مجلة الباحث
موقع المجلة: https://journals.uokerbala.edu.iq/index.php/bjh/

بنية الحوار في روايات (علي خيون)

الباحث/ علي جميل عبد علي
بإشراف/ أ.د عبد الامير مطر فيلي

جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الانسانية / قسم اللغة العربية /كربلاء / العراق

التخصص العام للبحث: لغة عربية	التخصص الدقيق للبحث: أدب حديث

معلومات الورقة البحثية

الكلمات الرئيسية:

علي خيون ، الرواية العراقية ،الحب ،الحوار ،الحرب

المستخلص :

جاء اختيار روايات الروائي (علي خيون) ميدانًا للبحث لما تشتمل عليه مجمل منجزه الروائي من بناء فني متقن يقوم على تفاعل الحوار والوصف بوصفهما أداتين أساسيتين في بناء الخطاب الروائي، بالرغم من حضور صوت المؤلف أحيانًا من خلال التدخل الصريح والتعبير عن الشخصيات واقتحام عوالمها الداخلية، إذّ تتخذ هذه الاعمال الروائية من المكان العراقي، ولا سيما المدن المثقلة بالذاكرة الجمعية، فضاءً للأحداث، ومن الحروب الداخلية والخارجية المتعاقبة وما أفرزته من آثاره الاجتماعية والنفسية زمنًا سرديًا فاعلًا تُستعاد عبر تجارب الفقد والخراب والتغيرات العميقة، إذ يتصدر الحوار موقعًا محوريًا بوصفه الاداة الأبرز التي تعبّر بها الشخصيات عن حالتها النفسية والفكرية وتسهم في تحريك الفعل الروائي وتعميق دلالاته، فضلًا عن دوره الاساسي في الكشف عن الصراعات الداخلية وإظهار المواقف الوجدانية بأسلوب مسرحي تمثيلي يتجاوز الاعتماد على الوصف والسرد وحدهما، ولا تنفصل هذه الرؤية عن حضور ثيمات العاطفة والحب والفراق بوصفها عناصر موازية للحرب تبين هشاشة الإنسان في مقاومة العنف، وتجعل النص الروائي فضاءً لتقاطع الذاتي بالجمعي ضمن أفق إنساني شامل

doi: https://doi.org/10.63797/bjh.

المقدمة:

يعد دور هذا البحث في أساسه على تقصّي الحوار في الأعمال الروائية للروائي (علي خيون)، من خلال تقسيمه على انواع رئيسة :الحوار الخارجي(المباشر)، والحوار الداخلي (المنولوج)، والحوار غير المباشر بوصف هذه الأنواع ركائز بنيوية أسهمت في بناء الخطاب السردي وإظهار أبعاده الفنية والجمالية والفكرية، وقد انطلق هذا المبحث مستخلص من دراسة أوسع لأغراض النشر العلمي من تتابع حضور الحوار في النصوص الأولى للروائي ، إذّ بدا الحوار الخارجي (المباشر)، هو النمط الأبرز مرتبطًا بطبيعة الشخصيات وبيئاتها الاجتماعية ومع تقدّم التجربة السردية (لعلي خيون) أخذ الحوار الداخلي يتطور بوصفه أداة جمالية لكشف العالم النفسي للشخصيات واظهار هواجسها وأسئلتها الوجودية وخصوصًا في ظل التحوّلات السياسية والاجتماعية التي ألقت بظلالها على المجتمع العراقي إلى جانب ذلك وظّف الروائي الحوار غير المباشر بوصفه آلية سردية وسيطة تدمج صوت الراوي بصوت الشخصية وتخفّف من حدّة المباشرة الحوارية مما يضفي على النص قدراً أكبر من التكثيف والاقتصاد اللغوي ليصبح الحوار بمستوياته المختلفة ركنًا بنيوياً دالاً يسهم في إغناء البنية السردية وتعميق دلالتها وتعكس تعقيدات الواقع الاجتماعي والنفسي والفكري في أعماله.

