الحوار في قصص محمد خضير وهيثم بهنام بردي دراسة موازنة

م.م. ستار عداي عبد الرضا أ.د. عبد الله حبيب التميمي

كلية التربية – جامعة القادسية

abdallh.kadhem@gu.ed.i

ملخص

يمثّل الحوار عرضاً دراماتيكياً في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين او أكثر، أمّا في الدراسات الأدبية فهو يمثّل تقنية نصّية تعتمد عليها الأجناس الأدبية المختلفة كالقصة والرّواية والشّعر والمسرحية لتصوير حوار الشخصية ودفع الفعل السردي إلى الأمام، ليسهم في كشف أفكار الشخصيات من خلال رسم ملامحها الداخلية والخارجية لارتباطه بها، كونه الوسيلة المتاحة لدى الشخصيات لتعبر من خلالها عن أفكارها ورؤاها ووعيها للعالم الذي تعيشه.

Abstract

Dialogue represents a dramatic presentation in nature for an oral exchange between two or more people, while in literary studies, it represents a textual technique on which different literary genres such as story, novel, poetry and play rely to portray the character's dialogue and push the narrative act forward, to contribute to revealing the ideas of the characters by drawing their internal and external features for its association with them, being the means available to the characters to express their ideas, visions and awareness of the world they live in.

توطئة:

يمثّل الحوار عرضاً دراماتيكياً في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين او أكثر.[١] أمّا في الدراسات الأدبية فهو يمثّل تقنية نصّية تعتمد عليها الأجناس الأدبية المختلفة كالقصة والرّواية والشّعر والمسرحية لتصوير حوار الشخصية ودفع الفعل السردي إلى الأمام، ليسهم في كشف أفكار الشخصيات من خلال رسم ملامحها الداخلية والخارجية لارتباطه بها، كونه الوسيلة المتاحة لدى الشخصيات لتعبر من خلالها عن

أفكارها ورؤاها ووعيها للعالم الذي تعيشه، إضافةً إلى كون الحوار يؤدي دور الوظيفة التواصلية في الخطاب السردي.[٢]

ويحدد (برنار فاليط) ثلاثة طرق للحوار، وهي:

١. الأسلوب المباشر: وهو الكلام المباشر للشخصيات، الذي عادة ما يكون مسبوقاً بفعلٍ يمهّد له مثل: قال، وهمست، وشرح،... وهي أفعال متعدية في أكثر أحوالها.

٢. الأسلوب غير المباشر: ويعرض من خلال الرّاوي الذي يقوم بالتعليق بكلماتٍ موجزة لتقديم الكلام عن الشخصيات بعد تغير الضمير.

٣. الأسلوب الحر غير المباشر: وفي هذا النّوع من الحوار يندمج كلام الشخصية مع كلام السارد الذي ينقله بأسلوبٍ خاص، فيكون فيه المضمون الدلالي هو الوسيلة الرّئيسة للتمييز بين أجناس السرد.[٣]

ولذلك يمثّل الحوار أقدر الأدوات على تقديم الشخصية الرّئيسة على نحوٍ مكثّف وسريع، مما لا يُخل بقيمة الحادثة العابرة التي تستدعي ظهور شخصية جديدة من دون تقديم، فهو الميدان الحقيقي لاكتشاف العالم الداخلية للشخصيات، فبوساطته يتعرّف القارئ على موقع الشخصية ومستواها الفكري[٤]، وقد اقتضت الحاجة أن يقسّم الحوار على أنماطٍ تؤدي كل منها وظيفة في المبنى القصصي، وهو ما سنعرض له في قصص (محمد خضير)، و(هيثم بهنام بردي).

١. الحوار الخارجي:

يمثّل الحوار الخارجي علاقة تبادلية بين طرفين، أو يدور بين شخصيتين أو أكثر بطريقة مباشرة، ذلك أنّ التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه .[٥]

ويقوم الحوار الخارجي في الدراما على نحوس عام بنظام الدور، أي إنّ شخصية توجه الحديث إلى شخصية أخرى، فتنصت لها، ثمّ تجيب بدورها، ويتحوّل إلى متكلّم بطريقة تجعله يثير الاهتمام، فكل سطرٍ فيه يجب أن يسهم في تطوير الشخصية أو السير بعلاقتها، لذلك يقدّم الحوار الخارجي على المستوى اللغوي متناسباً مع المستوى العقلي للشخصية[٦]؛ وهو ما جعل بالإمكان تقسيم الحوار الخارجي على أنواع عدّة، هي:

أ. الحوار المباشر:

وهو نوع من الحوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، إذ ينطلق الكلام من الشخصية (س) إلى الشخصية (ص) في سياق حدث القصة وحبكتها، ويقوم الكاتب من خلاله بنقل نصّ كلام المتحاورين متقيّداً بحرفيته النّحوية وصيغته الزمنية، ويتأسس الحوار المباشر على فكرة المشهد الذي تعرّض عبره أقوال الشخصيات.[٧]

ظهر هذا النّوع من الحوار عند القاص (محمد خضير) في قصة (تحنيط) في مجموعته القصصية التي تحمل العنوان نفسه:

((اقتربت الرّائحة الزائفة، وعندما رفع عينيه كان وجه أمّه الضئيل منحنياً فوقه.

ـ اليوم جمعة يا أمّي... ما الأخبار؟ أيّة أخبار؟

ـ لا أخبار! حسناً... إنّي جائع يا أمّاه

ـ متى عدت البارحة؟

ـ لم أتاخّر كما تتصورين، لكنّي فوجئتُ بالكلاب في الحوش... كان الباب مفتوحاً دخلت الكلاب... كانت تسعى وراء الرّائحة...)) .[٨]

ينقل القاص حواراً مباشراً بين شخصيتين (الأم)، و(الولد)، الذي يكشف من خلاله عن طبيعة العلاقة وأسلوب الحياة التي كانا يعيشانها، من خلال التقاطع الذي كان يعيشه (الولد) مع والدته وعملها (قابلة)، وفي الوقت نفسه كانت الأم أيضاً، تعاني أسلوب اللامبالاة والاتكالية والكسل التي كان عليها ابنها، والتي كشفتها طبيعة الحوار المباشر الذي دار بينهما.

فعلى الرّغم من أنّ هذا الحوار هو حديث إجرائي متأسس على ردّة فعلٍ سريعة أو إجابة سهلة، أو تبادل كلماتٍ لا تحمل التأويل المتعدّد؛ لأنّها إجابات متوقعة عن أسئلة اعتياديّة فيها رؤية خاصّة ولا يتضح منها موقف عميق في مسألة فكرية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو عاطفية[٩]،الإ أنّه يعد كاشفا لنمط العلاقة التي تربط بين شخصيات النص :

((ثمّة أخبار... يهمّك أن أقولها؟

ـ قولي

ـ جاءنا إنذار من البلدية سيشقّون شارعاً في مكان بيتنا

ـ انتظرت سماع تعقيبه، ثمّ أردفت، انذروا البيوت المجاورة أيضاً بإخلائها

ـ وكم سيدفعون لنا من تعويض...)).[١٠]

لقد حرص القاص (محمد خضير) من خلال الحوار المباشر لشخصياته على تحويل اليومي والمتداول والبسيط في هذه القصة إلى أداة فنية كاشفاً من خلالها، طبيعة تلك الشخصيات وميولها بما يخدم الوظيفة التوصيلية التي جسّدها الحوار بوصفه تطويعاً له في إبراز تلك المضامين الفنية جاعلاً من الحوار وسيلة في تصاعد الحدث القصصي والكشف عن توجهات الشخصيات.

وقد حرص القاص على اختيارٍ واعٍ للمفردات التي وظّفها في حوار شخصياته المختلفة في مستوياتها الثقافية والاجتماعية من خلال مراعاته لتلك الفوارق المختلفة.

أمّا عند القاص (هيثم بهنام بردي) فقد ظهر الحوار المباشر في قصة (الرّسالة) في مجموعته (أرض من عسل)، التي يروي فيها تفاصيل حادث نقل إحدى الشخصيات (ليث) إلى المستشفى بعد أن تعرّض لحادث سير.

يبدأ الحوار المباشر عن طريق سماعة الهاتف:

((رن جرس الهاتف، وقمت بتثاقل وهرعت نحو الهاتف:

ـ نعم...! جاءني صوت هادئ من الطرف الآخر.

