اقليم كوردستان - العراق
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة صلاح الدين -أربيل

الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي

رسالة
مقدمة الى مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة صلاح الدين -أربيل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها

من قبل
بختيار ابراهيم عزيز أبوبكر بكالوريوس في اللغة العربية –كلية الاداب - جامعة صلاح الدين/أربيل-١٩٩٣

باشراف
أ.م.د.يادگار لطيف جمشير الشهرزوري

بەفرانبار٢٧١٢الكوردية صفر١٤٣٣الهجرية كانون الثاني٢٠١٢الميلادية

Kurdistan Region –Iraq
Ministry of Higher Education & scientific Reserch
Salahaddin University-Hawler

The Dialogue In Jalil AL-Qaisis Fictional Discourse

AThesis
Submitted to the Council of the College of Education-Departments of Humanity –Salahaddin Universty-Hawler as Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of the Master in Arabic literature

By
Bakhtiyar Ebrahim Aziz B.A.College of Arts–Salahaddin University-1993

Supervised By
Asst.Prof. Dr.Yadgar Latif shahrazuree

Jun.2012 A.D. safar1433 Al-H. bafranbar 2712 K.

بسم الله الرحمن الرحيم

(قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا (٣٧))

الكهف/٣٧

قرار اللجنة

نشهد نحن اعضاء لجنة المناقشة، اننا اطلعنا على رسالة الماجستير المقدمة من قبل الطالب (بختيار ابراهيم عزيز ابوبكر) والموسومة بـ(الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي)، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها و نعتقد انها جديرة بالقبول بتقدير ( ) لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي.

التوقيع:

الاسم: أ.د. ابراهيم جمعة الجنداري

(رئيس اللجنة)

التوقيع:

الاسم: أ.د. جليل حسن محمد

(عضواً)

التوقيع :

الاسم: أ.د. نجم عبداللة كاظم الدايني

(عضواً)

التوقيع:

الاسم: أ.م.د. يادكار لطيف الشهرزوري

(عضواً و مشرفاً)

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة صلاح الدين / اربيل على قرار اللجنة المناقشة.

التوقيع:

الاسم:

عميد كلية التربية للعلوم الانسانية

جامعة صلاح الدين – اربيل

التأريخ: / / ٢٠

الاهداء

اهدي ثمرة جهدي الى:

- روح والدي الكريم سائلا عز وجل ان يسكنه فسيح جناته .
- رمز الصمود و التضحية والاصالة "والدتي".
- زوجتي الصبور **ام پەيام** التي تحملت من أجلي معاناة كثيرة.
- أولادي الاعزاء:
  - **پەيام**
  - **محمد**
  - **پەروا**

ملخص البحث باللغة العربية

تسعى هذه الرسالة الموسوعة ب(الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي)الى محاولة كشف المكونات الفنية للحوار في القصة القصيرة في خطاب جليل القيسي القصصي ،متخذاً من النص و مساءلته مساراً لتحديد بنيتها لكون الحوار وسيلة رئيسة من وسائل السرد القصصي، إذ يسهم في رسم الشخصيات، ويكشف عن مستواها الثقافي، والاجتماعي، والفكري، ويقدم أفكارها و آراءها و هواجسها بشكل مباشر، لأنّه تجسيد لكلام الشخصيات وتحركاتها، وهو بهذا يدفع عجلة الاحداث الى الأمام، ويضفي على النص القصصي الحيوية والتجدد.

اقتضت طبيعة البحث تقسيمه على ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد و تتلوها خاتمة. يبدأ التمهيد بالحديث عن مفهوم الحوار في الدراسات الادبية، وسلط الضوء على أهمية الحوار في الفن القصصي، وبعد ذلك وقف عند مفهوم الخطاب.

وجاءَ الفصل الأول تحت عنوان (الحوار الخارجي)، وفيه ركّز البحث على دراسة الحوار الجاري بين الشخصيات في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي، وتضمن مبحثين؛ تناول المبحث الأول (الحوار الجاري بين شخصية السارد الممسرح والشخصيات)، وفيه مهاد نظري لمفهوم السارد والسارد الممسرح. وفي المبحث الثاني (الحوار الجاري بين الشخصيات)، و تناول الباحث الحوارات الجارية بين الشخصيات بالتحليل والتمحيص.

أما الفصل الثاني، فقد خصص للحوار الداخلي ،وتم تقسيمه الى أربعة مباحث ، كالأتي :المونولوج ، المناجاة ، احلام اليقظة ، الاسترجاع .

وركزّ الفصل الثالث على دراسة وظائف الحوار في الخطاب القصصي لدى القاص، وقد توزع على ثلاثة مباحث؛ المبحث الأول : الوظيفة التواصلية، وتمّ تناوله من خلال ثلاثة محاور، هي؛ التواصل الثقافي، التواصل مع الزمن الماضي، التواصل المكاني. واشتمل المبحث الأول هو المفارقة ، والثاني التضاد. (وظيفة التغريب/نزع الألفة)، على محورين،:الثاني ودرس المبحث الثالث (الوظيفة التحديدية)، من خلال محورين، هما؛ وظيفة تحديد الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات، و وظيفة تحديد زمان الحدث و مكانه.

محتوى الرسالة

الموضوع الصفحة

المقدمة ١

التمهيد ٣

الفصل الأول:الحوار الخارجي ٩

المبحث الأول:الحوار الجاري بين السارد الممسرح و الشخصيات..... ١١

المبحث الثاني:الحوار الجاري بين الشخصيات القصصية ٢٥

الفصل الثاني:الحوار الداخلي ٤٧

المبحث الأول :المونولوج ٤٧

المبحث الثاني:مناجاة النفس ٥٣

المبحث الثالث:أحلام اليقظة..... ٥٩

المبحث الرابع:الاسترجاع ٦٦

الفصل الثالث:وظائف الحوار..... ٧٤

المبحث الاول:الوظيفة التواصلية ٧٧

المبحث الثاني:وظيفة التغريب (نزع الألفة)..... ٨٨

المبحث الثالث:الوظيفة التحديدية ١٠٤

الخاتمة ١١٧

قائمة المصادر و المراجع ١١٩

ملخص البحث باللغة الكردية ..... أ

ملخص البحث باللغة الانكليزية .....A

المقدمة

الحمد للّه الذي علم الانسان ما لم يعلم، ومّيزه عن سائر مخلوقاته بالعقل ليفهم، وجعله سميعاً وبصيراً، والصلاة والسلام على خير خلق اللّه الذي أضاء الدنيا بالاسلام، محمد خير الأنام، وعلى آله وصحبه ومن والاه، أمّا بعد:

فإنَّ الحوار وسيلة رئيسة من وسائل السرد القصصي، إذ يسهم في رسم الشخصيات، ويكشف عن مستواها الثقافي، والاجتماعي، والفكري، ويقدم أفكارها و آراءها و هواجسها بشكل مباشر، لأنّه تجسيد لكلام الشخصيات وتحركاتها، وهو بهذا يدفع عجلة الاحداث الى الأمام، ويضفي على النص القصصي الحيوية والتجدد.

ويعود سبب اختياري هذا الموضوع الى الحيوية التي تتمتع بها قصص جليل القيسي*،والى أهمية الحوار و دوره الفني في بنية نصوصه القصصية ، إذ وجد الباحث من خلال قراءته للنصوص القصصية لدى جليل القيسي أنّها نصوص عميقة تستحق الدراسة، وأنّ الحوار يلعب دوراً كبيراً في بنية الاحداث و مستويات القصص. وهناك سبب آخر شجع الباحث اكثر على المضي في اختياره يتمثل في عدم تناول الدراسات الأكاديمية التي سبقت هذا البحث الحوار لدى جليل القيسي.

وقد أفادت الرسالة من مصادر ومراجع متنوعة، تأتي في مقدّمتها، الكتب المتعلقة بالسردية، ككتاب قاموس السرديات لـــ(جيرالد برنس)، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق (آمنة يوسف) ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (د.حميد لحمداني) ، و جماليات التلقي في السرد القرآني لـــ(يادكار لطيف الشهرزوري)، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير لـــ(مجموعة مؤلفين).

سبقت هذه الدراسة دراسات اخرى تناولت جوانب مختلفة لقصص جليل القيسي، منها: السرد في قصص جليل القيسي القصيرة(رسالة ماجستير) –جاسم حميد جودة –١٩٩٧، القصة القصيرة عند جليل القيسي – دراسة نفسية وفنية (رسالة ماجستير)–سنان عبدالعزيز عبدالرحيم–٢٠٠٠، عالم جليل القيسي– دراسة نقدية في فنه القصصي(رسالة ماجستير)–خالد علي ياس – ٢٠٠٥، المدينة في قصص جليل القيسي قراءة سايكو – سوسيولوجية (رسالة ماجستير) –نوزاد احمد اسود، التناص في قصص جليل القيسي القصيرة (اطروحة دكتوراه) –مسعود سليم محمدامين– ٢٠١١.

اقتضت طبيعة البحث تقسيمه على ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد و تتلوها خاتمة. يبدأ التمهيد بالحديث عن مفهوم الحوار في الدراسات الادبية، وسلط الضوء على أهمية الحوار في الفن القصصي، وبعد ذلك وقف عند مفهوم الخطاب.

---

*وتجدر الإشارة إلى أنّ البحث اعتمد على الأعمال الكاملة المطبوعة للقاص جليل القيسي من قبل مطبعة آراس، في أربيل –إقليم كردستان، وعلى المجموعة القصصية (في زورق واحد) التي لم تنشر مع الاعمال الكاملة.

وجاءَ الفصل الأول تحت عنوان (الحوار الخارجي)، وفيه ركّز البحث على دراسة الحوار الجاري بين الشخصيات في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي، وتضمن مبحثين؛ تناول المبحث الأول (الحوار الجاري بين شخصية السارد الممسرح والشخصيات)، وفيه مهاد نظري لمفهوم السارد والسارد الممسرح. وفي المبحث الثاني (الحوار الجاري بين الشخصيات)، و تناول الباحث الحوارات الجارية بين الشخصيات بالتحليل والتمحيص.

أما الفصل الثاني، فقد خصّص للحوار الداخلي، ,ونتيجة لتوفر انماط الحوار الداخلي في خطابه القصصي ،وتم تقسيمه الى أربعة مباحث، جاء المبحث الأول بعنوان (المونولوج)، وحمل المبحث الثاني عنوان (المناجاة)، أما المبحث الثالث فجاء بعنوان (أحلام اليقظة)، وحمل المبحث الرابع عنوان (الاسترجاع)، ويتصدر كل مبحث تمهيد نظري.

وركزّ الفصل الثالث على دراسة وظائف الحوار في الخطاب القصصي لدى القاص، وقد توزع على ثلاثة مباحث؛ المبحث الأول : الوظيفة التواصلية، وتمّ تناوله من خلال ثلاثة محاور، هي؛ التواصل الثقافي، التواصل مع الزمن الماضي، التواصل المكاني. واشتمل المبحث الثاني:(وظيفة التغريب/نزع الألفة)، على محورين، الأول هو المفارقة ، والثاني التضاد. ودرس المبحث الثالث (الوظيفة التحديدية)، من خلال محورين، هما؛ وظيفة تحديد الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات، و وظيفة تحديد زمان الحدث و مكانه.

وفي الختام لا يسعني إلا أنْ أنوه بإلاستاذي الدكتور (يادكار لطيف الشهرزوري) المشرف على هذه الرسالة، فهو الذي مهد لي الطريق، وكشف ظلماته، وأحاطني برعايته الكريمة، وتفرغ لقراءة البحث، ومتابعته بهّمة علمية ونشاط أكاديمي، ولم يبخل عليّ بوقته الثمين وجهده وارشاداته و توجيهاته. فالبحث ثمرة توجيهاته ورعايته الأخوية، فله ادين بأجمل ما يكنه تلميذ مخلص لاستاذ كريم، أسال الله ان يمنحه العمر المديد والصحة الدائمة.

كما اتقدم بالشكر الى عمادة كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة صلاح الدين، واساتذتي في قسم اللغة العربية، على كل مساعدة قدموها لي، كان لها دور في هذا الجهد المتواضع، كما اشكر جميع العاملين في المكتبة المركزية، ومكتبة كلية التربية للعلوم الانسانية، ومكتبة كلية اللغات في جامعة صلاح الدين، وكلّ من ساعدني وأسدى اليّ نصيحة أو وفر لي كتاباً عزّ علي الحصول عليه.

وختاماً لا ادعي لهذا البحث المتواضع الكمال، فالكمال لله وحده، وحسبي أنّي بذلت جهداً فان أصبت في بعض ما قدمته فبتوفيق من الله، فانّ أخطأت فذلك امر لا أحد معصوم منه ، و ليس للانسان إلاّ ما سعى.

التمهيد

اضاءات لمفاهيم:

أولاً : الحوار

ثانياً: الخطاب القصصي

أولاً : الحوار

الحوار في المعاجم العربية، هو الجواب: " وأحارَ عليه جوابه: ردّه"[١]، " والاسم من المُحاورةِ الحَوير، تقول: سمعتُ حَويرَهما وحوارهما. والمحاورة : المجاوبة"[٢] و"حاورهُ محاورةً، وحِواراً: جاوبه و– جادَله"[٣]. وفي القران الكريم " قالَ له صاحبه وهو يحاوره "[٤]. و" المحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره. والمحورة من المُحاورةِ مصدر كالمُشورة من المشاورة"[٥] و" تحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم وتجادلوا"[٦]. وفي القران الكريم "واللّه يَسْمَعُ تحاوُركما"[٧]. ويقال " حارَ بعد ما حَار. وتقول:كلمته فما رَجَع إليَّ حَواراً وحِواراً ومَحورةً وحَوِيراً"[٨].

يتضح من ذلك ، انَ الحوار يقتضي وجود طرفين أو أكثر بقصد تبادل الكلام ومراجعته فيما بينهم. وفضلاً عن ذلك، إنّ هناك فرقاً بين مدلولي المحاورة والمجادلة – ايّ الحوار، الجدال – فالأخيرة تعني اللدد في الخصومة بقصد الغلبة [٩]، وأمّا المحاورة فهي " مراجعة الكلام بين المتكلمين، ولا تلتزم فيه صورة الخصومة، إنما تغلب عليها صورة الكلام المتبادل بين طرفين"[١٠].

فالحوار "عرض دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين أو أكثر"[١١]، وعليه "فالانسان يتكلم بمقدار حجم السؤال"[١٢] ولذلك كان لابُدَّ في الحوار من وجود متكلم ومخاطب، ولابُدَّ فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته. وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلم، لا الاقتصار على عرض الافكار القديمة، وفي هذا التجاوب توضيح للمعاني، واغناء للمفاهيم، يفضيان الى تقدم

---

[١] لسان العرب، ابن منظور: ٣/ ٤٤٨، وينظر: المعجم الوسيط ابراهيم مصطفى،أحمد حسن الزيات ،حامد عبدالقادر، محمد علي النجار:١/٢٠٥.

[2] لسان العرب: ٣/ ٤٤٨.

[3] المعجم الوسيط : ١/ ٢٠٥.

[4] سورة الكهف : ٣٤.

[5] لسان العرب : ٣/ ٤٤٩.

[6] المعجم الوسيط : ١/ ٢٠٥.

[7] سورة المجادلة : ١٠ .

[8] معجم مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا،تحقيق :عبدالسلام محمد هارون : ٢/ ١١٧.

[9] لسان العرب :٢/٢٤٨.

[10] ينظر :أسلوب المحاورة في القرآن الكريم ،عبد الحليم حفني: ١١.

[11] المصطلح السردي ، جيرالد برنس،ت:عابد خزندار : ٥٩.

[12] المنادى إنشاد، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، مارتن هايدجر، تلخيص وترجمة، بسام حجار: ٧ .

الفكر، وإذا كان الحوار في المفهوم القديم قد عُدّ تجاوباً بين الأضداد، كالمجرد والمشخص، والمعقول، والمحسوس، والحبُّ، والواجب، سمي جدلاً"[١].

وهذه التفرقة بين المدلولين، ترجع بطبيعة الحال الى ماهية الموضوع الذي تدور حوله المناقشة والجدال، فالغرض من الجدال أو المجادلة " إلزام الخصم، وإقحام من هو قاصر عن ادراك مقدمات البرهان" و" إذا كان الجدلي سائلاً معترضاً كان الغرض من الجدل إلزام الخصم وإسكاته، وإنْ كان مجيباً حافظاً للرأي كان الغرض منه أن لا يصير ملزماً من الخصم"[٢]، وإنَّ لكلمة (جدل، جدلية)، منذ العصر الأغريقي، معنيين: أولهما معنى تقريظي:منطقي، قوة الاستدلال ، (مجادلة دقيقة)، وثانيهما معنى ازدرائي: مهارات، شطارات حاذقة وغير مفيدة[٣].

ويستعمل الجدل في أيامنا هذه في "طريقة الفكر الذي يعرف ذاته، ويعبر عن موقفه بتأليف حكم مركب جامع بين الأحكام المتناقضة، وكذلك موقف الفكر الذي يقرر أنّ حكمه على الأشياء لا يمكن أنْ يكون نهائياً، وإنّ هناك باباً مفتوحاً لاعادة النظر فيها دائماً"[٤].

أمّا الحوار في الدراسات الأدبية فهو: تقنية قصصية يعتمد عليها الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية، لتصوير الشخصيات ودفع الفعل الى الأمام[٥]، وله وظائف متنوعة، فهو يكشف أفكار الشخصيات لأنه يرسم ملامحها الداخلية و الخارجية لارتباطه بها، وكونه الوسيلة الاساسية المتاحة لدى الشخصيات لتعبر من خلاله عن أفكارها ورؤاها ووعيها للعالم الذي تعيشه[٦]. وهو الوسيلة الثانية بعد العرض أو القول في أداء الوظيفة التواصلية في الخطاب القصصي أو السردي، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمستويات الاتصال بين الشخصيات والعمل القصصي والمتلقي، ويسهم بشكل فعّال في عملية التواصل السردي، اذ تتبادل الشخصيات وتتعاقب على إلارسال والتلقي، كما أنّه يمتاز بديناميته العالية، وقدرته الفائقة على عرض الشخصيات والأحداث بحيادية، فيتيح مجالاً لتقديم معرفة مباشرة عن الشخصية[٧]، لأنّ الحوار الفعّال فضلاً عن أنَّه يضاعف أو ينقص أو يكشف التعاطف أو

---

(1) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ،د. جميل صليبا : ٥٠١/١.

(2) م. ن :١/ ٣٩١.

(3) ينظر: موسوعة لالاند الفلسفية، اندرية لالاند، ت:خليل أحمد خليل : ٢٧٣.

(4) المعجم الفلسفي: ٣٩٤/١.

(5) معجم المصطلحات الادبية، ابراهيم فتحي: ١٤٨، ١٤٩.

(6) ينظر: قضايا الفن القصصي، يوسف نوفل : ١٦٣.

(7) ينظر: جماليات التلقي في السرد القرآني، د.يادكار لطيف الشهرزوري: ٧٦ ، ٧٧.

النزاع الكامن أو الظاهر بين الشخصيات، فإنه يتيح لها طوعاً أو كراهية أنْ تعبر عمّا لا يتيح الكشف عنه أو استشفافه أية تقنية سردية أخرى[١].

إنَّ الحوار الأدبي، وإنّ بدا في الظاهر حواراً بين شخصيتين فهو في حقيقة الامر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنما يمر عابراً الى المتلقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هاتين الشخصيتين المتحاورتين في موقع داخل النص، وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة، ويعطي للحوار الأدبي سمة دقيقة وثابتة تنقله من كونه حديثاً بين Between الى الحديث من خلال Through. فهو يتوجه الى متلق آخر داخل النص يسمىّ بالمروي له، وهو شخصية افتراضية خيالية يتوجه نحوها الراوي والشخصيات بالخطاب[٢].

تبرز أهمية الحوار اكثر عندما يسهم في بناء الحدث وبلورتهِ، لأنه يبني الوقائع الصغيرة ويدخلها في خضم الحدث، لتكون جزءاً منه، كما أنه يكشف عن الزمان والمكان، بوصفهما محركين للحدث والشخصية، وتستقطب حوله فكرة النص ومضمونه[٣]، فهو قناة للاتصال[٤]، وتقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة الى اخرى داخل النص، ويعمل على استحضار الحلقات المفقودة في النص[٥]، فضلاً عن قيامه بـــ((تحديد الشخصية والمكان والفعل))[٦]، وبث الحركة والحيوية وإبعاد النص عن الرتابة والجمود، لأن الحوار جزء لا يتجزّأ من الشخصية[٧]، لذا يمكننا القول انَّ الحوار عنصر حيوي متميز في العمل الأدبي.

---

[1]عالم الرواية، رولاند بورنوف وريال أوئيلية، ت: نهاد التكرلي: ١٦٨.

[2]الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبدالسلام: ١٤.

[3] البناء الفني لرواية الحرب في العراق(رسالة ماجستير)، عبدالله ابراهيم: ١٨٦ .

[4] النهايات المفتوحة، شاكر النابلسي : ٥٥.

[5]فن القصة، محمد يوسف نجم : ١١٨.

[6] المسرح والعلاقات، إلين استون، ت : سباعي السيد: ٨٠.

[7]نقد القصة القصيرة في العراق سنة ١٩٦٧(رسالة ماجستير)، كريم عبيد: ٢٧٩.

ثانياً: الخطاب القصصي

تفيد لفظة (الخطاب) في الأصل اللغوي، معاني مراجعة الكلام والمحادثة بين طرفين، إِذ وَرَد في لسان العرب أنَّ الخطاب والمخاطبة هو " مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مُخاطبةً وخِطابا، وهما يتخاطبانِ"[١]، أو يأتي للدلالة على الكلام الذي يجري بين الاثنين " خطب أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خاطبهُ يُخاطِبه خِطابا والخطبة من ذلك"[٢].

وجاءَ لفظ (الخطاب) في القران الكريم، بمعنى الكلام الواضح والبيان الفاصل بين الحقّ والباطل كما نجد ذلك في قوله تعالى ذاكراً نِعمه على النبي داود –عليه السلام– [٣]: " وَشَددنا مُلْكهُ وءاتينَهُ الحكمة وفصل الخطاب"[٤]، يقول ابن المنظور في معنى (فصل الخطاب): هو "أن يفصل بين الحقّ والباطل، ويميز بين الحكم وضده"[٥]، وجاء لفظ (الخطاب) كذلك بمعنى " مخاطبة المحاج المجادل "[٦]، كما في قوله تعالى "إِنَّ هذا أخي له تسعٌ وتسعونَ نعجةً ولي نعجةٌ واحدةٌ، فقال أكفلينها وعزّني في الخطاب"[٧]، وفي قوله ((ربّ السموات والارض وما بينهما الرحمن لا يملكون خِطابا"[٨].

وقد عرّف التهانوي الخطاب بقوله "الخطاب هو اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إِفهام من هو متهّيِيء لفهمه. فاحترز باللفظ عن الحركات والاشارات المفهمة بالمواضعة، وبالمتواضع عليه عن الأقوال المهملة. وبالمقصود به الإفهام عن كلام لَمْ يقصد به إِفهام المستمع، فإِنّه لا يُسَّمى خطاباً. وبقوله لمن هو متهيّيء لفهمه عن الخطاب لمن لا يفهم... والكلام يُطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم بالنفس. فالخطاب إِما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجّه به نحو الغير للإِفهام"[٩].

---

(1) لسان العرب: ٤/ ١٥٥.

(2) معجم مقاييس اللغة : ١٩٨/٢.

(3) لسان العرب:١٥٦/٤.

(4) سورة ص : ٢٠.

(5) لسان العرب : ٤/ ١٥٦.

(6) تفسير الكشاف ،لابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري : ٨٦/٤.

(7) سورة ص : ٢٣.

(8) سورة النبأ: ٣٧.

(9) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي التهانوي ،تحقيق:د.رفيق العجم : ٧٤٩/١.

أمّا مصطلح الخطاب، في المنظور الغربي، فقد عرّفه بنفينست بأنه " قول يفترض متكلماً ومُخاطباً، ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال. وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكلِّ انواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كلّ خطاب يتوجه به شخص الى شخص آخر معبراً عن نفسه بضمير المتكلم"[١]. وأما الخطاب في المفهوم السردي فهو "القول الشفهي أو الخطي الذي يخبر عن أحداث أو سلسلة أحداث. وهذا التعريف يقرّب الخطاب من النص، ويقرّبه من السرد، وهو وضع الحكاية في نصّ لنقلها الى القاريء، ولكنه يُبعده عن الحكاية، وهي مضمون النص"[٢].

ويتّم التمييز في دراسة النصوص القصصية بين المتن القصصي، والخطاب القصصي، وذلك منذ أنْ ميز الشكلانيون الروس بين المتن والمبنى[٣]، ويقصد بالمتن القصصي الأحداث الجارية على منوالها الواقعي، أمّا الخطاب القصصي فهو كيفية تقديم هذه الأحداث داخل النسيج القصصي الفني من خلال المنظورات السردية، وتسريع الأحداث أو إبطائها وعبر الاسترجاع والاستباق والحوار والعرض[٤]. إذ إنَّ زمن المتن القصصي يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث. بينما لا يتقيّد الخطاب القصصي لهذا التتابع المنطقي، ويمكن توضيح الفارق بين هذين البعدين من خلال الشكل الآتي: فلو افترضنا أنَّ المتن القصصي يجري على مراحل حدثية متتابعة منطقياً (كرنولوجياً) على الشكل الآتي:

أ ⟵ ب ⟵ ج ⟵ د

فإنَّ عرض هذه المراحل يمكن أنْ يتخذ عدّة أشكال متفاوتة متنوعة، إذ يمكن أنْ تبدأ القصة بالحدث (د) ثم ترتد الى الحدث (أ) ثُمَّ الى (ج) ثم العودة إلى (ب). وهكذا. ويسمى هذا بـــ(مفارقة زمن المتن القصصي مع المبنى القصصي)[٥].

---

[1] معجم مصطلحات نقد الرواية: ٨٨.

[2] م. ن : ٨٩ .

[3] ينظر: نظرية الاغراض، توما شفسكي، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي– نصوص الشكلانيين الروس: ١٧٩–١٨٠.

[4] م. ن. : ١٧٩–١٨٠.

[5] بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني: ٧٣.

وقد دعا (جيرار جينيت) الى دراسة القصة، كونها توسّعاً للفعل، بالمفهوم النحوي – المستوى النحوي – أيّاً كان حجم هذا التوسع: (أنا أمشي) و(مشى سمير)، مثلان على القصة الصغرى. وهذا المفهوم النحوي يجعل تحليل الخطاب (المبنى السردي) شبيهاً بتحليل الفعل، فيدرسه من وجوهه الثلاثة: الزمن (العلاقات بين الخطاب والحكاية)، والصيغة – صيغ الخطاب– المتمثلة في (أشكال ودرجات العرض والحوار)، والصوت / الرؤية (علاقة الخطاب بالسرد، اي علاقته بالراوي والمروي له)[١].

ويتمّ التركيز في الخطاب على علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، وعلاقة ذلك ببناء النص، ويتمّ الحديث في الصيغة على نوعية العلاقات بين الخطابات وكيفية اشتغالها (خطاب مسرود، معروض، منقول....)، وفي الرؤية والصوت نبحث عن المتكلم، والذي يرى، والمنظور الذي من خلاله تقدم الأحداث[٢].

---

[1] معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٣٣.

[2] ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين: ٥٣ – ٥٤.

إنّ الحوار بنية أساسية من بنى الخطاب القصصي لدى جليل القيسي، لكون القصة القصيرة تعتمد اعتماداً كبيراً على لغة أدبية مكثفة تقترب من اللغة الشعرية في جوانب كثيرة، ويقوم الحوار بأداء هذة الوظيفة على أحسن وجه، ويدور الحوار في هذا المستوى بين شخصيتين أو اكثر في اطار المشهد القصصي، و يتوصل اليه من خلال اشارة صريحة مثل: قال ، يقول، قلتُ،.... ، وأطلقت تسمية الحوار المتناوبي على هذا النوع من الحوار، لأن الشخصيات تتناوب في الكلام والحوار بطريقة مباشرة[١] ويتمثل هذا النوع من الحوار بانتقال الكلام من الشخصية الاولى فيصل الى الشخصية الثانية فترد عليها، وكلٌّ ذلك في اطار المشهد القصصي الذي يجمع بين الشخصيتين في حدث واحد، وفي زمان ومكان محددين[٢].

تبرز أهمية هذا النوع من الحوار في قدرته على " رسم أبعاد الشخصية أو الشخصيات، وتوضيح سلوكها، وايجاد العلاقة الدينامكية بين تصرفات الشخصيات المختلفة، ودفع الحدث القصصي الى المرحلة اللاحقة من التطور، فمن المنطقي أنْ يكون الحوار صادقاً وواقعياً غير متناقض في طابعه وطريقة أدائه مع مجمل خصائص الشخصية "[٣]، وتتضح أهميته كذلك في الكشف عن وعي الشخصية وأفكارها، وايصالها الى المتلقي.

تكمن جمالية الحوار الخارجي في عدم ظهور السارد واختفائه وراء الشخصيات ثم إفساح المجال للشخصيات للبروز والحركة بحرية، إذ يتلاشى السارد في الحوار كما يرى جينيت فتحل الشخصية محله[٤]، ومن هنا نجد أن النظريات الروائية والسردية الحديثة ركزت تركيزاً كبيراً على الحوار وبالتحديد برز هذا الاهتمام مع أعمال (هنري جيمس) في الربع الأول من القرن العشرين ، إذ رأى جيمس أنَّ الحوار هو الوسيلة الاساسية التي تقوم بايصال المعلومة السردية، وهي التي تضفي على الفن القصصي بُعده الفني التام، وجاء تلميذه (بيرسي لوبوك) ليعمق هذه الفكرة، ويعطي الحوار

---

(1) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ٤١-٤٤.

(2) ينظر: القراءة والتجربة، سعيد يقطين: ٩٤.

(3) القصة القصيرة في العراق ١٩٦٧-١٩٧٣- دراسة فنية، (رسالة ماجستير)، فاطمة عيسى جاسم: ١٤٨.

(4) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلى : ١٨٨.

أهمية اكبر، إذ يرى أنَّ القصة بفضل الحوار يقوم بالسرد ذاتياً [١]، وهو يطلق على هذه العملية مصطلح (القصة التي تروي نفسها بنفسها)[٢].

تتمثل أهمية الحوار ويبرز دوره اكثر من خلال انطوائه المتميز على البعد الزمني، لأنَّ المشهد الحواري يعكس لحظة تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويرى جينيت ان المشهد يؤدي دور (بؤرة زمنية)، أو قطب جاذب لكلِّ انواع الاخبار والظروف التكميلية، فهو يكاد يكون مضخماً، لا بل مرهقاً باستطرادات من كل الانواع، من استعادات واستشرافات ترددية ووصفية وتداخلات تعليمية من السارد[٣]. ويستعمل الخطاب القصصي الحوار الخارجي بوصفه "صيغة فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث. واكثر تلك الصيغ تتمثل في افعال القول: قال، قلت ، قالت، واجاب، واجابت، وسأل، همس، وصرخ، ونادى، وغيرها"[٤]، وغالباً ما يلجأ القاص الى استخدام اكثر من صيغة واحدة في الخطاب القصصي لكسر الرتابة[٥].

يتناول البحث الحوار الخارجي في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي من خلال مبحثين، هما الحوار الجاري بين السارد الممسرح والشخصيات، والحوار الجاري بين الشخصيات القصصية داخل النسيج الفني القصصي.

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية: ١٧٨-١٧٩، جماليات التلقي في السرد القراني:٧٤.

[2] ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبدالستار جواد: ٦٥.

[3] حدود التأويل-قراءة في مشروع أمبرتوايكو النقدي، وحيد بن بو عزيز: ٢٠٧.

[4] الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ٤٤.

[5] ينظر: جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد ود. سوسن هادي جعفر البياتي: ٢٨٨.

الفصل إلأول

الحوار الخارجي

المبحث الأول: الحوار الجاري بين السارد الممسرح والشخصيات:

يعرف السارد Narrator في الخطاب السردي بأنه الشخص الذي يقوم بالسرد والذي يكون شاخصاً فيه السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وقد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم أو لمسرود واحد بذاته[١]، داخل الخطاب السردي. فالسارد هو المرسل الذي يقوم بنقل الخطاب الى المروي له، إنه تقنية يستخدمها القاص ليكشف عن عالم خطابه القصصي[٢]، ففي القصة "لا نكون بازاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بازاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، إن السارد هو الفاعل في كل عملية البناء، هو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها لإطلاق الاحكام التقويمية، وهو الذي يخفي افكار الشخصيات، أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره للنفسية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد"[٣]. ومن هنا تكمن أهميةُ دوره في بناء النص السردي، لأنه من خلاله تتحدد رؤيتهُ إلى العالم الذي يرويه بشخصياته واحداثه، ومن خلاله ايضاً تتحدد الكيفية التي تجعل التواصل والتفاعل مع المروي له ممكناً[٤].

ويمكن رسم صورة السارد في النص السردي من خلال رد ما يتركه، من بصمات في الخطاب القصصي. ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروي، ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة، وما يلجأ اليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات. ويمكن لموقع السارد أن يتحدد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو " إما ان ينتمي اليها باعتباره واحداً من شخصياتها (جواني الحكي Homodiegetique) أو لا ينتمي إليها (براني الحكي Hetero-diegetique)"[٥].

وهذه المواقع تتداخل فيما بينها فيتولد من تداخلها أربعة أنواع اساسية للسارد:

١- سارد خارج الحكاية ولا ينتمي إليها، وهو السارد الذي يروي الحكاية بضمير الغائب.

٢- سارد خارج الحكاية وينتمي اليها، وهو سارد الحكاية الرئيسة بضمير المتكلم.

---

(1) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ت: عابد خزندار: ١٥٨.

(2) ينظر: تقنيات السرد الروائي، د. يمني العيد: ٩٠.

(3) الشعرية: ٥١، ٥٦.

(4) تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٤.

(5) معجم مصطلحات نقد الرواية: ٩٦.

٣- سارد داخل الحكاية الثانوية ولا ينتمي اليها، وهو شخصية داخل الرواية، تروي حكاية ثانوية وهي غائبة عنها.

٤- سارد داخل الحكاية وينتمي اليها، وهو شخصية داخل الخطاب القصصي تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها[١]، ويطلق على هذا النوع تسمية السارد الممسرح. وهو السارد الذي يسرد أو يشارك بضمير المتكلم ، فبإمكانه ان يصف نفسه شأنه في ذلك شأن اي شخصية داخل الخطاب القصصي، ويجسد في الوقت نفسه دور شخصية من شخصيات القصة.

وأما الشخصية فهي مجموعة من الخصائص المتنوعة التي تحدّد هوية الفرد وتميزه عن غيره، وهي تتمثل في جانبين، ذاتي وموضوعي، وهي عند بعض الباحثين تتمثل في التنظيم الدينامي للفرد في أبعاده المعرفية والوجدانية والنزوعية والفيزيولوجية والجسمية[٢]، فالجانب الذاتي هو الذي يعبر عنه الفرد بقوله: (أنا) مشيراً الى حياته العقلية، والعاطفية، والادراكية، والادارية، والجسمية من حيث هي موحدة ومستمرة، واما الجانب الموضوعي فيتألف من مجموع ردود الفعل النفسية والاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته، أو من أنماط السلوك التي تعينه على تكييف نفسه وفقاً لبيئته الطبيعية والاجتماعية. وقد تكون الشخصية (فردية Individuelle ، أو جمعية Collective). وقد تكون حقيقية Reelle ، أو تكون اعتبارية Marale كشخصية المؤسسات والشركات. [٣].

وتعدُّ الشخصية عنصراً مهماً من عناصر بناء الفن القصصي الى جانب الزمان والمكان والحدث، لإنّها تصور الواقع من خلال حركتها مع العناصر الأخرى وعلاقتها مع الزمن تظهر "وكأنها تعيش في كلّ الازمان على قدم المساواة ودون أن ينال منها الزمن"[٤]، وهذا يعني ان الخطاب القصصي يقوم دائماً على خلق الشخصيات المتخيلة لان الشخصية في النص السردي " لا يمكن ان

---

[1] معجم مصطلحات نقد الرواية: ٩٦.

[2] معجم مصطلحات علم النفس، (عربي.فرنسي.انجليزي)، د. عبدالمجيد سالمي، د. نورالدين خالد، شريف بدوي: ١٤١.

[3] المعجم الفلسفي، بالالفاظ العربية والانكليزية و اللاتينية، جميل صليبا: ٦٩٢/١-٦٩٣.

[4] بناء الرواية، أدوين موير، ت: ابراهيم الصيرفي: ٨٣.

توجد في ذهننا ككواكب منعزلة بل هي مرتبطة بمجموعة من الكواكب، وهي تعيش فينا بكل ابعادها بوساطة هذه المجموعة وحدها"[١].

ومفهوم الشخصية يختلف باختلاف اتجاه الفن القصصي؛ فهي لدى الواقعيين التقليديين –مثلاً– شخصية حقيقية من لحم ودم، وهي تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الانساني المحيط بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التامة بين زمني ثنائية: السرد/ الحكاية، واما الاتجاه الحديث، فيراها –مثلاً– إنْ هي الا كائن من ورق– على حد تعبير رولان بارت – لأنّها شخصية تمتزج بالخيال الفني للقاص، وكذلك بمخزونه الثقافي، فيقوم بالحذف والمبالغة والتضخيم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل معه ان تعدُّ تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الانساني المحيط لانها من اختراع القاص أو الروائي[٢] . وداخل المنظور الحديث ذاته ((نجد اختلافات مهمة في رصد الشخصيات، وطرائق تحليلها. فاذا كان جريماس ينجح في اقامة نظرية للعوامل، بعد تطويره للوظائف عند بروب، فان تودوروف والسرديين حاولوا معالجتها، باعتبارها صوتاً سردياً اكثر منها عنصراً حكائياً))[٣]، وهي لدى سيميائي مثل فليب هامون (Philppe Hamon) علامة لغوية ملتحمة بجميع المكونات السردية في التركيب الروائي المحكم والمنتج كمرسلة تجد حقيقتها في التواصل[٤].

تحفل النصوص القصصية لجليل القيسي بمشاهد حوارية يجري الحوار فيها بين السارد الممسرح والشخصيات القصصية، اذ يلعب السارد دور محور دلالي يبادل الشخصيات الحديث والدور، ما يجعل الخطاب القصصي متعدد المستويات، ومتعدد الاصوات، بفضل تغيير الموقع، وتبادل الشخصيات، ونجد في قصة (ممللو) ذلك النوع من الحوار الذي دار بين السارد الممسرح وشخصية الكاهن داخل الخطاب القصصي للنص: [٥]

+" **أيها الاله أنيل رحماك، ماذا تريد أن تقول ... ماذا؟ أفصح.**

---

[1] عالم الرواية: ١٣٦.

[2] ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٢٥، ٢٦.

[3] قال الراوي، سعيد يقطين– ٩٠.

[4] ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي – نماذج تحليلية من النقد العربي، محمد سويرتي: ٨٤.

[5] الاعمال الكاملة ، جليل القيسي: ١/ ١٤٣.

- أريد أنْ أقول ان الملك امارسين، اي – خروف الاله سين – وهذا اسمه ، قد أعطى الكثير من الرشوة ليمجد اسمه ... وأعماله الموهومة...

+ صرخ بصوتٍ مثل الزعيق : ماذا تقول ! ماذا تقول !

–اسمع ، لقد عثرت على عدة رقم طينية تثبت ان الملك امارسين لم يكن بطلاً شجاعاً... إن اورشكامو بالغ في تصويره له ... لقد عثرت على عدة رقيم طيني يقول، أن امارسين سمى نفسه – رافع رأس المعبود أنليل – بالرشوة ... كما صور امارسين نفسه ايضا بحبيب مدينة – اور – بالرشوة.

+ صرخ الكاهن وكله تعجب ... ودهشة : بالرشوة! ... بالرشوة... أسكت.

–نعم بالرشوة.

+ كيف؟

–اورشكامو اكبر كذاب وانتهازي، مجد امارسين في حوادث كثيرة ومعارك لا أساس لها اطلاقاً كبطل صنديد...

+ اورشكامو فعل هذا !! مستحيل...

–بل هناك اكثر من مزور، هناك ليبانو كشباس، والناسخ الماكر شاروم، هؤلاء صوروا الملك في كتاباتهم، وكأنه انسان خارق ...

+ صرخ الكاهن : ايها الأرنجي ... أيها الأرنجي ... اعرف حدودك.

–أنا أعرف حدودي وأتكلم بمستمسكات...

+ بل أنت لا تعرف ماذا تقول:

–ايّها الكاهن، تكلم من غير انفعال، او احتداد، تكلم برفق... بهدوء، وببرودة أعصاب دعنا نتناقش...

يعتمد المشهد الحواري على المواجهة؛ مواجهة تأريخ أصبح حقيقة لدى الناس، وهو أن الملك (أمارسين) كان بطلاً مجيداً، في حين تحاول الشخصية في حوارها مع الكاهن وفي دعائها الموجّه للإله (أنيل) إظهار بطلان هذا الادعاء، ومواجهة المدعين لهذا الزيف، ومن خلال المحاورة والمواجهة المباشرة تعبر الشخصية عن شجاعتها وثباتها في مواجهة المزيّفين، من ذلك ما نجده في قوله: " **قد**

اعطى الكثير من الرشوة ليمجد اسمه، واعماله الموهومة، لقد عثرت على عدة رُقم طينية تثبت ان الملك امارسين لم يكن بطلاً شجاعاً، ان اورشكامو بالغ في تصويره له، لقد عثرت على رقيم طيني يقول : ان امارسين سمى نفسه – رافع رأس أنليل– بالرشوة...، اورشكامو اكبر كذاب وانتهازي، مجد امارسين في حوادث كثيرة ومعارك لا اساس لها اطلاقا كبطل صنديد...".