تمهيد:

يُعد الحوار الروائي أحد وسائل السرد الذي يوظفه الراوي لتحقيق أهداف متعددة، من أهمها بناء عالم الشخصية، وبهذا المعنى، يصبح الحوار أداة قياسية يمكن بوساطتها قياس قوة فاعلية الشخصية داخل الهيكل الروائي(مصطفى،2003: 152). إذّ تحتوي كلمة الحوار على مفاهيم عدة من أهمها، يدلّ الحوار على تبادل الآراء و الحديث بين الشخصيات، ويُعد أداة محورية في الأجناس الأدبية لتصوير ملامح الشخصيات وتحريك واقع الأحداث، فهو يتناول قضايا مختلفة، سواء في الاجتماع أو الدين أو السياسة، ويجري بين الجماعات أو الأفراد، لأنَّ الحوار حاضر في مختلف مظاهر الحياة الإنسانية، فهو ينشأ عند بزوغ الوعي، إذ لا وعي دون حوار، ولا حوار من غير تأمل وإدراك (ابراهيم،1986: 149)، كما يُعرف الحوار أيضًا بأنّه حوار يدور بين شخصين أو أكثر، ويعالج مختلف الموضوعات، وقد يكون أيضًا أسلوبًا من الكلام الداخلي يدور بين الأديب ونفسه، أو بينه وبين من يُنزله منزلة نفسه، كما في تجليات الخيال(قيس،2011: 23). ليوظف الحوار في السرد الروائي بطرق مختلفة ومتعددة، انسجامًا مع رغبة الكاتب في الكشف عن خصائص الشخصيات، وتفصيل الأحداث، ورسم ملامح الفضاء النصي المتصل ببنية الشخصية، ومن هذا المفهوم، لم تأتِ تقنية الحوار تحت بنية واحدة، بل تنوّعت صورها وتطوّرت بتطوّر العمل الروائي ذاته، مما أتاح إمكانيات اشمل لتشكيل الشخصيات وتعميق الهيكل السردي(مصطفى،2003: 153).

ويُحدّد (برنار فاليط) ثلاث طرائق محورية للحوار في السرد الروائي، تتجسد في:

1. الأسلوب المباشر:
2. الأسلوب غير المباشر:
3. الأسلوب الحر غير المباشر: (برنارد،1999 :209).

لذلك يُعدّ الحوار من أسبق الأدوات على تقديم الشخصية الرئيسة بصورة مكثفة وسريعة، من دون أن يخل بسير الحوادث، حتى في الاوضاع التي تستدعي بروز شخصية جديدة من غير تمهيد، فهو المجال الابرز لاكتشاف العوالم النفسية للشخصيات، وبوساطته يتعرف المتلقي على موقع الشخصية وقدرتها الفكرية (ضياء،2013 :95)، وقد استدعت الحاجة تقسيم الحوار على صور متنوعة، تؤدي كل منها دورًا محددًا ضمن هيكل الرواية، وهو ما سنبينه لاحقًا بواسطة النماذج الروائية (لعلي خيّون).

1- الحوار الخارجي:

هو حوار مباشر يتمحور بين شخصيتين أو أكثر داخل المشهد الروائي، ويُعرف بالحوار التناوبي لتبادل الأدوار بين المتحاورين، ويرتكز هذا النوع على تناوب المعرفة والتحليل المشترك بفرض الوصول إلى فهم أو نتائج تُرضي جميع الأطراف(سناء،2015 :122)، وأن هذا الحوار لا يُعد مجرد تبادل كلام، بل يُوظَّف كأداة سردية تُعطي النص بعدًا دراميًا، وتكتسب علامات التعجب والاستفهام أهمية خاصة، إذ تُعبّر عن اختلاف الآراء والتصورات بين المتحاورين، ما يُؤدي الى توترٍ وتفاعلٍ يُساعد في تطور الحدث، وبهذا، يُقصي دور الراوي التقليدي، لتغدو الشخصيات هي من تحرك السرد بنفسها، فتتكلم بلغتها وتُشكّل ملامح الرواية بشكل حيّ وتفاعلي(احمد حسين،2013 :93-95).

