد السلام، المصدر السابق: ١٢٠.

(٧٥)ينظر: العوفي، المصدر السابق: ٥٤١.

(٧٦)ينظر: كرمياني، المصدر السابق: ١١٣.

(٧٧)ينظر: المصدر نفسه: ١٤١.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.