إذ اتسمت لغة السارد الممسرح بغلبة المفردات الدالة على حضور طرفي الخطاب مثل ضمير المتكلم: عثرتُ ، أنا، أعرفُ، وضمير المخاطب: أنت ، لا تعرف ،تكلم، والتي من خلالها كشف السارد نقاط الضعف لدى شخصية الكاهن المتمثلة في الانتهازية والرشوة والتزوير. وفي المقابل يظهر الحوار أنَّ شخصية الكاهن شخصية مترهلة ثقافياً وحضارياً كمانستشف ذلك من خلال لغته المتسمة بالانفعالية ، مما حدا به ان يلجأ الى لغة جارحة غير حضارية، لا تليق بطبقة الكهنة، ومن هذه الالفاظ والعبارات: (صرخ بصوتٍ مثل الزعيق: ماذا تقول ! ماذا تقول: اسكت.) (أيها الارنجي، ايها الارنجي اعرف حدودك)، (أنت لا تعرف ماذا تقول!).

ثم يأخذ الحوار بُعداً آخر، وفيه تحاول شخصية الكاهن التقليل من شأن شخصية السارد، لأنّها ضاقت ذرعاً بحجج شخصية السارد وبراهينها، ولم تستطع محاججتها بل فشلت فيها، لذا لجأ الى الطعن في تأريخ أجداد شخصية السارد، خصوصاً عندما تكلم على الملك مردوخ – بلادن، إذ تقول: (ولكنه انتهى على يد سنحاريب) (ولكنه نُفي عنوة الى بلاد عيلام).وتستمر شخصية الكاهن في طعن شخصية السارد قائلة : [1]

- **"أتعرف انك ترتكب حماقة؟**

+لماذا ؟

- **لانك كمواطن عادي تفكر بعقلك.**

+تقصد ادين باثباتات صارمة الكذب، والتمجيد الكاذب؟

-أنت عنيد جدا...

+عنيد مع الحق، عنيد مثل أجدادي في تأكيد الحق...عنيد مثل الملك مردوخ-بلادن الذي حارب طويلا

---

[1] الاعمال الكاملة:١/١٤٤-١٤٥.

-أتعرف لماذا حارب طويلا؟

+لانه كان على حق...

-لكنه نفي عنوة الى بلاد عيلام..."

ويكشف كلام شخصية الكاهن،عن وجود الفوارق الطبقية، فهناك طبقة الشعب وطبقة الكهنة، ولذلك تحاول أن تضع حدوداً فاصلة بين هاتين الطبقتين لئلا تتجاوز شخصية السارد حدودها: (أيها المواطن الأرنجي، بأي حق تتكلم عن الملك نابونيدو، وامارسين، واورشكامو، وشاروم ، وأنت لست اكثر من مواطن عادي... اتعرف ما هي حقوق المواطن العادي؟).

إلاّ أنّ شخصية السارد لاتضعف بل تستمر في أداء مهمتها لاظهار الحقيقة وكشف زيف هذه الطبقة، قائلاً : (عنيد مع الحق، عنيد مثل اجدادي في تاكيد الحق، عنيد مثل الملك مردوخ – بلادن الذي حارب طويلاً)، (حتى منفاه استخدمه لتنظيم في بابل... لم يكن بطلاً بالرشوة والتزوير)، (رائع انّك تعرف بأنني أعرف اسراركم).

فهذه الرحلة الخارقة التي قامت بها شخصية السارد الممسرح الى التأريخ السحيق تحوم حول عشق الانسان للحرية، وتنطلق منه، من اجل الانفلات من قيود الزمان والمكان المفروضة على تحركات الانسان ورؤاه وآماله، وقد رام الكاتب في خطابه القصصي ان يحقق في اللاشعور ما لم يحققه في عالم الواقع، فالرحلة هنا هي بحث عن مفاهيم مفقودة في الواقع كالعدل والمساواة والحرية . إذ حاول الخطاب القصصي من خلال مسارات الحوار اعطاء رؤية نقدية موضوعية للنظام السياسي والاجتماعي الذي يعيش فيه الكاتب بصفته انساناً، لأنّ " النظم التي تمارس السلطة على البشر لا معقولة، ولا يوجد اساس مشروع لسلطتها. وهي تمارس ضغطها بطريقة تفتقر الى العقل"[1]، فالسلطة الجائرة تحاول بوسائل متعددة ان تقتل وتعذب الناس – الانسان – وأن تبسط نفوذها عن طريق الفساد والرشوة والتزوير.

وفي هذا المقطع الحواري، كذلك، نستشف ان شخصية السارد بوصفها شخصية رئيسة من شخصيات القصة، يفسح المجال للصوت الآخر، ليعبر عما يجول في ذهنه، فلا ينفرد بكلامه ، ولا بوجهة نظره، فشخصية السارد شخصية مثقفة، وتمتلك لغة حضارية هادئة في المحاورة، وتستند إلى

[1] في النقد الأدبي الحديث – منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي: ١٧٧.

الحجج والبراهين الساطحة، فيقنع المقابل – اي شخصية الكاهن – بآرائها. وفي الحوار كذلك نلحظ اسماء كثيرة لأماكن وشخصيات، مثل: (عيلام ، بابل ، نابونيدو، امارسين، اورشكامو، شاروم، مردوخ–بلان، سنحاريب، اويل– مردوك، ابن نبو خذ نصر...)، وإنّ ذكر هذه الامكنة لم يأت حشواً، وإنما جاء من أجل ربط عالم الخيال (الرحلة الخارقة) بالواقع المعيش فيه، لأنّ المكان في العمل القصصي له وظائف جمالية عدة منها جذب المتلقي، وخلق جسر للتواصل معه. ولهذا يكون المكان في الخطاب القصصي (الادب) مكاناً جديداً يحمل رؤية فلسفية ووجهة نظر ايديولوجية، وقصداً تأليفياً يتفق بالضرورة مع قصد العمل الفني كلّه[١].

ان مسارات الحوار في هذا المحور تتجه نحو اجراء الحوار بين السارد الذي هو في الوقت نفسه شخصية من شخصيات القصة وبين الشخصيات القصصية المتعددة داخل الخطاب القصصي، وهذا ما يجعل الخطاب السردي حيوياً متدفقاً، لانه يقوم بعملية الايصال والتواصل بين بعدين، بعد خارجي متمثل بالصوت السردي الذي تجسد في حوارات السارد وكلامه، وبعد داخلي فني مجسد في حوار الشخصيات وكلامها، وبهذا هدم الخطاب القصصي الجدار الفاصل بين العالم الخارجي اي المرجعي للنص، والعالم الداخلي الفني، ويعد هذا الهدم والاندماج من أهم سمات شعرية الحوار لدى جليل القيسي، وفي هذا السياق نفهم مسوغات نقد الانكلوأمريكي في السرديات عندما فضل الحوار على الاخبار/ السرد،و ربط شعرية النصوص بالحوار [٢]، ونجد اندماج البعدين والتواصل الحيوي بينهما في هذا الحوار الجاري بين شخصية السارد وشخصية الأميرة مي – سي ، في قصة (صباح مشرق مع الأميرة مي – سي): [٣]

- **أيتها الأميرة المبجلة مي . سي ... كنت قبل أن اراك اقول مع نفسي ان الاله عندما خلقك قد اودع فيك غوامض الكون المقدسة... لانت قسمات وجهها الساحر وهي تستمع الى كلماتي.**

+ قالت: هذه الكلمات الجميلة قبل أن تراني، والان وانت وجها لوجه معي، هل ما زلت مُصراً ان غوامض الكون المقدسة؟

---

(1) دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح)، د. حسين حمزة الجبوري: ١٠٦.

(2) ينظر : صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت : عبدالستار جواد: ٦٥.

(3)الاعمال الكاملة: ٢/ ٣٢٢–٣٢٣.

- اه.. ايتها المرصعة بالنجوم، والزمرد ، اجل ستبقين كذلك الى يوم الدين...

+ اخبرني ... كيف تفهمني؟

- يا أميرتي ، هل حقاً يوجد منطق مهما كان قوياً يستطيع ان يفسر جمالك الغامض هذا؟

+ وهل أبقى هكذا لغزاً؟

- صدقيني، انها خطيئة ان قلت لا ... ان اي انسان اذا اراد ان يعطي تفسيراً لجمالك يخون الخالق الكبير أنليل العظيم.

+ وكيف؟

- لانه وحده يعرف ماذا خلق ولماذا؟

+ وأنت كيف استطعت وأنت لم ترني ان تتخيلني ...

- تخيلتك ما اراك الان بالضبط...

+ حسناً بماذا تشعر وأنت تراني الآن؟

- أميرتي المقدسة بصراحة، أشعر أن يداً وهمية تجلدني وانا عارٍ الاعصاب... اشعر بضرب نادر من السعادة الموجعة. اشعر انني اركض بكل ما لدي من قوة نحو الابدية.

+ ما اسمك؟

- جليل القيسي.

يكشف الحوار السردي، عن الخلجات النفسية والشعورية لشخصية السارد، اذ يجد المتلقي أنّ جمال الاميرة، قد ولدت لدى شخصية السارد حالة من الذهول والدهشة، ولعب الخيال دوراً بارزاً في ذلك، لأنّ السارد ربط من خلاله بين عالم الواقع والخيال والتوهم والحقيقة والحاضر والماضي، والشعور واللاشعور، اذ الخيال كما يرى كولردج قوة تركيبة سحرية تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتعارضة، انه يخلق التوازن بين الاحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة ، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من

النظام[1]، وهنا مكمن السر في اعتماد الخطاب السردي على ربط صفات متناقضة وحركات متضادة مختلفة في بناء سردي واحد: (أميرتي المقدسة أشعر أن يداً وهمية تجلدني وأنا عار الاعصاب... أشعر بضرب نادر من السعادة الموجعة. أشعر أنني أركض ما لدي من قوة نحو الأبدية).

فالخطاب يمحو المسافة الزمنية والمكانية بين الشخصيتين ويخلق اندماجاً بينهما، ويوهم القارئ والمتلقي بواقعية الحدث، كأنه في زمان ومكان محددين.

وأما السمات الخاصة بخطاب الطرف الثاني – شخصية الأميرة مي.سي – فتجسدت ببرودة الاعصاب والاتزان من خلال اسئلتها الموجهة الى شخصية السارد، والتي تمثلت في هذه الاسئلة: "أخبرني .. كيف تفهمني؟ ، وهل أبقى هكذا لغزاً؟، وكيف؟، وأنت كيف استطعت وانت لم تراني ان تتخيلني ... حسناً بماذا تشعر وأنت تراني الآن؟ ما اسمك؟".

اعتمدت بنية الحوار على طريقة السؤال والجواب، وان هذه الطريقة لم تأت اعتباطاً، وانما جاءت من اجل غايات فنية واهداف دلالية، فالسؤال هو " استدعاء المعرفة، أو يؤدي الى المعرفة، والسؤال للمعرفة قد يكون للاستفهام، والاستعلام تارة، او للتعريف والتبين تارة اخرى، وقد يكون معنى السؤال الطلب، وقد يقارب معناه معنى الأمنية"[2]. واذا كان احدى وظائف السؤال هي التعريف، كما أشرنا اليها، فاننا نجده قد تحقق في قولها: ما اسمك؟ . وفي السؤال الاخر، عندما سألت الأميرة : "حسناً بماذا تشعر وأنت تراني الآن"، تحاول شخصية الأميرة معرفة شعور شخصية السارد تجاهها. وتدور الاسئلة الاخرى حول معرفة اشياء تريد شخصية الأميرة مي.سي معرفتها. وقد حقق السؤال والجواب غايته، لأنّ الانشراح والانفتاح قد تحققا بين الشخصيتين المتحاورتين، مما حدا بشخصية الأميرة مي.سي، الى ان تقول لشخصية السارد: (جليل أريدُ أن أحبك)، لأن التعارف (وظيفة التعريف) قد تم، وسقط جدار عدم التعرف بين الشخصيتين.

إن المطابقة والمعقولية والوضوح في حوار السارد، كان من وراء انشراح الطرف الثاني وانفتاحه تجاه الطرف الاول، لأنّ من شروط السؤال "أن يكون مطابقاً لموضوعه، وان يكون واضحاً ومعقولاً، لأنّه اذا لم يكن كذلك ادى الى المغالطة"[3].

---

[1] تمهيد في النقد الادبي، روز غريب: ٨٦.

[2] المعجم الفلسفي: ١/ ٦٧٤، ٦٧٥.

[3] م.ن: ١ / ٦٧٤.

و يحمل الحوار بعداً فلسفياً ، فيتعرض لارتباط الانسان بتراث اجداده ويتناول مسألة الفقر والملكية والكينونة الانسانية المجردة من التملك وتكدس الماديات، فضلاً عن ابراز بعض الحالات النفسية والكشف عن عدم ايمان الشخصية بالماديات: [1]

- قلت: هكذا الانسان يا أميرتي مهما كانت مرتبته يولد وهو يبكي، ويكبر وهو يشكو.

+ عالم سخيف هذا يا جليل – أليس كذلك؟

- لا تعليق لي وأميرتي تقول الحقيقة...

أمرت بتقديم الخمر لي ... وشربتُ بلذة.

+ قالت بعد أن اخذت رشقة خمر من كأسها: جليل أية قوة مقدسة جلبتك الى هنا؟

-حلمي. حبي لك...هذا العيد المقدس... وعنادي... وربما قدري... أو التهابي بنيران تخيلاتي.أخيراً الطقوس الجميلة لعيد (KI-SUG).

+ أنا يا جليل الأميرة مي.سي... ممثلة الآلهة التي تمنح الخصب للذين لهم أراض بور... لا أعتقد أنّ إنسانًا شاعراً رقيقاً ، حالماً مثلك لديه أراض بور...

-أميرتي أنا انسان فقير، لا أمتلك أرضاً... صدقيني أنا أفقر من فأر المعبد.

+ لماذا؟

-لأنني لا أؤمن بامتلاك الأراضي...

+ ماذا تريد اذاً؟

-لاشيء.

وفي هذا المشهد الحواري، تكشف شخصية السارد عن معتقدها ورؤيتها للحياة ، حين تقول لها شخصية مي.سي: ماذا تريد اذاً؟، فتقول شخصية السارد: لاشيء. وهذا اللاشيء يعني الكثير، ويحمل دلالات داخل بنية الخطاب السردي، لأن الشيء عند الفلاسفة يعني "أي جزء من العالم المادي له

[1] الاعمال الكاملة : ٢ / ٣٢٥.

استقلال نسبي ووجود ثابت ونسبي. والملمح المميز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي بها يرتبط ويتفاعل مع الاشياء الأخرى"[١]، وان مدلول الشيء في علم الحقوق "مضاد للشخص، لأنّ الشخص يستطيع ان يكون مالكاً، على حين أن الشيء لا يكون إلاّ مملوكاً"[٢].

فشخصية السارد، عندما تقولُ (لاشيء)، فهو ينفي عن نفسه امتلاك كل شيء في الحياة من دون استثناء، فعدم امتلاك الشيء هنا حالة شمولية، لانه نفي الفكرة بـــ(لا نافية للجنس) والتي تفيد نفياً شاملاً ومؤكداً.

إنّ الحوار في هذا المشهد موظف من اجل تمكين السارد للتعبير عن آرائه ورؤاه تجاه الحياة والوجود، ونتلمس ذلك في تعمد السارد تحويل مجرى السرد نحو القضايا الوجودية، وجعل المتحاورَ جزءاً من هذا البعد الفكري، فالحوار هنا فكري ذو طابع فلسفي ووجودي، من خلاله تناول النص الانسان منذ ولادته والى نضجه:

+قلتُ: هكذا الانسان يا أميرتي مهما كانت مرتبته يولد وهو يبكي، يكبر وهو يشكو.

-عالم سخيف هذا يا جليل – أليس كذلك؟

+ لا تعليق لي وأميرتي تقول الحقيقة...

جعل النص البكاء الذي يستهل به المولود حياته رمزاً لشقائه، وقد اعتمد الحوار على اسلوب اللمحة الدالة المتمثلة هنا في السياق برمزية البكاء*، لأنّ الحوار في القصة القصيرة يقوم على اللمحة الدالة والاشارة الهادفة، انه يجسد دور العلاقات الارشادية التي تنير جنبات النص ومتونة[٣].

لم يتخل السارد عن دوره البارز كسارد، ويظهر هذا بوضوح من خلال هذه الاشارات السردية: قلتُ، قاطعتني ، أطلقتُ فجأةً وهي تقول...،وتؤدي هذه الاشارات السردية او المؤشرات

---

[1] الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين، ت: سمير كرم: ٢٧٠.

[2] المعجم الفلسفي: ١ / ٧١٣.

* البكاء: عُدّ البكاء منذ القدم رمزاً للطهارة والنقاء، فعلى سبيل المثال، جعل أرسطو منذ القدم المأساة عملية تؤدي الى التطهير من خلال دفع الفرد الى تفريغ ما يكنه من شحنات انفعالية وصدمات وجدانية وأزمات عاطفية مكبوتة بالتعبير الكلامي أو الحركي، قصد تحرير النفس من سلطتها. (معجم مصطلحات علم النفس):٦٥.

[3] فن كتابة القصة القصيرة، د.علي عبدالجليل: ٦٥.

السردية وظيفة التنبيه، تنبيه المتلقي، واعلامه بين حين واخر أنّ الحوار جار بين السارد والشخصية ، وليس حواراً جارياً بين الشخصيات:[1]

+لاشيء؟ لماذا جئت اذاً من مدينة أرنجا الى هنا؟

-لرؤيتك أولاً... ولدي حبّ روحي للعديد من طقوس واعياد أجدادي ... أزور هذه المدينة وتلك، وأشعر بحرقة في قلبي، وروحي، وبكبرياء يصل حد الوجد، لحضارتي.

+أصيل انت... ما هذا الجدي.

-جلبته لكِ. الطقوس هي الطقوس... ثم يجب أن يعطى كل ذي حق حقه...

+ أي حق لنا عليك؟

-حق التاريخ احترمه... ولأنك أميرة، ومصطفاة، وساحرة الجمال.

+ قاطعتني فجأةً وهي تقول ... مهلاً، اي من هذه الصفات أقرب الى قلبك؟

-الثلاث معاً.

+ كذاب.

-كذب أبيض أشرف بكثير من صدق بلا معنى...

جمع الحوار السردي هنا بين المكان والزمان، يتمثل المكان هنا بمكان المجيء والاتيان، مدينة (أرنجا)، وجاء التحديد، تحديد المدينة من أجل ايهام القاريء بواقعية ما يقرأ، وللتعبير عن الارادة الانسانية، فقد يأتي المكان والتحديد المكاني من اجل تجسيد ارادة انسانية، واذا كان المكان مكاناً طبيعياً فقد يكون اسقاطاً عن هذه الارادة، فالمنظر الطبيعي – كما يؤكد التحليل النفسي – حالة من حالات العقل، كما تأتي المدن لتعميق حس التواشج بالمكان المعيش فيه داخل النصوص القصصية[2]،ولربط القاريء بالبعد التاريخي. أما الزمان فيتمثل في الالتزام الاخلاقي بتاريخ الذي ذكره السارد من خلال رده على سؤال الاميرة:

---

[1] الاعمال الكاملة : ٢/٣٢٥.

[2]نظرية الادب، اوستن وارين ورينيه ويليك، ت: محي الدين صبحي: ٢٣١.

-جلبته لك. الطقوس هي الطقوس... ثم يجب ان يعطى كل ذي حق حقه...

+أي حق لنا عليك؟

-حق التاريخ الذي احترمه..

تكمن اهمية التاريخ في النص في علاقته بحاضر النص، والراهن الذي يعيش فيه الكاتب، اذ هناك حضارة كبيرة شامخة للاجداد، في مقابل حاضر متخاذل مختلف، زمن الكتابة:[1]

+ قالت: اجلس جنبي... هنا لصقي. اشرب مزيدا من الخمر المعتق ... هاهاها ... لماذا تغلق عينيك هكذا.

-بصراحة يا أميرتي اشعر رغماً عني ان اسلاك اعصابي قد اشتعلت... انني الان مليء بخيال مهلوس...

+حقاً ... وماذا أيضاً؟

-آه ... أشعر انني مترع بلهيب غريب... اني اعيش في الحلم والروح... ان صوتك الذي يهب كالنسيم يجعلني ان احلق في جو اثيري... يا كل الآلهة انني الان لهيب وجليد... ان السعادة تغمزلي بطريقة شيطانية.

ان جمالك يا أميرتي ، وقبلاتك يرعش قلبي، ويضبب بصري، لهذا اغلق عيني...

+أطلقت ضحكة صداحة رنت في اذني وقلبي، وقالت بصوت بلوري نقي من خلال ضحكتها: جليل اريد ان احبك.

يقوم الحوار بربط الزمنين، زمن السارد وزمن الشخصية، زمن الماضي(الخارجي)، وزمن الكتابة(الداخلي)، ويبرز ذلك بوضوح من خلال حوار الاميرة بصيغة الحاضر: "أريد ان أحبك". فالحب علاقة حضورية، لأن زمن الفعل زمن الحاضر، ولأن الاشارات السردية المنبعثة منه اشارات للحاضر الحي: ان صوتك ... يهب... يجعلني... ان أحلق... ان جمالك يا اميرتي... وقبلاتك يرعش قلبي...، وكل ذلك آت من طبيعة المشهد الحواري الذي يتطابق فيه الزمنان، زمن القصة، وزمن

[1] الاعمال الكاملة: ٣٢٦/٢.

الخطاب*، وهذا التطابق والربط جعل من الشخصيتين المختلفتين بنائياً ونفسياً وزمنياً تندمجان وتنصهران، وهذا الاندماج جعل القاريء لا يشعر بالتباين الموجود بين البعدين الخارجي المرجعي لشخصية السارد، والبعد الفني الداخلي لشخصية الاميرة، وذلك عبر وحدة الحدث والموقف التي اعتمد عليها الخطاب القصصي هنا، وتقوم وحدة الحدث والموقف بربط المتحاورين بعضهما ببعض، وتقوي من صلات التواصل بينهما. وقد أتاح الحوار للمتلقي ان يطلع على الشخصيتين، وعلى تكوينهما الثقافي، اذ تنطلق شخصية السارد في حواراتها من الحاضر وتجعله نقطة الانطلاق والتمركز، وقد تحول هذا الحضور الى ارضية او نقطة انطلاق انطلق منها السارد فاسترسل في كلامه فتحولت الشخصية المحاورة(شخصية الأميرة) الى شخصية مستمعة في اكثر الاحيان، بمعنى ان خطاب السارد هو الخطاب الغالب، وإن خطاب الاخر، إن هو الا استجابة حوارية لأسئلة الطرف الاول، وحتى الاسئلة الصادرة عن الطرف الثاني حولها الخطاب القصصي الى مجال لإبراز سيطرة خطاب السارد، فعلى سبيل المثال، عندما تسأل الاميرة شخصية السارد عن سبب اغلاقه لعينيه، يدخل السارد في حوار طويل يجعل المتلقي يلتقط فقط افكار السارد ورؤاه:[1]

+ لماذا تغلق عينيك هكذا.

-بصراحة يا أميرتي أشعر رغماً عني أن اسلاك اعصابي قد اشتعلت.. انني الآن مليء بخيال مهلوس...

+حقاً ... وماذا ايضاً؟

-آه... اشعر انني مترع بلهيب غريب... اني اعيش في الحلم والروح... ان صوتك الذي يهب كالنسيم يجعلني ان احلق في جو أثيري.. يا كلّ الالهة انني الآن لهيب وجليد... ان السعادة تغمز لي بطريقة شيطانية.

ان جمالك يا اميرتي، وقبلاتك يرعش قلبي، ويضبب بصري، لهذا أغلق عيني...

و للتدليل على ما تلمسناه نجد ان المساحة السردية لكلام السارد أطول وأكثر بمعنى ان خطاب السارد طويل شغل مساحة كبيرة من الخطاب القصصي ، بخلاف كلام شخصية الاميرة الذي جاء مختصراً، ويدور في فلك كلام السارد.

---

* مفهوم زمن القصة وزمن الخطابة مرتبطان بالتمييز المنهجي بين مفهوم المتن القصصي والمبنى السردي (الخطاب السردي). ينظر: خطاب الحكاية:٤٦-٤٧ والتمهيد:٧-٨.

[1] الاعمال الكاملة: ٣٢٦/٢.

المبحث الثاني: الحوار الجاري بين الشخصيات القصصية:

يأتي الحوار في هذا المبحث على أنواع، منها الحوار الفكري، والأدبي ،والعاطفي الجاري بين الشخصيات داخل بنية الخطاب القصصي، وهذا ما يعني ان الحوار في هذا المبحث يرصد العلاقات الانسانية، ويحاول التعرف عليها، ويكشف أغوارها، ومن ثم التعبير عنها من خلال تجربة قصصية تجعل القاريء يلتفت الى هذه العلاقات ويتأملها من خلال منظورات فنية :

١ – الحوار الفكري:

يرتبط الفكر والعملية الفكرية بالعقل ارتباطاً وثيقاً لأن الفكر في الأساس هو " إعمال العقل في الاشياء للوصول الى معرفتها. ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية. وهو مرادف للنظر العقلي(Reflexion) والتأمل (Meditation)، ومقابل للحدس (Intuition) "[١]. فالفكر هو "العملية الايجابية التي بواسطتها ينعكس العالم الموضوعي في مفاهيم واحكام ونظريات الخ. ويظهر الفكر خلال عملية انشطة الانسان الاجتماعية والانتاجية، ويضمن انعكاسا وسيطا للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله. وترتبط بداية الفكر أولياً بالتطور الاجتماعي، اكثر ما ترتبط بالتطور البيولوجي. فالفكر نتاج اجتماعي من حيث اسلوب بدايته ومنهج قيامه بوظائف ومن حيث نتائجه"[٢]. وهناك علاقة وطيدة بين الفكر واللغة، لان "الفكر يبحث في اللغة عن صورة تعبر عنه، واللغة تبحث في الفكر عن فعل عقلي معادل لها. ومن العبث فصل الافكار عن الالفاظ المعبرة عنها فصلاً تاماً، لان الفكر والتعبير يسيران جنباً الى جنب"[٣]، واذا كان الفكر قادراً على ان يعكس الواقع انعكاساً واضحاً بكل ابعاده، فان وسيلته في ذلك هو اللغة.

---

(1) المعجم الفلسفي: ٢/ ١٥٤، ١٥٥.

(2) الموسوعة الفلسفية: ٣٣٢.

(3) المعجم الفلسفي : ١٥٦/٢.

ويأتي الحوار الفكري في هذا المبحث على مستويين:

المستوى الاول: الحوار الجاري بين شخصيات ايجابية وسلبية:

يتمثل هذا المستوى في الحوارات الجارية بين الشخصيات الايجابية والشخصيات السلبية، ويهتم الحوار في هذا المستوى القصصي بأبعاد الشخصية الايجابية والسلبية فيتوقف على منطلقاتها، وعلى اثار تحركاتها.

ان السلبية هي "الميل المرضي الى السلوك الرافض لكل عمل والمعارض لكل رأي والمضاد لكل ما هو متوقع"[١]، ولهذا تمثل الشخصية السلبية الوجه المعاكس للايجابية، فتشكل معها صورة من صور التقابل الازلي التقليدي بين الخير والشر. وان الشخصية السلبية أو الذات المضادة كما تسميها النظرية السردية الحديثة[٢] هي نقيض للذات الايجابية، و"لها غايات تتناقض مع غايات الذات، ويجب ألاّ تعتبر كمجرد خصم عارض يشتبك في صراع مع الذات أو يمثل عقبة في مسماه نحو تحقيق غايته، فهو مثل الأخير طالب غاية والسرد يتشكل ويتمحور حول المتصارعين"[٣].

وأما الشخصية الايجابية فتمتاز بالتوافق النفسي مع ذاتها، والتوافق مع محيطها الخارجي، والتوافق هو العملية الدينامية التي يجري فيها تغيير او تعديل في سلوك الفرد، وفي اهدافه وحاجاته او فيهما جميعاً، كما تؤكد ذلك ابحاث علم النفس[٤]. ففي قصة (تلال الملح) يعالج الخطاب القصصي لديه جليل القيسي قضية الصراع بين الخير والشر، إذ يتجه الخطاب الى الواقع المعيش فيه ليرصد المشاهد المليئة بالاستغلال والظلم وعدم المساواة وانعدام القيم النبيلة ، اذ سيادة القهر والمعاناة والوطأة الشديدة الواقعة على الطبقات المسحوقة في المجتمع، وقد قامت القصة بتصوير هذه المعاناة من خلال رصد حركات الشخصية الرئيسة (علي بن محمد) التي تمثل دور الشخصية الايجابية التي تعطف على الزنوج وتنظر اليهم باحترام، فخالفت النظام السائد ، بسبب وعيها وعدم قبولها الظلم الطبقي[٥]، الذي

---

[1] معجم مصطلحات علم النفس / عربي–فرنسي–انكليزي: ١٣٥.

[2] ينظر: المصطلح السردي:٢٨. وينظر جماليات التلقي في السرد القرآني: ١٢٥.

[3] المصطلح السردي :٢٨.

[4] ينظر: المدخل الى الصحة النفسية، د. مروان ابو حويج وعصام الصفدي: ٤٨.

[5] ينظر: القصة القصيرة عند جليل القيسي – دراسة نفسية وفنية – (رسالة ماجستير) ، سنان عبدالعزيز عبدالرحيم: ٤٥.

يتعامل مع الناس على أساس اللون والعرق، واستطاع الخطاب السردي ابراز الدور الايجابي لهذه الشخصية من خلال حوارها مع الشخصية السلبية (السيد المالك للعبيد): [1]

قال الرجل فوق الحصان لعلي بن محمد بلهجة جافة:

- **يا أنتَ ... ماذا تفعل مع العبيد؟**

+ **منظرهم جميل وهم يعملون.**

- **ابتعد عن هذه الحشرات...**

وأضاف بسرعة:

- **من أنت؟**

+ **إنسان.**

- **لا يليق باعرابي ان يحشر نفسه بينهم...**

+ **بالمناسبة هذه أرض من؟**

- **الهاشميون.**

وأشار الى الأجساد وقال :

- **وهؤلاء عبيدهم .**

وأشار علي بن محمد الى جهة الشرق، وقال:

+ وتلك الأراضي، وعبيدها؟

- **(لعلي بن أيوب). اما تلك التي في الجنوب الشرقي (لعبدالله بكريخا) والبقية في الشمال (للشورجيين).**

أدار الرجل وجه الحصان، وأعطى ظهره لعلي بن محمد، وبعد قليل أعلن تابع الرجل بصوتٍ مثل المؤذن:

- **الى الأكل.**

يبرز الحوار الجانب الانساني للشخصية الايجابية والذي تتمثل في التواضع وحب العبيد ومخالطتهم وعدّ نفسه واحداً منهم ، ويحاول الخطاب القصصي ابراز الفروقات الطبقية الموجودة في ذهن الشخصية السلبية وفي سلوكها وتصرفاتها، ومن اجل اظهار هذا البعد قام الخطاب السردي برسم

---

[1] الاعمال الكاملة: ١/٤٤٩-٤٥٠.

صورة الشخصية السلبية وهي مستعلية فوق الحصان، ليشخص من خلالها صورة العبيد المستضعفين المنهمكين في العمل، ومن اجل اعطاء الصورة ابعادها الفنية جرى الحديث عن العبيد بصورة غيابية، من خلال الحوار الجاري بين الشخصيتين : يا أنت.. ماذا تفعل مع العبيد؟...

وقد استطاع هذا الخطاب السردي ان يقدم صورة واضحة السمات والملامح للشخصية السلبية فهي تتسم بالحقد والكراهية، وتتكلم بلغة متعالية مليئة بالفاظ تنبعث منها رائحة الاستعلاء والبغض والكراهية: (ماذا تفعل مع العبيد، ابتعد عن هذه الحشرات، لا يليق بأعرابي أن يحشر نفسه بينهم، هؤلاء عبيدهم...).

وأما الشخصية الايجابية، فتدخل في الحوار من خلال اسئلتها التي وجهتها للشخصية السلبية، وتفسح هذه الاسئلة المجال أمام المتلقي لكي يطلع على خفايا الشخصية السلبية و نياتها على الفساد الذي ساد المجتمع، والذي امتلكت فيه مجموعة من الأسياد الاراضي والممتلكات، ولا تكتفي بذلك، بل تحاول الشخصية الايجابية من خلال محاورتها أحد الزنوج أن تكشف عن معاناتهم، وهم يسقطون على الارض مثل جثث وأفواهم تلوك السويق وهم يعانون من سوء معاملة الفرسان ، اذ يسأل علي بن محمد – الشخصية الايجابية– أحدهم:[1]

- **هل تشبع بهذا ؟**

أجابه الزنجي وهو يحاول ازدرداد اللقمة الجافة:

+ سيدي اننا نسمع بالشبع سماعاً من افواه الناس فقط.

ومن أجل اعطاء صورة شاملة لحالة هؤلاء العبيد المسحوقين لم يسمّ الحوار الأكل، بل اكتفى باستخدام لفظة (الشيء) للشيء الذي كان يأكله العبيد، ما يعني أن أكلهم كان أكلاً بالاسم، وإلاّ لم يكن يسمن ولا يغني من جوع.

ويركز الحوار على ذكر البعد المكاني، وعلى توظيف دلالات ذكر لقب عائلة ملاّك آخر من اجل ابراز محرومية العبيد الذين سخروا من اجل العمل في ارض ليس لهم اية مصلحة فيها:[2]

+ هل اشترى الهاشميون هذه الارض؟

- **كلا، اقتطعت لهم على طريقة: الأرض لمن أحياها.**

---

[1] الاعمال الكاملة: ١/٤٥٠.

[2] م.ن : ١/٤٥٢.

+ وهل يحبونها هم؟

- الا ترى عبيدهم؟

+ وأرض علي بن أيوب؟

- آه – تلك اقطاع. التمليك، اما هذه فأقطاع الموت.

وقد تعرف المتلقي من خلال أسئلة الشخصية الايجابية على أسماء عدد من الاقطاعيين الذين تملكوا هذه الاراضي(الهاشميون،على بن أيوب)، فيزداد سخط الشخصية الايجابية على هؤلاء.

ويكشف المقطع الحواري للمتلقي، ان هناك مخططاً على التمرد والدعوة الى الثورة[١]، ويتضح ذلك في الحوار السردي الآتي: [٢]

- لديّ قناعة أنّهم سيولدون من جديد في احضان المستنقعات، وبين تلال الملح... دس في دشداشته اربعة خناجر وتوجه اليهم ...

وفي وسط استغراب الجميع يعطي لاربعة اخرين خناجر لتبدأ مرحلة الجماعة الطاعنة للارض، ملمحاً برمز الخنجر كأداة فعل وقتل، وقائلاً عبر أداته ان هذه الارض لا يملكها الا من هو اهل لها. وأنّ نزوع علي بن محمد – الشخصية الايجابية الى الثورة والتمرد، هو نزوع كل فرد واعٍ حاصرته القوة الاستبدادية والمستغلة[٣]. وتدخل الشخصية الايجابية في حوار مع الشخصية السلبية الاخرى بصوت عالٍ محاولا اسماع اصحابها اي الزنوج، وإثارة غضبهم، لكي يقوموا بالتمرد، لأنّ "التمرد حقيقة واجبة لدى البطل"[٤] لأنه جعل نفسه منذ البدء واحداً من هؤلاء الزنوج المحرومين، إذ تسأل الشخصية الايجابية بصوت عالٍ الشخصية السلبية لإثارة انتباه الزنوج:

+ هل اشترى الهاشميون هذه الارض؟

- كلا، اقتطعت لهم على طريقة: الأرض لمن أحياها.

+ وهل يحبونها هم؟

- الا ترى عبيدهم؟

+ وأرض علي بن أيوب؟

- آه – تلك اقطاع. التمليك، اما هذه فأقطاع الموت.

---

[1] اشكالية المكان في النص الادبي – دراسة نقدية، ياسين النصير: ٢٣١.

[2] الاعمال الكاملة : ٤٥١/١.

[3] اشكالية المكان في النص الادبي: ٢٣٢.

[4] من الغربة حتى وعي الغربة –دراسات أدبية ، فوزي كريم :٢٥٩.

وقد تعرف المتلقي من خلال أسئلة الشخصية الايجابية المتعلقة بالاراضي التي يعمل فيها العبيد، على اسماء مجموعة أخرى من الاقطاعيين والمالكين لهذه الأراضي(عبدالله بكريخا، الشورجيين...). ما يزداد سخط الشخصية الايجابية على هؤلاء، فتحاول ان تبث روح الثورة والتمرّد في قلب العبيد، بعد أن تيقَّنَ بأحقية هذا الأمر في قرارة نفسها:

- **لديّ قناعة أنّهم سيولدون.**

ويشكل الحوار الجاري بين السجين والسجان وجهاً من وجوه الحوار الجاري بين الشخصيات الايجابية والسلبية، اذ يجري الحوار في هذا المستوى بين شخصية السجين –محمد العزاوي– وشخصية السجان في السجن. والسجن من أماكن الاقامة الجبرية المغلقة، "والمكان المغلق أو الضيق هو مكان يتسم بمساحة مكانية محددة، كالغرفة أو البيت أو الدائرة أو السجن أو المنفى. وتنطوي الأماكن المغلقة على عدد من الدلالات، فقد يكون المكان الضيق مكاناً يحس فيه المرء بالعزلة والاختناق فضلاً عن الخوف. وقد يجد فيه المرء الطمأنينة والهدوء والابتعاد عن العالم الخارجي بما يوفره من الخلوة والصفاء الذهني"[١]. وبهذا المفهوم يكون السجن عبارة عن انتقال الانسان من عالم الحرية الى عالم تسلب فيه ارادته وكينونته، إنه "حالة الفرد الذي يكون – نتيجة لظروف خارجة عن ارادته، اقتصادية او دينية او سياسية – قد انقطع عن الانتماء الى نفسه او عن الشعور بأنه المتصرف في نفسه فُيعامل معاملة الشيء، بل يصبح عبداً للأشياء، بل عبداً لنفس الانجازات الإنسانية من الاختراعات الآلية والنظم الاجتماعية والاوضاع السياسية التي تثور ضدّه وتنقلب عليه"[٢]. وإنّ من العلامات التي تجعل السجن مكاناً للإقامة الجبرية "تلك المفاتيح والاقفال التي تحجب السجن عن العالم الخارجي"[٣].

يتسم الخطاب القصصي لدى جليل القيسي بتصويره ورصده للأماكن المغلقة الضيقة كالغرف والمعتقلات والخنادق، والأزقة، فيقوم بوصف انغلاقها وامتدادات هذا الانغلاق المكاني على الجانب النفسي للشخصيات ونشاطهم الحواري، اذ يقصد الكاتب الى ذلك قصداً، من اجل ابراز ثبات عزيمة شخصية من الشخصيات، وعزمه الكبير على المواصلة على الرغم من صعوبات الطريق، ففي الفضاء

---

[1] الحوار في الرواية العراقية ١٩٦٥–١٩٨٠، (رسالة ماجستير)، تغريد عبدالخالق هادي البطاوي: ١٥٢.

[2] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس: ٣١.

[3] تجربة سليمان القوابعة الروائية، د. عبدالله مسلم الكساسة: ١٦١.

المكاني الذي تعيش فيه شخصية(محمد العزاوي)، نجد أنّ قسوة المكان ووحشته لم تنالا من شخصية السجين، بل ظل صامداً، فمحمد العزاوي، وهو شخصية رئيسة ونموذج للشخصية الوطنية والنضالية، ورمز للصمود والثبات امام أرباب الظلم والاستبداد والذين يحاولون بوسائل متعددة كالتعذيب الجسدي والنفسي اقصاءه ، كما نجد ذلك في هذا المقطع الحواري الذي يكشف قسوة السجان وثبات السجين، ورصد الخطاب ذلك في ليلة يطلب الشرطي من السجين ان يهيء حاجياته لأنه سيطلق سراحه بعد ان قضى سنوات عدة في السجن، ولكن محمد العزاوي – شخصية السجين – لا يصدق الخبر:[١]

- **قال محمد : بوسعي أن انتظر، ثم ان الصباح رباح.**

+ زأر الشرطي: استعجل ... الأوراق جاهزة...

- **أ في منتصف الليل؟**

+ ثم ماذا ؟ .... استعجل.

يكشف الحوار عن اخلاقيات السجان والمعاملة القاسية واللانسانية التي يتعرض لها السجين من قبل السجان، فعبارة (زأر الشرطي) يحمل في طياتها العنف والقسوة، انها تعني تجرد الانسان من طبيعته الانسانية وتحوله الى كائن مفترس، لأنّ (زأر) ألصق بالحيوان من الانسان. وان تكرار فعل الامر (استعجل) مرتين في هذا المقطع الحواري القصير يدل على وجود سلطة مطلقة آمرة تريد اخضاع المقابل له، وجعله ينفذ الاوامر من دون جدال ومناقشة:

+ زأر الشرطي: استعجل ... الأوراق جاهزة.

+ ثم ماذا؟ ... استعجل.

ويعمد الحوار الى ابراز اللغة المستعلية للشرطي الذي لا يعطي المجال للمقابل في ابداء رأيه ووجهات نظره. وهذا ما جعل السجين يشعر أنَّ هناك شيئاً غامضاً ينتظره او قد يحدث له مكروه، ويظهر ذلك في قوله: أفي منتصف الليل؟، فبوساطة الاستفهام الانكاري والذي يدل على التعجب والحيرة، استطاع المتلقي ان يستخلص هذه الدلالة، لأنّ الليل مرتبط في وعي ولا وعي السجين بحالات الاعتقال والتعذيب، ويظهر ذلك عندما سلمه الشرطي الى عدد من الرجال لم يستطع أنّ يميز بينهم لفرط تشابههم في الشكل:[٢]

– وعندما استفسر، لماذا؟

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٢٧٢.

[2])الاعمال الكاملة:٢/٢٧٥.

+اجابوه: اخرس... لن تحتاجها بعد الآن...

وبعد ان يستعيد السجين وعيه من جراء الضرب والتعذيب: [1]

– قال من خلال آهات حارة: هذه الغرف أشبه بمنملة بشرية...

ورددوا هم بدورهم مثل كورس في مسرحية:

+وداعاً... وداعاً... بالعمل والموت نولد أيها العزيز... وردد أحدهم بصوت حزين: ما دام الالم الكبير لا يقتل الانسان، فلتعدوا السكاكين.