أ - الحوار الصريح (المباشر):

يمثّل هذا النمط من الحوار أسلوبا إجرائيًا بسيطًا ينتج من الموقف الدرامي من غير عمق دلالي، ويشابه في تكوينه من المحادثات اليومية الفطرية، فهو يقوم على تناوب عبارات مباشرة وسريعة، تتكيف مع السياق الظاهر من غير أن تنطوي على موقف فكري أو رؤية خاصة أو وجداني، في الغالب تكون هذه الحوارات خالية من البعد التأويلي، ما يجعلها تتحول إلى أدوات عبور أو سد فراغ سردي، لا تسهم في كشف لبّ الشخصيات أو تعميق الهيكل الدرامي، أنّ الإكثار منها يفقد النص طابعه الادبي، ويهبط بالحوار من عنصر جمالي إلى المستوى اليومي العابر(فاتح،1999 :56) إذ يُعدّ الحوار المباشر نمطًا من أنماط الخطاب يُقتبس فيه افكار الشخصية كما يُفترض أنها شكّلتها بنفسها، ويتميّز لأنه على النقيض من الحوار غير صريح، إذ يُنقل فيه القول بتعابيره الأصلية من غير تدخل من الراوي أو إعادة ترتيبه (احمدرحيم،2012 :405).

ففي رواية (كأنها معي) لعلي خيون، يوظف الراوي الحوار المباشر بين شخصيتين للكشف عن التوترات الاجتماعية والنفسية التي تسكن أعماقها، في اللحظات الحاسمة التي يتصادم فيها الواقع الطبقي مع الحب، ففي أحدى المواضع المفصلية من الرواية، يقف الأب أمام ابنته بسبب ارتباطها

بشاب فقير، فيدور بينهما حوار مكثف تمتزج فيه العاطفة بالغضب، ويصبح الكلام وسيلة لبسط النفوذ من جهة، والتعبير عن التوتر من جهة أخرى:
((صفعني بشدة، فاستجمعت قوتي وسألته:
لماذا تضربني، بابا؟
قال من فوره على نحو أصابني بالذهول
- هذا انسان معدم، فقير، لا يملك شيئاً، وهو طامع بثروتك وجاهك، إنه، في عرف القانون والمجتمع، لص يريد أن يسرق قلبك ليستولي على ثروتك.
سألته وأنا في حيرة شديدة
- كيف عرفت ذلك؟
فقال بانفعال:
أتظنينني غافلاً عن هذا الشبح المجهول الذي يحوم حول البيت؟ أنا أنام بعين واحدة كي أحمي مصالحي وثروتي....))(علي خيون،2022).

إن بناء النص جاء بتقنية الحوار، على الرغم من بساطته الظاهرة، يفصح عن البنية الذهنية الحازمة التي تُسير أفعال الأب، ورؤيته المادية للعلاقات بين الافراد، كما يعكس توتره من الانهيار المرجّح لترتيب اجتماعي يجد فيه استقراره الشخصي، بالمقابل، تنطوي تساؤلات الابنة على اندهاش ومقاومة خفية، يجعل من الحوار وسيلة لتمرير الصراع النفسي والصراع الطبقي بين جيلين، ورؤيتين متناقضتين إلى الحب والكرامة(فاتح،1999 :41).

لقد اختار السارد الفاظه بعناية، فجاء الحوار محملًا بدلالات تنأى به لكونه تبادلاً عابراً للكلمات، ليصبح مرآة تعكس تعقيد العلاقات الانسانية وما تخبئه من صراعات داخلية خفية، ويؤدي وظيفة فنية مركبة: تصعيد الحدث الروائي، وكشف البنية الاجتماعية والنفسية للشخصيات.

وعلى المنوال نفسه ما جاء في رواية (حدود النار) يقدّم الروائي حواراً مباشراً بين شخصيتي (وداد وسعدون) يكشف طبيعة العلاقة بينهما من خلال حديث بسيط يبدو في مظهره الخارجي اعتيادياً، الا انه في جوهره مثقل بالمعاني:
((تصوري يا حبيبتي... يقولون إن الرجل أول ما يبلغ يحلم بالزواج، وحين يتحقق الحلم يأسف لأنه فعل ذلك)).
فتسأله وداد: ((وأنت ماذا تقول؟)).
فيجيب مبتسماً: ((أحس وكأنني الوحيد في هذه الدنيا الذي يعيش تفاصيل حلم عزيز تحقق... هل يشعر الإنسان بندم لأنه سعيد؟!)).
فترد بخجل: ((وهل تظن أن هناك زواجاً موفقاً وزواجاً فاشلاً؟)).
فيجيبها: ((الأمر يتوقف على الزواج كفعل، بل على الشخصين اللذين جمع بينهما... السعيد هو من يمضي أيامه في شهر عسل دائم كما نعيش نحن منذ سنتين ونصف تقريباً))(علي خيون،1983 :31-32).