ـ خياطة الإخلاص؟ نعم، تفضّل.

ـ عفواً، نحن نكلّمك من مستشفى (...) هتفت، مستشفى؟!

ـ نعم بخصوص ليث عبد الوهاب، همست مأخوذاً وقد جفّ حلقي

ـ ما به، سيد عامر، يؤسفنا إبلاغك وفاته...)).[١١]

يكشف النّص طبيعة الحوار المباشر الذي دار بين شخص مجهول لم يسمّه القاص وشخصية (عامر أحمد)، والتي تقمصها القاص بلسان الرّاوي العليم حول صديقه المدعو (ليث عبد الوهاب).

وما يمكن أن نلحظه أنّ الحوار قد تمّ بوساطة جهاز الهاتف، غير أنّه بدا حواراً مباشراً استهلّ به القاص مفتتح القصة ليكون النّافذة التي تمرّ من خلالها الأحداث، وتكمن جمالية هذا النّوع من الحوار، في أنّه يعكس لحظة تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، إذ يرى (جينت) أنّ المشهد الحواري يؤدّي دور (بؤرة زمنية) أو قطباً جاذباً بكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية.[١٢]

وقد يأخذ الحوار المباشر حيزاً كبيراً في الحدث القصصي، غير أنّه في بعض الأحيان لا يحقّق تفاعلاً أو نقلة في مجرى الأحداث، ويصبح حواراً لا طائل منه في بعض الأحيان، ويعدّ هذا النّوع من الحوار من أكثر الأنواع شيوعاً عند القاصَين في نصوصهما، والتي شهدت تقارباً في اعتمادها هذا النّوع من الحوار مع اختلافاتٍ على مستوى الرّؤية والبناء في بعض النّصوص.

ب. الحوار المركب (التحليلي):

هذا النّوع من الحوار تدور فيه عين المحاورة بطيئة تتأمّل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي، إضافةً إلى تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها او معارضتها، وبذلك تتميز قدرة المحاوِر في هذا النّمط بالوصف والتحليل.(١٣)

فالحوار في هذا المضمار يعتمد على قدرتين أساسيتين:

الأولى: قدرة واصفة، والثانية: قدرة محللة مشغورة؛ لذلك تكون سمة التركيب هي ما يميز هذا النّوع من الحوار، وقد يكون الوصف مقتضباً أو طويلاً، وكذلك شأن التحليل، إذ يأتي بين لمحةٍ خاطفة وتأمّل بطيء مدقق، فالطبيعة التحليلية للحوار تستند إلى الطبيعة الوصفية، فيكون الوصف سبيلاً إلى إظهار الرؤية التحليلية لموقف أو حالة إنسانية، فالطبيعتان تشتبكان في نسيج واحد دائماً.(١٤)

ظهر هذا النّوع من الحوار في قصص (محمد خضير) في قصة (تحت الجسر)، وهي إحدى قصص مجموعته (المحجر)، والتي تروي أحداث أحد الصحفيين الذين غطّوا أحداث ثورة تشرين في العراق عام (٢٠١٩):

((الأولى: سأله: من يطاردك؟

ـ انتظر المصوّر لحظات قبل أن يسمع كلمات اللاجئ الحادة كزجاج ينكسر تحت حذائه المطاطي في مبنى هاجمه المتظاهرون: "هنالك الصيادون في شارع ضيّق".

استعمل اللاجئ في جوابه عنوان رواية جبرا إبراهيم جبر فعقّب المصوّر: "رواية من زمن الرّوايات العظيمة".

ـ أقرأتها أيّها العنكبوت؟!...)).(١٥)

يكشف النّص الحوار الذي دار بين شخصيتين، أخذت طبيعة العلاقة بينهما إلى أن تفرض عليهما نوعاً خاصّاً من الحوار التحليلي والوصفي، والذي يفرض بضرورة عدم التصريح بكل ما يعرف الشخص،

واللجوء إلى الحوار التحليليّ الذي يظهر وجهة نظر كل شخصية حول قضية مشتركة، فكان سؤال الشخص الاول عن الجهات التي تطارد الشخص الثاني ،والذي اختار ان جواباً يحمل دلالات ايهامية يرفض من خلالها الإفصاح عن الجهات التي تطارده ما جعل من الحوار الإيهامي بينها يجنح الى أن يكون حواراً مركباً بعيد عن الافصاح المباشر.

وفي قصة (برج بابل) يقدّم القاص (محمد خضير) أنموذجاً للحوار المركّب أو التحليلي من خلال الحوار الذي دار بين شخصيتين هما: (ذو نون أيوب)، و(السيّد باروق)، والتي كشفت بصورة جلية طبيعة هذا النّوع من الحوار الذي يقوم بالأساس على الاستطراد وبيان وجهات النّظر للطرفين.

((بعد تبادل كلمات المجاملة بين مسؤولين متنافري الطباع ،قال ذنون أيوب: "شرفتني زيارتك سيد باروق، جهزنا المعلومات عن مرشحك الملقّب بالأشهب، ملفه أمام عينيك صفحة صفحة، وإذا أردت مشورتي فالمعلومات عنه متشابهة مع صفات ألف شخصية وفدت على فندقنا،لاتوجد علامات فارقة ،لجودة من نوعٍ للعادة ،او رداءة من النوع المفرط في السوء.)).[١٦]

ردّ باروق: ((أنت كاتب عرائض مخضرم سيدنون، لكن أتعرف شيئاً؟ الوسطية والشهرة الخاملة هما ما نطلبه اليوم في عالم السياسة، هل كنت تبحث في ملف مرشحنا عمّا يميزه شخصاً أحادي الجنس،أو مريض بحالة النوم القهري ،او شخصا متمذهباً بالمانوية ؟.)).[١٧]

يقوم الحوار بين شخصي (ذنون أيوب) و(باروق) على الوصف والتحليل، إذ يعرض كل منهما وجهة نظره حول قضية مرشح الانتخابات وكيفية التهيئة لتلك المهمّة، ويقدّم (ذنون) وجهة نظره من خلال الوصف آليات الترشح الصحيح وأصول اللعبة الانتخابية، في حين يظهر الطرف المحاور (باروق) إجابه بما يقدّمه (ذنون) من آراء ليظهر وجهة نظره التي تبدو مغايرة عن وجهة نظر (ذنون)، ليصلا في النّهاية إلى أنّ لكل منهما طريقة خاصّة ووجهة نظر خاصة حول مسألة الانتخابات.

إنّ الاسترسال في عرض هذا النّوع من الحوار يعدّ من أهمّ الوسائل التي اتبعها القاص في نقل وجهة نظر شخصياته، والتي خضعت بطبيعة الحال إلى سلطة الرّاوي العليم الذي ـ كما قلنا ـ كان يجيد لعبة التخفّي وراء الشخصيات ويحرّكها بأصابع وخيوط خفية بالاتجاه الذي يراه يتناسب مع مقتضيات النّص، على أنّ القاص قد حرص على أن تكون لغة هذا النّمط من الحوار بسيطة من حيث سمتها البنائية، غير

أنّها توحي بالاستكشاف لمفاصل جديدة من الحدث مع غياب واضحٍ لآليات الحوار المباشر، مثل (قال، ويقول، وأجبتهما، أجابتني).

أمّا عند القاص (هيثم بهنام بردي) فقد تجلّى الحوار المركب في قصة (زيارة)، وهي إحدى قصص مجموعة (الوصية).

تعرض القصة الحوار الذي دار بين شخصية الكاتب (هيثم بهنام)، وبطل روايته (زكريا سليمان إبراهيم):

((اسمي زكريا

ـ تشرفنا، وأنا، قاطعني... هيثم بردي

ـ يبدو أنّك تعرفني جيّداً، لا بدّ أنّ صباح كلّمك عنّي؟

ـ كثيراً، وفجأة، قال مستطرداً

ـ أهنئك على روايتك (الغرفة ٢١٣)، قلت متباهياً

ـ شكراً... هل قرأتها؟ من الغلاف إلى الغلاف

ـ ما رأيك بها؟ جميلة لولا النّهاية!...)).[١٨]

يكشف النّص طبيعة الحوار الذي دار بين شخصية القاص (هيثم بردي) وإحدى الشخصيات التي تحمل اسم الشخصية الرئيسة (زكريا سليمان إبراهيم)في روايته الغرفة (٢١٣)، والذي دخل في حوار معه وضّح خلاله وجهة نظر كل منهما حول روايته تلك، التي كتبها القاص في وقتٍ سابق.