يجد المتلقي في هذين المقطعين الحواريين، أنّ مصيراً قاتماً سينتظر شخصية السجين، لأن التعذيب الجسدي والنفسي مع الشخصية قد فشلت، ففكروا في طريقة اخرى لإنهاء حياته، وهي السكين، وللسكين دلالاتها في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي، وغالباً ما تنتهي حياة الشخصيات الايجابية في قصصه "بالمدية أو بخنجر أو موس، والقليل منه تم باطلاقه أو موتاً طبيعياً. فالمدية تتكرر ولكثرتها تشعرك إنّ لاستخدامها الفردي مؤشراً على الطبيعة الذاتية له وتكاد تكون اليد التي تستخدم المدية مغلقة بعجز خاص يمنعها من احتواء الموقف فتمارسها لتاكيد شخصيتها لا لخلاص من العدو"[2]. فالحوار وظفَّ ليكشف عن ملامح شخصية السجين –محمدالعزاوي– النفسية والفكرية، إذ يضع الحوار القاريء في بداية الخطاب القصصي امام شخصية تتسم بالفردية، والصلابة والشجاعة، وهي سمات يمكن للقاريء استخلاصها من الحوار الذي دار بين السجان أنفسهم:[3]

– سأل احدهم قائلاً: هل نقشره سيدي؟

+ نعم لقد صدر الأمر بتقشيره...

*** قال أحدهم بصوتٍ هاديء: إنني احترم صلابته وبسالته...**

= أجاب آخر بصوتٍ بارد: لقد كان فعلاً شجاعاً...

فالعبارة (لقد كان فعلاً شجاعاً)، جاءت لتوكيد بسالة هذه الشخصية وتشير الى أن شخصية السجين تم قتلها ، وقد أشرفت القصة على الانتهاء بعد العبارة الدالة، ومن المعلوم أن نهاية القصة ليست النقطة التي تختتم الاحداث، حسب، " إنما هي اللمسة الاخيرة التي تكسب الكشف عن الشخصيات"[4]، لانها

---

(1) م.ن :٢٧٦/٢.

(2) اشكالية المكان في النص الأدبي: ٢٣٤.

(3) الاعمال الكاملة: ٢٧٦/٢، ٢٧٧.

(4) بناء الرواية، ادوين موير: ٥٥.

كشفت عن ارادة هذه الشخصية وعزيمتها، وهمتها العالية التي لم تفارقها في أحلك الظروف التي مرت بها في السجن، وبالأخص عندما وضعوا المدية فوق عنقه وهو يصرخ: لا لا ... واندفع مهاجماً بغضب قائلاً اخرس للرجل الذي يحمل المدية وصفعه بكل ما لديه من قوة، فالشخصية لا تهاب الموت، ويشكل الموت عند الشخصية لحظة اكتشاف خاصة لانها تعي أن الموت ليس شيئاً مخيفاً. فيما قبله من حياة هي نفسها فيما بعده.[١]

المستوى الثاني: الحوار الجاري بين شخصية ظاهرة وشخصية مخفية:

يجري الحوار في هذا المستوى بين شخصية ظاهرة متمثلة في شخصية (صادق)، وشخصية مخفية، ونجد هذا النوع من الحوار بشكل صريح في قصة (إنّ عروقي تتحول الآن الى لون البنفسج) وفيها تواجه شخصية – صادق – قوة وهمية خفية، تسعى الى تطويقها والسيطرة عليها، وتهددها بالاقصاء، ونستكشف ذلك في الحوار الجاري بين الشخصيتين،اذ يجعل الخطاب القصصي من الشخصية الرئيسة –صادق– "نسخة تقليدية عن (جوزيف ك) الشخصية المركزية في رائعة كافكا (القضية)، إذ أنَّ القيسي لم يتحير في جعل مصير صادق مخالفاً بشيء لمصير (جوزيف ك)، فكلا النموذجين يداهمه القدر منذ اللحظات الاولى للسرد من دون مقدمة أو اشارة الى اسباب مادية مقنعة"[٢]، وفي هذه القصة، تجري محاكمة صادق من قبل قوة وهمية تظهر بطريقة سحرية من المرآة، وتتمثل في شخصية رجل غريب، إذ خيرَّ الرجل شخصية صادق بين أن يدخله في الثلاجة ليموت، أو يصلبه مثل المسيح. [٣]

"قال صادق:

- **لكن لماذا؟**

+ كلّ شيء مقبول الا الاستفسار.

- **لكن!**

+إنك غير مفهوم بالنسبة لنا.

---

[1]اشكالية المكان في النص الأدبي: ٢٣٤.

[2] عالم جليل القيسي –دراسة نقدية في فنه القصصي– (رسالة ماجستير)، خالد علي ياس: ٣٥.

[3]الاعمال الكاملة: ٣٢١/١، ٣٢٢.

- **من أنت؟ بل من انتم؟**

+ **هش... هش**

- **و أراد صادق أن يستفسر أكثر، لكن تذكر انَّ مجرد الاستفسار يعني المزيد من الضرب.**

+ **قال الرجل: أمنحك فرصة الاختيار حتى الليلة المقبلة.**

- **وغابَ، وصرخ صادق بكلّ ما لديه من قوةٍ. مَنْ أنتم؟... من؟ مـــ...ن..؟**

فمحاكمة صادق بهذه الطريقة، واغلاق باب منطق السؤال والجواب، دليل على انعدام التفاهم بين العالمين، عالم الواقع وعالم الخيال والوهم، وعندما يسأل صادق هذه الشخصية الوهمية عن السبب ، يأتي الجواب (كل شيء مقبول الا الاستفسار) و(إنك غير مفهوم بالنسبة لنا)، فهذه القوى لا تدع مجالاً للاخر ليفهم الوضع ويتعرف عليه، بل إنّها تحتقر صادقاً ونجد ذلك عندما تخاطب (صادق) بلغة الاستهزاز والتحقير وذلك عندما يسأله صادق: من أنت؟ بل من أنتم؟ يأتي الجواب بلغة خشنة (هش هش). فهذه المحاكمة هي "محاكمة الاوهام الباطلة وهي تحاول أن تنزع النقاب عن أسطورة النظام وايقاظ الرغبة عند كل فرد في قيام قانون حي"[١]، فالحوار القصصي في هذا السياق يسهم في خلق عالم مليئ بالحوار الكابوسي لإظهار الوحشة التي تعاني منها شخصية (صادق)، والوحشة شعور أليم لأن حاملها يشعر أنّه "مبعد عن البيئة التي ينتمي اليها"[٢] ويكشف الحوار اغتراب شخصية صادق وشعورها بالوحدة والاضطراب الروحي، لان مشكلته محيرة، وهناك قلة من الناس يصدقون ما يحدث له، إذ يقول: [٣] "**قليلون هم اولئك الذين يصدقون أنّ مثل هذه الاشياء تحدث في عالم اهتز كل مافيه. واضاف بحزن... لكن لماذا يبدو كل شيء على ما يرام بالنسبة للكثيرين... أواه. اية فوضى براقة...**".

فالقاص بفعل قراءاته المتواصلة للفلسفة والفكر الغربيين سعى الى التغريب ورصد العبثية واللامعقولية والحيرة من خلال صراع الشخصيتين وحوارهما [٤]، وتسهم هذه الحيرة واللامعقولية في جعل القاريء يستبطن الشخصية ويحاول أنْ يكشف أغوارها لأنّ "مهمة النقد في القصة ليست في تحليل جوانبها الفكرية والفنية، أو في تحديد القيم الجمالية الكامنة فحسب، بل اكتشاف أبعاد الرؤية النفسية والاجتماعية والسياسية، وتسليط الأضواء المركزة على نواحيها الغامضة، بغية معرفة مداخلها

---

(1) واقعية بلا ضفاف ، روجيه غارودي، ت: حليم طوسوت: ١٧١.

(2) معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة: ٢١٩ .

(3) الاعمال الكاملة: ٣٢٩/١.

(4) ينظر: اللامعقول- موسوعة المصطلح النقدي ، آرنولد ب. هنجلف، ت: عبدالواحد لؤلؤة: ٥٤٢.

الذاتية والموضوعية التي لم تكن في حسبان القاص ذاته"[١]، وتظهر لامعقولية الاجواء والاحداث في هذه القصة، عندما يخرج الرجل من مرآة، ويدخل في مواجهة مع شخصية صادق في غرفة ضيقة، وبعد فشل الرجل مع صادق، يخرج ثلة من الرجال من المرآة ايضا وتهجموا على صادق، فيفقد صادق سيطرته ويعلن سقوطه وانهزامه امام هذه القوى بشكل مفاجيء، قائلاً:[٢]

- **اقتلني، بسرعة، حتى التمييز مستحيل... كلكم...**

+ وقال الرجل بهدوء: الصلب ، أم الثلاجة.

- **أجاب صادق : سيان ... سيان... .**

وجاء الجواب متوافقاً مع طبيعة السؤال المنطوي على الخيارين ، للطبيعة الثنائية للسؤال(الصلب/ الثلاجة)، فإذا كان مفهوم الصلب أخذ بعده الرمزي من السيد المسيح عليه السلام، فإنّ الثلاجة لا تحمل أيّة مرجعية تجعلها رمزاً الا بالقدر الذي يسمح للقاريء أن ينتقي منها دلالات القساوة وانعدام الرحمة، وعدم وجود تناغم وتفاهم بين شخصيتين مختلفتين تمام الاختلاف، وهذا يدل على ثراء المشهد الحواري في هذا النسق النصي وقدرته على خلق رموز ودلالات، كأنَّ القاص "يمتلك مقدرة كبيرة في استخدام الرمز وخلق الفنتازي المعتمد على الحلم والخيال أو اللامعقول محاولة منه لاكتشاف العقد المجردة"[٣]، والمشكلات العويصة في عالم الواقع والمتخيل.

٢-الحوار العاطفي

إنّ العاطفة استعداد أو ميل عاطفي يدور حول فكرة شيء ما، ويختلف عن الهيجان أو الانفعال من جهة كونه أقلَّ انفعالية منه وأشد بقاءً وديمومة. فهو ليس ثمرة خبرة، بل يؤلف جزءاً من تكوين الفرد. تأتي (العاطفة الادراكية) مصحوبة في غالب الاحيان بعامل عقلي أو بتعلق من جانب المرء بمثل أعلى[٤]. وإنها بهذا الشكل تشبع حاجة عميقة لتخطي واقع العزلة والانفصال الذي يعيشه الفرد، فالعواطف الانسانية واحدة في كل العصور والذي يتغير هو الفكر لذلك ((قدس الرومانسيون العاطفة،

---

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم: ١٧.

(2) الاعمال الكاملة: ٣٢٨،٣٢٩/١.

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٣٧.

(4) موسوعة علم النفس،د.أسعد رزق:٢٠٤.

ووضعوها في منزلة فوق العقل، لأنَّ التفكير يتغير أما القلب والحب فلا يتغيران حسب اعتقادهم))[1].
والعاطفة الانسانية هي التي تجعل من العمل الادبي خالداً في كل زمان ومكان.

تنطوي الحوارات القصصية في الخطاب السردي لدى جليل القيسي على أبعاد عاطفية، محورها تجارب انسانية مليئة بالامل واليأس، والنجاح والفشل، مع الحفاظ على روح الاستمرارية وعدم التوقف.

يأتي الحوار العاطفي على مستويين:

المستوى الأول: الحوار الجاري بين الزوج والزوجة:

يجري الحوار في هذا المستوى بين الزوج والزوجة في مكانين مختلفين، أحدهما في الشارع والاخر في الغرفة،. فالمكان الأول (الشارع) من الاماكن العامة المفتوحة، وقد يتبادر الى الذهن أن دلالة المكان المفتوح توحي عادة بالسعادة والحرية والاستقرار النفسي، ولكن هذا لا يمنع ان يقترن المكان المفتوح بدلالات "القمع والارهاب والاستبداد والتسلط والظلم"[2]. وبهذا تكون الشوارع من الاماكن الاليفة والمعادية في آن واحد، وتمارس فيها الاحتفالات والمعتقدات الشعبية، وكذلك يتعرض الانسان فيها للقتل وسلب حريته وارادته فالأماكن مرتبطة بعضها ببعض، فالمسجد – على سبيل المثال – مرتبط بالمكان الآخر هو الكنيسة، وتكمن وظيفة المكانين كونهما مكانين للعبادات وأداء الشعائر الدينية، وتهذيب النفس الانسانية من الحقد والكراهية. أما البيت – الغرفة – فهو من اماكن الاقامة التي يشعر فيها الانسان بالحرية والسعادة، فالبيت عامل من أهم العوامل التي تدمج أفكاراً وذكرياتٍ وأحلاماً انسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة[3].

ويبدأ المشهد الحواري بكلام الزوجة التي توجهت مباشرة من دون مقدمات من السارد الى الزوج، وهما في طريق ذهابهما الى الكنيسة:[4]

–الزوجة: أنت لم تستمع الي بكامل سمعك أبداً...أبداً ... ولا تعرف ايّ شيء عن آلامي... أنا الاخرى عندي أوجاعي... اذا تكلمت عنها قلت أنني أثرثر، وهذا اليوم أنت من الفجر صامت لحد

([1]) جماليات الشعرية، د.خليل الموسى :١٣٣.

[2] تجربة سليمان القوابعة الروائية:١٦٦.

[3] جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا: ٤٤ .

[4] الاعمال الكاملة: ٤٨٨/٢.

الآن... منذ عدة ليال أنت إما صامت، أو تتكلم عن النار في معدتك، والألم في ظهرك، أو إذا كان مزاجك جيداً، تتكلم كيف كنت نجاراً ماهراً، وكيف صنعت الأعاجيب من الخشب، وكيف قضيت اكثر من ثلاثين سنة في شركة النفط...آه ... أنا أيضاً مريضة يا يوسف... اهتم بآلامي قليلاً يا عزيزي، يتأملها الزوج طويلاً، ومن فرط ألم ظهره، يرد عليها بصوت أشعره:

+الزوج: ها أنت تعودين الى نفس الموضوع... حتى هنا ونحن في طريقنا الى الكنيسة ... ألا يكفي الليل يا عزيزتي ... "

هذا المقطع الحواري يكشف عن محاور عدة تطرقت اليها الزوجة أولاً، اذ لم يقتصر الحوار على كشف ماضي شخصية الزوج، وإضاءة حالاتها وأبعادها النفسية والصحية والفكرية والمهنية، ورصد طبيعة العلاقة بين الزوجين، بل قام بوظائف درامية كتنمية التوتر وتأزيم المواقف بين الشخصيتين (الزوج والزوجة)، من خلال معلومات دقيقة حول وظيفة ومهارة الزوج اليدوية في عالم النجارة في الماضي: (منذ عدة ليالٍ أنتَ إما صامت، أو تتكلم عن النار في معدتك، والألم في ظهرك، أو إذا كان مزاجك جيداً، تتكلم كيف كنت نجاراً ماهراً، وكيف صنعت الأعاجيب من الخشب، وكيف قضيت اكثر من ثلاثين سنة في شركة النفط...).

يصور الحوار شخصية الزوجة وهي تتحدث وتحاور من أجل لفت انتباه الزوج الى واقعها الحالي ووضعها الآني. كما رصد الحوار وجود شخصية أخرى لها تأثير إيجابي على حياة الزوجين كما نلحظ

ذلك في المقطع الحواري الآتي: [1]

- **هذه الأيام، بل من أشهر أنت مثل الصنم، لا تستمع إلي، ولا تريد أن تعرف أي شيء عن أحزاني.**
- **سأكلم الأب سمعان عن صمتك ولا مبالاتك بي.**
- **سأكلمه وترى...**
- **أقولُ له انك قاسي القلب... ولم تعد تحبني كما كنت.**
- **يا ظالم.**

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٤٨٨.

[٢] م.ن :٢/٤٨٨-٤٨٩.

يتضح من الحوار، انّ لغة شخصية الزوجة تتسم نوعاً ما بالتوتر والعصبية، وتميل الى تهديد الزوج،وفي المقابل تتسم لغة شخصيةالزوج بالهدوء وبرودة الاعصاب والاتزان والحبُّ والاحترام للزوجة: [٢]

+ **ها أنت تعودين الى نفس الموضوع... حتى هنا ونحن في طريقنا الى الكنيسة... ألا يكفي الليل يا عزيزتي.**
+ **أنت تثيرين أعصابي... أنا رجل نصف ميت، وأنتِ دائماً لديك قصص... أنا مرهق يا عزيزتي.**
+ **بل عاقل ومنصف وأحبُّك.**
+ **منصف ، وواقعي، ومليء بالصدق والحنان.**

يلاحظ في هذا المشهد الحواري، خلو العبارات من تعليق السارد، وهذا يعني أن الشخصيات تمتلك حرية كبيرة للتحرك والحوار، هذا ما يدفع القاريء أو المتلقي أن يستخلص النتائج ويرسم صورة بنفسه لشخصية الزوج، وبهذا يبقى باب التخيل للقاريء مفتوحاً لعدم وجود سلطة مفروضة من قبل السارد على المروي له.

ومن جماليات الحوار بين الزوجين في هذا المشهد عمقه الفني وقدرته الاستيعابية، اذ من خلاله يتعرف القاريء على ان للزوجين ابناً، وقد هاجر الى كندا، واستقر هناك، والسبب في ذلك تصرفات الزوج ومعتقداته ورؤيته للحياة، وهنا تكمن أهمية المشهد الحواري، لأنّه لا يعطي المتلقي المعلومات بشكل مباشر، وانما يحصل المتلقي على المعلومات والأمور والقضايا بقدر متابعته للحوار، وبقدر وعيه القرائي والثقافي: [١]

الزوجة: يا ظالم

الزوج: منصف، وواقعي، ومليء بالصدق والحنان.

الزوجة: برودة دمك، ولا مبالاتك شجعت ابننا الوحيد أن يبقى في كندا.

الزوج: أنا لا أستجدي ابناً أنانياً.. ابناً ضرب كل توسلاتي عرض الحائط.. أنا احتقر ابناً لا يحب وطنه.

---

[1] الاعمال الكاملة : ٢/٤٨٨-٤٨٩.

وعلى الرغم من هذا الشدّ والجذب الحواري بين الجانبين، فإننا نجد أن الجو العاطفي مسيطر طاغ على أجواء كلام الشخصيتين ونستشف ذلك في كلام الزوجة وعلى وجه الخصوص من خلال ورود تعابير مليئة بالحب والحنان والدلال على لسان الزوجة امثال: **يا ظالم، سأكلم الأب سمعان، لا مبالاتك لي، قاسي القلب، لم تعد تحبني....**

أما المقطع الحواري الثاني الذي جرى بين الزوج والزوجة في قصة (يا لهذا الوئام)، فقد اتسم هذا الحوار بطابع الخصومة وتبادل الانتقادات والقاء الضوء على خلفية الزوجة والزوج: [١]

- **الزوج: أنت يا كميلة كريفية لا تملكين سوى ذكريات ريفية.**
- **الزوجة: وأنت... ماذا تعرف سوى النجارة، وانواع الخشب، والعمال، وحياة العمال...**
- **الزوج: وأنتِ كآبة ريفية لا تجيدين إلاّ الحديث عن الزيتون والسمسم، واللبن والجبن... والحياة في قرى الموصل...**

الزوجة: أوه... نفس الحديث... اسكت... بحق المسيح.

يتحكم البعد المكاني بالحوار الجاري بين الشخصيتين، ويتمثل البعد المكاني الاول في الريف ويركز الحوار على نظرة الطرف الثاني له، إنه يرى أن للريف اهتمامات بسيطة تتمثل في الزراعة، ورعاية الاغنام والمواشي، وستبقى آثار هذه الاهتمامات على سلوكيات الانسان، وتصرفاته، وهذه هي النظرة نفسها، ترى فيها الزوجة ان حياة المدينة(البعد المكاني الثاني) التي عاشها الزوج عبارة عن النجارة، والتعرف على انواع الخشب، اذ هناك عالمان مختلفان، عالم الزوج القائم على النجارة ومعرفة انواع الخشب وحياة العمال، وعالم الزوجة المتمثل بالزيتون والسمسم واللبن والجبن والحياة في قرى الموصل، وعلى الرغم من ان سقفاً يجمع بينهما، فهناك تباعد وانفصام في جو يفترض التقارب والاتحاد.

المستوى الثاني: الحوار الجاري بين الحبيب والحبية:

يجري الحوار في هذا المستوى بين شخصية الحبيب والحبيبة، في جو يسود فيه الحبُّ والوئام، ففي قصة (الطيران شاقولياً)، نجد علاقة انسانية حميمة تجمع بين شخصيتين، وتبرز حميمية هذه العلاقة من خلال الحوار الجاري بينهما:[٢]

---

[1] م.ن : ٢/ ٤٩٦.

[2] الأعمال الكاملة: ٢/ ٢٨٦ –٢٨٧.

- **"صادق ... أعترف بأنني أحبك كثيراً... وأعترف ايضاً أنني أتحمل بسبب حبي الكبير لك الكثير من نزفك ، ونزواتك ككاتب.. تتهور أحياناً الى درجة تصلب بفيض غريب من الغضب، وتكون، يا إلهي، جارح الوضوح.... بل وتصاب بذعر على طريقة شخصيات دستويفسكي... نعم ذعر يعتصر الصدر، وفورات من الهلع تغمر جسدك... ومؤخراً ربطتني مثل المهرة في الأسطبل ورحت تسوطني، وتسلط سوط لسانك عليَّ بطريقة غير مؤدبة في إطلاق السباب بلغة الصعاليك والمشردين، وأنت الكاتب المبدع... لا لا لا ... لن أقبل بعد الآن حتى اذا قبلت بهجري الى الأبد...**
+ **قال صادق بصوتٍ خجول: أنا جداً آسف... هبة ...هبة أنا عندما يلعق اللهب فمي، أخرج لا إرادياً من ملاجيء العقل والعادات... يا لقلبي النزوي، يا لأحلامي الخانعة أحياناً... أندم... وأشن الغارات على نفسي ... أغفري يا عزيزتي لأنسان حياته فيها الكثير من الأضواء، والخسوفات وهو يريد الوصول الى الكمال... أنا يا هبة صحراء نفسي... "**

يتضح من الحوار ان شخصية الحبيب تعاني في بعض الاحيان من ازمات نفسية حادة، وكل ذلك نتلمسه من خلال كلام الحبيبة التي تصف شخصية الحبيب بقولها: (أنني أتحمل بسبب حبي الكبير لك الكثير من نزفك، ونزواتك ككاتب... تتهور احياناً الى درجة تصلب بغيض غريب من الغضب، ... تصاب بذعر على طريقة شخصيات دستويفسكي، فورات من الهلع تغمر جسدك... تسلط سوط لسانك عليَّ بطريقة غير مؤدبة في اطلاق السباب بلغة الصعانيك والمشردين...).

فالصفات؛ التهور، والغضب والذعر، وفورات الهلع، وبذاءة الكلام،إشارة إلى انه انسان غير سوي، فـــ" الكلام البذي ناتج عن بعض الاضطرابات العقلية"[1]، والذي يؤكد ذلك كلام شخصية الحبيب نفسه؛ (أنا جداً آسف ... هبة .. أنا عندما يلعق اللهب فمي أخرج لا ارادياً من ملاجيء العقل والعادات ... يا لقلبي النزوي ، يا لأحلامي الخانقة... ...).

إذ نلحظ أنَّ الحوار كشف لنا عن ثقافة شخصية الحبيبة، وعن طريقه تعرفنا على اسمها وعلى اسم الحبيب، ويدل هذا على حيوية الحوار وأهميته، إذ أبعد الحوار الخطاب القصصي عن الاستطرادات والاعتماد على الوصف.

---

[1] معجم مصطلحات علم النفس: ٤٤.

وفي مقطع آخر يصور لنا الحوار جزئيات دقيقة عن تكوين الشخصية العقلي والمزاجي والنفسي في صورتين متناقضتين:[1]

+ **هبة... بصراحة ... أنا وأنتِ لنْ ننسجم مع بعض اطلاقاً.**
- **لماذا؟**
+ **أنا بطبعي المتهور، العنيف أحياناً، وأنتِ بطبعك الرقيق العذب، والعنيد مثل عناد اليكترا، والمتمرد جداً، لن ننسجم... من الظلم أنْ أجعلك تعانين من نزواتي... عبثي ... وأنتِ بصراحة ملاك... أما أنا متشظي الذهن، مزاجي، بوهيمي، أجري أحياناً مثل أي متشرد الى ساحل تفاهاتي، متقلب مثل النهر... صدقيني أنني لا أصلح لك... ابداً... ابداً... فتاة رائعة مثلك تستحق حياة حقيقية.**
- **ظهرت في الغرفة بقع لمعان سني. قالت: آه، الشمس ترسل تحياتها لنا... نحن إذاً نقترب من المساء... ثم ماذا؟ أستمر... تكلم...**
+ **إنَّ شابة مثلك يا هبة يسير معكِ حظك الجميل في ركابك... ربما حظكِ معي كان سيئاً ... سيئاً جداً صدقيني معي ستنفذين حظكِ الجميل شذرة شذرة... أن حظك الرائع هو الذي يدفعني الى هذا الاعتراف...**

يقدم لنا هذا المقطع الحواري، كذلك، تحليلاً لشخصيتي الحبيب والحبيبة، اذ تحاول شخصية الحبيب في حوارها المقارنة بين صفاتها وصفات الحبيبة، وتقوم شخصية الحبيب بتحليل هذه الصفات وبيان مدى خطورتها على حياتهم الزوجية في المستقبل، ونجد شخصية الحبيب تسترسل في كلامها، بخلاف كلام شخصية الحبيبة الذي جاء مختصراً، ويدور في فلك شخصية الحبيب، إذ التركيب (نقترب من المساء)، يعطي دلالة التّغير والتحول، تحوّل في الحالة النفسية، وحلول المساء شيئاً فشيئاً في حركة، يرتفع معها الضياء ويسقط الظلام[2]، فالمساء، إذاً هو انتهاء النهار وزوال الشمس وهذه الحالة يتفق مع حالة الحبيب مع الحبيبة إذ إنّ العلاقة الحميمة آيلة نحو الانتهاء. ويشكل هذا النوع من الاشارة المضيئة كما يرى (رولان بارت) وحدة سردية تضيء جنبات النص. فليس المقصود بـــ(المساء) دلالتها المعجمية البحتة، اذ تتجاوز الكلمة هذا البعد، إنها تعني الميل نحو الانتهاء والزوال

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٢٩٢.

[2] ينظر، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، د. احمد مداس: ١٠٣.

لعلاقة شخصيتين، في ظل غياب الانسجام والتكافؤ النفسي والاجتماعي بينهما. وبعد ذلك تبدأ محاورة جديدة، في محاولة لمعرفة الموقف، وفك اللغز، فتبدأ حركة الحوار بالتسارع:[١]

- **قالت عبر شهقات حارة، دامعة: لماذا تركتني أحبُّك... لماذا؟**
+ **حماقاتك... وكذلك حماقاتي.**
- **حماقاتي أنا؟**
+ **وعقلك الرصين ايضاً.**
+ **صدقيني ليس عقلي هو الذي يهيء للعبة... أن عقلي مثل عقلك المتنور يكره الشر، والايذاء ... أقول حماقاتي. الكثير من الشرور تاتي عن طريق الحماقات... إنني لا أصلح لك.**
- **إذاً أنت تصر أن ترميني في يأس قاتم.**
+ **هذا اذا أصررت ان تستمعي الى حماقاتك!**
- **هل يعقل أن يحدث هذا؟**
+ **تذكري تاليران: كلّ شيء يحدث.**
- **هل كنت تعبث معي؟**
+ **حاشاك.. حاشاك. كنا في الحقيقة نعبث معاً بطريقة بريئة... أنا لم أعدك بشيء اطلاقاً ... كنا نضيع معاً فائض وقتنا... قلت وكأنها تفيق من حالة خدر رفيق هانيء: ماذا؟ أين أنا... أقصد يجب أن أذهب ... ما كل هذا العبث...؟**

يكشف الحوار عن الانطباعات التي تكونت لدى شخصية هبة، وبذلك بدأ الحوار يدخل في لحظة متازمة وحرجة، وهي لحظة إقدام شخصية (هبة) على الانتحار بعدما تسمع صادق وهو يقول: (أنني لا أصلح لك... ابداً... ابداً)، لأن هذا الأمر ترك انعكاساً سلبياً على نفسية هبة، إذ وجدت نفسها في موقف حرج لا تعرف ماذا تفعل.

ويستمر الحوار في كشف الاحباط النفسي والاجتماعي الذي يعاني منه صادق: [٢]

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/ ٢٩٢-٢٩٣.

[2] الاعمال الكاملة: ٢/٢٩١.

+ هبة... أنا رجل مريض... مضطرب الأعصاب ... متوتر ... مخمور بمشاكلي، مزحوم بافكار ملتهبة.

وهذا ما يعني أن الحوار الجاري بين هاتين الشخصيتين رصد العلاقات الانسانية في جوانبها المتعددة؛ الجميلة والقبيحة، المفرحة والمحزنة، ويتم في هذا النوع من القصص التركيز "على ظاهرة تفكك العلاقات الاجتماعية، والروابط الانسانية، وانها تمزق بقوة قناع الزيف والكذب الذي يمثل روابط الانسان بالانسان في المجتمع الواحد من خلال تسليط انارة كبيرة على أزمات الافراد مجتمعين، والتي هي من افراز الواقع المر الذي يعيشه الانسان ويدفع به نحو الانهيار والاخفاق"[١]، وقد تمكن الحوار من رصد هذه الظاهرة الاجتماعية وتصوير انعكاسها على أفراد المجتمع.

٣- الحوار الأدبي:

يجري الحوار في هذا المستوى بين شخصية الروائي وشخصية بطل الرواية المثقف، ويشير الحوار الى أن شخصية البطل تمتاز بثقافة عالية ووعي كبير لما تحملها "من خبرة معرفية وتراكم ثقافي ينعكس اخيراً على طبيعة كلامها والمستوى التعبيري الذي يتخذه في الحوار، الذي يتسم غالباً بالسمة الثورية وذلك لتفاعل الشخصية مع قضايا المجتمع فضلاً عن الخصوصية الفكرية التي تميزها عن الشخصيات الاخرى"[٢]. ففي الحوار الجاري بين شخصية الروائي وشخصية بطل الرواية المثقف نجد أن لغة الحوار تعتمد على أرضية ثقافية خصبة، تنطلق من واقع تأريخي محدد، المتمثل بشخصية (انجيلكو)، وينحو الحوار منحى التأمل في قضية الخلود والبقاء والشهرة:[٣]

- **أجابه الروائي بحنان: لكن الى متى يا عزيزي تريدني أن ابقى معك؟ الى متى؟ لقد انتهى دورك هنا، انتهت الرواية الى الأبد...، وانتهيت بالتالي مهمتي، لكل شيء نهاية ... لقد جسدتك كفنان، وكحكيم، والحكيم يا عزيزي من عرف حكمته...**

+ سأله البطل بقلب واجف: تتركني وأنا في حمأة هوسي الروحي والأبداعي؟؟ وفي أوج حبي للعمل، للحياة ... لا أعرف لماذا أشعر كأنني من غيرك لا حكمة لي...

---

[1] عالم جليل القيسي القصصي –دراسة نقدية في فنه القصصي– (رسالة ماجستير): ١٠٢.

[2] الحوار في الرواية العراقية ١٩٦٥ – ١٩٨٠ (رسالة ماجستير): ٩٥.

[3] الاعمال الكاملة:٢/٢٩٦.

- هراء... هراء... لك حكمتك... ثلاث مئة صفحة وأنا معك خطوة خطوة، أحلم معك، أفكر معك، أتعذب معك، أقلق وأضطرب معك، واكتشف معك... يا إلهي لقد استنزفتني...

+ ربما ... ربما... لكنني بدوري تركت لك الادب... أرجوك استمر معي لردح آخر من الزمن...

إنّ الحوار يتناول مسألة الانتهاء والفناء من خلال طلب شخصية البطل من الروائي الاستمرار وعدم انتهاء الرواية، لكي تستمر هي في العطاء كأنها تبحث عن الخلود، لكن شخصية الروائي تُفهمها أن الخلود كامن في نص الرواية، وفي ثبات اسمها في متن الرواية، وأنك مجسدة بوصفك فناناً وحكيماً، وبما أنّ الفن والحكمة باقيان خالدان فإنّك خالدة باقية، ويكشف الحوار عن حجم الرواية الذي بلغ (ثلاث مئة صفحة)، وتستمر المحاورة من دون أن نلمح اثراً لتدخل السارد الذي أفسح المجال لشخصياته في التعبير بحرية عن أفكارها:[1]

+وأنا ... وأنا أموت هنا كفنان ...! متى سأموت؟

- يا لجنون الارتياب... حسن لا أعرف متى ؟ لكن بعد عشرات السنين.

+ماذا يحدث لي بالضبط؟

- تشيخ مثل بطل كلّ رواية...

+لكنك قلت لي أنني سأبقى أعيش طويلاً مثل ذاك الفنان الايطالي الراهب – انجيلكو – أتعبد مثله بالفن... أنت تعرف أنني مثله حالياً عندما كان يغتسل، ويقرأ الأوراد، وتنهمر الدموع من عينيه اثناء الرسم.

- أجل... أجل ... هكذا سيعترف عليك القاريء تماماً ... يراك مثل – أنجيلكو – لكن هذا لا يعني أنك لا تموت وتنسى. إنها لعبة جميلة يجب أن تنتهي ذات يوم ... أن تكون شخصية ديناميكية يجب أن تنتهي ذات يوم...

+كانت حبيبتي التي ماتت تردد كلمات ريلكه (إيه، يا قطب اللعبة التي يخسرها بها اللاعب كلما ربح) إذا سأخسر أخيراً كل ما ربحته؟

- طبعاً يا عزيزي لقد كانت هي اكثر واقعية منك وتقبلت مصيرها...

+لكن لماذا – انجيلكو – لم ينس؟ أنه من مئات السنين يذكر...

---

[1] م.ن : ٢٩٧/٢.

- صرخ الروائي بصوتٍ مثل الصفير: لكنك لست – أنجيلكو- ؟ أنت نفسك و– انجيلكو – أعظم منك ... أنت هو أنت ... وحتى أنجيلكو العظيم بطريقه الى النسيان...

واللافت للنظر، أنّ القاص، لم يذكر اسم الشخصية في الحوار، إنما جعلها عامة يحتمل وجودها في كل زمان ومكان، فشخصية البطل المثقف هنا، شخصية متمردة، ترفض الموت وتحب الخلود والعظمة، وقد اراد القاص رسم او دراسة شخصية البطل المثقف من الداخل، فقدم حالته النفسية والفكرية وما يعتريها من صراع، ولم يتطرق الى وصف الشخصية من الخارج، مما ساعد على تجسيد الشخصية معنوياً، فهذا الحوار له بعده الدلالي، انه يبين موقف الانسان من قضية الموت والحياة.

ويتضح من الحوار، كذلك، ان شخصية البطل المثقف، فضلاً عن طموحها وشوقها للانتقال من عالم الحلم والخيال الى عالم الواقع من أجل تحقيق جميع أمنياتها ورغباتها، تقدم نفسها كأنها شخصية فكرية كبيرة ولها انتماؤها الى وطنها وحضارتها:[1]

+ومن لا يعشق جنته الوحيدة... أنت تعرف أنا روحاني عميق لهذه الحياة، أنا أنجيلكو لكن عراقي، مهووس بالكمال، بالخلود، واكثر عناداً من جلجامش.

- ها ها ها ها ... أنت خيالي..... خيالي يا عزيزي. أنت لست اكثر من كائن متخيل... مُ... تَ ... خَ... يّ... ل.

+ربّما لكن حياة الأحلام هي مستودعي الروحي... أنني مثل تموز اكرر حضوري دائماً... سترى... سترى.

- مستحيل ... أنت مجرد بطل رواية ... كائن متخيل... تعيش ثم تموت برفق.

+ربما لكن فيّ الكثير من الاشياء المغلقة في أفكاري، مواضيعي، مشاعري، لا يستطيع كلّ واحد، وحتى أنت صانعي الوصول إليها بسهولة، لذا سأستمر ... سأستمر.

- هذا هذيان حالم ... أنت نرجسي، تفكر بنفسك اكثر مما يجب.

وقد وظف الخطاب، في هذا المقطع الحواري، شخصية أسطورية، وهي شخصية تموز، إله الخصب في الاسطورة البابلية، التي تربط دورة الطبيعة بحياة الآلهة وموتها، إذ كان الانسان البدائي "يعتقد أن موت الطبيعة يعود سببه الى موت الإله"[2]. فشخصية البطل المثقف يشبه نفسها بـــ(تموز)

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢٩٨/٢.

[2] الاسطورة في شعر السياب، عبدالرضا علي: ٥١، ٥٢.

في حضورها الدائم مع الربيع، إذ يقول: (أنني مثل تموز اكرر حضوري دائماً ... سترى... سترى.) ، فتموز مصدر خصب للأرض، وفق الاسطورة، إذ البابليون كانوا " يعتقدون أنّ تموز يموت كل سنة متنقلاً من ارض المرح الى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته (عشتار)، ترحل كل سنة في البحث عنه، ... وفي اثناء غيبتها تتقطع عاطفة الحب... ، ويهدد الفناء الحياة، لذا تقام طقوس موت (تموز) الحزينة، من أجل عودته مع قرينته"[١].

لقد تحولت شخصية البطل المثقف من كائن متخيل الى شخصية قوية لا تعترف بالحواجز والحدود والمستحيل، ولا تهاب الموت ولا تخشاها، بل نرى شخصية متميزة تمتلك افكاراً ومشاعر مغلقة لا يعرفها اي انسان بسهولة ؛ إذ جاءَ في حوارها:

- **ربما لكن فيّ الكثير من الاشياء المغلقة في أفكاري، مواضيعي، مشاعري، لا يستطيع كل واحد، وحتى أنت صانعي الوصول اليها بسهولة، لذا سأستمر... سأستمر.**

ولا عجب ان تتخذ شخصية البطل المثقف في قصة (أنجيلكو) ملامح المفكر السياسي والاجتماعي والديني الذي يحلل الاحداث التاريخية بدقة وعقلانية من خلال الاشارة الى الويلات والمآسي التي أصابت البشرية على مر العصور من قبل العقلاء، وتقوم شخصية الروائي بانتقاد شخصية البطل المثقف، ولذلك ينشب صراع ثقافي حاد بينهما:[٢]

- أتعرف أنك رغم ثقافتك، ومواهبك تريد أن تخرج من جنتك؟

+كيف؟

- بسبب حماقاتك وطلباتك الكثيرة والحاحك...

+لقد علمتني بأن الحماقات لا يرتكبها الحمقى فقط... قلت لي أن المآسي التي أصابت البشرية ارتكبها العقلاء.. وتحت ذرائع شتى...

- وأنت أيها الثرثار تريدني ان ابقى معك الى ان اموت تحت ذرائعك الغريبة والمتطرفة ... ماذا؟ أنك لا تريد ان تموت ابداً: أ أنت عبد حتى تخاف الموت! اذهب وانسجم مع نفسك، وعالمك، والشخصيات الاخرى داخل الكتاب، ولا تجبرني ان استعمل معك كلمات قاسية... ماذا تعتبر نفسك؟ طائر الجنة المطلق الكمال؟

+أنا فنان حتى رؤوس اصابعي كما صورتني...

- أجل بالنسبة لي انتهيت.

---

(1) م.ن: ٥٣.

(2) الاعمال الكاملة: ٢/٢٩٩، ٣٠٠.

+أنت كذاب.

- أنت كلب.

+كلب! نعم، بالضبط مثل الكلب المتفلسف – يكيه – الذي قال عنه السيد – برجيه (أن كل ما ينبعث به صوتي له معنى، أما سيدي فيجري من فمه هراء ... هراء).

- إذاً ان كل ما جرى ، ويجري من فمي هراء ... هراء ؟؟؟

+بالضبط...

- صرخ الروائي بقوة ... اذهب إليها ايّها الكلب المتفلسف... ما كان يجب ان اعطيك كل هذه القيمة...

+الموهبة يا خالقي الحبيب هي تعاون الكل مع الجزء... من غيري ما كان بوسعك ان تخلق شخصية شبيهة بأنجيلكو...

+يا لك من جزء متعب... متعب...

إن الحوار من خلال تمرّد شخصية البطل على الروائي الذي ابتدعها، يتناول قضية التمرّد والعناد والاصرار البشري بطريقة غير مباشرة، وحاول الحوار من خلال تعميق حدة الخلاف بين الجانبين أن يقرّب المناقشة شيئاً فشيئاً الى عالم الواقع عند استخدام كلمات نابية يضطر اليها الانسان عندما يفقد سيطرته على نفسه في المجادلات والمخاصمات، لهذا نجد خشونة في لغة الحوار (أنت كلب)، (أن كل ما جرى من فميس هراء)، (الكلب المتفلسف)، (يا لك من جزء متعب).

الفصل الثاني

الحوار الداخلي

إنّ الحوار الداخلي تقنية سردية يستخدمها الفن القصصي للكشف عن أفكار الشخصية وهواجسها وانفعالاتها ومشاعرها الداخلية، وهو حوار ساكن غير موجه لأحدٍ، وإنما موجه للشخصية نفسها[١]، ، وهو خطاب طويل تفضي به شخصية واحدة، وليس موجهاً لأشخاص آخرين، وإذا كان الحوار غير منطوق فأنه يشكل مونولوجاً داخلياً، وإذا كان منطوقاً فأنه يشكل مناجاة النفس[٢]، ويستمد الحوار الداخلي طاقته التعبيرية من قدرة السارد على تسجيل الجو الباطني للشخصيات، وهو يؤدي حدثاً معيناً، حتى يستطيع السارد استبطان الذات، ورصد ومضات الوعي وتدفقاته، إزاء مواقف الحياة استدعاءً وتصوراً وتركيباً[٣].

ويمكن الاستدلال على الحوار الداخلي من خلال بعض الصيغ التعبيرية، داخل النسيج القصصي، مثل: قلتُ في نفسي، قال في نفسه، قالت في نفسها، رددت في سرها،... ومن خلال التأمل في نصوص جليل القيسي القصصية يجد المتلقي أن الحوار الداخلي في خطابه القصصي يعتمد على أربع تقنيات سردية، هي:

١- المونولوج

٢- مناجاة النفس

٣- أحلام اليقظة

٤- الاسترجاع

المبحث ألاول: المونولوج

إن المونولوج تقنية مسرحية قديمة تتمثل في " كلمة مطولة يُلقيها الممثل منفرداً على المسرح لا يشترط فيها أنْ تكون مناجاة لنفسه، وقد يكون بجواره غيره من شخصيات المسرحية ينصتون الى ما يلقى"[٤]، ويستعان بالمونولوج من اجل تقديم الشخصيات القصصية تقديماً فنياً دقيقاً، ذلك أن الطريقة التي يتبعها المحدثون في تقديم شخصياتهم السردية، وتحليلها ، ورسم ملامحها، وطباعها النفسية، تختلف اختلافاً واضحاً عن طرائق المتقدمين، فالقدامى كانوا يقدمون الشخصيات عن طريق السارد،

---

[1] ثلاثية الراووق الرؤية والبناء، قيس كاظم الجنابي: ٩٣.