ينقل الروائي من خلال هذا الحديث صورة عن العلاقة الهادئة التي ضمّت بين الزوجين، إذّ يظهر (سعدون) مطمئناً واثقاً، راغباً في ترسيخ مشاعر الرضا والاستقرار في نفس زوجته، فيما تُبين أسئلتها المقرونة بالخجل عن حاجتها المتواصلة إلى الطمأنينة، رغم أنّ الحوار قائم على تبادل عبارات قصيرة وأسئلة اعتيادية، لكنه يعكس تناغمًا داخلياً بين الشخصيتين، ويُنير لحظة من الحنان العاطفي وسط واقع مضطرب.

إنّ هذا النمط من الحوار المباشر والبسيط ، الذي يبدو في الصورة الظاهرية حديثاً عابراً، يتحوّل في النص إلى أداة فنية تحمل وظيفة أعمق، فهو يكشف عن انماط الشخصيات وطباعها، ويُبين حقيقة العلاقة التي تجمعها، ويساعد في تصعيد الحدث الروائي عبر تأكيد قيمة التناغم الأسري قبل أن تزعزعه تقلبات الحرب والغياب.

وفي رواية (رماد الحب)، يوظف الراوي الحوار الهاتفي بوصفه وسيلة درامية لكشف الاهتزازات العاطفية والانفعالات النفسية، من خلال مشهد تواصلي مفجع بين (حامد وشمس)، جاء فيه:
((آلو...
– شمس؟
– نعم... من؟
– ألم تعرفي صوتي؟
– من؟

– أنا حامد... حبيبك حامد...
(ساد صمت على الطرف الآخر، قال باستغراب)
– آلو؟
– نعم... أتريد شيئًا؟ لعلك تتصل بشأن الرسائل والصور؟ إن كنت تريد إعادتها لي، فأنا شاكرة لك فضلك.
– أريد رؤيتك!
– تستطيع وضع الرسائل والصور في مظروف مغلق وإيداعه لدى صاحبة صالون الحلاقة الذي تعرفه...))(علي خيون،2009 :98-99).

هذا الحوار ينقل باختزال لحظة انقطاع عاطفي ومواجهة غير مباشرة في اتصال هاتفي مباشر بين طرفين كانا في تجربة حب، ويصور تفكك العلاقة العاطفية من خلال نبرة شمس القاسية، وموقفها الحاسم، كنقيض لصوت حامد المرتجف المتشبث ببصيص أمل للوصل أو التبرير، حيث برز هذا النوع من الحوار في اغلب روايات علي خيون، وهو من اكثر الانواع شيوعًا في رواياته.

تكمن قوة هذا النص في استخدام الهاتف كوسيط غير متحيّز لا يتيح فرصة للتماس البصري أو الجسدي، بل يضع المتخاطبين في عزلة صوتية، ما يُفاقم الشعور بالفقد والخذلان، وبهذا، يصبح الاتصال الهاتفي هنا ليس وسيلة فحسب بل مساحة انكسار واعتراف، تمهد لتحول مرتقب في السرد وتعمق الالم الداخلي للشخصية.