ويستمد الحوار سمة الواقعية من خلال إيراد اسم المؤلف (هيثم بهنام بردي) وعنوان روايته المذكور، وهو ما أسهم في تعضيد الجانب الواقعي للحوار ومنحه سمة المقبولية للمتلقّي، ثمّ يأخذ الحوار طابعاً تحليلياً من خلال طبيعة الشخصية (المحاور)، والذي تتحوّل شخصيته إلى شخصية وهمية في نهاية القصة :

((تموتث مثل حشرة.

ـ نهض فجأة ونظر إليّ من علٍ باحتقار، ورعد بصوته العاصف.

ـ مثل حشرة أيّها الرّوائي الواعد، مادت الصالة تحتي، لم أقوَ على النّهوض، همست بوجلٍ:

ـ من أنتَ؟ بهدوءٍ أجاب، زكريا، أنا زكريا يا بطل الرّواية

واختفى من أمامي، انتشرت ملامح وجهه: في السقف، الجدران، الأرائك، الصور، وأثاث الصالة، صرختُ برجاء، زكريا، زكريا، مهلاً يا رجل...)) .[١٩]

يتجه الحوار اتجاهاً آخر صوب التحليل من خلال تغيير مجرى الأحداث من الواقعية إلى الحدث الخيالي، والذي يرتبط أساساً بالشخصية، والتي تنعكس تغيراتها على نوع الحوار ومجرياته، إذ يمثّل تغيّر موقف (زكريا) في القصة من كونه شخصية واقعية تحاول معالجة الأحداث بعقلانية إلى شخصية خيالية تحاول خرق أسس الواقع ومجرياته، وما أثّر بالتالي على نوع الحوار ليصبح حواراً ملغزاً، ومن طرف واحد، وقد جمع القاص في هذا الحوار بين الوصف الواقعي والخيالي، ما جعل هذا النّوع من الحوار حواراً مركّباً.

ومن مصاديق هذا النّوع من الحوار عند القاص (هيثم بهنام بردي) ما ورد أيضاً في قصة (المخاض):

((صباح الخير، رفع رأسه وتفحّصني بنظرة نافذة وأجاب بود.

ـ صباح الخير، قلت وأنا أصافحه، ألا تذكرني أستاذ؟

وبعد تأمّل قصير ارتسمت ابتسامة ودودة على محياه وقال:

ـ أجل ألست من الموصل؟ لقد جئت بقصة قصيرة...)).[٢٠]

يعرض الحوار المتبادل بين القاص وأحد الأشخاص (مدير تحرير الصحيفة) النّمط الوصفي، والذي يحاول إيجاد مدياتٍ جديدة للحدث وتناميه من محاولة تحليل الحالة النّفسيّة والاجتماعية وتصوير الظروف النّوعية التي يمرّ بها الأبطال عبر الأطوار الحركية للقصة من خلال السعي في تعميق الوصف التركيبي للشخصية وأطوارها في سياق النّص القصصي.[٢١]

ويمكن القول: إنّ الحوار المركّب في قصص (محمد خضير) قد اعتمدت الجانب الوصفي قبالة التحليل، الذي يفترض في الكثير من جوانبه التفصيل والإطالة، والذي اعتمده القاص (هيثم بهنام بردي) في أغلب نصوصه القصصية ، إذ اتسمت أكثر حوارات شخصياته بالإطالة ومحاولتها عرض أكبر قدر من تفاصيل الحدث القصصي، وقد يعود هذا التباين إلى طبيعة الشخصيات القصصية التي يجري الحوار على ألسنتها، والتي اتسمت في قصص (محمد خضير) ـ كما أشرنا ـ بالبساطة أو أنّها تقع تحت سطوة الرّاوي العليم، والذي دائماً ما يتمثّل في شخصية القاص. أمّا عند (هيثم بهنام بردي) فيبدو الأمر مختلفاً، إذ تنعم

شخصياته بفسحة من الحرية في حوادثها، ما سمح لها اعتماد الحوارالمركب بغية التعبير عن أبر قدر من المعاني التي من الممكن ان يشي بها النص على لسان شخصياته.

ت. الحوار الترميزي:

هو الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والطروحات الزائدة، فالترميز هو توظيف الرّمز في نسيج النّص السردي وجعله طاقةً إيحائية تعبيرية فاعلة في النّص.[٢٢]

ويعتمد هذا النّمط من الحوار على مستويين هما:

١. مستوى (اللفظة والتركيب)، الذي يظهر فيه التأثير المجازي للمفردة من خلال طاقاتها الإيحائية والتعبيرية، فيصبح الترميز باللفظة ذا خصوصيةٍ إيحائية.

٢. مستوى (الموقف، الحدث)، ويبرز الترميز فيه من خلال تأويل الحدث والفعل، والبحث عن الإيحاء الشمول ممّا يحقق الترميز في الحوار.[٢٣]

يجسّد القاص (محمد خضير) هذا النّوع من الحوار في قصة (النّداء)، والتي تروي قصة صبيٍ عاش في الأهواز مع جدّه ووالدته، وكان والده يمتهن صيد السمك، تبدأ أحداث القصة بعد وفاة الوالد وعودة الأسرة من مقبرة النجف.

((قال له جدّه، حين رآه يبحث عن "قالته" بعد عودتهم من زيارة الأب المدفون في مقبرة النّجف، في أربعينية وفاته:

ـ أين ستذهب أيّها الرّجل الصغير؟ ألا تدع جسدك يهدأ قليلاً من عناء السفر؟

ـ قال الصبي: سأرى الهور والقمر.

ـ قال جدّه: يحن للمياه والقصب!

ـ قالت امّه: طيور الهور تجذبه، ليته هنا فيرى كيف تسحره المخلوقات الاي لا تنطق.

ـ قال هو: إنّها تصرخ فكيف لا تنطق.

ـ قالت أمّه: إنّها تسحره، نسيه تماماً، نسي أباه!...)).[٢٤]

يطالعنا القاص في مستهل قصته بحوار ثلاثي أطرافه: الصبي، والأم، والجد، وينطوي الحوار الدائر بين شخصيات القصة على بعض الدلالات الترميزية التي وردت على لسان (الصبي): (سأرى الهور والقمر)، فكان الصبي يصوّر في حديثه عن طاقةٍ ونزوعٍ روحي يحاول من خلاله المقاربة بين ثنائية

(الأرض والسماء) في إشارةس منه إلى ثنائية (الهور، والقمر) ذات المغزى الدلاليّ العميق، الذي يحمل طابعاً ترميزياً.

أمّا الحوار الذي ورد على لسان الأم (وكيف تسحره المخلوقات التي لا تنطق)، فتشير عباراتها إلى استغراب تلك المخلوقات وذهولها من عدم وجود الأب (المتوفى)، وكأنّه كان بينهما تناغمٌ روحي من نوع خاص لا يعرفه سواهما، في إشارة منها إلى حجم الألم واللوعة والحزن على فقد زوجها الذي لا يأخذ مكانه أحد.

ويظهر حوار الجد أنّ الأب لم يكن مجرّد صياد سمك فقط، بل كان رجلاً شجاعاً يقارع الباطل، وهي قسم حاول (الجد) ان يغرسها في مخيلة (الصبي) وتصوراته، فالعمل لا يمنع من أن يكون الإنسان ذا شجاعة ومقدرة في مقارعة الظلم.

يشير حوار الشخصيات إلى قدرٍ كبير من الدلالات الرّمزية التي ضمنها القاص في نصّه، فقد أدرك القاص أنّ الحوار الترميزي من أدق الرسائل الفنية وأكثرها مزايا، وهو أكثر الطرائق مناسبة لتزويد المشهد القصصي بالمساحات الوصفية والعبارات الإيحائية التي تمنحه دلالات وإشارات ذات مغزى ترميزي عميق.[٢٥]

وفي قصة (الرَّوشن) يقدّم القاص أنموذجاً للحوار المرمز على لسان (سعاد) وكنيتها (أم سليمان)، وهي في حقيقتها نوع من العضيات (الزواحف) التي تسكن الشقوق:

((هل حان وقت الرّحيل؟

ـ أنا مُلك يمينك ياحيّتي الأنيسة.