[2] ينظر: قاموس السرديات: ١١٥.

[٣] الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ١١٣.

[٤] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٣٩٨.

ولم تتغير هذه الطريقة الا في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، اذ اتجه الكتاب الى طرائق تبدو فيها الشخصيات مستقلة عن هيمنة السارد، وذلك باتباعهم طريقة المونولوج الداخلي[١]، ويهدف الفن القصصي في استخدامه المنولوج الى "تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – وفي اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها على نحو مقصود"[٢]، وقد سمى بعض الدارسين هذه التقنية القصصية بالمونولوج المنقول، ويقصد به إيراد أفكار الشخصية ايراداً حرفياً مثلما تم تلفيظها (Verbalisation) في ذهن الشخصية[٣]، فهو "ليس سوى الخطاب الفوري عند جينيت، اي المونولوج الداخلي. وهو مستقل لأنه غير رهين بأي سياق سردي، حيث يختفي (المستحضر) ويوضع القاريء داخل ذهن الشخصية يشهد حدوث عملية تفكيرها. وفي هذه الحالة، يكون المضارع إلزامياً، ويحدث تزامن كامل بين الحكاية والسرد"[٤]. فالمونولوج يمكن الكاتب القصصي من أن يقول عن الشخصية ما لا يقال، وأنْ يُري القاريء منها ما لا يرى[٥].

ومن مزايا المنولوج، إضفاء الطابع الدرامي على الشخصية، إذ يتنحى السارد جانباً، تاركاً للشخصية ذاتها أن تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها وهواجسها[٦]، كما أنه يسهم في خلق تنويعات في مسارات الخطاب القصصي لأن المونولوج "تنويع على وتر الأنا، إذ يجري تقليب الأنا أو تقلبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي لا يمكن لكل منها أن يتخذ لبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها"[٧].

تعد قصة (أنا ذلك المسافر)، أبرز قصة، اعتمدت بنيتها على المونولوج، اذ تنحى السارد جانباً تاركاً للشخصية لكي تعبر عن مشاعرها وهواجسها: [٨]

"**قلت في نفسي:**

---

[١]بنية النص الروائي، ابراهيم خليل: ١٧٧.

[٢]تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: د.محمود الربيعي: ٤٤.

[3]معجم السرديات: ٤٣٢.

[٤]السرديات، كريستيان انكليت، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير: ١٠٩-١١٠.

[٥]ينظر: بنية النص الروائي : ١٧٨.

[٦]بنية النص الروائي: ١٨٣.

[٧]سرد الآخر – الانا والاخر عبر اللغة السردية، صلاح صالح : ٧١.

[٨]الاعمال الكاملة: ٥٣٦/١.

- **لماذا لا تبارح المدينة؟**

وصرخ صوت حاد في داخلي : ولماذا يجب أن تتركها. هل أنت جبان الى هذه الدرجة؟ ولماذا يجب ان تتركها دونما سبب منطقي؟ هل أنت كلب أجرب، هل أنت ذبابة؟ لكنهم سيقتلونني، لقد اباحوا لأنفسهم كل شيء. وماذا استطيع أنْ أفعل كفرد؟ يجب أنْ أخرج... من جديد زعق صوت في داخلي أقوى من رنين التلفون: مُتْ ولا تخرج ... لاتخرج ... مجرد خروجك يعني اعدام نفسك بنفسك. أخرج... لَنْ أخرج... لَنْ أخرج".

يبدأ المونولوج مباشرة بصوت الشخصية وهي تتحدث الى نفسها، إذ اختفى السارد ولا نسمع إلا صوت الشخصية وهي ترصد موقفها وحالتها النفسية، ويمتاز المونولوج هنا بوجود محورين صوتيين داخليين، الذات مع نفسها، وسارَ المونولوج على خط عمودي، ألقى الضوء على اعماق الشخصية وكشف عن هواجسها من خلال هذا التناوب الصوتي بين (أنا – أنت) الداخليتين، وهذا ما جعل القاريء يشعر بوجود صوتين مختلفين في المونولوج، وسميت هذه الظاهرة في الخطاب السردي بـــ(بوليفونية المونولوج)، كما نتلمس ذلك في بنية المونولوج بشكل واضح:

" – **لماذا لا تبارح المدينة ؟**

+ وصرخ صوت حاد في داخلي : ولماذا يجب ان تتركها. هل انت جبان الى هذه الدرجة؟ ولماذا يجب أن تتركها دونما سبب منطقي؟ هل أنت كلب أجرب؟ هل أنت ذبابة؟ لكنهم سيقتلونني لقد اباحوا لأنفسهم كلّ شيء".

إذ هناك صوتان داخليان في بنية المونولوج، ومن شروط بوليفونية المونولوج " أنْ يكون وعي الشخصية مقسَماً ومنقسماً الى اصوات متعددة، ففي داخل الشخصية لا يتكلم صوت واحد بل اكثر من

صوت"[1]. ولكل صوتٍ منطلقات يحاول النص تشخيصها:

"– **وماذا استطيع أن أفعل كفرد؟ يجب أنْ أخرج..**

من جديد زعق صوت في داخلي اقوى من رنين التلفون: مُتْ ولا تخرج... لا تخرج... مجرد خروجك يعني اعدام نفسك بنفسك. أخرج ... لَنْ أخرج... لَنْ أخرج".

لقد أخذ المونولوج وجوده في هذا الانقسام لصوت الشخصية الى صوتين، وهما يتحاوران، ومن جماليات هذا التحاور والتناوب الداخليين الدفع بعجلة السرد الى الأمام لأنَّ "صوتاً واحداً لا ينهي

[1] الرواية والتحليل النصي:١٦٠.

شيئاً، ولا يحلّ شيئاً،صوتان اثنان هما الحدّ الأدنى للحياة، الحدّ الأدنى للكينونة"[١]، وبفعل وجود هذين الصوتين والحوار والمناقشة بينهما، حصل الاحتكاك والتطور في المونولوج، فخلقَ النص رؤى متناقضة، وذلك لأنَ بوليفونية المونولوج" ليست مجرد تجاور للأصوات داخل الصوت الواحد، بل هي تقتضي أنْ يحيل كلّ صوتٍ على صوت الآخر، وأنْ يحصل الاحتكاك بين الأصوات، وأنْ يفرز الاحتكاك رؤى متعارضة غير متطابقة"[٢]، وقد بلغ الاحتكاك بين الاصوات أوجه في هذا المقطع السردي، عندما قررت الشخصية ترك المدينة،إذ هناك صوت يحث الشخصية على ترك المدينة، لأنَّ أهلها قد اباحوا لأنفسهم كلّ شيء، في غياب القانون وأصبح الفرد عاجزاً امام هذه القوى، كما صرح المونولوج بذلك قائلاً: [٣]" لقد اباحوا لأنفسهم كلّ شيء. وماذا استطيع أن أفعل كفرد؟ يجب أنْ أخرج"، وفي المقابل هناك صوت حواري يحثُّ الشخصية على البقاء في المدينة، وهو صوت، قوي متسلّط يأمره بالتحدي والثبات حتى الموت:[٤] " من جديد زعق صوت في داخلي أقوى من رنين التلفون: مُتْ ولا تخرج ... ولا تخرج... مجرد خروجك يعني اعدام نفسك بنفسك".

وقد تمكن المونولوج من تسليط الضوء على حالة الشك والارتباك التي غلبت على موقف الشخصية، وكشف عن التردد العميق الذي تعاني الشخصية منه، وعمل على تجسيد الحقيقة، إذ بين أن الحقيقة قضية جدلية " لا يملكها صوت واحد، بل الأصح أن الحقيقة لا تكون إلا بين صوتين على الأقل، يتحاوران ويتجادلان"[٥]، وهذا يجعل من الخطاب مشهداً مسرحياً قائماً على تبادل الاصوات المتحاورة بغية عرض الفكرة أو الحالة للمتلقي.

وفي قصة (صهيل المارة حول العالم)، نرى شخصيتين تدخلان في صراع مع الآخر ومع القوى الشريرة من أجل البقاء، فهما محاصران في غرفة ضيقة محاطة بالغربان، وهي أقرب الى السجن، فالشخصية الرئيسة تقرر الاصرار على المقاومة بعدما فشل صديقها في ذلك، واقدم على الانتحار، كما نتوصل الى ذلك من خلال المونولوج الداخلي الذي يبدأ من خلال هذه الاشارة السردية المباشرة: (وقلتُ في نفسي):[٦]

---

[1]شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ت: د. جميل نصيف التكريتي:366 .

[2] الرواية والتحليل النصي: ١٦١.

[3]الاعمال الكاملة:٥٣٦/١.

[4] م.ن. :٥٣٦/١.

[5] الرواية والتحليل النصي: ١٦٢.

[6] الاعمال الكاملة: ٤٨٤.

" وقلت في نفسي :

– هل انتحر؟ هل أُجهز على نفسي؟ هل اترك هذا الوحش الذي يسمونه الموت يضحك مني؟ لا ... لا ... سأحاربه".

إن المونولوج هنا يرصد الحالة النفسية الآنية، أو اللحظة المعيشة، وقد تمكنَ من ذلك بسبب اهمال النص للبعد الخارجي، إذ التركيز جار على البعد الداخلي، فليس هناك تشتت في المنظور الحواري، لأنّ المنظور داخلي نفسي، أهمل الجوانب الأخرى للشخصية وتحركاتها، لهذا يستخدم المونولوج اسلوب الاستفهام من اجل الوصول الى الحقيقة، والوصول الى القرار، لأن طبيعة الاستفهام تقتضي الكشف عما هو مجهول لدى السائل، وقد كشف هذا الاسلوب داخل هذا النمط من الحوار الداخلي الحيرة والارتباك والقلق الذي تعانيه الشخصية إزاء هذا الموقف الذي تعيش فيه، فوجدت الشخصية نفسها بين أمرين، التواصل مع المحيط أو عدم التواصل، ولهذا تمهلت الشخصية وتمعنت في واقعها من جديد، ووصلت بذلك الى القرار النهائي:[1]

"وبعد لحظات دخلت مردداً وقلت في نفسي:

–ما أردتُ الموت، ولكنه جاء بتحدٍ سافر".

قام المونولوج هنا بوضع تسلسل زمني من أجل تنظيم حالة الرصد الذهنية: (وبعد لحظات... ما أردت الموت، ولكنه جاء ...)، وجعل المونولوج القاريء يشعر بوهن المتكلم وشعوره بالهزيمة، ونلحظ ذلك من خلال بنية المونولوج التي استهلت شطرها الأول بالنفي، "ما أردتُ الموتُ"، وشطرها الثاني بالاستدراك "ولكنه جاء بتحدٍ سافر"، كأنَّ موته أصبح يقيناً كما تؤكد ذلك عبارة (تحدّ سافر).

ومن جماليات المونولوج في الخطاب القصصي تمكين الخطاب من القاء الضوء على طبيعة المكان الذي تتأمل فيه الشخصية، وتتحاور، ويتم هذا الفعل السردي من خلال المونولوج الذي رصد ما يعتلج في ذهن الشخصية، وليس من خلال الأحداث، إذ يمكن أنْ يقف المتلقي من خلال المونولوج على جزئيات شديدة الخصوصية مرتبطة بأنماط التفكير لدى الشخصيات في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي، ونتلمس هذا الأمر بشكل بارز في قصة (الاعتقال الصحراوي رقم ١٢٥)، الذي يكشف المونولوج فيها عن جوانب تتصل بالأفكار والتصورات التي تدور في العالم الداخلي للشخصية، وذلك

---

[1] الاعمال الكاملة: ٤٨٥/١.

في سياق ردّ الشخصية على كلام زميلها حين قال بفرح طفولي، وهما في السجن، وفي وسط الصحراء:[1]

"**أتعرف أنَّ خطيبتي جاءت لزيارتي.**

قلتُ في نفسي : هل يحقّ لي أنْ أشوش الذكريات، والأحلام على هذا الانسان الذي يبدو أن شعور قلبه عنده أسمى من كل شيء؟ لقد عرفتُ رفاقاً في السلاح انتحروا وهذا الإنسان من ضمنهم، أنَّ الاحساس لديهم أقوى بكثير من أنْ يستطيع الإحساس نفسه أنْ يكتشفه. في الحرب، أو في الأسر، هل حقاً توجد ثمة قوة تستطيع أن تمنع الانسان من أن يستعرض ذكرياته وسقطاته، وحبه، وأوهامه؟ في قلب هذا الرمل، والرصاص، والعذاب، والاعمال الاجبارية الشاقة، والانتحارات، تعلمنا أن نحتفظ بقليل من الخميرة للمستقبل".

رصد الحوار الداخلي واقع السجن الذي تعيشه الشخصيات، وصور السجن والذكريات المرة التي يخلفها، إذ ركّز المونولوج على العذاب، والاضطهاد، والاعمال الشاقة، وانتحار السجناء، وأنَّ قساوة المكان، جعلت من الشخصيات ضعفاء، هناك من أقدم على الانتحار، وهناك من تحدى الواقع المرّ، فرفض الانكسار.

إنَّ التفكير بالعالم الخارجي لدى الشخصية، عبر استعراض ذكرياتها، وحبها، وأوهامها، أصبح ملاذ الشخصية الآمن في السجن، فالقناة الوحيدة للتواصل مع العالم الخارجي لديها هو التفكير، فالسارد يترك الحرية الكاملة للشخصية لتعبر عن أفكارها وخلجاتها في الوقت المناسب. وقد حاول النص من خلال المونولوج ابراز المخاوف الدفينة في اعماق الشخصية، انه يحاول أن يكشف عنها، ويشخصها من أجل تعميق الوعي، وإفساح المجال أمام القاريء كي يتعرّف على الشخصية بشكل مباشر، واللافت للنظر أن المونولوج قام بطرح سؤال في بداية المشهد وفي وسطه: " هل يحق لي أنْ أشوش الذكريات، هل حقاً توجد..."، دون القيام بالاجابة عنه، كأنه أراد أن يبقي الباب مفتوحاً، والهاجس قائماً، والتفكير متواصلاً، لأن السؤال حركة تبدأ ولا تنتهي إلا من خلال الجواب.

كما حاول المشهد المونولوجي أنْ يعمق الوعي من خلال وسيلة أخرى تتمثل في المفاهيم المتنوعة التي ضمها المونولوج، كالتحدي والاصرار والخبرة والذكريات: (عرفت رفاقاً، انتحروا،

---

[1] الاعمال الكاملة: ٣١٧/١.

ذكريات، تعلمنا أنْ نحتفظ بقليل من الخميرة للمستقبل، هذا الانسان من ضمنهم، الاحساس لديهم أقوى بكثير من أن يستطيع الاحساس نفسه أن يكتشفه، هل ثمة قوة تمنع الانسان من أن يستعرض ذكرياته).

المبحث الثاني: مناجاة النفس :

إن مناجاة النفس أو المناجاة الذاتية مصطلح مسرحي، يعود في الاساس الى النصوص المسرحية ذات الطابع الأخلاقي في القرون الوسطى[١]، وتعد مناجاة النفس في السرديات نمطاً من أنماط الحوار الداخلي، وهي تقوم بـــ"تقديم المحتوى الذهني و العملية الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية الى القاريء، دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً"[٢]، فمناجاة النفس "ليست إلا حواراً انفرادياً مدروساً، يقدم فيه العقل تفكيراً منظماً موزوناً له منطقه...، انه نتاج نهائي لتيار الوعي، وليس ذات تيار الوعي المضطرب"[٣]، ومن هنا يمكننا القول أنّ مناجاة النفس من اكثر تقنيات الحوار الداخلي تنظيماً وترابطاً لكونها تقع تحت سيطرة ارادة الوعي الشخصية.

وقد استعار الفن القصصي هذه التقنية المسرحية في محاولة الكاتب القصصي استبطان شخصياته، وتحقيق الموضوعية للعملية السردية من خلال الإيهام بتدفق المادة الذهنية من ذهن الشخصية الصامتة مباشرة الى المتلقي، مما يجعل العملية الاستبطانية أكثر إقناعا للقاريء[٤]، ويأتي هذا النوع من الحوار الداخلي ويظهر بشروط منها: أن يكون المحتوى الذهني في مرحلته المكتملة، التي تم تشكيلها والتعبير عنها بالكلام، ومنها أنْ يتصل المحتوى الذهني بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، مما يضفي على المناجاة لوناً من الترابط والتنظيم المنطقيين، ويجعلها أقل عشوائية من المونولوج الداخلي المنحصر في تقديم المحتوى الذهني في مرحلته غير المكتملة بغرض تقديم الهوية الذهنية للشخصية وحسب وليس الاسهام في الحبكة الفنية أو تطورها[٥].

---

(1) معجم السرديات : ٤٢٣.

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٥٦.

(3) القصة السيكولوجية – دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون ايدل، ت:محمود السمرة: ٣١.

(4) جماليات اللغة في القصة القصيرة – قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية ١٩٧٠ – ١٩٩٥، أحلام حادي: ٥٤.

(5) ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٥٦.

ومن أهم وظائف مناجاة النفس الكشف عن "أعماق الشخصية وطرائق نظرها، وهي بصدد التفكير ولاسيما تلك التي تكون مأزومة، وتبحث عن مخرج من أزمتها"[١]، وتستخدم في هذه التقنية انواع مختلفة من الضمائر كالغائب والمخاطب والمتكلم.

ويمكن ان نوجز بعض السمات الخاصة بالمناجاة:

١-سمة التصريح العلني للشخصية ،فهي تتحدث الى نفسها بدال مباشر، فقد يذكر في مناجاتها عبارة-قلت أو ناديت ، صرحت -فيكون قد صرح للقارئ انها قدم مناجاة حول امرها [٢].

٢-تعدد استخدام الضمائر في المناجاة،فقد ياتي بضمير الغائب أو بضمير المتكلم أو المخاطب ،حيث يكون الكلام موجهاً بصيغة خارجية ولكنه في الحقيقة يكون موجهاً لذات المتكلم[٣].

٣-تأتي المناجاة على شكل حوار اذ يتكلم المرسل ويجيب نفسه ،إذ تناجي الشخصية شيئاً افترضها ،وترجع بعدها لتجيب نفسها[٤] .

ويمكننا رصد هذا النمط من الحوار الداخلي، في قصة (الجذر التربيعي للألم)، التي اتسمت بالطول، فقد قدمت المناجاة المحتوى الذهني للشخصية، وكشفت عن أعماقها ، وهي في حالة حرجة تبحث عن حل لأزمتها، وعلى الرغم من أنها شخصية متفوقة في الدراسة، إذ تخرج من كلية الطب، ولكن الشعور بالعزلة يطاردها:[٥]

"وأخيراً يا سهيل ها أنتذا بعد جهود مضنية أصبحت طبيباً... حلم ظل يصفع ذهنك منذ صباك...إيه، فعلاً لا يوجد مستحيل أمام ارادة الانسان. وماذا بعد الشهادة؟ من يدري، ودون النهاية شوط، وستكون ثمة أشياء كثيرة في رحلة العمر. تخيل وجه والدته التي ماتت من شهرين، والتي كانت تحرق الزمن لترى وحيدها طبيباً. تخيل وجهها الذابل الذي دب فيه الفساد والعطانة وهي ترنو اليه من خلال رقدتها الأزلية... لطالما حلمت، تمنت، أرادت، حثت، واستعجلت. ها أنتذا وحيد وفريد يا سهيل عبدالباقي، لا أقارب، وليس لديك معارف بمعنى الكلمة في الجامعة التي تودعها الآن. لقد

---

(1) معجم السرديات: ٤٢٣.

(2)الحوار في القصة العراقية القصيرة ١٩٦٨-١٩٨٠، فاتح عبدالسلام ،(رسالة دكتوراه): ١٠٣.

(3) م.ن. :١٠٣.

(4) معجم المصطلحات الادبية :٢٠٩ ،وينظر :الحوار في القصة العراقية القصيرة :١٠٥.

(5) في زورق واحد، جليل القيسي: ١٣٩.

بقيت انطوائياً، تستمريء الوحدة، والصمت، والتفكير، وتحضير الواجبات، وخارج دنيا الطب والفسلجة، لاشيء سوى المطالعة وبهوس أدباء أخذتهم لوثة الأدب".

تقوم المناجاة هنا، بتقديم المحتوى الذهني للشخصية في صورتها المكتملة، وقد اتسم المحتوى الذهني المقدم بالترابط والتنظيم ، ويلاحظ في هذا المقطع المناجاتي اتكاؤها على الجمل القصيرة التي جاءت ملائمة لحالة الشخصية المأزومة التي تبحث عن مخرج من أزمتها، وكلّ ذلك من خلال جمهور أو مستمع مفترض تطرح عليه الشخصية افكارها وهواجسها.

ويلحظ في هذه المناجاة كذلك، تدخل السارد في اثناء المناجاة من خلال رصد صورة واضحة لوالدة الشخصية وهي تأمل أن ترى ولدها يتخرج ويصبح طبيباً، ولكن الموت وقف حائلاً بينهما، ما جعلت الشخصية تشعر انها وحيدة في هذا العالم:

"**تخيل وجه والدته التي ماتت من شهرين، والتي كانت تحرق الزمن لترى وحيدها طبيباً. تخيل وجهها الذابل الذي دب فيه الفساد والعطانة وهي ترنو اليه من خلال رقدتها الأزلية.. طالما حلمتْ، تمنتْ، ارادت، حثت، واستعجلتْ**"

والذي يلحظ في هذه المناجاة أنها جاءت في اطار ضمير المخاطب للتعبير عن صورة مناجاة الشخصية مع ذاتها، وبذلك حققت المناجاة تواصلاً بين الشخصية والسارد والمروي له: "وأخيراً يا سهيل ها أنتذا بعد جهود مضنية اصبحت طبيباً... حلم ظل يصفع ذهنك منذ صباك...،، ها أنتذا وحيد وفريد يا سهيل عبدالباقي، لا أقارب ، وليس لديك معارف...، لقد بقيت انطوائياً، تستمريء الوحدة، .....".

وتكشف المناجاة، كذلك، عن بعض السلوك والتصرفات، والاهتمامات لدى الشخصية، كالانطواء، والوحدة، والصمت، والتفكير، وحب المطالعة، وهذه الاشياء انعكاس لواقع حياتها الاجتماعية والثقافية، كما تكشف المناجاة عن علاقة الأم بولدها، وأمنيتها الوحيدة أن ترى ولدها طبيباً، من خلال نسق عرضي منتظم بدأ المشهد المناجاتي باللحظة الآنية: (وأخيراً يا سهيل ها أنتذا وحيد وفريد يا سهيل عبدالباقي)، ثم التفكير في الأحداث الماضية، إذ جعل من الآن مدخلاً للتأمل والتفكر واستشعار الحالة، من أجل الانطلاق من جديد.

ثم تستمر الشخصية في مناجاتها، ويشير السارد بشكل صريح الى هذه المناجاة، لرصد تكرار حالة الشخصية المتأملة في نفسها:[1]

عاد سهيل يناجي نفسه بحزن: " **أين عساني أذهب وقد أدمنتُ الحياة التي كانت بالنسبة لي اكثر من رغيدة وسعيد في الجامعة.. هنا ولأول مرة ذقت رفه الحياة منذ أن عرفتُ نفسي. حقاً أين عساني أذهب ريثما يتم تعيني، أو سوقي الى الخدمة... أ أذهب الى بيت المرحومة، الى تلك الدار الكئيبة، المظلمة المهجورة من شهرين، والى ذلك الحوش القذر الذي تعبث فيه الفئران رغم تجول القطط فيه... والغرف المهجورة من عدة أشهر قبل وفاة المرحومة، كانت قبل سنوات رغم الاهتمام بها تفوح برائحة الرطوبة العفنة، والجص الندي، وبقايا حاجيات خشبية، وصناديق محطمة للملابس... لكن لا خيارَ لديك يا سهيل، أنت ابن تلك الدار التي ولدت فيها قبل اربع وعشرين سنة، ولدت وكبرت فيها، ولك فيها خزين من الذكريات الحلوة والمرة... آه أبهذه السرعة ضاعت الأسرة؟**".

تنطوي المناجاة على اشارات سردية كاشفة للحالة الاجتماعية والبيئية للشخصية فمن خلال المناجاة ودون الحاجة الى التدخل الصريح والمباشر لدى السارد، يطلع المروي له على وفاة والدة الشخصية، وعلى ضياعها، وعلى خراب الدار، وبؤسها، كما تكشف المناجاة مسألة الخدمة الالزامية، وكراهية الخدمة وثقلها على نفس الشخصية. ويلحظ في هذه المناجاة، كذلك، أنّ الشخصية قد استخدمت ضميري المخاطب والمتكلم في مناجاتها هذه، وقد ادى كلا الضميرين وظيفتهما في الحوار، وفي ابراز الحالة النفسية للشخصية، ورصد ارتباكها، وأنّ هذا التناوب في الضمائر (المتكلم والمخاطب)، يوحي باضطراب الشخصية وتوتر حالتها النفسية وشعورها التام ووعيها الكامل بالواقع الذي يعيش فيه، إذ إنها امام اتخاذ قرار مصيري في حياتها، وقد أصابتها الحيرة في امرها، إذ يقول : " أين عساني أذهب ريثما يتم تعيني أو سوقي إلى الخدمة... أ أذهب الى بيت المرحومة.. الى تلك الدار الكئيبة".

ويغلب على هذا المقطع المناجاتي طابع السؤال والجواب، وهذه الصيغة تتلائم مع طبيعة مناجاة النفس التي تفترض وجود مروي له، تطرح عليه الشخصية اسئلتها وهواجسها وافكارها. وقد جاءت المناجاة على شكل اسئلة لحالات لم تحدث بعد، مثلا: "أين عساني أذهب...، حقاً أين عساني

---

[1] في زورق واحد: ١٤٠ .

أذهب ريثما يتم تعييني، أو سوقي الى الخدمة... أ أذهب الى بيت المرحومة". وبعد ذلك يأتي الجواب على كل هذه الاسئلة: "لكن لا خيار لديك يا سهيل، أنت ابن تلك الدار التي ولدت فيها قبل اربع وعشرين سنة، ولدت وكبرت فيها، ولك فيها خزين من الذكريات الحلوة والمرة...".

فمن خلال المنولوج حصل المتلقي على جواب السؤال، كما حصل على عمر الشخصية وعن البيت الذي ولد فيه وتربّى وهذا ما يؤكد طبيعة المناجاة التي تقدم المحتوى الذهني للشخصية في مرحلته المكتملة.

وكثيراً ما تأتي مناجاة النفس تكراراً للمعنى الذي سبق تناوله من خلال السرد من أجل ترسيخ الفكرة واستدراك جزئيات الحدث، وهذا ما نجده في قصة (تذكرني مع شوبرت):[١]

"**قلتُ لنفسي : يا كمال سعيد العلي لقد أصبحت في مساء حياتك... ضاقت نفسي، ورحت اتنفس مثل سمكة منتزعة من الماء، وتذكرت كلمات فاتح الاسكندرية عمرو عندما قال (أشعر كأن السماء قريبة من الأرض، وأنا بينهما، أتنفس من خرم إبرة**".

إذ وقف المتلقي على كيفية تفكير الشخصية (سهيل عبدالباقي) وعلى عملية التذكر لديه، اذ سبرت المناجاة غور الزمن فنقلت المتلقي الى عصر الفتوحات الاسلامية وهي تتذكر وتستشهد بقول فاتح الاسكندرية (عمرو بن العاص)، عندما قال: "**أشعر كأن السماء قريبة من الارض، وأنا بينهما، أتنفس من خرم إبرة**"، وتكررت المناجاة بصيغة قريبة من هذه الصيغة في سياق آخر " **بدأ نفسي يضيق، ودوار مؤلم بالتواءات مظلمة راح يهز مخي، وقلبي، ثم برفق كل جسدي**".

ويقوم التكرار في هذه الحالة بتكثيف الحالة النفسية القلقة والمتوترة، وتصبح المناجاة المكررة معادلاً للحدث بأكمله[٢]، فقد مكن التكرار المناجاة من تصور الحالة النفسية والذهنية للشخصية بشكل أكثر جلاء ووضوحاً.

وفي قصة (الرجل الذي كانت روحه عارية)، جاءت مناجاة الشخصية تأكيداً لاستمرارية كلام السارد الذي تم تقديمه قبل هذه المناجاة في اطار السياق السردي: [٣]

---

(1) الاعمال الكاملة: ١٠٤/١

(2) النقد التطبيقي التحليلي: ٢٥.

(3) الاعمال الكاملة: ١/ ٣٣٩.

" **قلت في نفسي: أيتها الحيرة ماذا يريد هذا الانسان؟... لم هذا العداء المجاني؟ وفكرتُ أن اركض لكنني خجلت من نفسي. ومن نظراته، ودموعه، عرفت أنَّه سيتبعني، ويشتبك معي وسط الشارع**".

تقوم المناجاة هنا بكشف حالة الخوف والتوتر والارتباك التي تعاني منها الشخصية، إذ تفكر في كيفية الخلاص من الرجل الذي يحاول قتلها، ونجد أن المناجاة هنا كشفت عن فكرتها الاساسية في بيان الحيرة والخوف من هذا الموقف المحرج. ثم تكررت حالة الخوف والقلق والحيرة على لسان الشخصية في سياق سردي بقولها: [1] "**وعندما مط عنقه الهزيل، رأيت في النافذة المقابلة رأسه الحليق يلمع مثل قماش السلك، وفي عينيه الحزينتين، رأيت غضباً وحقداً لا معقولين، وفكرت أنْ استنجد، أو أصرخ. خجلت من نفسي. تصبب العرق في كل مكان من جسمي، واشتد الألم في ذراعي**".

ونجد في هذا المقطع المناجاتي المكرر التأكيد على مسألة الخوف والحيرة من هذا الرجل الذي لا تعرفه الشخصية، وهو يحاول قتلها، وقد تجسد التكرار في المناجاة عن طريق التوكيد اللفظي بضمير المتكلم (خجلت من نفسي، وفكرتُ...)، ومن خلال مفردات قريبة دائرة في مجال دلالي واحد: " ومن نظراته، ودموعه/ وفي عينيه الحزينتين"، وقد اعطى هذا التكرار جمالية للغة، لأن اللغة تستمد جماليتها من التكرار، ويعمق من جماليات الصور البلاغية ويعكس حالة الانفعال العاطفي القصوى في المستوى الصوتي والدلالي[٢]، وقد عمل التكرار على تقوية البنية الدلالية للمناجاة وترسيخها في ذهن المتلقي.

وفي قصة (متعة غامضة)، تلتقي شخصية السارد الممسرح بشابة جميلة تدعى (هاملت انثى)، تطلب من شخصية السارد، وهي شخصية رئيسة، قضاء نصف ساعة معها في قاعة المطعم في مهرجان المسرح، فجمال الشابة تخلق هاجسا قوياً في ذهن الشخصية ويجعلها يدخل في حوار مع ذاتها: [٣] "**قلت مع نفسي وأنا أرنو اليها: يا الهي لها جمال مخيف يخترق القلب كاللهب الثاقب، وثقة مكينة بالنفس... من هذه الجنية، هذه التي تحب أن تسمي نفسها –هاملت– انثى .... ما هذا المديح المبالغ جداً! لماذا؟**"

---

(1) الاعمال الكاملة : ٣٣٩/١.

(2) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد: ٤٥.

(3) الاعمال الكاملة : ٤٥٤/٢.

كشفت المناجاة عن أعماق الشخصية، وهي بصدد التفكير في هذه الشابة الجميلة، فأزاحت اللثام عن الافكار والهواجس التي تحملها شخصية المتكلم مع افتراض وجود مروي له، لأنّ وجود متلق مفترض يعد من أهم سمات المناجاة في الخطاب، وهو اساس وجود المناجاة، لأنها تفترض متلقياً يتلق الارسال.

ويلحظ أن طابع السؤال يغلب على هذا المقطع المناجاتي، ونجد الشخصية تناجي نفسها بطرح عدد من الاسئلة: " **من هذه الجنية،....، هذه التي تحبُّ أن تسمي نفسها –هاملت– أنثى... ما هذا المديح المبالغ جداً؟ لماذا؟**".

وقد جاءت المناجاة في جمل قصيرة، تشبه الجمل القصيرة التي ترد في الحوار الخارجي الجاري بين شخصيتين، ولعل ذلك راجع الى وجود مروي له مفترض في النص.

المبحث الثالث: **أحلام اليقظة** :

تعدّ أحلام اليقظة نمطاً من انماط الحوار الداخلي، وفيها تخضع العملية التخيلية لإرادة الشخصية أو القاص، من خلال استحضار الصور من حيث ترتيبها وتنسيقيها مكونة في ذهن الشخصية والشخص المتخيل أو الشيء المتخيل حالة حوارية، ويلعب الخيال دوراً بارزاً في هذه العملية التخيلية، فالتخيل هو "القدرة المسؤولة عن استحضار الصور المرئية مفردة او مجتمعة في الذهن"[١]، أو هو "المقدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الانساني، على أساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظة معينة"[٢]، وبهذا يكون التخيل هو "الاساس الذي تقوم عليه أحلام اليقظة"[٣] فأحلام اليقظة هي " نوع من التخيلات أو سلسلة من الصور الخيالية والحوادث المتخيلة التي تمرّ في خيال المرء عندما يترك العنان لعين عقله لكي تتنقل على غير هدى بين الصورة السارة، فيشبع بذلك الرغبات التي بقيت دون إشباع في الحياة الحقيقية وعلى صعيد الواقع يستسلم المرء لها أحياناً كوسيلة للهرب من واقعه"[٤].

---

[1] معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: ٩١.

[2] الموسوعة الفلسفية: ١١٨.

[3] الحوار في الرواية العراقية ١٩٦٥–١٩٨٠: ٨٧.

[4] موسوعة علم النفس، د. اسعد رزق: ١٥.

تقوم احلام اليقظة بإشباع رغبات النفس الصعبة أو المستحيلة التحقيق في الواقع. و"يصنف علم النفس التخيل طبقاً لدرجة التعمد المسبق (تخيل ارادي وتخيل لا ارادي)، ودرجة الايجابية (خيال مقلد وخيال مبدع) ودرجة التعميم (خيال علمي، وخيال ابتكاري أو خيال فني، وخيال ديني...الخ"[١].

إن الخيال في الخطاب القصصي يحقق رغبات القاص وطموحاته، وذلك من خلال الهرب من الواقع لتحقيق اكبر قدر ممكن من الامتاع النفسي على صعيد تحقيق الرغبات المكبوتة أو المستحيلة، وقد يحصل الهرب من الواقع بسبب قساوة الواقع، وعدم قدرة الانسان على مواجهته بفاعلية، وهذا ما يجعل من الهرب ملاذاً وتنفيساً. ونجد ذلك بشكل واضح في قصة (فتاة مجدولة بالضوء)، من خلال استدعاء فتاة جميلة من قبل الشخصية عبر العملية التخيلية، إذ يقدم السارد الممسرح، وهو الشخصية الرئيسة في الوقت نفسه تمهيداً لعملية التخيل، وذلك بالقاء الضوء على حياتها الخاصة، وهي في الاساس شخصية مثقفة أحيلت الى التقاعد، وهي تهتم بقراءة القصص والروايات وتدوين مذكراتها، ويتم تشخيص حلم اليقظة داخل القصة من خلال وجود اشارات سردية توضيحية، مثل: الاشارات الزمنية والمكانية: [٢] " **في الثانية عشرة كعادتي دخلتُ الى الفراش، ورحت أناغي النوم على طريقة الاميرات الحزينات اللواتي أرهقهن الحب... رقت جفوني بسرعة وأغمضها النوم بهدوء لذيذ وان ظللت محتفظاً بخيط من وعي الذي كان في طريقه الى التلاشي تحت ترنيمة النوم**".

وبعد هذا التمهيد ، يبدأ حلم اليقظة من خلال دخول شخصية فتاة جميلة غريبة: [٣] "**رأيتُ فوق مكتبي ضوءاً بلون البلور يتوهج توهجاً مثيراً وجميلاً، ويتخذ في أقل من دقيقة اشكالاً غريبة جداً.. تارةً معقدة ملولبة، وتارةً اشكالاً جميلة ومغرية. هل نمت؟... أشكُ لأن خيط الوعي ما زال يقظاً... تأملتُ الضوء وهو يتحول الى اشكال كثيرة، وقلتُ في نفسي: يا ربِّ ما ذاك الضوء الغريب؟... هل أرى ما اراه في الحلم!! ..لا.. ما النوم!... هل يشعر المرء أنه نائم! ماذا يحدث من تغييرات في الموجة الدماغية؟ أية أشياء تسجل رسم الموجات الدماغية في هذه الاثناء بالذات؟ ماذا يحدث للدماغ وهو يبتعد عن حالة اليقظة، أو عندما تنحصر موجات الفا السريعة المتعلقة بالرؤيا؟؟ العلم يقول انّ الانسان يمر بأربع مراحل تدريجية للنوم تتميز بموجات دماغية أعمق وأعمق واكثر بطءاً... في اية مرحلة أنا الآن... وأنا ذلك الضوء وهو يتجول، ويتشكل باشكال مختلفة؟ تحول الضوء فجاةً الى فتاة**

---

[1] الموسوعة الفلسفية: ١١٨.

[2] الاعمال الكاملة: ٩/١.

[3] م.ن. : ١/ ٩-١٠.

جميلة جداً، وراحت تتمطى بإثارة وتتخذ حركات ساحرة، ولدهشتي الشديدة راحت برفق تردد الحان كائنات –باخ– بفمها... التقطت الفتاة المجدولة بالضوء مجموعة إيتالو كالفينو، وبعد أنْ تصفحتها عدة مرات قرأت بانكليزية طليقة...!!."

وبعد أنْ تدخل الشخصية المتخيلة الى عالم حلم اليقظة للشخصية، تبدأ الشخصية باستدراك ما يجري حولها وهي ترنو الى الفتاة المجدولة بالضوء، والشخصية في وعيها التام، بدليل الاشارات السردية الدالة على ذلك، منها، الزمنية: (ويتخذ في أقل من دقيقة اشكالاً غريبة جداً...)، والمكانية: (رأيتُ فوق مكتبي ضوءاً بلون البلور يتوهج توهجاً مثيراً)، والنفسية: (هل نمتُ؟ أشكُ لأن خيط الوعي ما زال يقظاً... تأملتُ الضوء و....، للأشياء لا ... ما النوم في اية مرحلة أنا الآن...). وهذا ما جعل من حلم اليقظة منطوياً على قدرة حوارية عالية من خلال مخاطبة النفس، ويحاول الخطاب من خلال العملية التخيلية تحرير الذات من ربقة العلاقات الموجودة في الواقع الحياتي، بغية اشباع الرغبات الشخصية المستحيلة التحقيق في الواقع. وان اللجوء الى عالم حلم اليقظة من قبل الخطاب القصصي، ما هو الا ربط بين الواقع الذي تعيشه الشخصية و الحلم الذي يعبر عنه، لأنّ الانسان في احلام اليقظة يحاول اعتناق الامل المنشود الذي لا يستطيع تحقيقه في عالم الواقع، من هنا يلعب الخيال والتخيل دوراً في تشكيلات احلام اليقظة ومساراتها، فأحلام اليقظة تجسيد لعالم آخر مقابل للعالم الحقيقي المعيش، إنها "تعبير عن آراء وملامح نفسية الشخصية في القصة، وهو له بعده الدلالي في فرار البطل من وعيه الى لا وعيه، ومن حياته الواقعية الى عالمه الخفي"[1]، ولقد لجأ الخطاب القصصي الى استخدام صيغة المتكلم، لأنها الصيغة المناسبة للكشف عن المكنونات والرغبات غير المتحققة في الواقع.

وإن قيام الشخصية بتقديم تفسير علمي لعمليات النوم: (العلم يقول ان الانسان يمر بأربع مراحل تدريجية للنوم تتميز بموجات دماغية أعمق وأعمق واكثر بطءاً)، دليل على امتلاك عالم حلم اليقظة الوعي والتمييز، لانها تنشأ من رحم العالم الواقعي للانسان، من هنا ذهب الباحثون الى ان وجود الوعي والارادة من خصائص أحلام اليقظة، لان أحلام اليقظة تعتمد على الخيال والتعمق فيه،

---

[1] نجيب محفوظ – القصة القصيرة ، ايفيلين فريد: ١٧٤.

والخيال والتخيل عملية دينامية نشطة تقتضي وجود إرادة وحرية[١]، لهذا يمكننا القول ان احلام اليقظة تعبير واعٍ عن الشعور.

إن (التخيل) هو الذي يميز (احلام اليقظة) عن المونولوج والمناجاة، اذ يقوم التخيل بايصال محتوى الحوار الداخلي في القصة بالاعتماد على المخيلة وما تقدمه من تتابع الصور والافكار والانفعالات المختلفة في الشعور بعيداً عن اطارها الزماني والمكاني محققة حواراً مع الذات في سياق حادثة ما[٢]، أو حواراً مع الاخر وكأنه حوار خارجي بين اثنين أو اكثر، وبما أن أحلام اليقظة اساسها الصور والذكريات المخزونة في الذاكرة فإنها تتفق مع تفسير هوبز للخيال الذي قال أن الخيال " في الاساس شكل من اشكال الذاكرة، ولكنها ذاكرة محررة من بعض قيود التجربة الفعلية. اذ يقدر الخيال أن يستحوذ على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة، وعندما يكون محكوماً بهدف فني، يقدر أنْ يرابط بينها في أنماط جديدة مبهجة"[٣].