وفي رواية (بين قلبين)، يجسّد الحوار المباشر بين الشخصيات وسيلة مركزية في كشف الصراعات الداخلية والتوترات النفسية، كما يسهم في دفع الاحداث إلى الأمام من غير الحاجة إلى تدخل الراوي، إذ يُترك للشخصيات أن تفضح ذاتها بنفسها، من خلال اقوالها وما تلمّح إليه، هذا الأسلوب من الحوار يضُفي النص غموض ويرسخ البعد الإنساني للشخصيات، بالأخص حين ما يكون الحوار مشبعًا بالانفعال والتردد كما في الحوار بين (ليلى وعصام)، الذي يعدّ من أهم النماذج على الحوار المباشر في الرواية:

((قال لها عصام وهو يقرص خدها ويهمس:
– هيا..
– إلى أين؟
– اتبعيني إلى غرفتي في الأعلى إن كنتِ صادقة في حبك...
– وأمك؟
– أمي نجيبة؟! ماما نجيبة ستضحك من عبثنا مسترجعة ذكريات عرسها.
– لا عصام.. لا، عيب ذلك...
– عيب؟! ألم نكتب كتابًا شرعيًا؟!
– عصام.. لست غبية كما تظن. عقد القران شيء والزفاف شيء آخر... تلك هي الأعراف.
ينهض غاضبًا مفتعلًا الانزعاج:
– طيب.. سأذهب إلى غرفتي لأرتاح ولا أريد أن أسمع صوت أحد.
يبتعد قليلًا، فتقول له ضاحكة:
– أيها اللئيم.. خذني معك.. لا أطيق زعلك...))(علي خيون،2015 :14-15).

في هذا الحوار، تُكشف الشخصيتان عن داخلهما النفسي وتُظهران ماهية العلاقة بينهما من غير وسيط، إذ يظهر الخلاف بين منطق الأعراف ومنطق العاطفة، بين جسارة الشاب الذي يرفض الفعل خطأ لأنه قائم على علاقة شرعية، وبين خوف الفتاة التي لا تميز بين المشاعر والاعراف الاجتماعية، وتخاف أن تكون ضحية لتعدي العرف والتقاليد، مع إنها زوجته شرعًا، هذه المفارقة الاجتماعية والنفسية هي ما يجعل الحوار يُوظف ببراعة فنية بامتياز، لأنه لا يقتصر بتوصيل حدث أو فكرة، بل يكشف عن طبقات مختلفة من الذات، ويمنح المتلقي فرصة للاندفاع العاطفي في الموقف، بتصفه مشهدًا حيًا ينبض بالتردد والحيرة والمشاعر المتداخلة، لذا فإن الحوار هنا لا ينقل الكلمات فقط بل يعبّر عن الشخصيات من الذات.

ما يُمكن رصده أن الحوار المباشر في روايات (علي خيون) قد شغل مساحة واسعة داخل البناء السردي، لكن ذلك لا يضمن فاعليته دائمًا في تحريك الأحداث أو توسعة الصراع، ففي بعض المواقع، يتسم هذا الحوار بأسلوب رتيب، ويفتقر إلى التقدم الدرامي أو التوتر، فيصبح مجرّد تبادل كلامي لا يعطي جديدًا إلى بنية النص، ويُعد هذا النوع من الحوار، بحسب رؤية الباحث، من أكثر الانواع تداولًا، في أعمال علي خيون ، مع اختلاف في درجة توظيفه جماليًا تبعًا لاختلاف الرؤية والهيكل.

وانطلاقًا من ذلك، يمكن القول إنّ الحوار المباشر في روايات علي خيون يتفاوت بين حوارات ذات قوة تعبيرية عالية، تكشف عن عمق الشخصية وتنشط التحوّل السردي، وأخرى تفقد فاعليتها نتيجة التوصيل المباشر أو التكرار، ما يتطلب وعيًا سرديًا متزايدًا لتوظيف هذا العنصر بدقة تضمن تفاعله مع مجمل البنية الدرامية للنص.

ب - الحوار المركب (الوصفي التحليلي):

يسهم هذا النوع من الحوار في إثراء الوصف وتعميق التحليل، تتنقل عين المحاور ببطء وتأمل، تتميز بقدرتها على التعمق في التفاصيل ومتابعة الحالات بدقة، فتعزز الوصف عمقًا، وتُكشف عن رأي واضح، وتشكّل رؤية ذاتية قد تحتوي على موقف معارض أو ملتزم (سيقا،2014 :80)، بهذا الشكل من الحوار، يتخذ موقعًا تأمليًا أمام الأشياء والظواهر، فينصرف إلى تحليلها ووصفها بعمق، مع الاعلان عن موقف محدد قد يحتوي على التزام أو معارضة (بسام،2013: 4). ويعتمد هذا النوع الحواري على إضفاء بعد تأملي وتحليلي على النص، إذ يسمح بظهور الآراء والمواقف التي تكشفها الشخصيات، ويظهر اثره بوضوح في مقاطع متفرقة من الرواية، إذ يتداخل الوصف بالتفكير، وتنتقل اللغة إلى وسيلة لوعي الأشياء والتموضع منها.