ـ لست حيّة بالفعل، أنا عظاءة من جنس أم سليمان

ـ ناقلة للأخبار والرسائل؟

ـ أجل، جئت لأبلغك برسالة من الوادي لن يغنيك هذا القصر عن سكن الهاوية التي تنشأ معها كل صباح من نافذة الرَّوشن، هيا لتستعد وتعد ما يلزم حمله طيّ ثوبك

ـ حقاً؟! ألا أسمع منك قبسة أخرى؟

ـ أنا أسأل نفسي هذا السؤال أيضاً، فقد سلخت مئات الجلود ولبست مثل عددها...)).[٢٦]

يعرض النّص حواراً من نوعٍ خاص من خلال طرفيه الذي يمثّل طرفه الأول القاص، وبضمير المتكلّم، والطرف الآخر هو إحدى الزواحف (أم سليمان)، والتي تخيّل القاص معها حواراً حمل في مضامينه الكثير من الدلالات، إذ يشير النّص وعلى لسان (أم سليمان): (سلخت مئات الجلود ولبست مثل عددها)[٢٧]، في إشارةٍ في ظاهرها إلى طبيعة الأفعى التي تمثّل عملية تبديل الجلد إحدى طرق حياتها وممارساتها البايولوجية.

وتوحي بالجانب الآخر إلى طبائع وسلوكيات ينتهجها البعض، وفي ذلك إشارة إلى كلمة (سلخت) التي تحمل دلالات على مستوى مدلولاتها، التي تحيل مدياتها المجازية، فتحقق ترميزاً يوحي بالنّفاق والتلوّن الذي يمارسه البعض في سلوكياته.

إنّ الرّصد الدقيق للحوار الذي ورد على لسان شخصيات القصة يشير إلى مضمون الحوار ويحمل سيلاً من الدلالات الرّمزية، التي تخفي خلفها إشارات عميقة على الرّغم من أنّ ظاهر الحوار يحمل طابعاً اجتماعياً وإيديولوجياً.

إنّ مقدرة القاص (محمد خضير) على استعمال الوصف النّقلي وتوظيفه لصالح البناء القصصي في اتجاه تنمية الحدث وتعزيزه[٢٨]، مكّنته من صياغة حوارات شخصياته بصيغةٍ يؤمن مقداراً من الحمولات الدلالية التي تزخر بها على مستوى الدلالة للمفردة التي يوظفها القاص متناسبة مع الموضوع والحدث الذي تعبّر عنه.

ويعدّ شعور القاص بأنّ الواقع العراقي قد مورس عليه فعل التدمير. أمّا بتأثير قوى داخلية وخارجة[٢٩]، هذه الرّؤية قد أجبرت القاص على الجنوح صوب توظيف الرّمز في حوارات شخصياته، وأمّا بتأثير أسبابٍ سياسية منعت القاص من التهريج ببعض وجهات النّظر على لسان شخصياته ما حدا به إلى اعتماد الحوار الترميزي للتعبير عن تلك الآراء والأفكار، كالعنف ضد المرأة، والفقر، وتهميش الآخر.

وقد يكون اعتماد الحوار الترميزي بدافعٍ فنّي، إذ شهدت مجاميعه نقلات فنية حاول من خلالها إضفاء طابع جديد على نتاجه القصصي، كما في قصص مجموعتي (رؤيا خريف)، و(حدائق الوجوه)، والتي حملت كثيراً من طابع الغرابة والترميز والإيحاء.

أمّا عند القاص (هيثم بهنام بردي) فقد ظهر الحوار الترميزي في قصة (المخاض)، والذي اعتمد فيه على مستوى (الموقف ـ الحدث) من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي، الذي يحقّق الترميز لحوار القصة.

ويصوّر الحوار الذي دار بين شخصية القاص (هيثم بهنام بردي) بوصفها الشخصية الرئيسة في القصة، و(العبّار الأعمى) الذي كان يزاول هذه المهنة منذ سنوات:

((اركبْ، وقبل أن أتكلّم اكتشفت عماه، كانت عيناه مطفئتين ورموشه تحزّز موقين أبيضين مائيتين،... ألا تريد العبور...؟؟

قال بغضب: إنّي أراك، توقف، فأطلق حكمته التي رنّت في كياني مطراً موسمياً عاصفاً

ـ عجبي لهؤلاء البشر ـ العميان مبصرون والمبصرون عميان.

ـ فقلت خجلاً، أنا آسف يا عم، ولكن لي عذري.

ـ ومن طريقة اعتذاري عرف أنّي لست من القرية أو من النّاحية، ومن المنطقة برمّتها

ـ سأل: أنت غريب...؟ أجل...)).[٣٠]

يكشف الحوار التفصيلي الذي دار بين شخصية القاص (هيثم بهنام بردي)، وشخصية (العبّار الأعمى) عن موقفٍ إنساني من خلال امتناع القاص الرّكوب في زورق يقوده ذلك الرّجل الأعمى، والذي كان يزاول تلك المهنة التي تقتضي أن يمتهنها شخصٌ سوي بإمكاناتٍ خاصّة تفرضها طبيعة تلك المهنة، غير أنّ القاص أحس بالخجل حيال ردّة فعل ذلك الرّجل وعبارته (عجبي لهؤلاء البشر ـ العميان مبصرون والمبصرون عميان)، فأحس (هيثم بهنام) بأنّ هذا الرّجل وخلال موقفه أعمى العينين لكنّه متفتح البصيرة ومتقن لعمله، فكان الحوار الترميزي كاشفاً، ومن خلال الموقف الذي أورده القاص، جعل من القارئ يتحسس طبيعة الموقف الذي أفرزه الحدث القصصي بجوانبه النّفسية والاجتماعيّة، وأصبح يُدرك حقيقة البواعث التي تحكم الموقف، والتي برزت من خلال الحوار وما جادت به طاقاته التعبيرية من معانٍ .[٣١]

وفي قصة (النّهر والمجرى) يجسّد القاص (هيثم بهنام بردي)، ومن خلال الحوار الترميزي الذي يحمل بُعداً على مستوى (اللفظة ـ التركيب) من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي بطاقاتها الإيحائية والتعبيرية، فيصبح الترميز باللفظة عبر إيحائها الخاص[٣٢]، إذ يكشف الحوار الذي دار بين (أسعد)، و(سمير)، وهما في موقفٍ يُظهر سلوك (أسعد) اتجاه الحمائم الجميلة.

((الحمائم لها أجنحة يا صديقي، لها أجنحة... ولكنّها تعود إلى أصدقائها.

ثمّ يربت على كتفي ويقول بحنان:

ـ كن صديقها يا أسعد، ولا تكن مثل الشرطي حسن.

ـ ارتعدت للحظاتٍ وأنا أحدّق في فم الزقاق ثمّ قلت في زعل

ـ يعني أنا...، فقال في تأكيد

ـ إذن أطلق سراحها...)).[٣٣]

نلحظ أنّ كلمة (الشرطي) أخذت الحضور الأوفر في الحوار من خلال تأثيرها في تحييد موقف (أسعد) اتجاه مسألة إطلاق سراح الحمائم، إذ مثّلت تلك المفردة (الشرطي) في مدلولها العام إلى معنى السجن والحبس ومصادرة الحرية التي تمثّل حياة تلك الكائنات، التي طالما ارتبطت بالسلام.

أمّا في الحوار فقد قرنها القاص بشخصية (حسن)، وكأنّ هذه الخصوصية اقتصرت أو ارتبطت بسلوكياته المعادية لتلك الأصناف من الطيور، فأصبحت شخصية (الشرطي حسن) تحمل دلالات يعرفها الاثنان كانت توحي بسلوكٍ مشين حملت (أسعد) على ان يستنكر وصفه بـ (الشرطي حسن)، ويجيب بعبارة استنكارٍ ورفضٍ (يعني أنا؟!).

لقد كشفت الكلمة بما تحمل من حمولات دلالية عن مقدرتها في تغيير مجرى الأحداث من خلال طاقاتها الإيحائية والتي وظّفها القاص لتكون مصداقاً على المديات التي يمكن أن تتركها الكلمة في التأثير على مجرى الحوار، وبالتالي على مواقف الشخصيات في النّص.