يمتاز الخطاب القصصي لدى جليل القيسي بوجود علاقة قوية بين انماط الحوار الداخلي، كما نجد ذلك في هذه العملية التخيلية في هذه القصة نفسها، فالشخصية تناجي ربها:[٤]

"**قلت في نفسي : يا رب ما ذاك الضوء الغريب؟ ... هل أرى ما أراه في الحلم!!... لا ... ما النوم...**

إذ جاء المونولوج في سياق العملية التخيلية، وهو نتيجة للتأمل في الضوء الذي بدر له:[٥]

"**قلت مع نفسي: منْ هي؟ ... ماذا تريد؟ .. لماذا تكلمني بهذه الرقة؟ ... لماذا هي كتلة ساحرة من الضوء؟... من أين يخرج صوتها الناعس الجميل؟ لماذا هي رقيقة، حالمة جداً؟ ... لماذا أخاف منها؟ ... لماذا جسدي يرتعش؟...**"

تكشف العملية التخيلية أن الشخصية تشعر بنوع من الخوف والنشوة والاضطراب النفسي في آن واحد، وأنَّ تكرار اسم الاستفهام (لماذا) ساعد على جعل الخطاب يشبه حالة التداعي في علم النفس، إذ ما يبدأ المريض بذكر مسألة نفسية مزعجة حتى تبدأ حالة التداعي للإحساسات المختلفة بالظهور، فيبدأ الحوار الداخلي بذكر المفاهيم التي لها مغزى عميق لدى الشخصية، لأن حوار الذات في أحلام

---

(1) الخيال: مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودت نصر: ٩٥.

(2) الحوار في الرواية العراقية ١٩٦٥-١٩٨٠: ٨٨.

(3) التصور والخيال – موسوعة المصطلح النقدي، ر.ل. بريت، ت: عبدالواحد لؤلؤة: ١٧.

(4) الاعمال الكاملة: ٩/١، ١٠.

(5) م.ن. : ١١/١.

اليقظة "تقتصر حدوده على منطقة الوعي التي تتخذ اللغة اللفظية وسيلة للتعبير"[١] بمعنى أنه يعالج في الحقيقة الوعي في اي مستوى من مستوياته الواعية واللاواعية [٢].

وتتكرر عملية التخيل في قصة (نيدابة) ثانية، عندما تتعرض الشخصية الرئيسة فيها لحالة من الهذيان والهلوسة في إثر تعرضها لضربة شمس في جنوب العراق، وتكون هذه اللحظة بداية للدخول الى احلام اليقظة، فتظهر فجأةً فتاة جميلة تمتلك قدرات خارقة تدعي أنها – الالهة نيدابة– (آلهة القصب)، وهي على اطلاع واسع في التأريخ الاسطوري لحضارة وادي الرافدين بكلّ أبعاده وجوانبه، وفيها يحاول الخطاب أن يحقق التقارب بين التاريخ الاسطوري والواقع بوساطة أحلام اليقظة أو التخيل، بغية الجمع بين الحاضر والماضي في منظور واحد، ودفعة نفسية واحدة من أجل إظهار الاختلاف بين الآمال والتطلعات وبين الواقع المتردّي ، فحلم اليقظة "إنما يترجم الصيرورة الرمزية الكامنة في الاحلام بدليل انه يخرج بقصصه جسداً ومعتقداً واسماً الى فضاء الاسطورة عن طريق الطاقة السحرية للحلم"[٣].

وتمتاز أحلام اليقظة بترابط أجزائها وصلتها بالواقع، بينما تمتاز أحلام النوم بعدم ترابط أجزائها وعدم صلتها بالواقع، واحتوائها على صور ورموز ذات دلالات مختلفة، ولهذا يمكننا القول أن الخيال الثانوي يلعب دوراً بارزاً في العملية التخيلية في أحلام اليقظة، لأن الخيال الثانوي كما يرى كولردج "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على اية حال يسعى الى إيجاد الوحدة، والى تحويل الواقع الى المثالي"[٤]، ويتضح هذا المفهوم جلياً بكل أبعاده في هذه العملية التخيلية التي تقوم بها الشخصية الرئيسة في قصة (نيدابة):[٥]

"**في الواحدة بعد منتصف الليل شعرت بتعب شديد وغشاوة في البصر بسبب ضوء الفانوس الكامد، انتابني زوغان خفيف في البصر لعدة دقائق ثم عدت واسترجعت صفاء رؤيتي، ورأيت أمامي فتاة طويلة القامة، بيضاء بلون اللؤلؤة شعرها عجسدي طويل الى نهاية ردفيها، ترتدي فستاناً مثل المنامة يتموج هفهافاً، ويأخذ أشكالاً غريبة على جسدها... اضطربت لا إرادياً، وانتابتني حالة نفسية**

---

(1) جماليات اللغة في القصة القصيرة – قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية: ٣٩.

(2) ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٤٤.

(3) توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة: ٥١.

(4) كولردج، د. محمد مصطفى: ٨٣.

(5) الاعمال الكاملة:١/٤٩-٥٠.

مربكة... ألا تنتاب الإنسان أفكار ورؤى صعبة التفسير، والتحليل، ويصاب لا ارادياً بهياج من الدوار، وبرطوبة في الفم في موقف كهذا؟ من هي؟... أ هي ابنة العجوز؟ ... لا ... مستحيل... تلك السمراء، قصيرة، محتشمة، برونزية البشرة، لها ملامح فلاحة حقيقية... أما هذه، يا الهي، جميلة على نحو لا معقول، البصر ينحصر عنها هيبةً وإجلالاً بطريقة لا إرادية... أوه، اي عالم واسع هذا الانسان! اية قوة متناهية هذا الانسان! او اي خيالٍ لا متناه... وأية أفكار، وروح عظيمة... نكستُ رأسي بخوف، ووضعت جبيني فوق مائدة مصنوعة من القصب عليها اوراقي وقلمي، كلمتُ نفسي بهمس قائلاً: تماسك يا جليل وأبعد عنك الخوف... قد تكون في حلم حقيقي، أو حلم يقظة، أو في وضع ذهني مضطرب، أو ربما حالة هلوسة جاءتك من إصابتك بضربة شمس، أو بسبب تبدل الجو، والأكل، والرطوبة... لكن لا ... قبل دقيقة كنت اكتب بحماسة لاهية، وأستطيع أنْ أقرأ الأسطر الأخيرة التي كتبتها... ماذا حدث؟ ماذا تريد! هل ستكلمني؟ متى؟"

تقدم لنا الشخصية تمهيداً للعملية التخيلية من خلال وضع اشارات سردية توضيحية، مثل الاشارات الزمنية، (في الواحدة بعد منتصف الليل...)، والجسمية: (شعرت بتعبٍ شديد وغشاوة في البصر...، استرجعت صفاء رؤيتي،...)، والبصرية: (انتابني زوغان خفيف في البصر لعدة دقائق)، وكل هذه الاشارات تدل على حضور الوعي والارادة في ذات الشخصية المتخيلة في حلم اليقظة، فقد قام حلم اليقظة بإذابة الواقع وتلاشيه، وخلق عالم جديد، وفيه تتحرك الشخصية روحاً وفكراً وجسداً، إذ تمكن حلم اليقظة بفضل الخيال أن يرسم فتاة جميلة في غاية الروعة. ويمتاز حلم اليقظة هذا بترابط الجمل، وقصر عباراتها وتتابعها، فهي تخلو من الرتابة والحشو، إذ "يستدعي كل كلام من سابقه بما يمكن ان يكون نوعاً من الصراع (التوتر بين شخصيتين) أو نوعاً من التعاون(يوضح طبيعة الوضع)"[1]، وكذلك شخّص حلم اليقظة أوصاف الفتاة المتخيّلة ، واستطاع الخطاب أن ينقل للمتلقي المشهد أو الصورة وكأنه يراه بعينيه، (أما هذه، يا إلهي، جميلة على نحو لا معقول، البصر ينحصر عنها هيبةً واجلالاً بطريقة لا إرادية... اوه، اي عالم واسع هذا الانسان! اية قوة متناهية هذا الانسان! وأي خيال لا متناهٍ... اية افكار، وروح عظيمة... نكست رأسي بخوفٍ، ووضعت جبيني فوق مائدة مصنوعة من القصب عليها اوراقي وقلمي...).

تنطلق العملية التخيلية من الوعي وتؤكد على وجود الوعي والشعور: (نكست رأسي بخوفٍ، ووضعت جبيني فوق مائدة مصنوعة من القصب عليها أوراقي وقلمي...).

---

[1] الدرامه والدرامي، س. دبليو دوسن– موسوعة المصطلح النقدي– ت: د.عبدالواحد لؤلؤة: ٣٣٢.

كما كشف حلم اليقظة عن حالة الخوف والحيرة والقلق التي تعاني منها الشخصية، حينما رأت هذه الفتاة بهذه المهابة والجلالة، ويبدو من كلام الشخصية أنها على وعي تام بوضعها فيخاطب ذاتها ويأمرها بالتماسك: "تماسك يا جليل وأبعد عنك الخوف... وقد تكون في حلم حقيقي، أو حلم يقظة، أو في وضع ذهني مضطرب، أو ربما حالة هلوسة جاءتك من إصابتك بضربة شمس، أو بسبب تبدل الجو، والأكل، والرطوبة...".

ويلحظ أن انغماس الشخصية في حلمها وخيالها لم يفقد صلتها بالواقع بشكل نهائي، لأنها اعطت صورة واضحة ومتكاملة لابنة العجوز في الاهوار، وأن هذه الارادة والحرية والوعي وابقاء الصلة بالواقع، تعد من سمات أحلام اليقظة، إذ تقول الشخصية في وصف ابنة العجوز: "من هي ... أهي ابنة العجوز؟ ... لا ... مستحيل... تلك السمراء، قصيرة، محتشمة، برونزية البشرة، لها ملامح فلاحة حقيقية...".

ويعتمد الوعي وحضوره لدى الشخصية المتخيلة في حلم اليقظة هذا على تحديد الوقت: "لكن لا ... قبل دقيقة كنت اكتب بحماسة لاهية، واستطيع أن أقرأ الاسطر الأخيرة التي كتبتها... ماذا حدث؟".

ويجعل هذا التحديد الزمني (قبل دقيقة...) والحديث بضمير المتكلم (وأستطيع أنْ أقرأ) والسؤال (ماذا حدث) المتلقي يشعر أنه بإزاء حدث حقيقي وليس حدثاً متخيلاً، اذ اعتمد النص على الوسائل التعبيرية المستعملة في الخطاب اليومي الحقيقي. وتستمر الشخصية في حلم اليقظة باستحضار الصور التي تكونت في ذهنها والتي اتسمت بالترتيب والتنسيق من أجل رصد جمال الفتاة المتخيلة ورونقها:[1] "**وأنا أردد مع نفسي: هل حقاً يخاف الانسان من مثل هذا الملاك؟ صحيح أنت في قلب الأهوار منذ ثلاثة أيام، وصحيح ايضاً أنت مرهق، واصبت بضربة شمس، وإمتلاء صدرك برائحة رطوبة دبقة، وبروائح زنخة، ولكن هذه الفتاة حقيقية لا تقبل الجدل، واقفة هناك وأنوثتها الناضجة تشرق في كل بوصة من جسدها، ومسحت قبل قليل من على جبينك العرق... والغريب أنها تتصرف برصانة الملكات، وجلالهن، ومهابتهن، واحياناً بسبب امتلائها بالجمال ، والشهوة ايضاً، توحي بأنها تسعى الى الهوى الغفل... لا لا... أنها تمتلك قوة غريبة في التحكم بنفسها، وبأعصابها، وربما من هنا سبب اضطرابي المشوب بالخوف، وعدم تصديقي لنفسي لها...**".

---

[1] الاعمال الكاملة: ٥٢/١.

اعتمد الخطاب في تصويره لحلم اليقظة على أسلوب الحوار الخارجي وفيه تخاطب الشخصية ذهنها، وبعد ذلك يرد ذهن الشخصية على الشخصية ذاتها، وقد توسل الى ذلك من خلال الانتقال من ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب. والمنظور المعتمد في عملية العرض للصورة الذهنية الداخلية هو منظور نفسي بحت، لأن الشخصية كشفت هواجسها وخلجاتها، وأصبحت تنظر الى الآخر/ الفتاة من خلال هذا المنظور النفسي: "**... وانوثتها الناضجة تشرق في كل بوصة من جسدها، ومسحت قبل قليل من على جبينك العرق... والغريب أنها تتصرف برصانة الملكات، وجلالهن، ومهابتهن، واحياناً بسبب امتلائها بالجمال ، والشهوة ايصاً، توحي بأنها تسعى الى الهوى الغفل...**".

ويتضح من كلام الشخصية، أنها تفكر قبل كل شيء بالجانب العاطفي الذي حرمت منه في واقعها المعيش فيه، فتحاول إشباع رغباتها عبر الحلم، اذ يعد الهرب من الواقع واشباع الرغبات المكبوتة وغير المتحققة في الواقع من أهم مقومات حلم اليقظة داخل الخطاب القصصي ، لكونها رغبات مستحيلة او محرمة او غير ممكن التحقق في الواقع لسبب من الاسباب. والذي يلحظ في المقطع الحواري المتخيل، كذلك، هو اقتصار عملية التعبير على طرف واحد، فالطرف الاول/ الشخصية الرئيسة تقوم بعملية التخيل عبر ضميري المتكلم والمخاطب، ويعمل على استبطان وعيها الآني والوقوف على حالتها النفسية القلقة في تلك اللحظة.

المبحث الرابع: الاسترجاع

يقصد بالاسترجاع * "الرجوع في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية أو الفيلم الى ذكر احداث ماضية لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو التعليق عليه. وهذه الوسيلة مستعملة على الأخص وبصفة رئيسية وأصلية، في السينما امتدت بعد ذلك الى الرواية البوليسية التي كثيراً ما تبدأ بالجريمة، ثم تسرد الأحداث التي أدت اليها"[1]، والاسترجاع هو شكل من أشكال المفارقة الزمنية، الغاية منه توضيح ملابسات موقف معين، من خلال ذكر احداثٍ سابقة على الحدث الذي يسرد في لحظته الحاضرة، ويرتبط بالذاكرة الشخصية، لأنّ زمنه الماضي، ومن خلال

* وقد اختلفت تسميات هذه التقنية شأنها شأن التقنيات السردية الاخرى، اذ اطلقت عليها مصطلحات: الاسترجاع، الارتجاع الفني، الخطفُ خلفاً، فلاش باك، الاستذكار ، الارتداد. ينظر: معجم المصطلحات في اللغة والادب: ١٦١، ومعجم السرديات: ١٧.

[1] معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: ١٦١.

اختراقه، يتم استدعاء بعض الوقائع والمواقف الماضية، ومن ثم جعلها تنشط في الزمن الحاضر، ويهدف الاسترجاع الى سد الفجوات والثغرات التي يوجدها او يخلفها وراءه السرد، ويسهم في إغناء العمل القصصي بتقنيات فنية وجمالية، وادخال معلومات جديدة الى القصة باعطاء تفاصيل حول شخصية من الشخصيات القصصية، أو الاشارة الى احداث سبق للسرد أن تركها جانباً، أو التذكير بحدث سابق عن طريق التكرار[١]، لذلك فانّ الاسترجاع يساعد على فهم "أحداث العمل القصصي من حيث تقديمه للقاريء معلومات اضافية تعينه على تتبع الحدث ومجريات الامور"[٢]، ويفيد الأدباء من الذاكرة في تشغيل إحدى آليات الحوار الداخلي للشخصية في العمل الأدبي. إنّ الشخصية القصصية تسترجع عبر التذكر احداثاً فتدخلها في نظام جديد من الزمن حيث تقوم هذه الشخصية بالحديث عن ذاتها، وبذلك يلتقي الاسترجاع مع المناجاة والمونولوج في قضية الزمن، إذ إن المتكلم يدخل في حوارٍ مع ذاته، بيد أنّ الاختلاف في الأساس يكمن في صيغة الزمن، لأن الاسترجاع عملية تبدأ من الحاضر وتسير نحو الماضي، في حين يتحدث المتكلم في المناجاة أو المونولوج الى ذاته في وقت إنجاز الحدث[٣].

ويطلق (جيرار جينيت) على هذه المسافة الزمنية مصطلح (المفارقة السردية)، ولكلّ مفارقة سردية مدى (Portee)، واتساع (Amplitude)، فالمدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها الحكي، واللحظة التي يبدأ منها اخلال التسلسل الزمني، أو بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة[٤]، أيّ "هو المسافة الزمنية التي يرتدُ فيها السرد الى الماضي البعيد أو القريب"[٥]، وأما الاتساع فهو المساحة السردية التي يشغلها ذلك الاسترجاع على صفحات القصة أو الرواية[٦].

والاسترجاع أنواعٌ، وهي :

١- الاسترجاع الخارجي:

---

(1) بنية الشكل الروائي: ١٢١، خطاب الحكاية: ٦١.

(2) النقد التطبيقي التحليلي: ٨٠.

(3) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ١٣٦.

(4) السرديات، كريستيان انكلت: ١٢٤، بنيةالنص السردي: ٧٤.

(5) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٧٠.

(6) م.ن : ٧٠.

هو ذلك الاسترجاع الذي يستعيد أحداثاً تعود الى ما قبل بداية الخطاب القصصي[١]، ولا يخشى من هذا النوع من الاسترجاع أنْ يتداخل مع الخطاب القصصي (القصة)، لأن وظيفتها تكملة الخطاب وسد الثغرات فيه وخلق التشويق لدى المتلقى.

٢-الاسترجاع الداخلي:

هو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الخطاب القصصي اي بعد بدء بدايته. وهي الطريقة المضادة للاسترجاع الخارجي[٢].

٣-الاسترجاع المزجي (المختلط):

وهو ما يجمع بين النوعين (الخارجي والداخلي)[٣] أو هو ذلك الذي يسترجع حدثاً بدأ قبل بداية الخطاب القصصي ، واستمر ليصبح جزءاً منها ، فيكون الجزء منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً[٤].
وقد استخدم الخطاب القصصي لدى جليل القيسي تقنية الاسترجاع بانواعه الثلاثة:

١-الاسترجاع الخارجي:

ومن الاسترجاع الخارجي، استرجاع حادثة سقوط شخصية العسكري القروي في المطعم في قصة (وظلّ يحلم بالوشم)، وقد جاء الاسترجاع بضمير المتكلم ليكشف عن معاناة الشخصية، فهو استرجاع خارجي ذاتي، وتبدأ العملية من خلال سؤال:[٥]

" – لماذا لا تستمع إليّ...؟

قلتُ:

+ ما رأيك أن ندخل مطعماً!

قال :

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٩.

(2) م.ن: ٢٠.

(3) بناء الرواية:٥٤.

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية:٢١.

(5) الاعمال الكاملة:١/٣٥٧.

-ذات مرة دخلت مطعماً ولأول مرة في حياتي، ولستُ أدري لماذا تزحلقت قدمي وسقطت على الأرض، ورفعني نادل عجوز كان يحمل بيده ماعوناً من الحساء، حركتُ جسمي لأنهض تزحلقت قدمي مرة اخرى وسقطت هذه المرة على جانبي، تصور لم يتأثر اي واحد في المطعم، وإنّما راح الجميع في قهقهة، وتطايرت قطع الأكل من أفواههم، وفي المكان الذي سقطتُ فيه كان يجلس رجل ظلّ يبصق حبات الرز في وجهي"

+لماذا؟

-لأنّه كان يضحك...

إنّ الاسترجاع في هذا المقطع السردي، (ذات مرة دخلتُ مطعماً) عُدّ خارجياً لأنّه اطلع المتلقي على احداث وقعت قبل بدء الخطاب القصصي، فالاسترجاع يحمل اشارات عن طبيعة المجتمع الذي تنتمي اليه الشخصية، كما نستشف ذلك من خلال قول الشخصية (ذات مرّة دخلت مطعماً ولأول مرة في حياتي)،مايدل أنّ هذه الشخصية نشأت وترعرعت في القرية التي لا توجد فيها عادة المطاعم والأماكن العامة، إذ عادت الشخصية من خلال الاسترجاع (عملية التذكر) الى الماضي البعيد، على الرغم من عدم التحديد الدقيق لهذا الزمن البعيد، إلا أنّ عبارة (ذات مرة دخلت مطعماً ولأول مرة في حياتي)، توحي بمرور فترة طويلة على هذه الحادثة، فهي لا تدخل ضمن حدود نقطة البداية التي انطلق منها حاضر الخطاب القصصي، ولكنّ الحدث ظلّ حاضراً في ذاكرة الشخصية (العسكري القروي)، ولا تستطيع نسيانه.

وقد اعتمد الاسترجاع على الذاكرة، إذ إنّ الشخصية تسرد هذا الحدث ذاتياً، وتعود بهذه الحادثة الى الماضي، وفيه يكشف عن الخيط الرابط بين هذا الحدث الذي تتم استعادته، وبين الحدث الذي يجري في لحظة السرد في الحاضر، "- **ما رأيك أن ندخل مطعماً!... قال : ذات مرة دخلت مطعماً ولأول مرة في حياتي، ولست أدري لماذا تزحلقت قدمي وسقطت على الارض...**"، وفضلاً عن ذلك فإنّ هذا الاسترجاع يكشف عن بعض القيم الاجتماعية (الاخلاقية) للحاضرين في المطعم فبدل مدّ يد المساعدة، سخر الجميع من الشخصية واستهزؤا بها عندما سقط: **(لم يتأثر اي واحد في المطعم، وإنما راح الجميع في قهقهة، ... كان يجلس رجل ظلّ يبصق حبات الرز في وجهي)**.

وقد يكون الاسترجاع خارجياً غير ذاتي، حينما يتعلق الامر باسترجاع أحداث لم تشترك فيها الشخصية، كما نجد ذلك في قصة (وجبة اسباغتي مع تنتورتو)، إذ إن الاسترجاع هنا جاء بضمير الغائب، وعلى لسان شخصية السارد الممسرح (جليل القيسي) نيابة عن الشخصية الرسام (يا قوبو)،

وفيه قامت شخصية السارد بسرد وقائع حدثت للسيد(ياقوبو) قبل زمن الخطاب ليربطه بالزمن الحاضر:[1]

"**قلت بكثير من اللطف، والدعابة الرقيقة:**

–سيد ياقوبو للمناسبة، هل صحيحة تلك القصة الطريفة عن طرد تيشان لك من مرسمه يوم كنت في الثانية عشرة من عمرك عند تتلمذك على يديه؟

+ اية قصة؟

–حسن ... ذات يوم دخل تيشان المرسم ورأى أوراقاً بارزة من احد الادراج، وعليها بعض الرسوم فسأل من رسمها، وأجبت أنت بشيء من الخوف أنّها من صنعك، وأدرك تيشان أنك ستصبح رجلاً عظيماً وتسبب له المتاعب من ناحية الفن فأمر بطردك..."

يعود الاسترجاع الى الزمن البعيد، ليكشف للمتلقي عن أحداث سابقة لأنّ الاسترجاع القى الضوء على فترة طفولة شخصية الرسام (ياقوبو)، عبر الاسترجاع الخارجي من ذاكرة شخصية السارد الممسرح (جليل القيسي)، وفي الاسترجاع تحديد لعمر شخصية الرسام خلال كلامها لحظة وقوع الحادثة المسترجعة.

و يمكن ملاحظة زمن الاسترجاع ودلالته على الماضي البعيد من اشارات شخصية السارد الممسرح: (هل صحيحة تلك القصة الطريفة عن طرد تيشيان في مرسمه يوم كنت في الثانية عشرة من عمرك...)، فقوله (الثانية عشرة من عمرك) يحمل دلالة بعيدة جداً، ويوحي بمرور فترة زمنية بعيدة على هذه الحادثة، وبذلك يكون الاسترجاع خارجياً، ويشير الى أحداث حدثت قبل بدء الخطاب القصصي.

ولم يكتف هذا الاسترجاع بتلخيص أحداث الماضي حسب، وإنما نقل هذه الحادثة التي حدثت في الماضي مع ذكر ملابساتها النفسية والموضوعية: "أجبت بشيء من الخوف أنّها من صنعك، .... رأى أوراقاً بارزة من أحد الأدراج، ... ادرك أنّك ستصبح رجلاً عظيماً وتسبب له المتاعب من ناحية الفن...".

وفضلاً عن ذلك عمل الاسترجاع على اعطاء معلومات عن شخصية ثانوية (تيشان) بشكل موجز، لأنّ الحوار القصصي يركز على الجوانب المهمة من حياة الشخصيات، ويمتاز الاسترجاع

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢ / ٤٧٩.

بتلخيصه وتكثيفه للاحداث التي وقعت في الماضي، كما أنّ الايجاز والتركيز من سمات القصة القصيرة.

٢-الاسترجاع الداخلي:

أما الاسترجاع الداخلي فيتجسد بشكل بارز في قصة (حتى القطط)، عندما توجهت شخصية نسوية بكلامها إلى صديق لها:[١]

"**رفع هو صوته قليلاً، وقال :**

-ماذا عن أمس...؟

ضحكت بغنج ثم انقلبت على ظهرها، وقالت:

+ أمس عندما خرجت من الحمام نسيت أنْ أطبق جناحي الستارة جيداً ظلَّ شق بسعة خمس أصابع أو اكثر... وانشغلت بتجفيف نفسي برفق، فكرت أنْ أتهيأ قبلك في ارتداد ملابسي، أتعرف ماذا رأيتُ؟ ... رجلاً في البناية المقابلة للفندق واقفاً خلف النافذة المواجهة تماماً لنافذتنا يترصد جسدي. اسمع، عندما افتح النافذة بعد أنْ نرتدي ملابسنا تراه متسمراً هناك، منذ أمس، وكلما فتحت الستارة، أراه هناك لا يتحرك... فقط تعرف كم كان مضطرباً، ويدخن بشراهة، ويترقب أقل حركة من الستارة بفزع".

إنّ الاسترجاع هنا داخلي لأن العودة مرتبطة بزمن قريب للخطاب (امس)، وهناك خيط زمني قصير (أمس ←اليوم) وهذا القرب الزمني جعل من الاسترجاع قريباً من الوصف، كأنّ الزمن يسير ببطء شديد، ففيه تمَّ رصد الستارة والشق الموجود فيها، كما رصد الاسترجاع حركة الشخصية عندما خرجت من الحمام وانشغلت بتجفيف نفسها، ثم ملاحظة وجود شخص في البناية المقابلة. وتمكن الاسترجاع من خلال رصد هذه اللحظة، وهذا الأمر أنْ يلقي الضوء على الجانب الأخلاقي والنفسي للشخصية المجهولة الواقفة في البناية المقابلة، ويشير بطريقة غير مباشرة الى مسائل السلوك الاجتماعي، والكبت الجنسي، ومصادرة حرية الآخرين عند رصد تحركاتهم بهذا الشكل.

٣- الاسترجاع المزجي:

يرد هذا النوع في قصة (من الذي قتل كروموبل)، على لسان شخصية (حميد)، وذلك من خلال حوارها مع شخصية السارد الممسرح: [١]

---

[1] الاعمال الكاملة: ٣٧٨/١.

"ذات مساء قال لي:

-أنا قتلتُ زوجتي...

+مستحيل..

-أقسم بشرفي.. أتعرف أنها بدأت تغار من ببغائي، ويستبد بها غضب أهوج كلما لاطفت الطير.. تشاكسني، وتردد أنها ملكة البيت الحقيقية، وكنت أقول لها، بوسعي أنْ أقلب عرشها، وكانت تسخر مني، وتذكرني بالحصوة التي قتلت كروميل..آه.. بدأنا نتلاسن، نغضب، يستفز واحدنا الاخر. كلما لاطفت الببغاء كانت تنفعل، وتغضب، وتسألني فيما إذا كنت ما زلت أحبُّها ... وتتكلم عن ايام حبّها لي.. أتعرف أنها كانت عاهرة؟ صدقني انتشلتها من المبغى، من تلك الأزقة المظلمة في بغداد.. عشقنا البعض بجنون.. الحبُّ، أوه، أنت تعرف.. يشق طريقه الى القلب بغريزة خاصة به.. أنت تعرف أنّ المرأة القبيحة تقع في الحبّ بسرعة، في حين انّ الفاتنات يجب أن يتعب الواحد معهن كثيراً.. كانت هي جميلة.. أيّ شيطان أتى بها الى تلك الازقة المظلمة؟ لا أعرف .. ولم أسألها.. كم تعبت معها.. وحدي أعرف فقط .. أخذت اسراراً كثيرة معها الى قبرها.. لكن صدقني لم أر أوفى منها، ولا أجمل منها، ولا اكثر حناناً منها، كانت رائعة.. وظلت عاقراً.. ايه، ماذا يهم. المهم ظلت وفية حتى خنقتها.."[1].

إنّ هذا الاسترجاع المزجي بوصفه تقنية سردية رجع الى أحداث وقعت قبل بدء الخطاب، والى أحداث وقعت داخل زمن الخطاب القصصي، وقد امتد هذا التذكر مساحة سردية كبيرة، إذ بلغ صفحة واحدة، وقد مزجت هذه المفارقة الزمنية أو السردية بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، إذ جاءَ الاسترجاع الخارجي عبر ذاكرة شخصية حميد (شخصية الزوج) بضمير المتكلم، وفيه قدمت معلومات كثيرة عن ماضي شخصية الزوجة، من خلال العودة الى الماضي البعيد الواقع خارج زمن الخطاب، ومن هنا يصبح ارتجاع الشخصية تعمّقاً في الماضي وسيراً لأغوار الذاكرة ولوحة لصورة الآخر المرسومة عليها، فالمتلقي يتعجب ويستغرب لهذا الاختيار، ويسأل لماذا اختارت شخصية حميد (زوجتها) من المبغى، هل لأنه كان أيضاً جزءاً من هذا المكان وكان ينتمي إليه: (أتعرف أنّها كانت عاهرة؟ صدقني انتشلتها من المبغى، من تلك الازقة المظلمة في بغداد.. عشقنا البعض بجنون.. كانت هي جميلة.. اي شيطان اتى بها الى تلك الازقة المظلمة؟ لا أعرف ولم اسألها .. كم تعبت معها ..

---

[1] في زورق واحد: ٤٨.

وحدي أعرف فقط.. اخذت اسراراً كثيرة معها الى قبرها.. لكن صدقني لم أر أوفى منها، ولا أجمل منها، ولا اكثر حناناً منها.. كانت رائعة .. وظلت عاقراً).

فتح الاسترجاع هنا الباب أمام المتلقي ليعود مع شخصية (حميد) الى الماضي، ويتعرف على كيفية العلاقة التي جمعت بين حميد وزوجته الراحلة، مع كشف سيرة الزوجة والبيئة التي كانت تعيش فيها، دون ان يتمكن المتلقي من الاطلاع على ماضي شخصية (حميد) وملابسات حياتها آنذاك، لهذا نستطيع القول أنّ الاسترجاع ينطلق من منظور ذاتي غير مفتوح، إذ لم يتسع للطرفين، لأنه سلط الضوء على شخصية واحدة، لأن الاسترجاع اعتمد على منظور ذاتي بحت،منظور شخصية(حميد).

أما بخصوص الاسترجاع الداخلي فقد لعب دوراً كبيراً في كشف بعض ملابسات الحدث وتحديد سبب ظهور المشكلة وعدم التفاهم بين الزوجين، ولا سيما في الفترة الاخيرة من حياتهما الزوجية، تحديداً عندما جاءت شخصية الزوج ببغاء ليكون جزءاً من العائلة فيملأ فراغ الحرمان من الولد، لأن زوجته كان عاقراً: "انّها بدأت تغار من ببغائي، تشاكسني، تردد أنّها ملكة البيت الحقيقية،... كلما لاطفت الببغاء كانت تنفعل، وتغضب، ... وظلت عاقراً،...".

إنّ هذا المقطع الاسترجاعي كشف شيئاً آخر وهو الدوافع التي أدت بالزوج ليقتل زوجته، كما رصد الحالة النفسية لشخصية (حميد)، كما أسهم الاسترجاع في اعطاء المتلقي معلومات متضاربة عن شخصية الزوجة: (كانت رائعة...، وظلت عاقراً)، وإذ إن عقر المرأة ليس خطأً ولا نقصاً، بل هو حالة بايولوجية، واذا كانت رائعة فما الداعي إلى الاقدام على هذا الفعل الشنيع، وبهذا الأسلوب غير المباشر يكشف الاسترجاع أن المتكلم (شخصية الزوج) يعاني من اضطرابات نفسية، ومن خلل عاطفي، ادّى به الى هذه الحالة البائسة.

وقد أسهم الاسترجاع بنوعيه هنا في هذا السياق في بلورة الحدث الآني، إذ وظفّ الخطاب القصصي لدى جليل القيسي الاسترجاع وبنى عليه نظامه السردي، لأنّ الحدث الحاضر غالباً ما يكون نتيجة حتمية لأحداث سابقة يجهد الخطاب القصصي في تعريفنا بها بطريقة فنية، وهو إما أنْ يحيطنا علماً بهذا الماضي بطريقة إخبارية مباشرة، أو عن طريق الايحاء به، وربطه بالزمن الحاضر، عن طريق التجسيد، وهنا يتداخل الماضي مع الحاضر ويؤثر فيه، ويخلقه مرة اخرى[1].

[1] مبادئ علم الدراما، د. سمير سرحان: ٣١.ذ

إنّ الوظيفة في الخطاب السردي مفهوم " استخدمه فلاديمير بروب (١٩٢٨-١٩٧٠) لوصف الخرافات العجيبة وتفكيكها وتحليلها، وقد بين أن الخرافات المائة التي انكبّ على دراستها تنطوي على أحداث متماثلة"[١]، و"تعتمد هذه الدراسة أساساً على النظرة الهيكلية الوصفية. فالحكاية هيكل، بنية مركبة، معقدة، يمكن تفكيكها و استنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معيّن."[٢]. وقد رأى الشكلاني الروسي فلاديمير بروب الوظيفة أنها افعال الشخصيات التي نتعرف عليها[٣]، اي "أنّ الحدث يعتبر وظيفة مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه"[٤]. وهذه الافعال تكون في الخرافات العجيبة " من قبيل: السفر، المخالفة، المطاردة، النجدة، العثور على الاداة السحرية، العودة، ..."[٥] ، وقد تحدث (بروب) عن الوظائف في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، بأن أسماء الشخصيات الدراماتيكية تتغير وكذلك صفات كل واحد منها، ولكن أفعالها ووظائفها لا تتغير. ونستنتج من ذلك أنّ الحكاية غالباً ما تعزو أفعالاً واحدة لشخصيات مختلفة[٦]

ينطلق بروب اساساً من ضرورة دراسة الحكاية الخرافية الروسية على بنائها الداخلي ،وانَ دراسته تمت في معظم الاحيان من جانب أصولها فقط ،فهو بالتحديد على عكس معظم الباحثين الذين يقومون بالتصنيف التاريخي و الموضوعي للحكاية فيفرضونه على المادة العلمية من خارجها ولا يستخلصونه من بنيتها الداخلي [٧]، وهذه الوظائف التي تحدث عنها بروب مرتبطة بعضها مع بعض، و " من ثمّ فإنَّ مفهوم الوظيفة مجرد بالنسبة الى الحدث، وتترابط الوظائف بينها وفق محور تطوري، فلا تنفي إحداها الآخرى، إذ كلّ وظيفة تنجم عن الوظيفة السابقة لها نجوماً تمليه ضرورة منطقية وجمالية. فالابتعاد يترتب عليه النهي، والنهي يولد الخرق، وعن الخرق ينشأ الاستخبار، وعن الاستخبار ينتج الاطلاع..."[٨].

فالغرض من الاسترجاع هنا، ه

لجذب المتلقي، وجعله يتابع مسارات الحوار الداخلي (الاسترجاع) ويملأ الفجوات.

---

[1]معجم السرديات: ٤٧٤.

[2]مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر : ١٩ .

[3]مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب،ت: ابوبكر احمد باقادر، احمد عبدالرحيم نصر: ٧٧.

[4]مدخل الى نظرية القصة تحليلاُ وتطبيقاً: ٢٠.

[5]معجم السرديات: ٤٧٤.

[6]مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٧٥ .

[7]م.ن.:٥٤-٥٥.

[8]معجم السرديات : ٤٧٤.

وقد حدد (بروب) الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات الخرافية باحدى وثلاثين وظيفة، وأنه وضع لكل وظيفة مصطلحاً خاصة بها، وجعل لكل وظيفة اشكالاً مختلفة قريبة منها أو مُتفرعة ، واذا قرأنا كل الوظائف الواحدة تلو الآخرى نلاحظ أنّ كلّ وظيفة تؤدي الى التي تليها بالضرورة المنطقية والفنية، وإنه لاتوجد وظيفة تستبعد الآخرى، وكلها تقوم على محور واحد[١]. وإن الذي يلحظ من توزيع هذه الوظائف على الشخصيات عند (بروب)، هو " التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها، ذلك أنّ ما هو اساسي هو الدور الذي تقوم به، وهكذا فالشخصية لم تعد تُحددُ بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالاعمال التي تقوم بها، و نوعية هذه الاعمال"[٢].

وقد توسع (رولان بارت) فيما بعد في مفهوم الوظيفة وعرّفها قائلاً إنها: "الوحدة السردية الدنيا، وهي لا تتطابق تطابقاً آلياً مع أقسام الخطاب السردي اي الاعمال أو المشاهد أو الفقرات أو الحوار أو المونولوج...، ولا مع الأصناف النفسانية من قبيل السلوك أو المشاعر أو النيات أو الدوافع، أنّ هذه الوحدات القصصية التي وسمت بالوظائف مستقلة عند (بارت) استقلالاً تاماً عن الوحدات اللغوية"[٣]، وتتسم نظرة رولان بارت للوظيفة بالشمولية لأنها لا تقتصر على نصّ قصصي معين ولذلك فإنّ "أهمية البحث في الوظائف عند رولان بارت تكمن في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده، وذلك أنه لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكّون كل اشكال الحكي. وهو لا تُحصِرُ الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة – في نظره– بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نُظِرَ اليها في سياقها الخاص"[٤].

وقد ميّز (رولان بارت) بين نوعين أو طبقتين للوظائف (الوحدات الوظيفة)، فهما: توزيعي، واندماجي. فالوحدات التوزيعية (Unites distribution elle)، وهي وحدات تتناسب مع الوظائف التي عبر عنها بروب، وقد أعاد بريمون استخدامها حديثاً[٥]. و "تتعلق باعمال الشخصيات"[٦]. أما الثاني، (الوحدات الإدماجية)، فهي تحتوي على معلومات ذات صلة بهوية الشخصيات، ومؤشرات تدل على بيئتها [٧].

---

[1] مورفولوجيا الحكاية الخرافية: ٨٣-١٣٦.

[2] بنية النص السردي : ٢٥.

[3] معجم السرديات: ٤٧٥.

[4] بنية النص السردي: ٢٨.

[5] مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ت: د. منذر عياشي: ٤٤.

[6] معجم السرديات : ٤٧٥.

[7] مدخل الى التحليل البنيوي للقصص: ٤٥.

يرى رولان بارت أنّ هاتين الطبقتين الكبيرتين من الوحدات، اي الوظائف والدلائل،وتسمح بتصنيف معين للقصص.إذ يرى أنّ بعض القصص وظيفي بقوة كالحكايات الشعبية، وأن والوحدات التوزيعية تطغى في هذه الانماط من القصص، وبعضها الآخر، على العكس من ذلك، دلائلي بقوة كالروايات السيكولوجية، وتطغى الوحدات الادماجية في هذه الانماط من القصص[١].

أما الباحث السيميائي جريماس، فقد استعمل مصطلح العوامل/ الشخصيات، لتحديد مفهوم الوظيفة في كتابه (السيمياء البنيوية ١٩٦٦)، ففيه حدّد الشخصيات لا ككائنات نفسية، وإنما كمشاركين. كذلك أنّ الشخصية، من وجهة النظر الألسنية، لا تُحدد الشخصية بميولها النفسية و خصالها الخلقية، و إنما بموقفها داخل القصة، أو بعملها أو دورها فيها، وبهذا فإنه يتم النظر الى الشخصية كوظيفة نحوية[٢]، والعامل هو " الذي يقوم بالعمل والمعمول هو الذي يقع عليه العمل، ويمكن للشخصية الواحدة أن تضطلع بهذين الدورين معاً"[٣]، وللعامل "دور أساسي في مستوى البنية العميقة للسرد، يقابل الوظيفة عند سوريو، والشخص الدرامي عند بروب، والشخصية الخارقة عند لوتمان – والمصطلح أدخل الى السرد بواسطة جريماس"[٤].

ترتبط الوظائف بالحوار برباط وثيق لأن وجود الوظائف مرهون بوجود الحوار، فالحوار هو إنتاج لحركة الشخصيات و نشاطها، وقد تغيرت النظرة تجاه الشخصيات بشكل منهجي منذ بروز السردية (علم السرد Narratology)، فبوحي من أعمال بروب تقترح السردية ترتيب الشخصيات بحسب ما يفعلون أي حسب الوظائف التي يقومون بها بدلا من تصنيف هذه الشخصيات داخل العمل القصصي حسب ماهم عليه [٥].

ومن خلال استقراء الحوارات في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي وجد الباحث أنها تقوم بوظائف عدة منها؛ الوظيفة التواصلية، و وظيفة التغريب (نزع الالفة)، والوظيفة التحديدية.

---

[1] مدخل الى التحليل البنيوي للقصص: ٤٦ .

[2] تحليل الخطاب الأدبي على ضوءالمناهج النقدية، محمد عزام: ١٥٤.

[3] معجم السرديات: ٢٨٣.

[4] المصطلح السردي: ١٧.

[5] ينظر:مدخل الى التحليل البنيوى للقصص :٦٥-٦٧.

المبحث الأول : الوظيفة التواصلية

إن الاتصال يعني نقل معلومات أو أفكار أو ثقافات من شخص لآخر عن طريق الكلام أو اللغة[١]، أو هو " تبادل المعلومات بين شخصين أو، في الحد الأدنى، عقدُ صلة بين شخصين. و لابد في الاتصال من شروط، أولها وجود رسالة موجهة من مُرسِل الى مرسَل اليه، والثاني أن يكون المرسل اليه قادراً على فهم الرسالة. وهناك الكثير من ترسيمات الاتصال، ولكن أشهرها هي تلك التي قدّمها جاكبسون Jakobson: يبعث المرسل (المتكلم، الراوي، الكاتب) برسالة الى المرسل اليه (المتلقي، المستمع، القاريء)، وهذه الرسالة تتطلب: سياقاً لغوياً يفهمه المرسل اليه، وشفرة مصطلحاً عليها، وصلة مادية تجمع بين الطرفين تسمح بإقامة الاتصال و مواصلته"[٢].