برز هذا النمط من الحوار في روايات (علي خيّون) في رواية (في مديح الحب الأول)، يكشف الحوار بين (سامي وأميرة) بعد مقتل مجدولين قلقًا نفسيًا عميقًا، يُعبّر فيه عن الحقيقة بالتلميح لا بالتصريح، والصمت الكثيف، والكلمات مقتضبة.

((قالت له زوجته بنبرة محقّق متمرس:

– تعرف أنني أحب الوضوح، وأحب الصدق، سأتفهم الوضع، قل بصدق ما عندك!

نهض مطارداً بنظراتها، ووقف قبالة نافذة المطبخ، ثم قال بانكسار:

– قتلها النذل!

جلست قبالته تنتظر اعترافاته، ولما طال سكوته قالت برقة:

– أتريد فنجان قهوة؟

ثم أضافت:

– لن أضغط عليك، لا تتحدث عن الأمر، لن تهمني خيانتك، للرجال نزواتهم بعد الخمسين.

فقال سامي، وهو يطفيء السيجارة:

– المرأة ماتت يا أميرة، اغتيلت!

فقالت بانفعال:

– عشت قصة حب في مراهقة متأخرة يا سامي، أليس كذلك؟

فأجاب بانكسار:

– بل هي حبيبتي الأولى!))(علي خيون،2017: 13-14).

يوظّف الحوار هنا التورية والانفعال المقموع ليكشف أزمة نفسية لا تُقال مباشرة، (سامي) يتهرب من الاعتراف، (وأميرة) تُلمّح بغضب مكبوت، فيما يُترك المتلقي أن يستدل عمق العلاقة وصداها من باطن اللغة لا من ظاهرها، فعبارات مثل (قتلها النذل) (والمرأة ماتت) تنقل وجعًا داخليًا يُجاهد سامي كبته، لكنها تكشف ارتباطه العاطفي بمجدولين المرأة التي اغتيلت، في المقابل، تنتقي أميرة لهجة تدمج بين الرقة والتهكم اللاذع، محاولة الحفاظ على ملاحمها، لكنها في الحقيقة تُكشف خيبتها من خلال عبارة (للرجال نزواتهم بعد الخمسين)، هذا التبادل خالٍ من معلومات بمقدار ما يحمّل الصمت والعبارات المكثفة توترًا نفسيًا متراكمًا، فغياب الاعتراف الصريح لا يخفف من قسوة الحقيقة، بل يمنحها حضورًا في وعي المتلقي، ويحوّل الحوار إلى وسيلة تفكيك للذات، يعتمد الراوي هنا على التكثيف في اللغة، مع توظيف التوقف والإيماءة والحركة الجسدية، مثل (إطفائه السيجارة) و(وقوف سامي أمام النافذة)، ليجعل لغة الجسد شريكة في التعبير، فينقلب الحوار بذلك إلى وسيلة فنية تكشف عن ضعف العلاقة الزوجية، وانعكاس الماضي على الحاضر، وتضع المتلقي في موقع الشاهد مطلوب منه استكمال ما لم يُقال، إن التوتر بين المتحاورين لا يُحل، بل يُعلَّق، مما يعزز وظيفة الحوار الإيحائي بوصفها مساحة للانكشاف الداخلي لا للبوح الكامل.

في حين يتّسم الحوار في رواية (العزف في مكان صاخب)، بطابع مركب يجمع بين التحليلي والواقعي، ويكشف عن البنية الفكرية والعاطفية للشخصيات، فهو لا يقتصر على نقل الأصوات، بل يُجسّد تحولات الوعي ضمن فضاء سردي تتشابك فيه التجربة الذاتية مع تساؤلات الوجود والحرية.