لقد حاول القاصان توظيف الرّمز في صناعة حوار شخصياتهما، وكان كلٌّ منهما يصدر عن رؤيته الفنية التي تلائم طريقته في بناء النّص، إذ حرص القاص (محمد خضير) على أن تكون حوارات شخصياته تعتمد على الوصف. أمّا الترميزية منها فإنّها ما كانت تتجنب حوار (الموقف الحدث)، والذي يعتمد في أغلب أجزائه على السرد التفصيلي الذي كان (محمد خضير) لا يعتمده كثيراً في حوارات شخصياته، ولاسيما في مجموعاته الأخيرة، التي كان يميل فيها إلى اعتماد سيميائية الكلمة والموقف، والتي تحمل طاقات إيحائية ودلاليّة مكثفة للمعنى، وتميل إلى الغموض في الكثير من الأحيان، ما جعل أكثرها اقتضاباً وكثافةً في الدلالة.

أمّا (هيثم بهنام بردي) فقد حرص هو الآخر على تقديم نماذج قصصية تحمل في مضمونها حوارات ترميزية على صعيد (الموقف، والحدث)، و(الكلمة، والتركيب)، غير أنّ رؤيا القاص الفنية كانت تتماشى مع اعتماد الحوار الترميزي من خلال (الموقف، والحدث).

إذ قدّمت نماذج شخصياته القصصية حوارات تفصيلية، والتي كثيراً ما تميل إلى العرض التفصيلي للحدث مع تجنّب الإسفاف، فكان الحوار الترميزي ـ غالباً ـ يميل إلى الإطالة وعرض الأحداث بصورة مستفيضة من دون إغفال أن يكون للمفردة دورها في إيصال مدلولات يمكن أن يشي بها النّص، بوصفها وسائل فاعلة في إيصال رسائل خفية يمكن أن يحملها النّص، الأمر الذي جعل هنالك تبايناً في توظيف الرمز لصناعة حوارات شخصياتها القصصية.

٢. الحوار الداخلي:

هو تقنية سردية يستعملها الفن القصصي للكشف عن أفكار الشخصية، وهواجسها وانفعالاتها ومشاعرها الداخلية؛ لذلك فهو حوار ساكن غير موجه لأحدٍ إنّما موجّه للشخصية نفسها، فهو خطاب طويل تنقضي به شخصية واحدة وليس موجهاً لأشخاص آخرين، ويستمدّ الحوار الداخلي طاقاته التعبيرية من مقدرة السارد على تسجيل الجو الباطني للشخصيات وهي تؤدي حدثاً معيناً حتى يستطيع السارد استبطان الذات، ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء مواقف الحياة استدعاءً وتصويراً وتركيباً.(٣٤)

ينقسم الحوار الداخلي على أنواع عدّة، بحسب ما تفضي به طبيعة البناء النّصي؛ لذا سنعرض إلى أنماط الحوار الداخلي بحسب ما وردت في نصوص القاصَين (محمد خضير)، و(هيثم بنهام بردي) بوصفها من أكثر أنماط الحوار الداخلي اعتماداً في قصصهما

أ. المونولوج:

يعدّ الحوار الداخلي المعبّر عنه بالمونولوج أحد أهمّ الصيغ التواصلية والتي تسعى إلى تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسيّة وجوديّة، وبين الذهن بوصفه كينونة عقليّة توليديّة متصلة بالخيال والذاكرة معاً.(٣٥)

فهو يمكّن المكاتب القصصي من أن يقول عن الشخصية مالا يُقال، وأن يُري القارئ منها ما لا يُرى؛ لذلك تعددت مزاياه في النّص، إذ يسهم في إضفاء الطابع الدراسي على الشخصية، فينحي السارد جانباً، تاركاً للشخصية حرية التعبير عن ذاتها وعن مشاعرها وأحاسيسها وهواجسها، كما أنّه يُسهم في خلق

تنويعات في مسار الخطاب القصصي؛ لأنّه تنويع على وتر الأنا، إذ يجري تقليب الأنا أو تقلّبها بين عدد يصعب حصره من التقلّبات والهواجس.[٣٦]

يظهر (المونولوج) في قصص (محمد خضير) في قصته (تحت الجسر) وهي إحدى قصص مجموعة (المحجر) عند بطلها الصحفي (شاعر الشاهري) وهو يحدّث نفسه:

((ناقش نفسه: "لم أتوقع أن تقودني الصور إلى الاعتقال، أأنا مسؤول عن الأوضاع الغريبة التي تعترض سبيلي، الشخصيات المندفعة إلى محاربة طواحين الضباب من دون تحسب للكمائن؟ من فضلكم، لدي ماضٍ مع السجون، هل تودون الإصغاء إلى هواجسي عن الظلام والبرد والجوع، وما تخلقه من أشباح دونها كائنات الجسور بألف درجة؟ أجل سأحولكم عن هذه الهواجس، فأنا بصورة أو بأخرى رجل ضباب أيضاً ، أحارب بالكاميرا، إنّي كائن هلامي، سلحفاتي، عتيق، وحاكم الدليل!"...)).[٣٧]

يصوّر القاص الحوار الداخلي الذي يدور في باطن شخصية الصحفي (شاهر الشاهري)، وهو يحضر اجتماعاً للثوار الذين يحاولون التصدّي لقوات الأمن، ومساندة الثوار من خلال محاولة إقناعهم بخيراته في تعامله مع السلطة، والتي ظهر فيها تصوير القاص إلى أعماق الشخصية والنفاذ إلى بواطنها والخوص في مشاعرها وأحاسيسها واختلاجاتها الداخلية اتجاه الموضوعات المطروحة .

وهو ما فرضته طبيعة المونولوج، والتي تفرض على الشخصية عملية التعبير عن الأفكار بتدرّج منطقي لا شائبة فيه، وهو يمثّل سلسلة من الذكريات التي لا يعتريها مؤثر على صعيد الأفكار[٣٨]. وهو ما نلحظه في أفكار شخصية (شاهر المشاهري)، والذي حاول من خلال المونولوج أن يربط الأسباب (الاعتقال) بمسبباتها الحقيقية (الصور) والتي أفضت بالتالي إلى (الاعتقال)، فالشخصيات التي يبدو أنّها لم تقتنع بكلامه أثناء الحوار، والتي وصفها بـ (المندفعة إلى محاربة طواحين الضباب ...) .[٣٩]

فالمونولوج يمثّل تعبيراً عن الواقع النّفسي والشعوري للشخصية داخل العمل القصصي، وهو ما يمنح القارئ فرصة التعرّف القريب على الدوافع الحقيقية التي تغلّف مواقف الشخصيات وتفسّر انفعالاتها الذاتية.[٤٠]

وهو ما نقله الحوار الداخلي (المونولوج) على لسان شخصية (شاهر الشاهري) والتي عبّر القاص من خلالها عن المستوى الفكري والثقافي والإدراكي للشخصية، بأسلوب فنّي لا يعتمد التقرير أو الوعظ، بل حرص القاص على أن تكون المفردات التي تتداولها الشخصية في حوارها الداخلي منتقاة تحمل في

مضمونها دلالات عميقة، فيعبّر من خلالها عن الرّؤية الموضوعية التي تخالج فئة كبيرة من أفراد المجتمع إزاء أنفسهم وعوالمهم والتي يعجزون عن الإفصاح عنها، فيتولّى هو عنهم تلك المهمّة.(٤١)

ويستطرد القاص في نقل الحوار الداخلي:

((أجل سأحدّثكم حتى هذه الهواجس، فأنا بصورة أو بأخرى رجل ضباب أيضاً، أحارب الكاميرا، إنّي كائن هلامي)).(٤٢)

يصوّر المونولوج طبيعة الصراعات الداخلية والنّفسية التي تختلج في دواخل الشخصية اتجاه المواقف والأحداث التي يطرحها النّص، ولا سيما تلك التي ارتبطت بمصائر الشخصيات والقضايا التي عالجها النّص (التصدّي لقوات الأمن من قبل ثوار تشرين)، والتي يصوّرها القاص بطريقةٍ تفصيلية يجعل المتلقّي جزءاً من تلك الصراعات؛ حرصاً منه على تقديم المحتوى الفنّية للشخصيات والتي يمثّل (المونولوج) الأداة الغنية التي تتلاءم مع الصراعات النّفسية لدى الشخصية من دون التكلّم بذلك على نحوٍ جزئي أو كلّي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في الانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتعبير عنها على نحوٍ مقصود .(٤٣)