فالتواصل في أصله الاشتقاقي يعني تصميم رمز أو علامات، اي جعله عاماً ومشتركاً بين مجموعة من الافراد. ومن ثم فالتواصل، في مبدئه، يفيد الانتقال من الفردي الى الجماعي، وبذلك يغدو شرطاً مؤسساً لكلِّ حياة اجتماعية. وإنّ التواصل يتمثل، بصفة عامة، في تبادل البلاغات المحملة بالدلالة. ومن هنا فإنّه يمكن أنْ يأخذ مظاهر متعددة، منها تبادل الكلمات أو الخدمات أو الممتلكات[٣]، أو التكنولوجيا أو الثقافات. و اللغة تلعب دورا فعالا في عملية التواصل، إذ يعتمد التفاعل بين الناس على كفاءتهم في استخدام اللغة للتواصل، و يتحدد الواقع الاجتماعي بالطريقة التي نقيم بها عوالمنا بالكلمات والاشارات والصور[٤].

تتكون العلامة من وحدة ثلاثية المبنى هي الدال، والمدلول، والقصد حسب منظور سيمياء التواصل، وفي هذا تطوير لمفهوم سوسير المبكر الذي عدّ العلامة اللغوية ثنائية المبنى، وهو الدال (Signifier) و المدلول (Singnified)، ويركز هذا الاتجاه على الوظيفة التواصلية، وهو في ذلك يرى أنّ هذه الوظيفة لا يتعلق وجودها بالرسالة اللسانية فقط، وإنما توجد ايضاً في البنيات السيمائية

---

[1] قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر، سمير سعيد حجازي: ٣٥.

[2] معجم مصطلحات نقد الرواية: ١١.

[3] المتخيل و التواصل – مفارقات العرب والغرب، محمد نورالدين أفاية: ١٦٣،١٦٤.

[4] ينظر دليل القاريء إلى الثقافة الجادة، آرثر والدهون، وأونجا.س. ويبرز، آرثر زيجر، ت: أحمد عمر شاهين: ٤٣٥.

التي تشكلها حقول غير لسانية، غير أنّ هذا التواصل مشروط بالقصدية، وارادة المرسل في التأثير في المرسل اليه، فلا يمكن للعلامة أنْ تكون أداة التواصلية القصدية ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية[١].

يتناول هذا المبحث وظيفة التواصل في ثلاثة محاور، وعلى نحو الآتي:

١- التواصل الثقافي ٢- التواصل مع الزمن الماضي

٣-التواصل المكاني

١: التواصل الثقافي:

يقصد بالثقافة "بنيات عملية و نماذج نمطية فكرية واقعية وخيالية تظهر في اللغة المقننة واللغة الرمزية وتظهر في سلوك وفي فكر الفرد والجماعة خلال الزمن"[٢]، وتتدرج ضمن البنية الثقافية كلّ من الفن، والأدب، والموسيقى، وشتى صور الابداع الفني في فترة تأريخية محددة.

تعد قصة (مُسرطنة بالوهم)، من النماذج الجيدة للتدليل على التواصل الثقافي في قصص جليل القيسي القصيرة، إذ تدخل شخصية (السيد مهدي)، وهو فنان تشكيلي مع فتاة جميلة تحمل أفكاراً ورؤى تعكس ثقافتها الفلسفية والفكرية:[٣]

"- أعرف يا سيد مهدي أنّك تنفر من الآخرين على طريقة كلمات سارتر الجحيم هي الآخرون، تماماً كما أفعل أنا...

+ حسناً، ما سبب نفورك من الآخرين.

-لأنَّ عذابات سخيفة تستحوذ عليهم، فيبدون أمام ادراكي، و وعيي، وبسبب زخم حياتي الفكرية، وربما الطبقية السخيفة و كأنهم أقزام... هزّت رأسها بتوتر ورددت: لا لا... لا أتحمل وجودهم...؟ فتحت حقيبتها، ولدهشتي أخرجت مطواة كبيرة بلون الفضة، ثم أخرجت علبة سجائر – فينوس- ومقدحة ذهبية اللون، قالت وهي تعيد المطواة الى الحقيبة : لا مانع لديك أنْ أدخن؟؟

---

[1] ينظر معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية، التفكيك، السيميائية)، عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: ٧٤-٨٤.

[2] قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر: ٣٤.

[3] الاعمال الكاملة: ٤٦١/٢.

+ لا لا ... إطلاقاً ..أشعلت سيجارتها و أخذت منها مجّة طويلة..."

يعتمد التواصل بين الشخصيتين على الحوار، والحوار يستعين بافكار الفيلسوف الوجودي (سارتر): (على طريقة سارتر الجحيم هي الآخرون)، فالنفور الذي تتحدث عنه الشخصية (كأنهم أقزام، لا أتحمل وجودهم)، مرتبط في السياق الحواري بالفكر الوجودي لدى سارتر، وهذا ما يعكس ثقافة شخصية (فتاة) الفكرية وتواصلها الثقافي مع الفلسفة الغربية الحديثة، انّها ترفض الآخر، ولا تتواءم معه انطلاقاً من منطلقات الفلسفة الوجودية التي "ترفض قيم المجتمع والتأريخ والعلم... لانّها تتصور المجتمع عبارة عن مجموعة من الأنات لا روابط بينها... الذات الحقة هي تلك المتفردة المنعزلة التي تستمد قوامها من نفسها فلا تخضع بالتالي لأي تقويم من خارجها"[١]، انها نظرة تقدّسُ الذات و ترفض الآخر، لأن الآخر في نظرها مصدر الشقاء، إذ يقول سارتر "إنّ الآخر هو الجحيم لأنه ينظر الي باعتباري شيئاً، وفي هذا هدم لذاتيتي. فلايمكن أنْ يكون هناك حبّ بمعنى الاتحاد بالآخر، لأن الذات المستقلة ترفض اي تنازلات عن حريتها وذاتيتها... والآخر هو الصخرة التي تتحطم عليها ارادتي"[٢]، ويحاول الانسان دائماً أنْ يحقق ذاته عن طريق تحقيق امكانياته، ويحدد ماهيته بمحض حريته، من دون تدخل من الآخر. تنطلق شخصية(الفتاة) من منطلقات الفكر الوجودي المرتكز على الذات فترصد عزلتها في العالم المعاصر:[٣]

"+ قلتُ : هل أفهم من كلامك أنّكِ وحيدة؟

-أنا دائماً وحيدة... وحيدة حتى مع اسرتي ... أعيش مع كتبي، أسطواناتي الكلاسيكية، مع خيالي، وأحياناً مع هستيريّتي، و أستمتع بنعيم إنهياراتي النفسية... ها ها... ألاحظ من نظراتك التي راح التعجب يتراقص فيها، وكذلك الدهشة، بل الإندهاش...

+ لماذا أنتِ وحيدة... فتاة بهذا الجمال الباذخ وحيدة؟ كيف؟

-الإنسان يا أستاذ مهدي دائماً وحيد..أنا لا أريد أنْ يُعرف عني أي شيء... أنا هي أنا.

+ لماذا؟

-أنني إنسانة مغتربة بكلّ معنى الكلمة... ألهو مع نفسي فقط. أنا بطلة بطريقتي الخاصة...

---

[1] علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مجاهد عبدالمنعم مجاهد: ٢٠-٢١.

[2] سارترو الوجودية ، د. مصطفى غالب: ٢٦-٢٧.

[3] الاعمال الكاملة: ٤٦١/٢.

تحولت العزلة النفسية و الشعور بالاستياء لدى شخصية(الفتاة) الى الاغتراب، وهي تعترف بأنها مغتربة، منعزلة: (إنني إنسانة مغتربة بكل معنى الكلمة...)، وهذا يعني أنّ الاغتراب الذي تعاني منه الفتاة ليس شيئاً سلبياً مطلقاً.

ومع استمرار الحوار يزداد التواصل مع الفلسفة الوجودية تعمقاً، إذ نجد (السيد مهدي) يحاول تشخيص آلام الفتاة من خلال الاستماع الى كلامها ورؤيتها التي تعتمد على رؤى رواد الفلسفة الوجودية، متمثلة هذه المرة بفكر الفيلسوف الوجودي (كير كغارد):[1]

"+ للمناسبة ما الذي تعانين منه؟

–هل جربت الألم –الكير كغاردي–؟

+ لا لا ... ما نوع هذا الالم...؟ صمتت، وراحت تشعل السجائر تباعاً حتى أن غرفتي تحولت الى مدخنة حقيقية... وكانت كلما تخرج مقدحتها وعلبة السجائر، وتخرج من غير تعمد و بآلية المطواة ايضاً...

+ قلتُ: لماذا تحملين هذه المطواة؟

–قالت: سأخبرك لاحقاً... آه ... قبل قليل سألتني عن نوع الألم الذي أعانيه؟ هل قرأت ايّ شيء للفيلسوف كيركغارد؟

+ لا لا ... حسناً ما نوع الألم الكيركغاردي؟

–أنه نوع صعب! ومعقد! وملولب...حلزوني... حقير.

+كيف؟

–حسناً ... سأحاول باختصار أنْ أشرح لك آلامي، وأوهامي، أحياناً، يا الهي تشتد عليَّ وطأة الليل... الظلمة... الهدوء. هل حدث أنْ خفت من الأمان؟ الأمان يخفيفني... هل فكرت كرسام موهوب في زمن الصفر. الصفر... أحاول أنْ أنغرس في اللازمن. لا أريد أنْ اتزمن ... لكنّ الانسان، وهنا المأساة متزمن رغماً عنه ... ها ها ها .... أتعرف بين الزمن واللازمن فجأة أشعر كما لو أنني أزهر، ثُمَّ أذبل و أروح في ضرب نادر من القسوة والعذاب، هل تفهمني.

+ أحاول

–سيد مهدي صالح، هل تثق بالأمان؟ لم تنتظر جواباً مني. أطلقت صيحات صغيرة وحلوة، ورسمت بيدها التي تمسك السيجارة حركات مسرحية صغيرة... قدمتُ لها كأساً ثانية... شكرتني بحرارة بعينيها.

---

[1] الاعمال الكاملة : ٢/ ٤٦٢، ٤٦٣.

تنهدت بعمق و قالت: الأمان مجرد مظهر... صدقني ثمة خطر في الأمان...".

قوام الحوار ومساراته هو التواصل مع الفلسفة الوجودية فعمد القاص في حواره الى تكرار اسم الفيلسوف الوجودي كيركغارد وذكر نزعته الوجودية تجاه الألم الانساني في الوجود، إذ لخص الحوار هذه النزعة الوجودية لدى شخصية الفتاة، كما يبرز الحوار عمق ثقافة الشخصية و حريتها في التعبير، انطلاقاً من النزعة التحررية لدى الوجودية، لأنّ الوجودية تعكس أزمة الليبرالية التي لم تعد في مركز يسمح لها بالرد على التساؤلات التي تفرضها الممارسة التاريخية الاجتماعية المعاصرة، أو بتفسير عمليات الصعود والهبوط في حياة المجتمع الرأسمالي. ومشاعر الخوف واليأس و فقدان الأمل الكامنة داخل افراد المجتمع [١]، وهذا ما جعل الفرد يشعر بالخطر حتى في أمانه. ويستمر الحوار في التواصل مع الثقافة الغربية، وهذه المرة مع فكرة العدمية، التي "تمتاز بإنكار وجود كلّ شيء، وانكار قدرة العقل على الوصول الى الحقيقة"[٢]، فالانسان والحياة أشباحُ، وليسَ لهما ماهية حقيقية، وهذا ما جعل الانسان يعيش في العذاب والألم والخوف والقلق، لأنّه لا يعرف ماهيته بصورة يقينية:[٣]

" + ألم تحاولي أنْ تعالجي نفسك؟

-أنا كذبة... ما جدوى علاج الكذب؟

+ لكنّ الانسان بحاجة الى تنظيف و تغيير نفسه بافكار جديدة.

-ما جدوى الافكار الجديدة؟ لماذا أفكار جديدة؟ أنا شديدة الاقتناع أنْ كينونتي مجرد حلم...".

إن الرؤية العدمية قد غلبت على رؤيا الشخصية للحياة، فهي ترى عدم فائدة الافكار الجديدة، لأن كينونة الانسان عبارة عن حلم و سراب، ومن هنا نجد أنّ اضطرابات الرؤية لدى الشخصية (الفتاة) تجاه الحياة والكون هي المؤثر الجوهري في الأفعال و السلوكيات والمشاعر، وهنا مكمن السر في نظرتها التشاؤمية، فالحياة لديها عبارة عن الكذب والزيف و الحلم؛ (أنا كذبة... ما جدوى علاج الكذب؟...، أنا شديدة الاقناع أن كينونتي مجرد حلم...).

ويتجلى لنا في هذا المقطع الحواري أن الحوار يجسد الفكر العدمي الذي ينظر الى العالم من خلال رؤية تشاؤمية عدمية بسبب فقدان الانسان لقيمه، فالآخر في نظر هذا الفكر يمثل دائماً جحيماً،

---

[1] الموسوعة الفلسفية: ٥٧٩.

[2] المعجم الفلسفي: ٦٦/٢.

[3] الاعمال الكاملة: ٤٦٥/٢-٤٦٦ .

ويحاول الانسان الواعي أن يتخلص منه، فكلما اقتربنا من الآخر افتقدنا كينونتنا وأنفسنا، وكلما ابتعدنا عن الآخر اكتشفنا أصالتنا وهويتنا[1]،فعدمية شخصية الفتاة مثل عدمية سارتر نابعة من طبيعة متشائمة.

2- التواصل مع الزمن الماضي

إنّ العودة الى الزمن الماضي، وتوظيف شخصياته يعني الغاء "التمايز بين الناس، وتحرر الكلمة من أسار الكذب والزيف و الانتهازية و تحررها الى العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة"[2] فالماضي في كثير من الأحيان مرآة تعكس واقع الحياة المعيش فيه.

في قصة (اللازمني)، تشارك شخصية السارد في احتفالية يونانية (عيد ديونيزيوس) المقدس في أثينا، فتحاول شخصية السارد عبر حوارات القصة، ومن خلال توظيف المرجعيات التأريخية والأسطورية فيها، امثال هرقليس، ديونيزيوس، هوميروس،...، بناء جسر ثقافي و معرفي، فضلاً عن ذلك، تحاول أنْ يجعل من هذه الشخصيات التأريخية رموزاً للواقع الذي يعيشه السارد، لأنَّ قضايا الانسان الكونية واحدة في كل زمان و مكان:[3]

"- قلت: صحيح أيّها الملك الشاب... لستُ يونانياً... آه... أنت لم و لَنْ تخونك نبوءتك ابداً ... لقد كانت عظمتك في نبوءتك! هزّني هذه المرة برفق قائلاً: حسناً قُلْ مَنْ أنا؟

-سأقول لك مَنْ أنت... لقد قطعت آلاف الكيلومترات لأحضر هذا المهرجان لكي أراك أنت بالذات.

+ مَنْ أنا؟

-مهلاً ... مهلاً ... لنْ أتفوه باسمك العظيم الآن...

+ صرخ : قُلْ مَنْ أنا!!

-آه ... ايّها الملك الرائع، لقد كانت واحدة من عيوبك سرعة غضبك، ثم ندمك.

---

[1] ينظر: حدود التأويل – قراءة في مشروع أمبرتو ايكو النقدي: ٢٥٦ .

[2] الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي، د.حسن حمزة حمود ، الموقف الثقافي،العدد:٢٥،السنة:٢٠٠٠: ٩٦.

[3] الاعمال الكاملة : ٣٣٧/٢، ٣٣٨ .

+ لا لا... أنت لا تعرفني...

-بل أعرفك جيداً... يا من أردت أنْ تكون ابناً للإلهة آمون في معبده...

+صرخ: جيد ... لكنّ مَنْ أنا ... أنطق اسمي...!

-أيّها الملك العظيم برغم إمتلاكك قوة فوق الطبيعية و قدرة على التنبوء، وشجاعة خرافية، وصبراً خرافياً، لكنّ غضبك السريع شيء لا أصدقه، في نوبة غضب قتلتَ كليتوس الحبيب جداً الى قلبك... إهدأ ايها الملك ولو أنّ الهدوء في عيد ديونيزيوس مستحيل...

+آه ... ماذا ...كليتوس... انخرط في بكاءٍ حار، وهو يقول وحقّ زيوس أنت تعرفني...

-اهدأ...

+لكن انطق اسمي...

-صبراً صبراً... حسناً أنت شاب وسيم... لك شعر أشقر على شكل حلقات وخصل... إحدى عينيك سوداء كما عين التنين... عين جميلة لكنّ مخيفة... أتذكر حين همَّ بوسيفال بالانقضاض عليك زجرته بعينيك الغاضبتين فخرَّ حصانه على الارض... هتف قائلاً:

+بحقّ الإله زيوس، والإله ديونيزيوس أنّك تعرفني بينما عجز عشرات من ابناء وطني أنْ يتعرفوا عليَّ وأنا في ملابس هرقيلس...

+حسناً ماذا بعد... كشف زاوية عباءته فرأيْتُ ...سيفه ... قلتُ شيئان لا يفارقك ابداً حتى في موتك.

+ما هما؟

-إلياذة هوميروس، وسيفك...

يركز المشهد في الحوار الجاري بين شخصية السارد و الشخصية التأريخية على تعميق الصلات، وتقوية قنوات الاتصال مع الزمن الماضي، من خلال الحديث عن اليونان القديمة، وشخصية الملك، كليتوس، عيد ديونيزيوس، ألياذة هوميروس، إلاله زيوس، الإله آمون، وتعتمد عملية الاتصال بين الشخصيتين المتحاورتين على عرض المعلومات و عملية التركيز، ما يجعل الكلام بين الطرفين

اكثر فعالية وجذباً، وقد لجأ الحوار الى صيغتي الاستفهام والأمر في بنيته؛ "قُلْ مَنْ أنا، ...مَنْ أنا، قل مَنْ أنا؟، ... لكنْ مَنْ أنا... قلت: شيئان لا يفارقك ابداً حتى في موتك ما هما؟...آه ... ماذا ... كليتوس..."، والأمر: "مهلاً...مهلاً... لَنْ أتفوه باسمك العظيم الآن...، حسناً قُلْ مَنْ أنا!!،...، أنطق اسمي،. اهدأْ ايّها الملك،...، لكن انطق اسمي، صبراً صبراً..." إذ أدّى كلّ من الاستفهام و الأمر الى استمرارية الحوار، وخلق حالة التشويق والانتباه، وجعلا المتلقي يرغب في التواصل حتى النهاية للحصول على المزيد من المعلومات حول هذه الشخصية التأريخية المتنكرة بثياب هرقليس.

ولكي يوهم القاريء بواقعية الحدث، وتحقيق عملية التواصل والتلقي، يقوم القاص في حواره، وعلى لسان شخصية السارد بكشف خصلتين للشخصية المتنكرة، وهما: التنبوء، وسرعة الغضب؛ "أنت لم ولن تخونك نبؤتك ابداً... لقد كانت عظمتك في نبؤتك!"، "لقد كانت واحدة من عيوبك سرعة غضبك، ثم ندمك"، إذ يلحظ في الحوار تكراراً لعبارة "مَنْ أنا" على لسان الشخصية المتنكرة اكثر من أربع مرات، وهذا التكرار يوحي بعدم قدرة الشخصية على ضبط النفس، وسرعة الغضب، وفي الوقت نفسه يوحي بغياب منطق الصبر والتأني لديها، وقد قامت شخصية السارد بتذكير الشخصية بماضيها :"يا من أردت أنْ تكون ابناً للآله آمون هناك في معبده..."، و "في نوبة غضب قتلت كليتوس الحبيب جداً الى قلبك...".

إنَّ شخصية السارد الممسرح استطاع أنْ يقنع الشخصية المتنكرة بصدق أقوالها من خلال تذكيرها بمعلومات دقيقة وحقيقية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بماضي الشخصية، مثل تذكيرها بقوة تنبوئها، وشجاعتها الخرافية، وغضبها الشديد؛ وكلّ هذه المعلومات جعلت منها تقر بمعلومات شخصية السارد الممسرح:

"-آه ... **ماذا .. كليتوس... انخرط في بكاءٍ حار، وهو يقول وحقّ زيوس أنت تعرفني...**"

ويحاول القاص في خطابه القصصي،أن يجعل عملية التواصل مع الماضي اكثر حيوية، من خلال الاستعانة بصيغتي الأمر والنداء، إذ استعمل الحوار صيغة الأمر أكثر مقارنة بالنداء، وفيه يسعى الحوار الى أداء وظيفة الافهامية، وهذا يؤدي الى الابقاء على الاتصال مع الماضي، إذ تمتاز صيغة الأمر "بعقد آصرة تواصلية مباشرة بين المخاطِب والمخاطَب بحيث يُشترط في العنصر الثاني التواجد الحضوري لإتمام الحلقة الحوارية التخاطبية مما يعين على فهم العلاقات الأكثر عمومية بين

الطرفين"[1]، فالصيغ الأمرية المباشرة: "مهلاً، قُلْ، انطق، اهدأ، صبراً"، جاءت من أجل تقوية الآصرة التواصلية مع هذه الشخصية التأريخية، ومن ثمَّ جعل المتلقي ينخرط في الماضي والمشهد الماضوي بكلّ سلاسة.

فالحوار على الرغم من أنّه يستعيد شخصية تأريخية، عاش في الزمن الماضي البعيد إلا أنَّ احضارها الى الزمن الحالي يجعل من عملية التواصل بين الماضي والحاضر ممكناً. فحدثت عملية التلاحم والاندماج بين الزمنين، الماضي المتمثل في الشخصية المتنكرة، والحاضر المتمثل في شخصية السارد الممسرح.

كما يلحظ في المشهد الحواري، أنّ أسلوب الاستفهام يشغل حيزاً كبيراً من مساحته ، وذلك من أجل تسليط الضوء على البعد النفسي للشخصية المتنكرة من جهة، وجذب انتباه المتلقي اليها من جهة أخرى، ومن ثم الربط مرة اخرى بين الماضي والتواصل معه، وبين الحاضر المعيش فيه ، إذ إنّ الغرض النفسي من السؤال إثارة الانتباه وتشويق المتلقي، وحثه على البحث، لكي ينقّب عن العلل الفاعلة[2] إذ تمكن السؤال من خلال وسيلتي التأثير والاقناع من تعميق التواصل مع الماضي.

٣: التواصل مع المكان

شغلت فكرة المكان حيزاً كبيراً في الفكر الانساني قديماً و حديثاً، وكلما تطور الفكر الانساني تطورت فكرة علاقة الانسان بمحيطه، ويعدُّ لجوء الخطاب القصصي الى توظيف المكان " من القضايا الاساسية التي تكسب لجوء أدب الحساسية الجديدة الى التركيز على أهمية المكان بعداً، شديد الثراء والخصوصية، لأنّ هذا الأدب لا يتعامل مع المكان باعتباره موقعاً للحدث، أو إظهاراً له، أو حتى بعداً جغرافياً للشخصيات فيه، وإنما يتناوله كجوهر، كمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة. بالصورة التي يصبح معها المكان هو البطل الرئيسي للعمل، أو الموضوع الأساسي للمعالجة، وتكسب معها علاقته بالشخصيات ابعاداً فنية فلسفية جديدة؛ ويتحول المكان الى عنصر ايجابي فاعل يضفي على الشخصيات مجموعة من الدلالات والايحاءات الجديدة"[3]، فالمكان هو هوية الذات التي يساعد الانسان على البقاء والثبات والاستمرارية، وهو " يتميز بدرجة واضحة من الثبات

---

[1] البحث الدلالي في كتاب سيبويه، د. دلخوش جارالله حسين دزئيي: ٢٥٥.

[2] اسلوبية السؤال – رؤية في التنظير البلاغي، د. عيد بلبع: ٨٥ .

[3] حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط – الحساسية الجديدة و استخدامات المكان الادبية، د. صبري حافظ، مجلة الاقلام، العدد: ١١، ١٢، لسنة: ١٩٨٦: ٧٢.

النسبي الذي تساعد (الأنا) على التعرف على ذاتها ويسهم في حمايتها من عواصف التشتت والضياع التي توشك عملية التغيير – أو بالاحرى التشويه – ان تطيح بها بلا هوادة"[1]، فالمكان يوصل الاحساس بمغزى الحياة، ويضاعف التأكيد على تواصلها و امتداداتها[2]، ولذا أصبح المكان أداة لإثبات الذات وديمومتها في صراعه مع الحياة.

في قصة (الموتى يتلون القصص أيضاً)، تدور الحوارات بين شخصيتين رئيستين، وهما؛ شخصية السارد / جليل القيسي الذي ينتمي الى المكان التأريخي والحضاري، و عالم آثار يدعى (السير هنري لايارد)، وفي هذه القصة يتوجه شخصية السارد من مدينة (آرنجا) الى مدينة (نمرود)، لعلمها أنّ ثمة عملية نهب لآثار المنطقة (الثور المجنح)، ويشرف على هذه السرقة شخصية عالم آثار انكليزي (السير هنري لايارد)، ويبدأ المشهد الحواري لحظة انفجار شخصية السارد الممسرح بالغضب نادياً لصوص الآثار بالتوقف:[3]

"**–صرخت بقوة: توقفوا ! توقفوا ؟ ماذا تفعلون بالتمثال؟ لماذا تزيحونه من مكانه؟ توقف الجميع عن الحركة، و أرسلوا باتجاهي نظرات تعجب شديدة: مَنْ هذا الرجل؟ لماذا يصرخ ويوجه لنا أمراً بالتوقف؟ تقدمت منهم، وسألت أحد الفنيين:**

–بأمر من يحرك هذا التمثال النادر من هنا؟

أشار الفني بيده الى مرتفع يحيط بالوادي، والى رجل نحيف طويل يرتدي سترة سوداء، وبنطالاً رصاصياً، وعلى رأسه قبعة، واقف بشموخ مثل جنرال يشرف على معركة حاسمة و خطيرة... سألت مَنْ هو؟ أجابني الفني: إنّه الانكليزي السير هنري لايارد"

يقوم هذا المقطع الحواري برصد الفضاء المكاني الواسع، المتمثل بوادٍ عميق يوجد فيه (الثور المجنح)، وقد أصبح المكان ساحة لسرقة وتهريب تاريخ العراق القديم، فتحاول شخصية السارد منع هذه السرقة، لأن المكان عنده يحمل دلالات و ايحاءات كثيرة، كالبعد التاريخي والحضاري والانتمائي.

إنّ المكان المتمثل هنا بالوادي و الآثار التأريخية فيه ، هو رمز في المشهد الحواري للانتماء و التعلق بالوطن والحفاظ على الهوية، إذ هناك حركتان متضادتان تجاه المكان و محتوياته، حركة

---

[1] م.ن: ٧١.

[2] البناء الفني لرواية الحرب في العراق،: ١٢٧.

[3] الاعمال الكاملة: ٢/٣٧٩– ٣٨٠.

إيجابية وانسانية تحاول الحفاظ عليه، ورّد الاعتبار له من خلال الدفاع عنه وتقدير كنوزه الانسانية والحضارية القيمة. وهناك بالمقابل حركة سلبية، همها تجريد المكان من قيمها ورموزها وماضيها، ليسلب الانتماء من قلوب ساكنيه، فيترك الأرض فاقدة لماضيها وتراثها. وقد تمثلت الحركة الايجابية في شخصية السارد الممسرح، كما تمثلت الحركة السلبية في شخصية السير هنري لايارد عالم الآثار:[1]

"**+قال لكن قبل كلّ شيء مَنْ أنت؟ ومن أين جئت؟**

-لقد قدمت لك نفسي. أما من أين أنا. فأنا – أفتخر بأنني عراقي. ومن مدينة آرنجا.

+ما هو مركزك؟

-عراقي... من أرض الرموز...

+ماذا تقصد بأرض الرموز؟

-أنت يا سير هنري عالم آثار ... تعرف جيداً أنَّ وطني فيه آلاف الرموز. ظل السير هنري متحصناً ببرودة الانكليزي، يدقق بصره فيَّ بإمعان شديد

+ وقال هل أفهم أنك تمانع أخذي ثور نمرود...

-يا سير هنري ، أن العبث بهذه السهولة بهذا الرمز الخالد بالذات، أو ذاك من رموز وطني لن يفيدك، ونهبك لثلاث شحنات ثمينة جداً من منحوتات نمرود تفقد وطني هارمونية رموزها..."

تشير شخصية السارد الممسرح الى أنَّ بلادها أرض الرموز، وهذا ما حدا بالكثيرين أن يطمعوا في تراثه وحضارته،وسرقة كنوز ثمينة منه، وبهذا يفقد المكان (الوطن) جماله و جاذبيته، لأنّ جمالية المكان تكمن في الحفاظ على الرموز والآثار. فعلاقة المكان بالرموز والآثار علاقة بقاء و تواصل بين الأرض والانسان، فاذا فقد طرف جماليته يفقد الآخر أهميته و وجوده. وتظهر وظيفة الانتماء لدى شخصية السارد تجاه حضارة بلادها، عندما تشبه نفسها بـــ(طائر الحجل) الذي يقدم نفسه للكلب في سبيل إنقاذ صغاره:[2]

"**- مثل اي عالم آثار نبيل يمكنك أن تكون ضيفاً عزيزاً علينا متى ما تشاء و تدرس رموزنا بِحُرية... أما أن تهربها الى انكلترا .. لا لا لا لا.**

+ مَنْ يمنعني.

---

[1] م.ن. : ٢/٣٨٠-٣٨١.

[2] الاعمال الكاملة: ٢/٣٨١- ٣٨٢.

-كان يجب أن يمنعك ضميرك، لكنَّ الآن أمنعك أنا... نعم أنا...

+ مَنْ أنت؟ وكيف تمنعني؟

-أتعرف يا سير هنري أن طائر الحجل يحول كلب الصيد عن عشه بتقديمه نفسه قرباناً بدل صغاره.

+ ماذا تقصد، هل أنا كلب صيد؟

-حاشاك...حاشاك... أقصد، أنا جليل القيسي إذا اقتضت الضرورة أن يبقى هذا التمثال في مكانه، اكون طائر الحجل، باختصار، لَنْ ادعك تأخذ هذا التمثال... يا سير هنري أنّ هذا التمثال لا قيمة حقيقية له لك مثلما لا قيمة أنْ أدعي أنا العراقي أن كِيتس، أو شيللي، أو بيرون شعراء من العراق."

إنَّ انتماء شخصية السارد الى وطنه و رموزه لا يعني الانطوائية والانعزالية و اغلاق المكان (الوطن) تجاه الآخرين، لانها يفسح المجال للآخر بدراسة ارضها و رموزها وحضارتها بحرية. لكن الآخر لا يفهم سرّ تعلّق الطرف الأول بالأرض وفنائه في الكينونة، لأنه (اي الطرف الثاني) تمكن التملك والجشع في نفسه، فأصبح لا يرى إلا من منظور مادي نفعي بحت.

المبحث الثاني : وظيفة التغريب / نزع الألفة

يُعَدُّ الشكلانيون الروس أول من تطرقوا الى مفهوم التغريب أو نزع الألفة بشكل منهجي، عند تعمقهم في دراسة الأبنية الداخلية للنصوص الأدبية، فالهدف من التغريب عند الشكلانيين الروس هو تعزيز الادراك في الادب، وجعل المألوف غريباً بوساطة طرائق مختلفة في الاستقبال، طرائق هي ذاتها غير مألوفة [١].

ويسعى الأدب أنْ يجعل الأشياء غامضة وغير مألوفة من أجل ربط المتلقي بالنص وإعطائه احساساً جديداً ، إذ يقول شكلوفسكي في هذا الصدد "إنّ الهدف من الفن هو أنْ يمنح الاحساس بالاشياء كما تدرك، و لَيْسَ كما تُعرف. وتتمثل تقنية الفن في أنْ يجعل الموضوعات غير مألوفة، وأنْ يجعل الأشكال صعبة، وأنْ يزيد صعوبة الإدراك وطوله، لأنَّ عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولابُدّ من إطالتها. والفن طريقة لتجريب فنية موضوع ما، أما الموضوع فليس بمهِّم"[٢]. ومن هنا يلتقي كلّ من شكلوفسكي و جيرالد برنس في كون مفهوم نزع الألفة هو "نزع للألفة عن مدركاتٍ اعتدنا رؤيتها

---

[1] ينظر: قاموس السرديات: ٤٢.

[2] النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت: سعيد الغانمي: ٢٠.

بطريقة ما"[١]، و يستمر شكلوفسكي في توضيح تكنيك نزع الألفة في اعمال تولستوي على وجه العموم موضحاً كيف أنّ تولستوي – باستخدامه وجهة نظر فلاح، أو حتى وجهة نظر حيوان – تمكن أن يجعل المألوف غريباً، لدرجة نشعر إننا نراه من جديد. إنّ تكنيك نزع الألفة ليس تكنيكاً في الادب فحسب، وإنما هو ركن أساس من أركانه. ويتم إنجاز نزع الالفة في القص عبر وجهة النظر ،وعبر الاسلوب،و كما يتم انجازه ايضا من خلال صناعة الحبكة ذاتها، فالحبكة من خلال اعادة تنظيمها لأحداث القصة – تنزع الالفة عنها[٢]، فتعطيها تنظيماً جديداً، وتجعل المتلقي يشعر أنّه بصدد أحداث جديدة "و بهذه الطريقة يمكن أن نرى الفن على وجه العموم والقص على وجه الخصوص باعتباره جدلية لكسر الألفة، حيث يتولد عن تقنيات التمثيل الجديدة في النهاية، تقنيات مضادة تكشف عنها لتسخر منها ، وتقع هذه الجدلية في المركز من تاريخ القص"[٣].

وإذا كان التغريب / نزع الألفة، هو أنْ نجعل المألوف غريباً، فيمكن رصده في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي من خلال تقنيتين وهما :

١ – المفارقة **٢ – التضاد**

أولا: المفارقة :

يقصد بالمفارقة "أن تبدو مقولة ما في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة، ولكنّها تظهر بعد التفحص سليمة ومنطقية"[٤]. فهي مصطلح نقدي حديث لم تظهر في الدراسات العربية إلا في العصر الحديث، خصوصاً في القرنين التاسع عشر و العشرين[٥]. وقد شاع استعمال هذا اللفظ في اللغة العربية الحديثة للدلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة، وقد اطلق هذا اللفظ ايضاً على الرأي الغريب الذي لا يعتقده صاحبه، والرأي المفارق ليس رأياً فاسداً اضطراراً، ولكنّه مخالف لما يعتقده الناس، والأولى أنْ يسمى اغراباً، لأنّ من يغرب في كلامه يأتي بالغريب البعيد عن الفهم.[٦]

---

(1) ينظر: قاموس السرديات:٤٢.

(2)إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص، روبرت شولس، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، ت: د.خيري دومة: ١٤٩.

(3)م.ن: ١٤٩–١٥٠.

(4)النقد التطبيقي التحليلي: ٢٦، ٢٧.

(5)المفارقة الروائية–الرواية العربية نموذجاً، صالح محمد عبداللة العبيدي (اطروحة دكتوراه):١٢.

(6)المعجم الفلسفي: ٤٠٢/٢.

وأما المفارقة في الفلسفة فهي " اثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاسناد الى اعتبار خفي على هذا العلم حتى وقت الاثبات"[١]، وفي رأي (شليجل)، أنّ المفارقة شكل من أشكال النقيضة، والنقيضة شرط لابُدّ منه للمفارقة، فهي روحها ومصدرها ومبدؤها[٢].

وإذا كان التعريف القديم للمفارقة يعني قول شيء والإيحاء بنقيضه[٣]، إلا أنّ قراءة المفارقة في القرن العشرين وخصوصاً عند الناقد التفكيكي (بول دي مان)، تعتمد على وجود الضد[٤]، "إذ يرى قاريء المفارقة أنّ الاعتقاد يصحبه دائماً ايمان بأنّ ما يعتقده المرء لايمكن أنْ يكون هو القصة كلّها ففي عملية الفهم ثمة دائماً شيء اكثر، شيء أبعد، ينبغي أن تفهمه"[٥]، والمفارقة اذن تتطلب وجود متلقٍ ذكي و واعٍ لكي يكشف ويفهم المعنى الخفي للرسالة الموجهة، ومن ثمَّ "فانَّ المفارقة تكتسب معاني جديدة هي نتاج الفعل المفارقي و أثره الجمالي في القاريء، كونه يولِّد الفجاءة، والغرابة، والصدمة، والمخالفة"[٦]

ويهتم الحوار القصصي لدى جليل القيسي بمفارقة الأحداث التي تتمثل في انقلاب يحدث مع مرور الزمن[٧] في مسارات القصة ونتلمس ذلك بوضوح في قصة (الشوارع الآخرى ايضاً)، إذ تحوم القصة حول شخصية تتعرض للمخاطر و الموت من قبل قوة مجهولة ذات طابع فانتازي غرائبي، تتمثل هذه القوة في أشخاص تمتاز بطول القامة، ويكشف المشهد عن وجود اضطراب وبلبلة وخطر يحيق بالشخصية الرئيسة ،ويستمر الخطاب السردي على هذا المنوال دون أنْ تكون هناك اشارات تدل على البعد المفارقي في بداية المشهد الحواري:[٨]

- **هل أصمت؟ نعم ما دمتُ لا أستطيع أنْ أقول ما أريدُ. لكنني كنت أجدُ في الصمت إهانة كبيرة، ثم صرخت بقوة:**

---

[1] معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٣٧٦.

[2] ينظر: المفارقة وصفاتها: ٣٥ ، ٣٦.

[3] ينظر:نظرية المصطلح النقدي:٤١٢-٤١٤.

[4] المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية، وليم راي ، ت: د. يوئيل يوسف عزيز: ٢١٠.

[5] م.ن: ٢١٠.

[6] المفارقة الروائية- الرواية العربية نموذجاً: ١٧.

[7] ينظر :المفارقة وصفاتها: ٣٢.

[8] الاعمال الكاملة: ١ / ٤٧٠ – ٤٧١.

- أين المدينة؟ أين الشوارع؟ أين الناس؟ والاطفال أين هم؟ لماذا تحاكموننني بهذا الشكل الصامت؟ هل لأنني لست بطولكم ؟ أيتها الكلاب المتباهية بطولها ماذا تريدون؟

وصرخت بعد صمت قصير:

- ماهذه السخافة اللامتكافئة؟ لماذا تتهمونني؟

وظلوا يجادلونني بصلافة، وبلغة غير مفهومة، فقلت من خلال دموعي:

- أيّ رعب أنْ يشعر الانسان بالعجز احياناً.

وقام أحدهم وهمّ بالقاء صخرة، لا أدري من أين جاء بها، على رأسي، غير أنّ احدهم انتزعها منه والقاها بعيداً فصرختُ كالمحموم:

- المدينة ... المدينة...

يقدم الحوار مشهداً غريباً تكون الشخصية فيه ضحية لقسوة قوة مجهولة، فتشعر بالغربة والوحدة والخوف والفزع، إذ يركزّ المشهد الحواري على تناول الاضطهاد [١]. كما يرصد العجز التام للشخصية وضعفها أمام تسلّط هذه القوة المخفية، فلا يشعر المتلقي بقدرة الشخصية على الخلاص والهرب من هذا الخوف، إلا أنه فجأة، يكشف الخطاب أنّ هناك صوتاً وشخصية مخيفة أخرى تحاول مساعدة الشخصية و تبشرها بزوال الشر،فلم يكن هذا الامر متوقعاً بعد أن يكشف الحوار السابق أنّ الشخصية استسلمت للأمر الواقع: [٢]

"**فصرخت بحرقة:**

-أين الاطفال ؟ أين انتم؟ أين هي!

و دوت موجات الصهيل من جديد. كان الصهيل هذه المرة بمثابة ردود على أسئلتي التائهة. وبشيء من التفكير، الطفولي، تصورت أن هذا الحصان لا بُدَّ أنّه يجر عربة تجلس هي فيها ، باحثة عني، أما قالت لي ذات مرة إنها لا تعرف المدينة جداً؟

صهلتُ بقوة و أعقبتُ صهيلي بالصراخ:

- اين انتم؟ آه، أين أنتم؟

و اقترب الصهيل كثيراً. وبعد دقائق، رأيْت حصاناً طويلاً جداً، وبشعاً، يجر عربة مستطيلة شبيهة بالتابوت. فقفزتُ اليها و جلست بصمت. وجاءني صوت ضبابي:

---

(1) ينظر :في النقد القصصي، عبدالجبار عباس: ٢٣٤.

(2) الاعمال الكاملة: ٤٧٢/١.

- سُيعاد بناء المدينة.

+ ماذا تقصد سيُعاد بناء المدينة؟

- اقصد أنها ستعود الى حالتها الطبيعية في غضون زمن قصير."

تتمثل المفارقة في ظهور هذا الصوت الآخر الذي يبشر الشخصية ببناء المدينة من جديد، بعدما تطبقت العزلة والوحدة والخوف على الشخصية، فبعد أن يتيقّن المتلقي من أنَّ معاناة الشخصية ستستمر، ظهر هذا الصوت في نهاية المشهد الحواري ليولّد مفارقة على مستوى مسار الحدث:[1]

"+ لم أعد افكر فيها.

- سمعت انّها ستكون أجمل مما كانت عليه.

+ متاكد

- طبعاً

+ لماذا تغريني بالعودة؟

- جميل أنْ يعود الانسان

+ أين؟

- صمت.

+ أين؟

- صمت.

وتقلصت العربة، ثم راحت تحتويني وتضغط عليَّ. آه ، لو صح ما سمعتُ."

يدور الحوار بين صوت سردي خفي و صوت حواري ظاهر، وتكمن المفارقة هنا في هذا السياق مقارنة بالسياق السابق في بداية المشهد، انّ هذا الصوت السردي، يسعى الى مساعدة الشخصية، ويعطيها معلومات، ويعدها بأشياء يئست الشخصية من تحقيقها من قبل:

" – سمعتُ أنها ستكون اجمل مما كانت عليه.

+ لماذا تغريني بالعودة؟

- جميل أنْ يعود الانسان".

---

[1] الاعمال الكاملة: ١/٤٧٢، ٤٧٣.

وقد يأتي الحوار محملاً بتفاصيل دقيقة للمشهد اليومي، ويشعر المتلقي أنْ ليس هناك ما يلفت نظره، ولكنّ الخطاب يكسر هذا التوقع بضربة مفاجئة تولّد المفارقة لانطوائها على دلالات غريبة و غير متوقعة، وتشعره بالتغريب، كما نجد ذلك في قصة (مسرات الحياة الاربع)، إذ يقوم الحوار برصد تلك المشاهد التي لا تحمل ايّ بُعد مفارقي في البداية، فتدخل شخصية السارد الممسرح (بديع العزاوي) ، وهو ابن شجاع العزاوي الكاتب والمثقف المعروف في القصة، في حوار مع شخص يدعي مصعب بن عبدالرحمن، ويدّعي أنه جاء لزيارة ابيه:[1]

- هل الوالد في البيت؟

+ لا لم يأتِ بعد... قد يرجع بعد ساعة...