يتجلى هذا النوع من الحوار في المقطع الذي يجمع بين (عماد وصالح)، إذ يتحاوران بشأن التهمة والسجن، قبل أن يتحول إلى تأمل غوص في جوهر التجربة، إذ يُعاد تأويل الحب باعتباره موقفًا نضاليًا، يقول صالح:

((وهل تتصورنا مجرمين يا عزيزي. اننا نحب وطننا وامتنا .. نؤمن بدور مؤثر في الحياة . واظنك لست مجرماً ، فتهمتك

في جوهرها انك تحب وتود آن تقترن بمن تحب .. هدف وهدف

وما يجمعهما هو الحب .. ولذلك فقد حشروك معنا

من حسن حظك ، انك معنا

كيف ؟!)). (علي خيون،1988: 36-37).

يتحوّل مسار الحوار هنا إلى مساحة تأويلية وتحليلية تعيد تعريف الحب والسجن معًا، وتُضفي على البطل بعدًا رمزيًا يتعدى حالته الفردية، ويبلغ هذا التحول قمّته حين يستحضر صالح الشعر ليثبت عمق الفكرة :

((إذا غامرتَ في شرفٍ مروم فلا تقنعْ بما دونَ النجوم

فطَعمُ الموتِ في أمرٍ صغير كطَعمِ الموتِ في أمرٍ عظيم)).(نفسه،37).

بهذا يتعدى الحوار بعده الواقعي، ليصبح أداة تأمل وتأويل وتحليل، تدمج الذاتي بالجمعي، والسياسي بالوجداني ، وتمنح النص طبقة فكرية وجمالية تُضفي على هذا الحوار مركبًا من حيث دلالته وبنائه، قادراً على ملامسة عمق التجربة الإنسانية في ذروة الانكسار والسقوط والاحتمال.

يمكن القول أن الحوار المركب (التحليلي) في روايات (علي خيون)، يقوم على خليط متوازن بين التحليل النفسي والاختصار في الوصف، إذ يمنح الشخصيات مجالًا للتعبير عن هواجسها ودواخلها، دون أن يخرج عن السيطرة على الهيكل السردي العام، فالشخصيات في رواياته لا تتحدث بحرية تامة، كما لا تقع تحت هيمنة الراوي بصورة مباشرة، بل تتحرك داخل نسق حواري يسمح باختزال المعاني وتوليد الدلالات من غير إسهاب أو ترهل، كما ويؤكد الباحث هذا التوازن يجعل الحوار وسيلة فاعلة في أظهرا الأبعاد الفكرية و النفسية للشخصيات، كما يُساعد في تعميق التركيب السردي للرواية، ويمنحها طابعًا تأمليًا لا يخلو أثره من البعد الشعري، وعليه، فإن علي خيون يعرض في حواراته مثالًا سرديًا ناضجًا يمزج بين حرية التعبير وبراعة الراوي في التوجيه، ما يُضفي على نصوصه قوة تعبيرية مضاعفة وقيمة جمالية متجددة.

ت - الحوار الترميزي:

ترميز المتخيل هو نوع أدبي يُستعمل فيه الخيال لتشييد عوالم غير واقعية تتضمن دلالات رمزية وتأويلات مختلفة، يبتعد هذا النمط عن محاكاة الواقع، يسلط الضوء على الخيال المبتكر لا الموروث، إذ تُوظف الحوارات والفنتازية والرؤى الحلمية كوسائل لخلق معانٍ جديدة تتعدى السرد الظاهري(فاتح،1999: 88) وهو حوار تلميحي غير مباشر، يستخدم الرموز لتوليد ايحاءات عميقة، ويبتعد عن المباشرة والشرح، مما يُضفي عليه بعدًا تأويليًا داخل البنية السردية(عبد الواحد،1990، 87). ويعتمد الحوار الترميزي على مستويين هما:

1. مستوى (اللفظة والتركيب): إذ تحمل المفردات والكلمات دلالات مجازية وتلميحية، تجعل من اللغة وسيلة ترميزية تعبّر عن دلالات أعمق من ظاهرها.