وفي قصة (المئذنة) يقدّم الناصر أنموذجاً للحوار الداخلي (المونولوج) على لسان الشخصية الرئيسة (المرأة)، والتي لم يسمّها، من خلال تصوير انفعالاتها النّفسية أثناء مرورها بأحد الأسواق وتعرّضها للاصطدام بأحدهم:

((وانقذفت لوسط سوقٍ أخرى، فارتطم بكتفها أحد العابرين أدارها نصف دورة حتى كادت تسقط، وأرادت أن تطبع على وجهها ابتسامة النّمر المتخاذلة ووجدت نفسها تقول: "أحتاج لبعض الشجاعة كي أستمر ، كل هذا من أجل أن أستمر"...)).(٤٤)

يعرض القاص من خلال المونولوج طبيعة المكابدات النّفسية التي تعانيها الشخصية نتيجة الصراع النّفسي الذي تعيشه، وهي تحاول الوصول إلى عشّها القديم لترى ابنتها (حسنة) التي أخفت حقيقتها عن زوجها، وقد صوّر المونولوج على قِصره، ذلك الإصرار الذي كان يدفع بالشخصية (المرأة) في الوصول إلى بيتها القديم على الرّغم من الصعوبات التي تمثّلت بحياتها القديمة والتي ما برحت في إخفاء تفاصيلها عن عالمها الجديد. وفي قصة (الروبايتك) يعرض (محمد خضير)، ومن خلال المنولوج الداخلي ردّة فعل إحدى الشخصيات الرئيسة مصوّراً من خلاله طبيعة موقفه اتجاه كلام (العزيزي):

((قال العزيريّ: "لقد بدأت جولتكم العجيبة أيّها الصغار المحظوظون" تعساً لك لسنا صِغاراً ، سننفذ خطّك، لكنّنا سنشتري حريتنا منك مهما كان الثمن، أضمر سمين"...)) .[٤٥]

يصوّر المونولوج طبيعة الموقف الذي تضمره شخصية (سمين) والذي يبرّر حديثه النّاقم ضد شخصية (الفريدي) الذي عمل جاهداً على إذلال شخصية (سمين) محاولاً استغلالها بوسائل متعددة في سبيل منفعته الشخصية.

أمّا عند القاص (هيثم بهنام بردي) فقد تجلّى الحوار الداخلي (المونولوج) في قصة (الوفاء)، والتي صوّرت الحوار الداخلي (المونولوج) الذي دار في أعماق شخصية القاص، والتي عبّر عنها بضمير المتكلم (أنا):

((همست في سرّي... ترى هل سأدخل معركةً مجهولة المصير؟ ورمشت أهدابي أستجلي مكان المسحاة المركونة على الحائط الكلسي المتقشر وأنشأت أحسب العملية في مخيلتي...، هل ستكفي قفزة واحدة للوصول إليها للإمساك بالطرف الآخر للمسحاة وتهشيم هذا الرّأس المدبب الجميل؟ أم أنّه سيتمكن منّي قبل ذلك...)) .[٤٦]

يكشف المونولوج عن البعد النّفسي الشخصية وصراعها الداخلي والذي يحاول التناغم مع المؤثرات الخارجية والتي فرض وجودها نشوء تلك الصراعات، إذ يصوّر المقطع جوهر الشخصية من خلال طبيعة التجربة التي فرضتها عليها طبيعة الحدث القصصي (الموقف الآني)، إذ يصوّر ما يدور في ذهن الشخصية من صراعات وتصورات يعزّزها التفاعل مع الموقف الذي فرض المواجهة مع الشخصية، والذي كانت نافذته الوحيدة في ترجمة معطياته النّفسية تلك هو المونولوج.[٤٧]

لقد سمح المونولوج للقاص بأن يُقحم ذاته في أحداث القصة وأن يكون جزءاً من تلك الأحداث، وهو ما لم يعتده البناء القصصي في السابق، وهو ما ذكره النّاقد (صالح جواد)، إذ بيّن أنّ إقحام القاص لذاته في القصص التي يكتبها سبب فكريّ في إقحام أفكارٍ في القصة، ولكن الأسلوب والفكرة أسهما الى حدٍّ كبير في هذا الإقحام، اعتماداً على الحوار الداخلي والتأمّلات، والذي دفعه الى ذلك الإقحام .[٤٨]

لذلك فالمونولوج في النّص جاء كاشفاً أعن تلك الصراعات النّفسية التي ارتبطت بالحدث القصصي النّاتج عن المشاهدة العينيّة لتسلل الأحداث القصصية بدءاً من دخول (الثعبان) إلى (المضيف) ومحاولة الشخصية (أنا القاص)، والذي بات زواله حتمياً بفعلٍ داخليٍّ من قبل القاص (ترى هل سأدخل في معركةٍ

مجهولة)، غير أنّ الانفراج المنتظر جاء بفعل مؤثّرٍ خارجيٍّ يضع حدّاً لتلك التساؤلات والصراعات النّفسيّة التي خالجت نفس (الشخصية) منذ الوهلة الأولى لدخوله في موقف المواجهة:

((وقبل أن أدخل في التخمين رأيته يحتل الفُسحة الأرضية الضيقة للمدخل، امتلأت العتبة الخشبية بجسده الرّشيق، حدّقت مباشرة إلى عينيه الصفراويين...)).[٤٩]

ويسعى القاص ومن خلال المونولج إلى إظهار الكامن من اللاشعور والأخيلة في تلقائيةٍ قد تبدو أنّها خارج إرادة الشخصية، ما يسهم بدوره في تطوير الحدث وقيادة الشخصية الشخصية إلى مواقف ربما لم تكن في حسبانها وكشف جوانب قد تغفلها توصل المتلقّي باللحظة الزمنية التي يقع فيها الحدث، وهي لحظة فنية مفترضة.[٥٠]

وما نلحظه أنّ المونولج قد جاء بضمير المتكلّم معبّراً عن أشدّ الأفكار والهواجس الحيّة داخل الشخصية اتجاه الموقف المحتدم بين (الثعبان)، و(الصقر) من جهة، ونوازع النّفس لدى الشخصية من جهةٍ أخرى، والتي توحي بمباشرة الحدث القصصي، الذي هو سبب في إثارة الحوار الداخلي على لسان الشخصية، فعلى الرّغم من أنّ (المونولج) يعدّ وسيلة لنقل المتلقّي إلى الحياة الداخلية للشخصية إلّا أنّه لا يشكّل إلّا النزر اليسير في قصص (محمد خضير)؛ إذ نلحظ أنّ النّسبة الكبيرة من قصصه لم يعتمد فيها على المونولج الداخلي، بوصفه أداةً فنيةً لنقل حوار الشخصيات، وقد يعود سبب ذلك إلى طبيعة الشخصيات التي يتسم أكثرها بالبساطة والوضوح؛ لذلك جاءت أكثر حواراتها خارجية لا تعتمد على العمق، في حين نلحظ أنّ العديد من قصص (هيثم بهنام بردي) اعتمدت المونولوج؛ بوصفه الأداة الفنية الأنسب التي اختارها القاص للتعبير عن هواجس الشخصيات، بما يتناسب وطبيعة الموضوعات التي طرحتها تلك النّصوص، إضافةً إلى نزوع القاص إلى أن تبدو شخصياته أكثر عمقاً في تعبيرها عن قضاياها الحياتية.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ القاص (محمد خضير) قد اعتمد في بناء الحوار الداخلي لشخصياته على المونولج، بوصفه النّمط الوحيد من أنماط الحوار الداخلي الذي جاء متناغماً مع رؤاه في بناء نصوصه القصصية، في حين نجد أنّ نصوص (هيثم بهنام بردي) القصصية قد حفلت بأنماط عدّة من الحوار الداخلي إلى جانب المونولج، كتيار الوعي، وأحلام اليقظة.