- آه... ساعة!

+ ربّما اكثر أو أقل ... لا أعرف...

- اظنني سمعتُ انّه يغادر الدائرة مبكراً

+ مبكراً ...

بلل شفتيه الاسفنجيتين بلسانه، وواصل اختلاس النظرات مني ، وهو يبتسم... قال وهو يجاملني بلطف غريب:

- يقولون إنّك شاب تمتلك تواضعاً جميلاً، وأنّك ذكي جداً، ومثل والدك تحبُّ الأدب كثيراً.

+ أوه شكراً...

- ومثقف ثقافة جيدة نسبة الى عمرك الصغير...

+ ارجوك يا استاذ مصعب من غير مديح...

أضاف بعد صمت قصير، وهو يمرر أصابعه السمراء الغليظة فوق خدي وجبيني:

- أبهذه الطريقة تستقبل أصدقاء أبيك؟

+ بأية طريقة؟

- يا سيد بديع من أصول الضيافة أن تقول لي اتفضل واجلس... أليس كذلك؟

+ بصراحة أنا لا أعرفك... ولم يسبق أنْ رأيتك عندنا...

- وهل هذا سبب لكي لا تستضيفني؟

+ تقريباً...

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/ ٣٩٦.

واضح من الحوار أنَّ القاريء يتوقع أنّ شخصية مصعب بن عبدالرحمن صديقٌ من أصدقاء واثق شجاع العزاوي، لانّها على معرفة بمكان عمله وكيفية دوامه في دائرة، إذ تقول : " أظنني سمعت انه يغادر الدائرة مبكراً"، وفضلاً عن ذلك أنْها على علم بشكل دقيق بشخصية ابن واثق العزاوي: (يقولون أنك شاب تمتلك تواضعاً جميلاً، وأنك ذكي جداً، ومثل والدك تحبُ الأدب كثيراً)، وكلّ ذلك يجعل من المتلقي أنْ يتوقع أنّ هذا الشخص (مصعب بن عبدالرحمن) على صلة قريبة بوالد الشخصية فشخصية مصعب بن عبدالرحمن باتباع طريقة ملتوية بين المدح والمبالغة والمجاملة تحاول أنْ تصل الى هدفها، وتقدم نفسها بأنها صديق و زائر.

يجري الحوار دون أن يكون هناك شئ يلفت نظر المتلقى ، الاّ أنّ المفارقة تظهر وتبرز في قلب هذا السكون، فتقوم بكسر أفق توقع المتلقي، وتجعله يندهش ويستغرب عندما يعلم أنّ (مصعب) هو في الاساس من رجال الأمن ولَيْسَ ضيفاً، وإنما جاء من أجل اعتقال (واثق شجاع) ،ولم يأت زائراً:[١]

- **اعتقد أنّ سيارتي قد حضرت.**

بعد دقائق عاد بوجهٍ غاضب، نكد... وقال وهو يتنفس بعمق، ومن غير ذرة حياء، مخاطباً والدي:

- **السيد واثق شجاع العزاوي، أنت معتقل ... ويجب أنْ تأتي معي.**

وهذا ما يعني أن مفارقة الحدث هنا قامت على خلق توقع معيّن في بداية المشهد، ثم القيام بكسر هذا التوقع ، اللافت للنظر أنّ هذا الأمر لم ينحصر على المتلقي حسب ، وإنّما جرى على الشخصية (بديع العزاوي) ايضاً ، فهو لم يطلع على أمر هذا الرجل إلا مع المتلقي ، وتسمّي السردية (Narratology) هذا المنظور السردي ب(الرؤية مع) أو (التبئير الداخلي) حسب مصطلح (جيرار جينيت)[٢] .

ويقوم الحوار في قصة (الطيران شاقولياً) برصد علاقة عاطفية بين (صادق) و (هبة) من خلال آلية كسر الألفة، وخلق التغريب لدى المتلقي لأنّ الحدث ينتهي بنتيجة تخالف مساره في البدء:[٣]

"- **قال : بصراحة يا (هبة) أنا أحياناً أكون قاسياً جداً...**

+ بل قلْ وحشاً...

---

[1] الاعمال الكاملة: ٤٠٦/٢.

[2] ينظر:خطاب الحكاية:١٩٧-٢٠٢.والمنظور ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير:٥٦-٦٠.

[3] الاعمال الكاملة: ٢٨٦/٢، ٢٨٧.

-ربما ... لكن رغماً عني...

+ صادق... أعترف بانني أحُبك كثيراً ... واعترف ايضاً أنني اتحمل بسبب حبي الكبير لك الكثير من نزفك، ونزواتك ككاتب... تتهور أحياناً الى درجة تصلب بفيض غريب من الغضب، وتكون، يا الهي ، جارح الوضوح... بل وتصاب بذعر على طريقة شخصيات دستويفسكي... نعم ذعر يعتصر الصدر، وفورات من الهلع تغمر جسدك... ومؤخراً، ربطتني مثل المهرة في الاسطبل ورحت تسوطني، وتسلط سوط لسانك عليَّ بطريقة غير مؤدبة في إطلاق السباب بلغة الصعاليك والمشردين، وأنت الكاتب المبدع... لا لا لا... لَنْ اقبل بعد الآن حتى إذا قبلت بهجري الى الأبد... سار بخطوات وئيدة...

- **قال صادق بصوتٍ خجول: أنا جداً آسف ... هبة... هبة... أنا عندما يلعق اللهب فمي، أخرج لا إرادياً من ملاجيء العقل والعادات... يا لقلبي النزوي يا لأحلامي الخانعة احياناً ... اندم ... و أشن الغارات على نفسي... اغفري يا عزيزتي...**

يفهم المتلقي من خلال وجهة نظر هبة، أنّ (صادق)، رجل مريض، ومضطرب الأعصاب، ومتوتر، ومزاجي، وأنّ تصرفاته و تعامله مع (هبة) لا يليق به لأنّه رجل مثقف و كاتب، وفي المقابل يظهر الحوار أنّ شخصية هبة، شخصية متزنة و رقيقة. وعندما يقدم (صادق) على إنهاء هذه العلاقة يكون شيئاً متوقعاً لدى المتلقي، لأنّ المتلقي يعلم أنّ صادق يعاني من مشاكل وأمراض نفسية كثيرة:[1]

- **هبة... بصراحة أنا وأنتِ لنْ ننسجم مع بعض اطلاقاً.**

+ لماذا ؟؟؟

- **أنا بطبعي المتهور، العنيف أحياناً، وأنت بطبعك الرقيق العذب... والعنيد مثل عناد اليكترا، والمتمرد جداً، لن ننسجم... من الظلم أن أجعلكِ تعانين من نزواتي... عبثي... وأنت بصراحة ملاك... أما أنا فمتشظي الذهن، مزاجي، بوهيمي، أجري أحياناً مثل أي متشرد الى سواحل تفاهاتي، متقلب مثل النهر... صدقيني أنني لا أصلح لك... ابداً ... ابداً ... فتاة رائعة مثلك تستحق حياة حقيقية.**

يتضح من خلال المشهد الحواري منذ البداية، أنّ المتهور والمضطرب هو (صادق)، ومن ثمَّ فانّ الاضطراب و الانتحار يكون شيئاً متوقعاً لـــ(صادق)، وليس لـــ(هبة)، كما نستشف ذلك من كلام (صادق) نفسه، ولكنّ الذي يحدث يكون خلاف ذلك، إذ تقوم (هبة) بالانتحار، مما يقلب ميزان التوقع

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٢٩٢.

لدى المتلقي رأساً على عقب، ويجعل المتلقي ينظر الى النص والى حركة الشخصيتين من منظور جديد:[١]

+ تأوهت وهي نهب لشعور العراك : معه ... معه سأرتكب حماقات اكثر... سأحرق بقية حياتي هذه المرة في عبث حقيقي... سأكون مثل آلهة الأغريق –ايرين– ربة الانتقام... لا لأنتقم من الآخرين بل من نفسي فقط... لقد علمتني يا صادق أروع و أبشع طريقة للسقوط من عربة الحياة.غادرت الغرفة مثل العاصفة. راقبها من خلال النافذة المطلة على الشارع تسير بخفة وكأنها ظل. بعد اسبوع واحد وجدوا جثة هبة أسفل الوادي، وأقسم رجل عجوز أنه شاهدها بعينيه تطير مثل صقر وهي ترفل في ثوب بلون الحشيش الى اسفل الوادي".

وقد تتجلى شعرية المفارقة على مستوى اختلاف منظور الشخصيات، واختلاف العلاقة بين الواقع والمثال، كما نجد ذلك في قصة (نجمة ميديا المتوحشة)، في الحوار الجاري بين الطبيب النفسي المشهور (صادق الطائي)، وفتاة رائعة الجمال تسمي نفسها (ميديا):[٢]

- **أريدك أنْ تعيد صياغتي كإنسانة من جديد... أريد أنْ اكون إنسانة اخرى...**
- **لكنك يا آنستي ماسة حقيقية... لا يمكن لأي جواهري مهما كان ماهراً أنْ يعطيك شكلاً أروع مما أنتِ عليه.**
- **هذا من الخارج فقط ... أعرف جيداً أنني رائعة الجمال ... آه ... أما من الداخل فأنا خراب...**

واضح من الحوار أنّ الشخصية (ميديا) تتمتع بجمال أخاذ، ويحس المتلقي أنّ هذه الشخصية تمرُّ بأزمة نفسية حادة، قد انهكتها، لذا لجأت الى الطبيب النفسي لبناء صياغتها من الجديد، وهكذا يستمر الحوار بين شخصية (الطبيب) و (الفتاة)، ويبدو من السياق السردي، أنّ سبب أزمة الفتاة النفسية، هي هجر زوجها إياها و زواجه من أمراة اخرى:[٣]

"+ قلت: كيف ولماذا هجرك؟

---

[1] م.ن. : ٢/٢٩٣– ٢٩٤.

[2] الاعمال الكاملة: ٢/٣١٠.

[3] م.ن. : ٢/ ٣١٢.

- هجرني بعد أنْ أهديتُ له طفلين و جعلته ملكاً... لماذا هجرني ! أما كنت أملك مملكة؟ الكثير من الخدم؟ من القلائد ... من المرجان... أساور من المرجان... أقراط من اللؤلؤ! أحجار كريمة، دبابيس للشعر من الياقوت...

- حقاً لماذا هجرك؟

- هنا الحيرة يا دكتور... هل لستُ جميلة؟ كيسة؟ خصبة كأنثى؟ صرختْ بصوت مثل الصفير: لماذا؟ هجرني، يقتل رغباتي، شبابي، ليجعل إمراة صعبة و عنيدة، و جريئة جرأة لبوة حقيقية مثلي ذليلة فقط... ولأنّ الحبّ يقبل بالذل أحياناً أراد أن يجعل مني أنا الطاووس دجاجة مُبللة ... وبعد صمت قصير هتفت : قلبي هو الذي خدع روحي.

يستشف من الحوار أنّ الفتاة تدّعي انتماءها إلى طبقة متمكنة، فهي ملكة، وتمتلك الكثير من الخدم، والمجوهرات الثمينة كالمرجان، وأساور من المرجان، وأقراط من اللؤلؤ...، ولكنّها مخدوعة من قبل زوجها، وقد صرحت أنّ زوجها قد تزوج عليها:[1]

"-آه ، حسناً ... أولاً قدمت هدية سامة عن طريق رجالي لزوجته الجديدة، سقطت ميتة مع أبيها...

+ يا إلهي...

- لماذا تتعجب؟ تصور نفسك و أنتّ في غمرات يأس مضيض! ماذا تفعل؟

+ لا أعرف ... ولم أجرب هكذا يأس...

- يا دكتور أنّ القطة تجهز على صغارها الذين لا يمكنها الاحتفاظ بها، ولأن زوجي يعشق طفلينا كثيراً ذبحتهما ذبح الشاة، ورحلتُ بعيداً بعربتي...

+ صرختُ بصوتٍ مخنوق: أنتِ مجنونة مخيفة...أنتِ قاتلة.

- أجل يا دكتور ، قاتلة، ولكن قاتلة باسلة .

+ بل خسيسة.

- لا لا لا ... هذه الكلمة لا تقال للملكة يا دكتور.

+ أرجوك يا صاحبة الجلالة كفى ... كفى أنا لا أعرف اي علاج لكِ".

هذا المقطع الحواري يحتوي على مفارقة الرؤية، فهناك رؤيتان مختلفان للقتل، رؤية القتل لدى الفتاة، ورؤية القتل لدى الدكتور، فالأول ترى القتل في حالة اليأس والشعور بالاهانة عملاً مشروعاً،

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٣١٣- ٣١٤.

فهو بمثابة ردّ للكرامة المنتهكة من قبل الآخر، لأنّ الاذلال عمل غير مقبول، يؤدي الى نتائج كارثية، أما رؤية القتل لدى الدكتور، فتنطلق من كونِ القتل عملاً اجرامياً وبشعاً، وفاعله انسان مخيف و عديم الشفقة و الرحمة. فالمتلقي يجد نفسه بين هاتين الرؤيتين المتناقضتين، ويتابع مسار الحوار للوصول الى النتيجة، وهو يتصور أنّ الطبيب المعالج سيستطيع أن يصحح الرؤية الخاطئة لميديا، لكنّ توقعه هذا يخيب، فيتفاجأ؛ لأنْ المشهد الحواري الأخير يحمل نتيجة غير متوقعة للمتلقي، إذ تأتي (ميديا) الى الدكتور بعد أسبوع من هذا اللقاء، وتقول بصوت رقيق:[١]

"– دكتور لن آخذ الكثير من وقتك... اسمح لي أنْ أطرح عليك سؤالاً واحداً...

+ هززتُ رأسي و أنا أدقق بصري بوجهها طبعاً... طبعاً... تفضلي...

–قالت بشيء من الخجل : ارجو مشكوراً أنْ تكون صريحاً معي.

+ حتماً ... حتماً.

–إنني مقبلة على واحدة من فرص عمري ... سأقدم بعد أيام دور ميديا في رائعة يوربيدس، وهو دور مركب و صعب جداً... كنتُ أنا الملكة التي زارتك قبل اسبوع. و بصفتك طبيباً مشهوراً، ومثقفاً، اردتُ أنْ ألعب دور الملكة معك... ترى هل وفقت من الاقتراب الى هوس وجنون ميديا...

+ اطلقتُ لا ارادياً ضحكة قوية و أنا آخذ يدها و ألتمها بحرارة مردداً: بل أنتِ ألعن موهبة رائعة عرفتها في حياتي كلها... لقد أضعتِ عليّ كطبيب جميع معادلاتي العلمية..."

وبهذا قام الحوار بكسر أفق توقعات المتلقي، فخلق المفاجاة والغرابة لديه. لأنه تماهى مع الحدث في المستوى الاول من الحوار، واعتقد اعتقاداً جازماً أنّ الحدث حقيقي، وأنّ المرأة تعاني من مشاكل نفسية، و إذا به يندهش مع شخصية الطبيب (التبئير الداخلي)، ويجد نفسه امام واقع جديد تمام الجدة، وهو أنّ الحوار الأول كان مجرد تمرين قامت به الفتاة، لأداء دور في مسرحية.

ثانياً: التضاد

إنّ التضاد هو "التباين والتقابل التام، وضد الشيء خلافه، فالسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهب ذاك، لذلك قيل أنّ الضدين لا يجتمعان في شيء واحد من جهة واحدة، لكن يرتفعان، أما النقيضان فلا يجتمعان ولا يرتفعان"[٢]، ويرتبط التضاد بالوعي ارتباطاً

---

[1] م.ن. : ٢/ ٣١٦ – ٣١٧ .

[2] المعجم الفلسفي: ١/٢٨٥.

وثيقاً، إذ عدّ التضاد "حالة موضوعين فكريين متساوقين أو متعاقبينِ، يتعارضان ويزدادان تنافراً في الوعي من خلال هذا التعارض، مثل : التضاد التساوقي او التعاقبي للالوان المتكاملة"[١].

يرى كثير من المفكرين أنّ الحياة تعتمد في وجودها على التضاد، وهذا ما جعل هيجل –ومن بعده (ماركس) – يبني نظريته؛ النظرية الجدلية على مفهوم التضاد ، إذ يرى (هيجل) أنّ الجدل يعتمد على " التطور الذي يوجب ائتلاف القضيتين المتناقضتين، واجتماعهما في قضية ثالثة. ولهذا التطور الذي هو تطور الفكر والوجود معاً ثلاثة اركان: الاول هو الدعوى أو الايجاب، والثاني نقيض الدعوى أو السلب، والثالث التركيب، وهو التأليف بين الرأيينِ التمناقضينِ. والجمع بينهما في رأي واحد أعلى منهما. وعلى ذلك فالمنطق عند (هيجل) مبني على عدم تساوي النقيض في الإمكان، أما الجدل فمبني على تقابل الضدين لاستخراج نتيجة جامعة بينهما".[٢]

وفيما يخص الدراسات اللغوية الحديثة، فقد اعتمد العالم اللساني السويسري (فرديناند دي سوسير) على مفهوم التضاد في دراساته اللغوية إذ يرى سوسير" إنّ معرفة الاشارة اللغوية لا تتم من خلال خصائصها الأساسية،وانما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات. فكلمة (ضلالة) صارت ذات معنى ليس لشيء في ذاتها ولكن لوجود (الهداية) فبضدّها تتبين الأشياء. و لولا (السواد) لما عرفنا البياض. وكذلك من حيث تميز الصوت (فالضلال) تتميز فيها الضاد وتصبح أساسية في دلالتها لوجود مخالفتها (الظلال) فالكلمة والصوت يدّلان إذا تميّزا و اختلفا عن سواهما. وهذا ما جعل سوسير ينظر الى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات)" [٣].

وذهب بعض الباحثين المعاصرين الى أنّ التضاد مكمن الشعرية لانّه مصدر للفجوة/ مسافة التوتر ، فكلما ازدادت درجة، ثم البلوغ الى التضاد المطلق، ازدادت القدرة على توليد طاقة أكبر من الشعرية،وبهذه النتيجة فإنّ مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة هو التضاد، لا المشابهة. ويدعم هذه النتيجة ايضاً تأريخ الشعر وتطور الصورة الشعرية، عبر الألفي سنة الماضية من النشاط الفني الانساني.[٤]

---

[1]موسوعة لالاند الفلسفية: ٢٢٤/١.

[2]المعجم الفلسفي: ٣٩٣/١.

[3]الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، د. عبدالله محمد الغذامي :٣٠ .

[4]في الشعرية، كمال ابو ديب: ٤٧.

وباستخدام مفهوم تشومسكي حول البنية العميقة والبنية السطحية، يمكن أنْ يقال: إنّ الشعرية وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، فحين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية، وحين ينشأ التضاد و علاقات الحضور والغياب بين البنيتين تنبثق الشعرية،[١] وعليه فالتضاد هو "تركيب بنائي ينهض على طرفين متنافرين على مستوى السطح، متنافرين على مستوى العمق، لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة، وقوة تصل بالنص الشعري الى قمة أدبيته وتمايزه، عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة وباقي عناصر النص من جهة أخرى".[٢]

يستند الخطاب القصصي لدى جليل القيسي الى ثنائيات ضدية للتعبير عن هموم المجتمع وقضاياه الفكرية والثقافية، وتكوّن لديه رؤية خاصة للحياة و الانسان والعالم من خلال قراءته للاعمال الادبية العالمية، مثل اعمال دستويفسكي وكافكا، وقراءته للفلسفة اليونانية القديمة والغربية الحديثة.

وقد استعان الكاتب في التعبير عن هذه الهموم الفكرية و الاجتماعية والثقافية التى شغلت فكره بالثنائيات الضدية الآتية:

١- ثنائية الانا/ الآخر. ٢- ثنائية الواقع/ الاسطورة.

٣- ثنائية الحياة/ الموت.

١- ثنائية الأنا/ الآخر

لجأ جليل القيسي في خطابه القصصي الى ثنائية الأنا/ الآخر للتعبير عن هموم فكرية وقضايا مصيرية، ارتبطت بذات القاص، فظلت هذه الافكار والقضايا تراود أفكاره و مشاعره، فانعكست على تجربته الكتابية في القصة، إذ غطت قصصه حيزاً كبيراً من الصراع الانساني في الحياة بكل اشكالاته و تنويعاته، ففي قصة (الضفة الأخرى من البحر)، يدخل (الأنا)، شخصية السارد الممسرح، في صراع حاد مع قوة مجهولة (الآخر)وهي تحاول سحقه، وإنهاء حياته، واستلاب أرضه:[٣]

"- **المهاجر السيد ن...**

---

[1] في الشعرية: ٥٧.

[2] لغة التضاد في شعر أمل دنقل،عاصم بن عامر:٥٠.

[3] الاعمال الكاملة:١/٤٨٨-٤٨٩.

وقلت بنفس القوة التي ملأ بها صوت ذلك الظلام الذي يكتنفني:

+ اخرس. اخرس أيّها الاحمق. ماذا تقصد بكلمة مهاجر؟ ثم أخذتُ مزيداً من التراب وقذفته كالمحموم في اتجاه الصوت اللاموجود، وصرخت أحمق... أحمق...

فالحوار هنا لا يقصد من عبارة (المهاجر السيد ن) المعنى السطحي لها ، وإنّما يرمي الى المعنى الأعمق، وهو السخرية، والتحقير، ورصد تجرد الانسان من هويته وكينونته، لأنّ الحرف (ن) يرمز الى الغربة والضياع والمجهول من خلال عدم التصريح بالاسم، وعلى الرغم من الضغط الذي يمارسه الآخر على الأنا، نجد الأنا يقف من الآخر موقفاً متخاذلاً و انهزامياً، فيحاول الهرب:[١]

- **المهاجر السيد ن، لا تهرب ! تعقل أنت تعرف جيداً إن لا جدوى من الهرب.**

إذ يحمل الحوار تضاداً بين معلوم و مجهول، مجهول يتمثل بحرف يرمز لانسان، ومعلوم يواجه الآخر، ويخاطبه ويطلب منه عدم الهرب:[٢]

- **المهاجر السيد ن. قليلاً من التريث والصبر.**

فصرختُ، وكنتُ قد نسيتُ الصمت. قائلاً:

+ أين أنا؟ وفي أي بقعة من العالم؟ التراب الذي لمسته هو ذاته ذلك التراب. أيّ برهان تريدون على كوني غير مهاجر؟ ما هذا النطاق من الظلام؟ وما معنى هذا الاتهام وهذه المطاردات الثعلبية؟

تبرز ثنائية الأنا/ الآخر، في هذا المقطع الحواري القصير من خلال علاقة ضدّية غير متكافئة بين محوري الخطاب، محور ضاغط ومحور مضغوط، محور طالب، ومحور مطلوب، محور قوي، محور ضعيف، فيحاول الأنا اثبات ذاته، وابراز هويته بدلائل منطقية للآخر؛ (التراب الذي لمسته هو ذاته ذلك التراب).

وكذلك تبرز ثنائية الأنا / الآخر من خلال المعاملة اللاإنسانية من الآخر للأنا، فالأنا يقف على جانب الحياد من الآخر، دون أنْ يسهم في تغيير واقعه، فالآخر هو اليد الفاعلة التي تقوم بالاستلاب و الاقصاء، ويحاول أنْ يجرد الأنا من هويته وكينونته، فالآخر يمثل القوة والبطش، أمّا الأنا فيمثل الانكسار والخنوع.

---

[1] م.ن. : ١/٤٩٠ .

[2] الاعمال الكاملة : ١/٤٩٠.

٢- ثنائية الواقع / الاسطورة

إنّ استخدام الاسطورة في الفن القصصي هو في الاساس أداة للتعبير عن رؤية الخطاب للكون، وعن الماهيات الموجودة في الحياة، محاولاً من خلالها خلق "العالم الذي يمكن له أنْ يعيده الى شيء من طبيعته الأولى، يلائم فيه بين تجسيد الانسان البدائي لتأمله، وطموح الانسان الحديث في إعادة خلق عالمه، فلم يجد غير العودة الى الوعاء الأول، الى الاسطورة، يحاكيها، يتنفس سحرها، يستلهمها، يوظفها، يعيد بناء العالم الذي ينشده بكلمات طقوسها"[١]، متجاوزاً الزمان والمكان من أجل خلق العمل الادبي المبدع.

وإنّ اللجوء الى الاسطورة في الفن القصصي "ليس معبداً يمارس فيه القاص الطقوس الاسطورية والرمزية والتأريخية بحرية"[٢]، بل اللجوء يأتي من أجل تحويل الاسطورة الى وسيلة لابراز هموم الكاتب، وقضايا المجتمع والعالم الذي تكتنفه التناقضات. وقد استعان القاص بالاسطورة لتفسير التناقضات الكثيرة الموجودة بين الواقع والمثال، كما نجد في قصة (مملكة الانعكاسات الضوئية)، إذ وظفّ القاص الاسطورة للكشف عن بعض جوانب الواقع المعيش فيه ، وتتضح ثنائية الواقع / الأسطورة جلياً من خلال الحوار الجاري بين شخصية السارد الممسرح وكبير الآلهة مردوخ:[٣]

"- **قلتُ: آه... مولاي ، صحيح أنّ الانسان الحكيم يحاول أنْ لا يتألم، لكنني أعيش عصراً مضطرباً عصراً صناعياً معقداً جداً، فالاضطرابات، والآلام الفكرية، والنفسية هي خبزنا اليومي...**

+ قال؟ آه ... حسن نادِ على الإله توتو... جاء توتو و انحنى. قال مردوخ: هذا توتو إله العطاء و مخفف الآلام... يعطي من غير حساب...، ... ابتسمت، وغمرني ضرب من هيمان سام وأنا أرفض بقناعة طلب هذا الإله الكريم...

قال : اجل ... يعطيك من غير حساب.

قلت: ما جدوى أنْ أملك أنا ومن حولي يعيشون في مرتبة أدنى من الانسان ... قطب وجهه.

وقال بنبرة آمره: يا جليل يجب أنْ تطلب شيئاً سواء شئت أم أبيت... ماذا؟ هل تريد شيئاً لمدينة آرنجا و أبنائها؟ لقد رأيْتُ مدينة آرنجا مُهملة، حسن نادِ على الإلة انيبليولو ... انظر اليه

---

[1] الاسطورة في شعر السياب: ١٩، ٢٠ .

[2] قضايا القصة العراقية المعاصرة: ١٤٩.

[3] الاعمال الكاملة: ٣٢/١، ٣٣.

... هذا الاله العظيم واهب الخيرات، ومنظم المراعي والموارد... سوف يفجر الارض عيوناً، ويروي جميع حقولكم، ويجدد نظم السدود والقنوات... وبحركة سريعة نادى على الإله جوكال...

قال: وهذا جوكال الطيب ربّ الغلال الوفيرة".

في هذا المقطع الحواري الطويل، نرى الواقع أصبح مصدر قلق لشخصية السارد الممسرح، لأن الانسان يعاني من الاضطرابات والمشاكل ، فوجد الخطاب القصصي أنْ النزوع الى الأسطورة والخروج من الواقع سوف يسهمان في تحسين الوضع فجاء النص بتقابلات دلالية بين الأسطورة "الإله توتو إله العطاء ومخفف الآلام،... الإله النيبليولو... انظر اليه...هذا الإله العظيم واهب الخيرات، ومنظم المراعي والموارد... سوف يفجر الأرض عيوناً، ... إلاله جوكال الطيب ربّ الغلال الوفيرة"، وبين الواقع؛ " لكنني أعيش عصراً مضطرباً عصراً صناعياً معقداً جداً، فالاضطرابات، والآلام الفكرية، والنفسية هي خبزنا اليومي...".

والهدف من رصد هذه التناقضات و التضادات بين الواقع والأسطورة ، هو السعي لتغيير ذلك الواقع البائس و محاولة اصلاحه. وعمد الخطاب القصصي في المشهد الحواري الى ابراز التناقضات الموجودة، إذ الانسان يعاني في أرض الواقع من القلق والاضطرابات الفكرية والنفسيةو التخلف العمراني، وعدم الاستقرار، بينما الحياة في الأسطورة مليئة بالعطاء والوفرة والعدل والحرية والمساواة. وبذلك استطاع الحوار أنْ يوظف الرموز الأسطورية للكشف عن مساويء الواقع وعيوبه من خلال دفع المتلقي الى عقد المقارنة بين العالمين.

٣: ثنائية الحياة/ الموت

إنّ ثنائية الحياة/ الموت، في الخطاب القصصي لدى القاص، تحمل الكثير من المعاني والدلالات الفكرية، لأنّها تعبر عن هموم إنسانية دائمة الحضور، فالموت عند القاص لا يستند الى منطق ومعقولية، ولعل ذلك راجع لتأثره بالاعمال الأدبية العالمية التي تحمل افكاراً عدمية وعلى وجه الخصوص اعمال الكاتبين (كافكا و كامو)، فقد خلقت هذه الاعمال رؤية خاصة له تجاه الحياة والكون، لذا يقف القاريء على صراعات مختلفة في خطابه القصصي، ويلحظ فيه أنه "يرفع هذا الواقع الى مرتبة الاسطورة ظاهرياً عبر التغريب والفنتازيا، وهو هنا يهدف بلا شك الى الكشف عن حدة الصراع الاجتماعي ولا معقولية العالم الخارجي، وبطش القوى الغامضة التي تهدد عالم الانسان"[١].

[1]قصص عراقية معاصرة ، ياسين النصير: ٣٣.

ويُعَدُّ الموت ظاهرة بارزة في قصصه، إذ يشغل حيزاً كبيراً فيها، ويأخذ اشكالاً متعددة، كالموت بالانتحار كما في قصة (الطيران شاقولياً)، والموت بفعل المدية في (طيور السنونو عادت ثانية، لنحتفل، وظل يحلم بالوشم)، والموت بالصدفة والخطأ في (الجذر التربيعي للألم، الهروب الأخير)، والموت بفعل قوى خارجية مجهولة غامضة في (لحن في قاعٍ أزرق).

ويمكننا رصد هذه الثنائية بين الحياة والموت، في قصة (مريم)، وفيها يجسد القاص صورة لفتاة تعيش حالة فرح وسعادة، في بيت كان كلُّ شيء متوفراً فيه، بل حتى المستحيل كان ممكناً، فهي تبدو وكأنها امبراطورة صغيرة، وقد اختارت لنفسها شخصاً اسمه(جمال) ليكون لها صديقاً:[١]

"**–أنت يا جمال بحقّ صبي رائع، وأنا أودك جداً... من هذا اليوم نصبح أصدقاء. لا لا لا... لا تغضب... لماذا تعض شفتك بهذه العصبية... أنتَ صديقي الآن... والأصدقاء يساعدون بعضهم ... أنت حساس اكثر مما يجب.**

- **فتحت أصابعي المطبقة على الورقة النقدية وتركتها تسقط فوق الثيل..**

قالت مريم بصوت رقيق

- **أنا احترم كبرياءك ... لكن يا جمال لا يوجد عيب في هذه الهدية المتواضعة.. ثم أنت لم تطلبها، أنا التي أعطيتك إيّاها...**

يبدو من الحوار أنّ (جمال) ينتمي الى أسرة فقيرة، في المقابل فإنّ مريم ابنة لأسرة ثرية مترفة وهي تعيش في الرفاهية والرخاء، لأنّ أباها ثري فاحش الثراء، ولكن حبّ (مريم) لـــ(جمال) أذاب الفارق الطبقي و أصبحا صديقين حميمين لسنوات عديدة، وأصبح (جمال) فرداً من الاسرة ، ولكنّ الموت يأتى ليقلب هذه الحياة المليئة بالحبّ والأمل والوئام الى كابوسٍ مرعب، إذ تموت مريم بطريقة غير مقصودة على يد أبيها:[٢]

" **استقبلني الأب الذي كان يتصرف مثل مجنون حقيقي وهو يغمغم:**

- **مريم ماتت يا جمال ... ماتت ...**

+ كيف يا عم صلاح... افهمني كيف... لم يكن بها ايّ شيء... ماذا حدث؟

---

[1] في زورق واحد: ١٧٦– ١٧٧.

[2] م.ن. : ١٨٤.

- **يا جمال يا ابني، كنت أنظف مسدسي، وكانت هي جالسة تقرأ في المجلة هناك، وفجأة فلتت من المسدس طلقة وأصابت قلبها تماماً... يا ربّ ما هذه المصيبة... كلمها يا جمال ناشدتك الله ... كلمها ... يا الهي، ما هذه المصيبة..**

وهنا تبرز ثنائية الحياة/ الموت، بشكل واضح، إذ أنّ هذا الموت بالصدفة يقلب أجواء الفرح والحبّ والآمال الى أجواء الحزن و الحسرة، وتصبح الحياة لا قيمة لها، إذ يقتل الأب نفسه. فالحوار اعتمد على معادلة الحياة والموت، وربط شعرية المشهد بقلب هذه المعادلة، واختلاط الحياة بالموت، والسرور بالحزن و الآمال بالآلام.

المبحث الثالث: الوظيفة التحديدية

١- وظيفة تحديد الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات:

إن الشخصية مكون من مكونات النص السردي، وهي جملة من الخصائص المتنوعة التي تحدد هويتها وتميزها عن غيرها، ولها أبعادها النفسية والفسيولوجية والجسمية[١]، ويسهم الحوار بشكل مباشر في تشخيص الشخصية ورصد ملامحها الداخلية والخارجية لأن الحوار يقوم بتصوير حركة الشخصيات ونشاطها، ويرصد صراعها العاطفي، أو حالتها النفسية مثل الخوف أو الكبت أو الغيرة أو التردد أو الوفاء أو حدّة الطبع أو الشجاعة أو الجبن، وما الى ذلك من مختلف الحالات النفسية التي تكون عليها الشخصية في ظروف معينة. [٢]

وتكمن أهمية الحوار في القيام بوظيفة رسم ملامح الشخصيات وقيمها " إذ يسهم في خلق الجوّ العام والاجواء النفسية الخاصة للشخصية، فإنه يسهم في النتيجة مرة أخرى، في رسم هذه الشخصية، وخط بعض اجزاء هويتها حين تحفزها الاستجابة لهذه الاجواء الخاصة الى أنْ تفيض بكلام يعكس في النتيجة طبيعتها وسماتها واحياناً طبيعة شخصيات أخرى وسماتها"[٣]. ويشي الحوار " بالشخصية طبيعة و بيئة و طبقة ومهنة و سلوكاً، وربّما شكلاً أحياناً، أيّ أنَه بعبارة اخرى يسهم في رسم

---

[1] ينظر: معجم مصطلحات علم النفس : ١٤١.

[2] فن كتابة القصة، حسين القباني: ٩٥.

[3] مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم عبدالله كاظم : ٨٢.

الشخصية الفنية"[١]، وبفضل الحوار في القصة يخرج المتلقي بتصور واضح حول الملامح الخارجية و القيم الداخلية للشخصية القصصية.

ويعتمد الخطاب القصصي على الحوار أو (الطريقة التمثيلية) إذ يترك الراوي المجال مفتوحاً، منحيّا نفسه قليلاً، لتفصح الشخصية عن ذاتها، بافكارها هي[٢]، ويسمي هذا النوع من السرد القصصي، بالسرد البانورامي، أو المشهدي، أو الموضوعي، أو المسرحي، وهو نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات المقدمة مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات و لا تكون هناك أية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيه أو تشعر به[٣]، وفي هذا النوع من الحوار يترك مساحات للمتلقي كي يكشفها بنفسه ويتابع بدقة ما تفعله الشخصيات، وإن هذه الطريقة السردية في تقديم الشخصيات في القصة " تقترب من تصوير الواقع تصويراً دقيقاً و خصوصاً للمشاهد الخارجي اي للقاريء، إضافة الى انّها تعزز احساس القاص بأنّه يبتعد عن مادته سواء من الناحية الانفعالية أم العقلية، وبهذا فانّ شخوصه تكاد توهم القاريء بأنها حقيقية و صادقة لأنه لا يحس بصوت القاص أو بآرائه، كما ان القاص لا يدعي في السرد الموضوعي بقدرته على التغلغل في حياة الآخرين أو في أفكارهم، ويعني هذا انّ السرد الموضوعي يرتكز على الكشف لا على الاخبار، اي ان عبء التحليل والاستنتاج والتذوق يقع على كاهل القاريء لاعلى القاص، ومن هنا يكثر استخدام السرد الموضوعي في النتاجات القصصية المعاصرة"[٤]، ويلحظ على الخطاب القصصي لدى جليل القيسي غلبة السرد المشهدي عليه، فقصصه تعتمد على المشاهد المسرحية التي تفسح المجال للشخصيات لكي تعبر عن ذاتها، وتأتي قصة (سمكة جيلي) في مقدمة القصص التي ترسم بشكل بارز ملامح الشخصية الداخلية والخارجية، إذ تدخل شخصية (احمد العطار)، في حوارٍ مع امرأة جميلة في حوالي الرابعة والأربعين من عمرها، وفيها يقوم الحوار برسم شخصية (أحمد العطار)بصورة مباشرة لاظهار سماتها و طبيعة سلوكها وأفعالها:[٥]

"**–قالت بصوت ناعم رقيق: مساء الخير استاذ أحمد العطار.**

+مساء النور.

–لقد كانوا على صواب.

---

[1] م. ن: ٧٧.

[2] فن القصة : ٩٨.

[3] قاموس السرديات: ٥٢.

[4] النقد التطبيقي التحليلي: ٨٩ – ٩٠.

[5] الاعمال الكاملة : ٢/ ٢٤٤.

+صواب!! مَنْ هم؟

-أولئك الذين اكدوا لي أنك تجلس فوق هذه المصطبة بالذات ثلاث مرات في الاسبوع، وتروح في تأملاتك... هل أستطيع أن آخذ دقائق من وقتك؟

+طبعاً... تفضلي (جَلَستُ). هنا يا سيدتي أما أكون لوحدي، أو أبحث عن رفقة جيدة، آمل أن تكون رفقتك جيدة.

-هل لديك شروط للرفقة مثلاً؟

+أقلها أن تعرف، أو يعرف كيف يشاركني جوانب الحياة...

-أوه، أعتقد أن هذا الطلب سهل.

+جميل ... أنا يا سيدتي أنفر نفوراً شديداً أن يضع الرجل أو تضع المرأة نفسها معي في شبكة من الالغاز، والاسرار... أنا في الستين من عمري، وشعاري، هو، أن احصل على كفاية من الفرح...".

قام الحوار في الخطاب القصصي هنا برسم الملامح الداخلية والخارجية للشخصية ، وألقى الضوء على بعض القيم السلوكية التي تمتاز بها، كالنفور من الآخرين، والوحدة، والانعزالية، واللغز والسر، والشيخوخة، إذ بلغ الستين من عمرها.

ويستمر الحوار في رسم صفات الشخصية وتحديد صورتها بصورة مثيرة للمتلقي، لأن الحوار استطاع أن يصور موقف الشخصية من الحياة ويكشف عن نظرتها تجاه المرأة:[1]

"-وفي الستين من عمرك ألا تشعر بالكآبة؟

+إن التقدم في العمر يا عزيزتي لا يجلب أمراض الشيخوخة وحسب، بل حالة من الاكتئاب، والهلوسة، والوجوم، الشيخوخة عالم موجع...

-لكنك ما زلت قوياً، و وسيماً، وحيوياً... في هذا العمر كيف ترى المرأة؟

+أوه ... أراها كخيال، كحلم.

-ألم تحب إمراة واحدة أبداً؟

+بل انصافاً، كنت من اجل الكتابة مصاباً بمرض الانشغال في البحث عنهن ... كنت منهمكاً بالإغواء، و الاغراء معهنّ.

-يا الهي ، إذاً عرفت الكثيرات منهن.

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٢٤٨، ٢٤٩.

+لا لا لا ... على الورق يا عزيزتي، وفي الخيال، وفي الكتب".

يتضح للمتلقي أن الحوار اعتمد في رسم الشخصية على التزاوج بين الملامح الداخلية والخارجية، فهي في الداخل تعاني من الاكتئاب، والهلوسة، والوجوم، وألم الشيخوخة، أما ما يخص ملامحها الخارجية، فإنّ الحوار أظهر على لسان الشخصيتين أنها لا تزال قوية و تتمتع بالحيوية والنضارة.

وفي قصة (الآلهة عناة)، تدخل شخصية السارد الممسرح في حوارٍ مع أمراة نبيلة تقدمت في السن، وهي تعيش مع ابنتها، ومن خلاله نتعرف على ملامح الشخصية الداخلية والخارجية:[1]

"**–وزعت برصانة إمراة نبيلة قبلات صغيرة فوق خدي، جبيني، وهي تقول : شكراً ... شكراً ... تقبيلك يدي دليل سمو روحي و حضاري ... هكذا تصرف متوقع منك ككاتب مبدع... أهلاً بك ... ثق أنا جداً سعيدة بمجيئك من غير موعد...**

+قلت: و أنا أدقق بصري في وجهها: يا إلهي، أنها، حتماً كانت ذات يوم ساحرة الجمال، وعاشت بما لا يقبل الجدل في رغد، وسعادة مثل دوقة حقيقية... هناك وجوه نساء تعلوها الكآبة تعطي مسحة من الروعة المثيرة لتقاطيعها، وينجذب اليها الرائي الحساس بلهفة ... كانت بذاك القبس من الفراشة الانثوية تعرف جيداً أنني ككاتب أدقق بعمق في تقاطيع وجهها..."

يقوم الحوار الداخلي هنا برسم الملامح الخارجية لشخصية (المرأة النبيلة)، وجهها، جمالها الأخاذ، أنوثتها، كما رصد حالتها الاجتماعية، "عاشت بما لا يقبل الجدل في رغد، وسعادة مثل دوقة حقيقية...". إذ لم يقتصر الحوار على تشخيص الملامح الخارجية، وإنما لفت انظارنا الى نجابة شخصية (المرأة النبيلة)، و تقديرها للاحترام الذي تظهرها لها شخصية الكاتب:

"**شكراً شكراً تقبيلك يدي دليل سمو روحي وحضاري...**".

فقد أظهر الحوار أن شخصية المرأة تقدمت بها السن، ولكن اعوامها السبعين لم تذهب بجمالها و رشاقتها، إذ لم تصب بسمنة، وقد أظهرت قسمات وجهها السمح الهاديء، وعيناها الرقيقتان الصادقتان الساحرتان نبلها و موقعها الاجتماعي على الرغم من انتشار شبكة من التغضنات الظالمة حولهما، و أما الكبرياء والطيبة فهي قيم امتازت بها.