ب.تيار الوعي : ظهرت بعض النّماذج القصصية التي جسّدت تيار الوعي بوصفه أحد أنماط الحوار الداخلي التي اعتمدها القاص (هيثم بهنام بردي) في تصوير حوارات شخصياته، كما في قصة (حكاية عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((توقف جيشه، انتصب على صهوة الفرس، ودار حول محوره دورة كاملة وهو يتفحص الوجود، ثمّ أسر لنفسه.

ـ إنّه زمن الغث يا عروة، الأطفال جياع، النّساء واهنات، والشيوخ والعجائز أشرعة تمرق نحو الفناء، ولكن... لكن أين الرّجال...)).[٥١]

يقوم هذا الحوار على تصوير دواخل شخصية (أمير الصعاليك)، وما يدور في خلده من انفعالات وهواجس وهو يعاين الأطفال الجياع، والنّساء الواهنات، والشيوخ والعجائز، وهم يرزحون تحت وطأة الفقر والجوع والحرمان، ويثير ذلك استغرابه مستدركاً من خلاله تساؤلاته عن الرّجال الذين يُفترض جودهم أن لا يمس أهل المدينة تلك الحالة المأساوية، ويسعى القاص إلى كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر في ذهن الشخصية لإبراز المواقف التي يحاول النّص معالجتها .[٥٢]

ت. أحلام اليقظة: وهو نمط من أنماط الحوار الداخلي الذي كان له حيزاً في قصص (هيثم بهنام بردي) من خلال (زيارة) التي وظّف إمكانات وسمات هذا النّمط الحواري، لتوليد سلسلة من الصور الخيالية والحوادث المتخيلة التي تمرّ في خيال المرء عندما يترك العنان لعين عقله، كي تنتقل بين الصورة السارية، فيشبع بذلك الرغبات التي بقيت دون إشباع في الحياة الحقيقية، وعلى صعيد الواقع يستسلم المرء لها أحيانا كوسيلة للهرب من واقعه.[٥٣]

وتروي تلك القصة لحظة انتقال القاص (هيثم بهنام بردي)، و(الشخصية الرئيسية) في القصة إلى شقة صديقه (إبراهيم)، إذ يلتقي هناك بشخصية (زكريا سليمان إبراهيم) الشخصية الرّئيسة لروايته (الغرفة ٢١٣)، ويدخل معه في حوار ليختفي فجأة، وكأنّ تلك الأحداث تحاكي أحداثاً وهمية لا وجود لها في أرض الواقع.

((اسمي زكريا... زكريا سليمان إبراهيم، قلت له فجأة: عجيب، اسمك يطابق تماماً اسم بطل الرّواية.

ـ هذا مجرّد صدفة غريبة، قلت مغيراً وجه الحديث: لنعد إلى الموضوع.

وبعد وقفة همست: لمَ لم تعجبك نهاية الرّواية؟

ـ قال بنبرةٍ صافيةٍ وبجرسٍ حاسم وقد وضع ساقه فوق أخرى: أخطأت في محورين، هما: الأول: كان بمقدورك أن تضع الأحداث في مسارها الصحيح...

الثاني: إنّك وضعت نهايةً غير موفقة حين جعلتني أموت مثل حشرة... واختفى من أمامي انتشرت ملامح وجهه: في السقف، والجدران والأرائك، والصور، وأثاث الصالة...)).[٥٤]

يعرض النّص الحوار المتخيّل مع الشخصية التي لا وجود لها في أرض الواقع شخصية (زكريا سليمان إبراهيم) والتي عقد معها القاص محاكاة من خلال أحلام اليقظة التي تقوم أساساً على تداخل الواقع مع العوالم المتخيلة التي تمثّل إحدى المرجعيّات الذهنية الرّاسخة في مخيلة القاص، إذ تقوم وظيفة الحوار الداخلي التي تؤديها المخيلة في نطاق حلم اليقظة، على تأثيرات الصور المتشابهة والقادرة على عقد صلة حديثٍ مع الذات من خلال موقف معيّن .[٥٥]

وفي قصة (حلم) يوظّف القاص أيضاً أحلام اليقظة في تصوير طبيعة الحوار الداخلي، والتي صوّر من خلالها طبيعة الأحداث التي تعرّض لها أثناء زيارته لأحد بيوت أصدقائه، والذي غاب عنه فترة وجيزة لإحضار القهوة، فتخيّل طيف فتاة جميلةٍ تبادله الابتسامة والأحاديث، وتتجسّم بصورتها الحقيقية أمام ناظريه:((قال صديقي... سأعد القهوة، وغاب خلف الباب، حدّقت حولي مستقصياً معالم الغرفة... ولشد ما آلمني هذا هذا الشعور المفاجئ الكئيب، فحدقت عبر الباب أنتظر أوبة صديقي من المطبخ بيد أنّي وقفت والدهشة والحيرة يربكان لساني حين دخلت بقبعتها البيضاء التي تغطّي شعرها الأشقر الممتد على كتفها البض الدقيق اللابعد كصوص الدجاج تحت معطف فراء الثعلب الرّمادي، ابتسمت برنقٍ...)) .[٥٦]

يكشف النّص عن اللحظات الأولى التي بدأت فيها الشخصية بالانغماس في تفاصيل (الحلم)، والذي بدأ من بيت صديقه لحظة دخوله إلى المطبخ لإحضار فنجان من القهوة وظهور الفتاة ذات الملامح الجميلة، التي تجسّمت مفاتنها أمام ناظريه بصورتها الحقيقيّة، وهو ما يوحي بالبادرة الأولى لأحلام اليقظة التي يتم تشخيصها من خلال وجود إشارات سردية توضيحية، مثل الإشارات الزمنية والمكانية .[٥٧]

((ومشت تميس في خطاها، ابتلعها باب جانبي، انفرج للحظة وجيزة رأيت خلالها جوف غرفة تعوم في أضواء ورديّة... دفعت الباب ووقفت مثل التمثال أتملى تفصيلاتها، كانت صديقتي...، لِمَ تنظر إليّ هكذا؟! قالها صديقي بتعجّب وحيرة...)).[٥٨]

يستمر القاص في سرد تفصيلات حلمه (حلم اليقظة) مع فتاته المتخيلة وهو ينتقل معها إلى عوالم وأماكن متخيلة حتى تحدث المفارقة التي تعيده إلى الواقع وهو صوت فنجان القهوة الذي أحضره صديقه.

بلحاظ ما تقدّم، وعلى الرّغم من كون الحوار الداخلي بأنماطه المختلفة يكتسب أهميةً بالغة في البناء الفنّي للنّصوص القصصية إلّا أنّ الخوض التفصيلي والقراءة الفاحصة لنصوص القاص (محمد خضير) القصصية كشفت أنّ الحوار الداخلي لا يمثل إلّا النّزر اليسير من حوارات شخصياته، وربما يعود سبب ذلك العزوف إلى أنّ القاص (محمد خضير) يمثّل أحد رواد الجيل الستيني في كتابة القصة العراقية، والذين رفضوا أن يكونوا امتداداً لما سبقهم من الأجيال الفنية السابقة (الجيل الخمسيني)، الذي يمثّل الحوار الداخلي بأنماطه المختلفة، أحد أهمّ منطلقاته الفنية التي تبنّاها وعمل على ترسيخها في أعمال رواده من الكُتّاب، الذين أُطلق عليهم جيل (كتّاب العرائض)[٥٩*]، كما يسميه القاص (محمد خضير)، إضافةً إلى تبنّيه تقنيات التجريب في البناء القصصي، والتي فرضت أسلوباً بنائياً خاصاً على قصصه جعلها تتبنّى أسلوباً خاصاً في بناء المكوّنات السردية للنّص القصصي، يُضاف إلى ذلك أنّ أكثر شخصيات نصوص (محمد خضير) القصصية ولاسيما في مجموعاته القصصية البِكر، اتسمت بالبساطة والواقعية على الرّغم من أنّها كانت تعاني قسوة العوالم التي أوجدتها، لذلك حاولت تلك الشخصيات أن تعبّر عن وجهة نظرها من خلال الحوار الخارجي مستعيضةً به عن الحوار الداخلي، وهو بالتالي ما حتّم على (محمد خضير) الابتعاد عن توظيف الحوار الداخلي بأنماطه المختلفة في أن يكون أداةً لشخصياته في التعبير عن ذاتها وهواجسها.