---

[1] م.ن : ٢/ ٤٣٣.

ويجد المتلقي في هذه القصة، أنّ الحوار الداخلي قد قام بدوره المفترض، وهو إضاءة الملامح الخارجية و الداخلية للشخصية (المرأة)، والكشف عن البيئة والطبقة التي تنتمي اليها الشخصية:[١]

"**رفعت رأسي. أصبحنا وجهاً لوجه، كانت لها عينان رقيقتان صادقتان جداً ،و ساحرتان رغم إنتشار شبكة من التغضنات الظالمة حولهما. عينان تصدعان شيئاً رفيعاً في المشاعر، كانت ما زالت تملك في وجهها السمح الهاديء المخدد بفعل الزمن، بقايا رقة و جمال، وكبرياء، و طيبة...**"

إذ كان الهدف من هذا المشهد الحوار الداخلي تقديم وصف دقيق للملامح الخارجية للشخصية في شبابها، إذ كانت ساحرة الجمال (في الماضي)، و إن تقاطيع وجهها (في الحاضر) تعطي مسحة من الروعة المثيرة عليها ما يجعل الرائي الحساس ينجذب إليها، وفضلاً عن ذلك فانّ الحوار كشف عن المستوى المعيشي لها، فهي عاشت في رغد وسعادة مثل دوقة حقيقية، إذ جاء في الحوار " يا إلهي ، أنها حتما كانت ذات يوم ساحرة الجمال، وعاشت بما لا يقبل الجدل في رغد، وسعادة مثل دوقة حقيقية... وهناك وجوه نساء تعلوها الكآبة تعطي مسحة من الروعة المثيرة لتقاطيعها...".

وبعد ذلك تدخل شخصية السارد في حوارٍ مع ابنة المرأة النبيلة، ويقوم الحوار بأداء وظيفته التحديدية:[٢]

"**وفي هذه الأثناء جاءت فتاة ساحرة الجمال، تنزل بكبرياء من الطابق الثاني. كانت ترتدي فستاناً بلون العقيق و تنتعل خفا جميلاً بلون القطن المندوف... عندما رأتني أشرق وجهها الساحر بابتسامة أشك إنْ رأيت منها على وجه أنثى. قلت مع نفسي: حتماً أنها ابنتها التي كلمتني عنها في رسالتها، كيف قبل أن تخطو الى اعتاب المراهقة وحتى ابانها راحت تقرأ الكتب، وتتسم بالعناد البغلي، الذكاء، والميل الى المغاضبة، وكيف كان والدها يتفادى نشوزها بإهمالها لأن الصياح عليها مثل الديك أو ضربها يدفعانها الى المزيد من العناد...**"

–قالت السيدة لها: هّيا قدمي نفسك للأستاذ... قفزت مثل حيوان الكنغر وهي تقول حقاً... هو؟ أخيراً... مستحيل... يا الهي، ما كنت أتصوره وهو في الخمسين بهذه الوسامة...!

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٤٣٣.

[2] الاعمال الكاملة : ٢/ ٤٣٤، ٤٣٥.

وقد اعتمد الخطاب القصصي في هذا المشهد على نوعين من الحوار الداخلي و الخارجي، إذ قام الحوار الداخلي بدوره في اضاءة البعد الداخلي لشخصية الفتاة، والكشف عن قيمها، و اهتماماتها كحب المطالعة، والكشف عن طبيعتها: العناد، والغضب، والذكاء: "كيف قبل أن تخطو الى اعتاب المراهقة وحتى ابانها راحت تقرأ الكتب، و تتسم بالعناد البغلي، الذكاء ، والميل الى المغاضبة،....".

فهي تتصرف وكأنها لا تؤمن بأية قيود اجتماعية في الحياة، فهي فتاة متحررة: [1]

"**–مدت يدها لي وهزت ذراعي بقوة، و قبلتني بحرارة كما فعلت والدتها. عبثاً حاولت أن تُهدئ من انفعالها، وقالت بعد عدة شهقات:**

+اتعرف أمس في الليل كنت أعيد قراءة قصتك الأخيرة –ربيع مهجور– للمرة الثالثة... يا الهي، فيها لغة جميلة ... أنها بحق خلق روحي..."

إذ يكشف الحوار عن عمق ثقافة الشخصية و ذكائها و اهتماماتها النقدية الأدبية.ومن خلال الحوار الجاري بين شخصية السارد و شخصية الفتاة يطلع المتلقي على مهنة شخصية السارد، فهو قاص مبدع، ويمتلك قدرة أدبية خلاقة في كتابة القصص، بذلك قام الحوار بتحديد طبيعة الشخصيتين المتحاورين، ومهنتهما و سلوكهما واهتماماتهما.

وفي قصة (غموض الروح)، يلقي الحوار الضوء على الحالة النفسية للشخصية المتحاورة من خلال منظور نفسي بحت، يتمثل في الأزمة النفسية التي يعاني منها المريض، كما نستشف ذلك من خلال حوار مريض مع طبيب:[٢]

"**–قلت بلطف مِمّ تعاني؟ ألا تريدني أن أفحصك؟...**

كان يكلم نفسه بين الحين والآخر مثل المحموم وقال:

+غير أن هذا الطبيب ينظر إلي كما ينظر الخفاش الى الشفق... تألمت لصحته المتدهورة، ولوضعه النفسي الحزين، وتركت له حرية الكلام و الغمغمة...

وقال بصوت ذابل:

+دكتور... هل يرى الخفاش ايّ شيء في الشفق؟

–طبعاً لا...

---

[1] م.ن :٤٣٥/٢.

[2] الاعمال الكاملة: ١٨/١.

+ماذا فيّ لتفحص... انني كما ترى كومة عظام، وجلد جاف.

-لكنك جئت اليّ تطلب العلاج...

+لا لا ... أو ربّما نعم ... أقول، بالنسبة لي انتهى العلاج الحقيقي... لكن هنا في معدتي قطعة نار تلتهب... اعطني ايّ شيء فقط لأخفف الألم...

-حالاً... لكن دعني افحصك أولاً...

+يا دكتور صدقني ما تبقى من حياتي ليس أكثر من مساء أو فجر... اريد فقط ان يسكن هذا الألم ... أشعر كأنّ سكاكين تطعن هنا و هناك ... تنهد، ورفع موت ايفن ايلج، وسيطر لحظات على ألمه، واخذ يحرك الهواء أمام وجهه، قلت ملاطفاً آياه:

-سيزول الألم ... نعم ... طالما أن معنوياتك عالية.

+صدقني طوال حياتي لم افقد معنوياتي ابداً، لكنّ الألم الشديد، وفي مثل عمري شيء رهيب... دكتور منذ صغري كنت شجاعاً، وحتى هذه اللحظة لم تفارقني شجاعتي... لكنّ للألم قوة، حضور غريب في الجسد".

يقف المتلقي من خلال الحوار الداخلي لشخصية المريض و حوارها مع شخصية الدكتور، بوضوح على الحالة الصحية المتدهورة لها، والأزمة النفسية التي يمر بها، وقد تركت هذه الحالة الانسانية اثراً بالغاً لدى الطبيب: "تألمتُ لصحته المتدهورة، ولوضعه النفسي الحزين، وتركت له حرية الكلام، والغمغمة...".

وكذلك رصد الحوار الملامح الخارجية لشخصية المريض، إذ أصبح كومة عظام و جلد جاف: "ماذا فيّ لتفحص... انني كما ترى كومة عظام، وجلد جاف،...، بالنسبة لي انتهى العلاج الحقيقي...". الى حد هذه النقطة يعتقد المتلقي أنّ هذا المريض لا يعاني من المرض ومن تدهور صحته النفسية فحسب، وإنما ايضاً يعاني من تدهور معنوياته "بالنسبة لي انتهى العلاج" لكنّ الحوار الآتي يجعل من المتلقي مطلعاً على خفايا أخرى في حياة شخصية هذا المريض، فيعرف ماضي الشخصية و يتعرف على وضعه السابق، فيتفهم أسباب هذا التدهور الكبير لمعنوياته:

"-سيزول هذا الألم ... نعم ... طالما أنّ معنوياتك عالية. يجيب المريض قائلاً:

+صدقني طوال حياتي لم افقد معنوياتي ابداً، لكن الألم الشديد، وفي مثل عمري شيء رهيب... دكتور منذ صغري كنت شجاعاً، وحتى هذه اللحظة لم تفارقني شجاعتي... لكن للألم قوة، وحضور غريب في الجسد".

وقد سلط الحوار الضوء على الشخصية من الخارج والداخل، فبدت قريبة من المتلقي الذي تمكن بفضل الحوار الخارجي والداخلي أنْ يتعرف على حالتها النفسية والصحية في الماضي و في الوقت الراهن، ثم يستمر الحوار في القاء ضوء أكثر على هذه الشخصية فيطلع المتلقي على الحالة الاجتماعية و على المستوى الثقافي للشخصية، وهذا ما يعني أنّ المنظور السردي في هذه المشاهد الحوارية منظور داخلي، لا يُقدم معلومات جاهزة مسبقاً الى المتلقي، وإنما حصول المعلومات و استخلاصها مرهون بمواصلة القراءة: [١]

"+ ماذا يحدث عندما يتمرد البنكرياس!

-الامعاء الغليظة تصاب بالضعف... أقصد القولون... أطلق ضحكة جافة وقال:

+الـــ..قو..لون... وهذا متمرد اخر... حسن. ماذا يحدث عندما يدب الصدأ في السيد القولون؟

-يبدأ بالإمساك.

صرخ قائلاً:

+عليه اللعنة... اللعنة... صدقني يا دكتور انّ مجرد العيش في هذه الدنيا يتطلب شجاعة كبيرة...

قلت مستغلاً صمته:

-لماذا رفضت أنْ تتزوج !

+لا لم ارفض ... لم اجد المرأة التي تناسبني...

-هل يعقل أنّك لم تحب واحدة في حياتك؟

+أحبُّ واحدة.. ها ها ... صدقني اشك انّ هناك إمراة تناسبني... هل سمعت بالدكتور فاوست؟

-أهو بروفيسور بالطب؟

أرسل اليّ نظرة شاردة، وقال بسخريته المحببة:

+ماذا؟ بروفيسور في الطب! أنت على ما يبدو لا تعرف خارج علم الطب ايّ شيء... أنا اتكلم عن الدكتور الذي خلقه الشاعر الالماني غوته.

-آسف لم اسمع عنه...

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢١/١ .

+اسمع.. قال هذا الدكتور (إن ابتسامة المرأة أعظم قيمة من التأريخ، والفلسفة، والتربية، والقانون، والاقتصاد، وبقية فروع المعرفة)، توقف لحظات، وبسخريته اللذيذة أضاف: ومن قولونك ، وبنكرياس، وكلّ الإفرازات، الضغط الدموي، والسكر، .. المرأة بالنسبة لي كانت كلّ تلك الأشياء الرائعة التي ذكرها فاوست... وحتى الآن أنا أعشق المرأة ... بل ستبقى في ذهني حتى لحظاتي الأخيرة".

فمن خلال الحديث والسؤال عن المرض وعن الجهاز الداخلي للانسان، تقوم شخصية الطبيب بتغيير مجرى الحوار الى بعد آخر، فعن طريق توجيه السؤال الى المريض، والاستفسار عن حالته الاجتماعية، هل هو متزوج أم لا؟، هل أحبّ امرأة في حياته؟، يشهد الحوار تحولاً آخر، فيكشف المتلقي أن شخصية المريض هي في الاساس شخصية مثقفة جداً، وهي مطلعة على الأدب والقضايا الفكرية، وهي واعية بموقعها و بمجريات الأمور في واقعها المعيش.

٢-تحديد زمان الحدث و مكانه:

تعدُّ البيئة مكوناً أساسياً من مكوّنات القصة و"بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية، اي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وباختلاف الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة"[١]. ويقوم الزمان والمكان في القصة بالدور الذي تقوم به المناظر والموسيقى على المسرح والسينما، إذ انهما يساعدان خيال القاريء على فهم الحالة النفسية لشخصيات القصة.[٢]

وعلاقة الزمان والمكان علاقة عضوية وثيقة، فلا مكان يتشكل ويتحول ويتجلى إلاّ بعامل زمني معين، ولا زمان يرصد ويقوم ويحدد إلا بمكان يحتويه، ويجعل من ذاته مسكناً للزمن[٣]، وهذا يدل على عدم إمكانية الفصل بينهما أو إهمال أحدهما لأنّ اي عمل سردي أو عمل قصصي يفتقر الى الزمان والمكان لا يعد معقولاً ولا يتفق مع خبراتنا اليومية والواقع المعيشي. وهذا يعني أن وظيفة الزمان و المكان في العمل القصصي هي خلق الوهم لدى القاريء أنْ ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه، فهما اي الزمان والمكان مرتبطان بمعنى وشكل و وحدة العمل نفسه. وهذا يعني أن وظيفة الزمان والمكان تختلف باختلاف الاعمال الأدبية.[٤] والوظيفة الاساسية للمكان في النص السردي أو

---

[1] فن القصة: ١٠٨ .

[2] الأدب وفنونه–دراسة و نقد،د.اسماعيل عزالدين : ١٩٤ – ١٩٥ .

[3] ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي: ٣٢٧.

[4] ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: ٨٢.

القصصي هي تشكيل عالم من المحسوسات التي قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، وذلك في صور و لوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير[١]، وكذلك يتجلى دور المكان من خلال إحتوائه للزمن[٢]، وإن درس بعناية فهمت الشخصية[٣]، ويتضح من ذلك أنه لا يمكن عزل المكان عن باقي عناصر البناء الفني للقصة وخاصة الزمان والشخصية.

والنموذج الابرز لإبراز أهمية الحوار و دوره الفعّال في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي هو من قصة (سمكة طرية) التي يدور الحوار الخارجي فيها بين صديقين يعملان في مجال صيد السمك، إذ يتجه الحوار شيئاً فشيئاً الى داخل بيت سيدة غنية، وقد تفرّغ الحوار لرصد مكونات البيت وساكنيه:[٤]

"قال زميلي وهو يقفز:

-انتهى بعت سمكة.

+لمن؟

-للسيدة التي تسكن في تلك البناية الجميلة. نسيت اسمها، هل عرفتها؟

ارتحت كثيراً وتذكرت فعلاً أنّها طلبت إلينا أن نأخذ لها سمكة مرة في كل اسبوع.

قلت:

+لكنّها سمكة كبيرة، أخشى أنّها الا تريدها؟

-سنقنعها ... نحاول...

قال زميلي:

-يبدو أنها ليست في البيت.

+انتظر.

-لكن...

الباب الخارجي مفتوح، وباب الصالون مفتوح يعني أنها في البيت حتماً، كانت أبواب الغرف الأربع على طرفي الصالون موصدة، وثمة أريج قوي يغسل امتداد الصالون.

---

[1] ينظر: بناء الرواية: ١٠٣.

[2] جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا: ٤٦.

[3] الرواية والمكان، ياسين نصير: ١٦.

[4] الاعمال الكاملة: ٣٤٧/١، ٣٤٨.

قلت لزميلي :

+اعتقد أنّ السيدة تعيش لوحدها؟

-هكذا يقولون.

+ألا تخاف العيش في هذه البناية الكبيرة لوحدها؟

-آه ، اذا كانت تخاف لهجرتها...

بعد قليل، قال زميلي بهمس يشبه الوصوصة.

+انها جميلة.

-جداً

+وسخية تصور تدفع لنا نصف دينار لسمكة لا تساوي ربع دينار.

يقوم الحوار بوصف المكان في الخارج والداخل، اذ المكان في الخارج عبارة عن بناية جميلة و كبيرة، وفي الداخل، هناك صالون، واربع غرفٍ، وثمة اريج قوي في الصالون، و انّ هذا الوصف من خلال الحوار اعطى صورة واضحة للمكان و ساكنه، إذ تمكن من خلاله الوقوف على المستوى المعيشي والطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها السيدة، وهي -كما يبدو من الحوار – من الطبقة الغنية التي تعيش برفاهية.

وجاء هذا التحديد للبيت -للمكان- ومكوناته من اجل تحديد ملامح الشخصية وصفاتها بشكل أوضح لأنّ وصف المكان و تحديده ضرورة فنية الغرض منه جعل القاريء يتفاعل مع النص، ويرى أنّ ما يقرأه واقعي[١]، فالبيت الواسع و السجاد الفاخر والصالة النظيفة، والغرف الأربع اشارات سردية بليغة تربط العالم الداخلي التخيّلي للنص بالعالم الخارجي الواقعي للقاريء، ومن هنا، هناك من ذهب الى القول إنّ حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها[٢].

ويقوم الحوار في قصة (هيلينا)، بتحديد المكان الذي اندمجت الشخصية به:[٣]

"**أجابت صديقتي:**

-انس ما حدث يا عم اندريوس... اذن انت من قبرص؟

---

[1]البناء الفني في الرواية العربية في العراق – الوصف وبناء المكان- د. شجاع مسلم العاني: ٢/٢١.

[2]م.ن: ٢/٢١.

[3]في زورق واحد: ١٢٤-١٢٥.

+نعم... مضى اكثر من اربعين سنة على مجيئي الى امريكا، والغريب في نفس هذه البالوغة المسماة شيكاغو..ايه، مرت الايام جافة، وكذلك الاشهر والسنين .. عبثاً تمنيت أن تندمل الجروح التي نكأتها الحياة الميتة هنا.. ايّها المسيح، ما أن تدخل هذه الارض المسماة امريكا حتى تصاب بانقباض الروح والقلب، وكل يوم تقول لنفسك، لا لا لا، بعد اشهر ارجع الى وطني، لن استطيع العيش هنا... فاذا بك تعيش مشاريع مؤجلة، والسنوات تهرب منك، فاذا بي امريكي في الاوراق الرسمية، لكنّ قسماً بدم المسيح أنا قبرصي حتى أخمص قدمي . ياسيدي، وسيدتي ،تركت زوجتي في قبرص و جئت الى هنا، الى بلد الفرص العجيبة... يومذاك كنت أباً لفتاة صغيرة. ماذا سيعمل الاسكافي ابن الاسكافي، طبعاً يعمل اسكافياً..هاهاها... تصورا اندريوس الاسكافي في امريكا.. اعمل يا اندريوس مع تلال من الاحذية. وشغلة الاسكافي هي من اليد الى الفم، وعدة عشرات من الدولارات. لزوجتي المسكينة والصغيرة. وظلت زوجتي بحرارتها الشرقية تناديني بعد سنة أن ارجع... وأنا، آه، كلّ يوم اقول بعد شهر، تماماً مثل المقامر الذي خانه الحظ نهائياً، وعبثاً يقامر لاسترداد ما خسره، رحت أودع الاشهر، والسنين، وماتت زوجتي الطيبة، كيف، ولماذا؟ اكيد من الحزن...

سالت صديقتي بحرارة

–والابنة يا عم اندريوس؟

+ربتها خالتها... قبل خمس عشرة سنة كتبت لي ابنتي التي لا تعرفني انها تريد ان تتزوج، وترغب كأية شرقية شريفة أن تراني وتأخذ موافقتي،..."

تكفل الحوار بتحديد مكان الحدث، قبرص التي ارتحلت عنها شخصية (عم اندريوس)، و أمريكا التي استقرت فيها، وفي امريكا بالتحديد مدينة شيكاغو، كما حدّد الحوار المدّة الزمنية التي تركت فيها الشخصية مكانها الأول، وطنها الحقيقي، ومن خلال الحديث عن المكانين (قبرص و امريكا)، ومن خلال تحديد المدة الزمنية (أربعين سنة) كشف الحوار عن قوّة ارتباط الشخصية بالمكان الاول، الرحم الاولى، وعدم الالتحام مع المكان الثاني وعدم الذوبان في القيم السائدة فيه. ولم تكتف الاشارة الزمنية بتحديد الوقت والمدة بـــ(أربعين سنة)، وإنما هناك اشارات عامة اخرى، مثل، "مرت الايام جافة، وكذلك الأشهر والسنين، قبل خمس عشرة سنة كتبت لي ابنتي".

نجد أن هذه الاشارات الزمنية هي اشارات تصحبها اشارات اخرى كالوصف (مرت الأيام جافة)، أو الاخبار "قبل خمس عشرة سنة كتبت لي ابنتي"، فمن خلال هذا التحديد الزمني علم المتلقي أنّ الشخصية لها ابنة تركتها في قبرص.

الخاتمة

توصل البحث الى طائفة من النتائج، نلخصها في النقاط الآتية:

- يشغل الحوار القصصي مساحة سردية كبيرة في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي، فهو تقنية سردية بارزة في بنية نصوصه القصصية القصيرة، وهذا ما يعني أنّ الخطاب القصصي للقاص وظف الحوار بشكل فعّال، واتخذه وسيلة فنية لتحقيق التواصل والتفاهم وابتكار المواقف و بناء الأحداث.
- تكمن جماليات الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي في توظيف المفارقة والتشويق ونزع الألفة والتضاد، وهذا ما أسهم في تنسيق الحوار و تعميق طابع الجمالية و الفنية فيه.
- اعتمد القاص في خطاب القصصي على الحوار بنوعيه: الحوار الخارجي والحوار الداخلي، إذ تمكن من خلالهما من تقديم الشخصيات بكلّ دقة، ورسم ملامحها الخارجية وتحركاتها، وميولها النفسية، وما يدور في داخلها من هموم وهو يهدف من وراء ذلك كله الى انباء المتلقي بحقيقة مكنونات الشخصية الثقافية والفكرية والاجتماعية.
- تمتاز بنية الحوار الخارجي في الخطاب القصصي غالباً بالطول، فكثيراً ما يشغل الحوار اكثر من نصف صفحة أو صفحة كاملة.
- للشخصيات النسائية حضور كبير في بنية الحوار في قصص جليل القيسي القصيرة، إذ تلعب هذه الشخصيات دوراً كبيراً، واستطاع الكاتب أنْ يصور المرأة ويرصد همومها وآمالها.
- وظف القاص الزمن الماضي في حواره القصصي ليكون خلفية فكرية وثقافية للحاضر (اللحظة الآنية). ليكون المتلقي منفتحاً على الماضي والمستقبل في آن، فيخطو خطواته في الحاضر عن علم و دراية.
- يشغل المكان التأريخي والاسطوري حيزاً كبيراً في خطاب القاص القصصي، وهذه الامكنة تعكس رؤى الكاتب وأفكاره وثقافته وذاته و هويته، وفيه يشعر بالأمان و الاستقرار.

- لم يخل الحوار عنده من اللغة العامية .
- اتسمت اللغة الأدبية للحوار في الخطاب القصصي لدى جليل القيسي بالحيوية و الجمال والعمق الفني، وهذا ما اعطاه مقدرة كبيرة في تصوير معاناة الانسان العراقي المعاصر.
- من مظاهر خصوصية الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي سعة افق رؤياه الفني ، انفتاحه على الثقافة الشرقية و الغربية ، القديمة و الحديثة .
- يخلو الحوار في خطابه القصصي من تقنية تيار الوعي على وفق أسسه المعروفة عند رواده، كالتفكك و اللاترابط و القطع و البتر ،وسرعة التحول الضمائري ، وحذف مصدرية الأصوات ،....الخ، لعل طبيعة اللغة العربية لا تتيح له ذلك التفكك في الصياغة اللغوية و التعبيرية .
- تتسم لغة الحوار في النصوص القصصية للقاص بالعمق ، فمن خلال لغة الحوار ،يستطيع المتلقي أن يتعرف على المستوى الثقافي و الاجتماعي للشخصيات و انتماءاتهم الطبقية.
- استطاع القاص بوساطة الحوار اعطاء نفسه الحرية الكاملة للتعبير عن مشاعره و انفعالاته و اتجاهاته و رؤاه من خلال تعددية الاصوات ، فصار الحوار سمة من أهم سمات خطابه القصصي ، بل اصبح عنصراً من عناصر خطابه القصصي بشكل عام.
- جاء الحوار الخارجي و الداخلي بشكل متفاوت في بنية الحوار في خطابه القصصي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

١- الأدب وفنونه – دراسة ونقد، د. عزالدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٦، ١٩٧٦.

٢- الأسطورة في شعر السياب، عبدالرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد – العراق، ١٩٧٨.

٣- أسلوب المحاورة في القران الكريم، د. عبدالحليم حفني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.

٤- أسلوبية السؤال – رؤية في التنظير البلاغي، د. عيد بلبع، دار الوفاء للطابع والنشر و التوزيع، ط١، ١٩٩٩.

٥- الاسلوبية و البيان العربي، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، د. محمد السعدي فرهود، د. عبدالعزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.

٦- إشكالية المكان في النص الأدبي – دراسة نقدية، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد – العراق، ط١، ١٩٨٦.

٧- الاعمال الكاملة، جليل القيسي، دار ئاراس للطباعة والنشر، أربيل، كردستان العراق، ط١، ٢٠٠٧.

٨- البحث الدلالي في كتاب سيبويه، د. دلخوش جارالله حسين دزه يي، مطبعة رون، السليمانية، ٢٠٠٤.

٩- بناء الرواية، أدوين موير، ت: إبراهيم الصيرفي، مراجعة : د. عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة، ١٩٦٥.

١٠- بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

١١- البناء الفني في الرواية العربية في العراق -٢- الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠.

١٢- بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان – الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠.

١٣- بنية النص الروائي، ابراهيم خليل ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

١٤- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠.

١٥- تجربة سليمان القوابعة الروائية د. عبدالله مسلم الكساسة ،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،عمان –ألاردن،٢٠٠٦ .

١٦- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية- دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

١٧- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط٤ ، ٢٠٠٥.

١٨- تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،لابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (٤٦٧-٥٣٨ه)، تحقيق : عبدالرزاق المهدي ،دار احياء التراث العربي ، بيروت –لبنان ،ط٢ ،١٤٢١ه-٢٠٠١م .

١٩- التصور والخيال – موسوعة المصطلح النقدي، ر.ل. بريت، ت: د. عبدالواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة – بغداد، ، ١٩٧٩.

٢٠- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمني العيد، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٠.

٢١- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط١، ١٩٩٧.

٢٢- تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب، دار المكشوف، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٧١.

٢٣- توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين محمد، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠ م.

٢٤- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: د.محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، د.ط.

٢٥- ثلاثية الراووق – الرؤية والبناء (دراسة في الأدب الروائي عند عبدالخالق الركابي)، قيس كاظم الجنابي، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٦- جماليات التشكيل الروائي – دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، أ.د.محمد صابر عبيد و د. سوسن هادي جعفر البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط١، ٢٠٠٨.

٢٧- جماليات التلقي في السرد القرآني، د. يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا ، ط١، ٢٠١٠.

٢٨- جماليات الشعرية، د. خليل الموسى، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.

٢٩- جماليات اللغة في القصة القصيرة – قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية ١٩٧٠-١٩٩٥م، أحلام حادي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤.

٣٠- جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ – بغداد، ١٩٨٠.

٣١- جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٣٢- حدود التأويل – قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، وحيد بن بوعزيز، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨.

٣٣- الحوار القصصي – تقنياته و علاقاته السردية، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط١ ، ١٩٩٩.

٣٤- خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم و عبدالجليل الأزدي و عمر حلي، المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠.

٣٥- الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية – قراءة لنموذج انساني معاصر، د. عبدالله الغدامي، النادي الأدبي الثقافي ، جدة- المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥م.

٣٦- الخيال و مفهوماته و وظائفه، د. عاطف جودت نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٣٧- دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح)، د. حسين حمزة الجبوري، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد – العراق، ط١، ٢٠٠٤ م.

٣٨- دليل القاريء الى الثقافة الجادة، ارثر والدهون، أونجا . س. ويبرز، ارثر زيجر، ت: أحمد عمر شاهين، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

٣٩- الرواية والتحليل النصّي – قراءات من منظور التحليل النفسي، حسن المودن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م.

٤٠- الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة، منشورات الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٩.

٤١- سارتر والوجودية، د. مصطفى غالب، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٦.

٤٢- سرد الآخر – الأنا و الآخر عبر اللغة السردية، د. صلاح صالح، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣.

٤٣- الشعرية، تزفيطان تودوروف، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٧.

٤٤- شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين ،ت. جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : د. حياة شرارة ، دار توبقال للنشر–دار البيضاء و دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٤٥- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبدالستار جواد، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، دار الرشيد للنشر ١٩٨١.

٤٦- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي – بيروت–الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٤٧- عالم الرواية، رولان بورنوف و ريال أوئيلية، ت: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي و د.محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٩١.

٤٨- علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مجاهد عبدالمنعم مجاهد،عالم الكتب،بيروت،ط٣، ١٩٨٦.

٤٩- فن القصة ، محمد يوسف نجم، دار الثقافة – بيروت، ط٧، ١٩٧٩.

٥٠- فن كتابة القصة، حسين القباني، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٩.

٥١- فن كتابة القصة القصيرة ، د.علي عبدالجليل ، دار اسامة للنشر والتوزيع ،الاردن –عمان ،٢٠٠٥.

٥٢- في زورق واحد،جليل القيسي، دار آفاق عربية–بغداد،١٩٨٥.

٥٣- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٧.

٥٤- في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، د. عبدالملك مرتاض، عالم المعرفة (٢٤٠) – الكويت، ١٩٩٨.

٥٥- في النقد الأدبي الحديث – منطلقات و تطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبدالرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، موصل – العراق، ط١، ١٩٨٩.

٥٦- قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩٧.

٥٧- قاموس مصطلحات النقد الأدبي، د. سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية– القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

٥٨- القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد– المغرب، سعيد يقطين، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٥.

٥٩- القصة السيكولوجية – دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون ايدل، ت: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت – نيوروك، ١٩٥٩.

٦٠- قصص عراقية معاصرة، ياسين النصير، مطبعة دار السلام، بغداد، د. ط، ١٩٧١.

٦١- قضايا الفن القصصي (المذاهب، اللغة، النماذج البشرية)، د. يوسف نوفل، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٧٧.

٦٢- قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢.

٦٣- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي التهانوي، تحقيق: د.على دحروج، تقديم: رفيق العجم، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، ط١ ،١٩٩٦.

٦٤- كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف – مصر، ١٩٥٨.

٦٥- اللامعقول- المصطلح النقدي ، آرنولد ب. هنجلف، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩.

٦٦- لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور (٦٣٠ – ٧٧١هـ)، تحقيق: ياسر سليمان ابوشادي، مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر،د.ط.س.

٦٧- لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، د. أحمد مداس، عالم الكتب الحديثة ، إربد – الأردن، ط٢، ٢٠٠٩.

٦٨- مبادئ علم الدراما، د. سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، مصر ، ط١، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.

٦٩- المتخيّل والتواصل – مفارقات العرب والغرب، محمد نورالدين أفايه، دار المنتخب العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٣.

٧٠- مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ت: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سورية، ط٢، ٢٠٠٢م.

٧١- المدخل الى الصحة النفسية، د. مروان أبو حويج و عصام الصفدي، عمان – الأردن، ط١، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.

٧٢- مدخل الى نظرية القصة – تحليلاً و تطبيقاً، سمير المرزوقي و جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد والدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.

٧٣- المسرح والعلاقات، إلين أستون و جورج سافونا، ترجمة: سباعي السيد، مراجعة: د. محسن مصيلحي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦.

٧٤- مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم عبدالله كاظم، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ١٤٢٧ هـ – ٢٠٠٧م.

٧٥- المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط١،٢٠٠٠.

٧٦- معجم السرديات، محمد القاضي، محمد الخبو، احمد السماوي، محمد نجيب الهمامي، علي عبيد، نورالدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر – تونس، دار الفارابي – لبنان، ط١، ٢٠١٠.

٧٧- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ١٩٧٩.

٧٨- معجم المصطلحات الأدبية، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦.

٧٩- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه و كامل المهندس، مكتبة لبنان – بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٨٠- معجم مصطلحات علم النفس–عربي/فرنسي/انجليزي، إعداد د. عبدالمجيد سالمي، د. نورالدين خالد، شريف بدوي، دار الكتاب المصري – القاهرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط١، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.

٨١- معحم مصطلحات نقد الرواية – عربي – انكليزي – فرنسي، د. لطيف زيتوني، دار النمار للنشر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٢.

٨٢- معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق وضبط: عبدالسلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، محمد محمود الحلبي و شركاه – خلفاء، ط١، ١٩٦٩.

٨٣- المعجم الوسيط، ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيّات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، المكتبة الاسلامية للطباعة و النشر والتوزيع، استانبول، ١٩٧٢.

٨٤- معرفة الآخر – مدخل الى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية، التفكيك، السيميائية). عبدالله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٦.

٨٥- المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية، وليم راي ، ت: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون – بغداد، ط١، ١٩٨٧.

٨٦- المفارقة وصفاتها، دي. سي . ميويك، موسوعة المصطلح النقدي–١٣ –ت: د.عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون– وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، د.ت.س

٨٧- المنادى إنشاد – قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، مارتن هيدجر، تلخيص وترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

٨٨- مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: أبوبكر أحمد باقادر، أحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي والثقافي بجدة، ط١، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

٨٩- موسوعة علم النفس، د. اسعد رزق، مراجعة: د. عبدالله عبدالدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ط١، ١٩٧٧.

٩٠- الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين، باشراف: م. روزنتال و ب. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة –بيروت، ط٧، ١٩٩٧.

٩١- موسوعة لالاند الفلسفية – معجم المصطلحات الفلسفية والنقدية والتقنية، أندرية لالاند، عويدات للنشر و الطباعة، بيروت – لبنان، ٢٠٠٨.

٩٢- نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ايفيلين فريد و جورج يارد، اشراف: د. هنري عويط، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، ط١، ١٩٨٨.

٩٣- نظرية الأدب، أوستن وارين و رينيه ويليك، ت: محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي – دمشق، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م.

٩٤- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

٩٥- نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير (جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، وازف، رؤسوم غيون، كريستيان أنجلي، جان ايرمان)، ت: تاجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي – الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

٩٦- نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس (ياكبسون، إيخنباوم، يوري تينيانوف، شلوفسكي، توماشفسكي)، ت : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين و مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط١ ، ١٩٨٢.

٩٧- النقد البنيوي والنص الروائي – نماذج تحليلية من النقد الغربي، أ. المنهج البنيوي – البنية – الشخصية، محمد سويرتي، دار افريقيا للنشر، ط٢، ١٩٩٤.

٩٨- النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٩٩- النهايات المفتوحة – دراسة نقدية في فن أنطوان تشيخيوف القصصي، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٥.

١٠٠- واقعية بلا ضفاف (بيكاسو – سان جون بيرس – كافكا)، روجيه غارودي، ترجمة: حليم طوسوت، مراجعة: فؤاد حداد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

١٠١- الواقعية – الرومانس – الدرامة والدرامي – الحبكة، ديمين كرانت، جلين بير، س. دبليو دوسن، اليزابث دبل- موسوعة المصطلح النقدي- ت: د. عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، د.ط.س.

ثانياً: الرسائل و الأطاريح

١. البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق (١٩٨٠-١٩٨٥)، عبدالله ابراهيم علاوي، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب ، جامعة بغداد، باشراف الدكتور عبدإلاله احمد، ١٩٨٧.

٢. الحوار في الرواية العراقية ١٩٦٥-١٩٨٠ ، تغريد عبدالخالق هادي البطاوي،(رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة بغداد، باشراف: الاستاذ الدكتور عناد غزوان اسماعيل، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠م.

٣. الحوار في القصة العراقية القصيرة ،١٩٦٨-١٩٨٠، دراسة فنية ، فاتح عبد السلام ، (رسالة دكتوراه)،اشراف :ا.د.فائق مصطفى احمد ، كلية الاداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٥.

٤. عالم جليل القيسي القصصي – دراسة نقدية في فنّه القصصي، خالد علي ياس،(رسالة ماجستير)، كلية التربية – جامعة ديالى، باشراف: الاستاذ الدكتور شجاع مسلم العاني و الاستاذ المساعد الدكتور وليد شاكر نعاس، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥م.

٥. القصة القصيرة عند جليل القيسي- دراسة نفسية و فنية، سنان عبدالعزيز عبدالرحيم،(رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة تكريت، باشراف: الاستاذ الدكتور صالح علي حسين الجبوري، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م.

٦. القصة القصيرة في العراق ١٩٦٧ – ١٩٧٣ دراسة فنية، فاطمة عيسى جاسم،(رسالة ماجستير)، باشراف : د. عمر الطالب، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤م.

٧. المفارقة الروائية – الرواية العربية نموذجاً- صالح محمد عبدالله العبيدي،(اطروحة دكتوراه)، بإشراف : د. عمر محمد الطالب، كلية التربية، جامعة الموصل، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١م.

٨. نقد القصة القصيرة في العراق حتى سنة ١٩٦٧، كريم عبيد هليل،(رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، باشراف الاستاذ جابر أحمد عصفور، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.

ثالثاً: الدوريات

١-الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي، د. حسن حمزة حمود، الموقف الثقافي، العدد: ٢٥، لسنة : ٢٠٠٠.

٢-حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط - الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية، د.صبري حافظ، مجلة الاقلام ، العدد: ١١ ، ١٢ ، لسنة ١٩٨٦.

کورتەی لێکۆڵینەوەکە

ئەم لێکۆڵینەوەیە تەوەری کارەکانی خۆی بنیادناوە لەسەر شیکردنەوەی گفتوگۆی هونەری لە گوتاری چیرۆکیی لە لای نوسەری عێراقی (**جليل القيسي**).

بۆیە لێکۆڵینەوەکە لێکۆڵینەوەیەکی ئەدەبی شیکارییە، سوودمەندبووە لە ڕێبازە ڕەخنەییە نوێیەکان بە تایبەتی ڕێبازی بونیاتگەری کە شعریەت و سەردیەت زادەی بەرهەمینی.

لێکۆڵینەوەکەش لەسەر سەرجەم چیرۆکەکانی چیرۆکنووسی ناوبراو کراوە، کە پێکهاتووە لە پێشەکییەك و دەروازەیەك و سێ بەش. دەروازەکەش لە دوو تەوەر پێکهاتووە، یەکەمیان تەرخانکراوە بۆ چەمکی گفتوگۆ، دووەمیان تایبەتە بە ڕوونکردنەوەی چەمکی گوتار لە تیۆری ڕەخنەیی نوێ و هاوچەرخدا.

بەشی یەکەم بریتییە لە (گفتوگۆی دەرەکی)، کە ڕوودەدات لە نێوان کارەکتەرەکانی ناو بنیادی کورتە چیرۆکەکان، و ئەم بەشە لە دوو پشك پێکهاتووە، پشکی یەکەم ئەو گفتوگۆیانەی لە نێوان کارەکتەری چیرۆکخوان و کارەکتەرانی تر ڕوویانداوە لە خۆدەگریت، وپشکی دووەم لە نێوان خودی کارەکتەرەکانی ناو چیرۆکەکە ڕوودەدات.

بەشی دووەم لە ژێر ناونیشانی (گفتوگۆی ناوەکی)یە، ئەم بەشە لە چوار تەوەر پێکهاتووە، تەوەری یەکەم باسی (مۆنۆلۆگی ناوەکی) دەکات، تەوەری دووەم باسی (خۆدواندن) دەکات، لە تەوەری سێیەمیش باسی زیندەخەون دەکات، هەرچی تەوەری چوارەم و کۆتاییە تەرخانکراوە بۆ تەکنیکی (گەراندنەوەی هونەری).

بەشی سێیەمی نامەکە بایەخ بە ئەرکەکانی گفتوگۆ دەدات لەناو گوتاری کورتە چیرۆکەکانی (**جليل القيسي**)، ئەمیش خۆی لە سێ تەوەر دەبینێتەوە، یەکەمیان: ئەرکی بەیەك گەیشتن و ئاشنابوون لەگەڵ یەکتری (التواصل)، تەوەری دووەمیان: ئەرکی بەنامۆکردن، و تەوەری سێیەم بریتییە لە ئەرکی دیاریکردنی ڕەهەندە فیزیکیەکانی کارەکتەرەکان و دەستنیشانکردنی کات و شوێنی ڕووداوەکان.

هەرێمی کوردستان- عێراق
وەزارەتی خوێندنی باڵا و توێژینەوەی زانستی
زانکۆی سەلاحەددین - هەولێر

گفتوگۆ لە گوتاری چیرۆکیی لای جلیل القیسی

نامەیەکە

پێشکەشی ئە نجومەنی (کۆلیژی پەروەردە-بەشە مرۆڤایەتییەکان)کراوە لە زانکۆی سەلاحەدین-هەولێر وەك بەشێك لە پێویستییەکانی بڕوانامەی ماستەر لە ئەدەبی عەرەبیدا

لەلایەن

بەختیار ابراهیم عزیز بەکالۆریۆس-کۆلیژی ئەدەبیات-زانکۆی سەلاحەدین-هەولێر-١٩٩٣

بەسەرپەرشتی

پ.ی.د.یادگار لطیف الشهرزوری

بەفرانبار٢٧١٢ کوردی سەفەر١٤٣٣ کۆچی کانونی دووەم ٢٠١٢ زایینی

The Abstract

This study is based on the analysis of the artistic dialogue in the fictional discourse of the Iraqi writer Jalil Qaisi.

The research is a literary analytic study benefiting from the modern critical approaches, specifically the structural approach that produces narration and poetics.

The research tackles all the stories of the writer. It consists of an introduction, and three chapters. The preface has four sections: the first section deals with the concept of poetry, the second section tackles the concept of dialogue, the third section deals with the explanation of the concept of discourse in modern critical theory, and the fourth section tackles poetics and the poeticism of the short story.

Chapter One is about the Exterior Dialogue which occurs between the characters within the structure of the short stories. The chapter is divided into two sections. Section One deals with the dialogues between the narrator and the other characters. Section Two tackles the dialogues among the characters themselves.

Chapter Two is entitled the Interior Dialogue. The chapter consists of four sections. Section One studies Interior Monologue. Section two is about Soliloquy. Section Three tackles daydreams and reveries. Section Four deals with the technique of the Artistic Flashback.

Chapter Three focuses on the dialogue tasks in Jalil Qaisi's fictional discourse. This chapter consists of three sections: the first section is about communication, the second section deals with estrangement, the third section tackles the task of indicating the physical dimensions of the characters and of the time and place of the events.