أمّا القاص (هيثم بهنام بردي) فنجده يعتمد الحوار الداخلي بأنماطه المختلفة كوسيلة فنية في بناء حوارات شخصياته في أكثر قصصه، وقد يعود سبب ذلك إلى طبيعة تلك الشخصيات، والتي اعتمدت عوالم الأسطورة والعوالم النّفسيّة المأزومة، والتي انعكست بدورها على شخصياتها، إضافةً إلى طبيعة الموضوعات التي عالجتها نصوصه القصصيّة والتي كانت كثيراً ما تتجه صوب معالجة الصراعات النفسية الداخلية التي تعتري الانسان، والتي حتمت على القاص أن يعتمد على الحوار الداخلي، بوصفه الأداة الفنية الأنسب للتعبير عن تلك الرؤى والهواجس تجاه الموضوعات المختلفة التي طرحتها نصوصه القصصيّة.

الخاتمة:

توصل البحث الة جملة من النتائج من اهمها :

١. يتجلى الحوار عند القاصين محمد خضير وهيثم بهنام بردي ، بأنماطٍ مختلفة ،كالحوار الخارجي ،والحوار الداخلي، بأنماطٍ مختلفة
٢. يمثل الحوار الخارجي النمط الاكثر ظهوراً في قصص محمد خضير ،لمناسبته مع طبيعة شخصياته التي يتسم اكثرها بالبساطة .
٣. لم يظهر يمثل الحوار الداخلي الّا النزر اليسير من قصص محمد خضير لأنه جاء متناغماً مع طبيعة الشخصيات القصصية ،في حين نجده يمثل اكثر حوارات قصص هيثم بهنام بردي القصصية تماشيا مع طبيعة تلك النصوص.
٤. ظهر الوصف بوصفه اداة فاعلة لدى القاصين في تشخيص الحوار القصصي من خلال أنواعه المتعددة.
٥. تباينت انماط الحوار لدى القاصين ،اذا ظهر الحوار الداخلي بأنماط عدة ،عند القاص هيثم بهنام بردي ،كالمولوج ،وتيار الوعي ،واحلام اليقظة، في حين لا نجد سوى نمطٍ واحد في قصص محمد خضير.

هوامش البحث

[١]) ينظر: الحوار في قصص جليل القيسي، بختيار إبراهيم عزيز، ط١، دار تموز للطباعة، دمشق، ٢٠١٦: ١٧.

[٢]) ينظر: م. ن: ٢٠ .

[٣]) ينظر: النّص الرّوائي (تقنيات ومناهج)، برنارد فاليط، تر: رشيد نبحدد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩: ٤٩.

[٤]) ينظر: شواغل سردية (دراسات في القصة والرواية)، ضياء علي العبودي، ط١، تموز للطباعة، دمشق، ٢٠١٣: ٢٠٨.

[٥]) ينظر: البنية الحوارية في النّص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجاً)، قيس عمر محمد، دار غيداء، عمان ـ الأردن، ٢٠١١: ٣٩.

[٦]) ينظر: إشكالية الحوار بين النّص والعرض المسرحي، منصور نعمان، دار الكندي، أربد ـ الأردن، ١٩٩٨: ٨١.

[٧]) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩: ٤١.

[٨]) تحنيط، محمد خضير: ١٠ ـ ١١.

[٩]) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام: ٥٦.

[١٠]) تحنيط، محمد خضير: ١٢ ـ ١٣.

[١١]) أرض من عسل، هيثم بهنام بردي: ٣٨.

[١٢]) ينظر: حدود التأويل ـ قراءة في مشروع امبرتو ايكو النّقدي، وحيد بن بو عزيز، ط١، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨: ٢٠٧.

[١٣]) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ٦٦.

[١٤]) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ٦٧.

[١٥]) المحجر، محمد خضير: ٢٠.

[١٦]) كتاب العقود (سرديات)، محمد خضير: ١٦١.

[١٧]) م. ن: ص . ن.

[١٨]) الوصية، هيثم بهنام بردي: ٣٨.

[١٩]) الوصية، هيثم بهنام بردي: ٣٩.

[٢٠]) نهر ذو لحية بيضاء: ٧ ـ ٨.

[٢١]) ينظر: القصة القصيرة الحديثة في العراق، عمر محمد الطالب، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٧٩: ٢٦٩.

[٢٢]) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠: ٨٧.

[٢٣]) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ٨٠.

[٢٤]) كتاب العقود (سرديات)، محمد خضير: ٢٧ ـ ٢٨ .

[٢٥]) ينظر: البناء الفنّي في القصة القصيرة في العراق من ١٩٩٠ ـ ٢٠٠٠، د. حسنين غازي: ١٨٠.

[٢٦]) كتاب العقود (سرديات)، محمد خضير: ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

[٢٧]) م. ن : ٢١٦.

[٢٨]) ينظر: منزل النّساء، عبد الحسين صنكور،:١٣٢.

[٢٩]) ينظر: القصة القصيرة في العراق ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣، د. فاطمة أبو رغيف: ١٥٨.

[٣٠]) نهر ذو لحية بيضاء: ١٣ ـ ١٤.

[٣١]) ينظر: الرّواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية بلاغية)، عباس عبادي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ـ جامعة البصرة، ١٩٩٩: ٥٠.

[٣٢]) ينظر: الكون القصص (آليات السرد وتمثّلات الدلالة)، محمد إبراهيم الجميلي، ط١، مطبعة الديار، الموصل، ٢٠١٣: ٢٢١.

[٣٣]) الوصية، هيثم بهنام بردي: ٤٢ ـ ٤٣.

[٣٤]) ينظر: ثلاثية الراوي – الرّؤية والبناء (دراسة في الأدب الرّوائي عند عبد الخالق الركابي)، قيس كاظم الجنايي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠: ٩٣ _ ٩٤.

[٣٥]) ينظر الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية : ١١٠ .

[٣٦]) ينظر : بنية النّص الروائي، إبراهيم خليل ، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠: ١٨٣.

[٣٧]) المحجر، محمد خضير: ٣٧.

[٣٨]) ينظر المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد أبو لين، ط١، دار الينابيع ، عمان_ الأردن، ١٩٩٤: ٥.

[٣٩]) المحجر، محمد خضير: ٣٧.

[٤٠]) ينظر: القصة السايكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، ليون أيدل، ترجمة: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩: ٥٨.

[٤١]) ينظر: البنية السردية في الرواية السبعينية وإشكالية توظيف الحوار النّفسي، باقر جواد الزجاج، مجلة اللغة العربية وآدابها – جامعة الكوفة، ع: ٩، ٢٠١٠: ١٨.

[٤٢]) المحجر: محمد خضير : ٣٧.

[٤٣]) ينظر معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط١، دار محمد علي للنشر – تونس، دار الفارابي_ لبنان، ٢٠١٠: ٤٣٢.

[٤٤]) المملكة السوداء : ١٥.

[٤٥]) المشار أساطير الميل الواحد، محمد خضير : ١٥٩.

[٤٦]) نهر ذو لحية بيضاء، هيثم بهنام بردي: ٤٩.

[٤٧]) ينظر : الكون القصصي، محمد الجميلي: ٢٣٦ .

[٤٨]) ينظر: الوجه الآخر، صالح، جواد، أماسي اتحاد الدباء، ع: ٣، ١٩٦٠: ٤٥.

[٤٩]) نهر ذو لحية بيضاء: ٥١.

[٥٠]) ينظر: الحوار في روايات تحسين كرمياني: ١٠١.

[٥١]) أرض من عسل: ٥٧.

[٥٢]) ينظر: النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن انطوان تشيخوف القصصي، شاكر النابلسي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٥: ٧٣.

[٥٣]) ينظر: موسوعة علم النّفس، د. أسعد رزق، مراجعة: د. عبد الله عبد الدار، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

[٥٤]) الوصية: ٣٧ ـ ٣٩.

[٥٥]) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ١٤٤.

[٥٦]) الوصية: ٦٧.

[٥٧]) ينظر: الحوار السردي في قصص جليل القيسي: ١٢٩.

[٥٨]) الوصية: ٧٢ ـ ٧٣.

[٥٩]* ورد هذا المصطلح في كتاب تاريخ زقاق، محمد خضير، جامعة الكوفة، سلسلة دراسات فكرية، العراق، ٢٠١٩: ٧٥ ـ ٨٤.