2. مستوى (الموقف والحدث): إذ يظهر الترميز عبر تأويل الأفعال والمواقف داخل سياقها، مما يُضفي على الحوار بعدًا رمزيًا وشمولياً يتعدى الحدث المباشر(فاتح،1999، 80).

ففي رواية (بلقيس والهدهد)، يتجلّى الحوار الترميزي باعتباره تقنية سردية تُستثمر اللغة لتعدي الواقع الظاهري، وتتوغّل في أعماق النفس والوجود، فهو لا يقتصر على نقل الحديث بين الشخصيات، بل يشحن المواقف العادية بشحنات إيحائية تُظهر توترًا داخليًا، أو رؤية وجودية تنساب في مسار السرد، في مشهد لافت، يدور حوار بين (سعود وميّاسة)، أثناء رحلتهما في الصحراء، إذ يتساءل سعود بدهشة:

((- أتشعرين بالخوف؟

قالت مياسة

- نحن في مفازة.

تساءل سعود

- مفازة ؟

قالت مياسة

- المفازة تعني الهلاك، وتعني النجاة والظفر والفوز لكثرة ما فيها من

مخاطر. فهذه المفاوز مليئة بكل شيء يهلك الإنسان.
قال سعود مرتعش الصوت
- ما هذا التناقض؟ الهلاك والفوز في معنى واحد؟
فقالت مياسة
وفي مكان واحد... والله هو الحافظ.))(علي خيون،2022، 42).

يظهر الحوار بسيطًا، لكنه مثقل بدلالات رمزية عميقة (المفازة) هنا لا تشير إلى الصحراء كمكان خطر فقط ، بل تتحول إلى إيحاء للوجود الإنساني، إذ تتقاطع احتمالات الخلاص والهلاك في كل خطوة، وتأتي إجابة ميّاسة لتعيد المفهوم التقليدي، وتواجه سعود أمام حقيقة أن الخلاص لا تنفصل عن الاختبار، وأن الطريق إلى البصيرة لا يتحقق الا بالمرور من العتمة.

هذا النوع من الحوار يكشف عن جوهر التحول الذي يمر به (سعود)، وعن التوتر الوجودي الذي يسكنه، فالصحراء، والمفازة، عنصر يتداخل ليُثري الموقف بعدًا ايحائيًّا وشموليًا، وبهذا يتحوّل الحوار من واقع سطحي إلى لحظة تأمل كاشفة، تكشف عن تمزقات النفس، وتعيد صياغة الارتباط بين الإنسان ومصيره.

وقد ظهر الحوار الترميزي بشكل واضح في رواية (سلوة العشاق)، عبر المشهد الذي يدور بين (ساهرة)، والمرأة العجوز (شعاع)، في الغرفة الهادئة المفعمة برائحة العطر والذكريات، فيتحول الحوار بينهما إلى نمط من البوح الايحائي الذي يُفصح عن التشابه بين مصير كل منهما، ويأخذ الحوار منحى إيحائيًا يتعدى الواقع المباشر ليغدو تأملاً في الحب والحرمان والاختيار:

((قالت كأنها تحدث نفسها :
- كنت في صباي جميلة مثلك...
فقالت ساهرة :
- أنت جميلة الآن يا خالة...
فواصلت المرأة
كنت عاشقة... كان شاب اسمه منذر يهيم حباً بي... وحين حاولت أن أهرب معه، سجنني والدي شهراً في غرفتي... وبعدئذ... عقد قراني على ابن الحارس... لم أبادله الحب... لم أشعر به... لقد عبث أبي بحياتي وضحكت كأنها تبكي وقالت:
- ذكريات بعيدة.. ولكن للقلب أحكامه...
شعرت الفتاة بألفة خاصة مع المرأة، واغرورقت عيناها بالدموع
هي الأخرى وقالت بلا تحفظ :
- حكايتك يا خالة هي حكايتي نفسها ...)) (علي خيون،2009، 40-41).

في هذا الحوار، لا تنحصر الكلمات على الوصف الصريح، بل تتحول إلى إشارات تكشف تماثلًا قدريًا بين المرأتين، شعاع تغدو مرآة مستقبلية إلى ساهرة، وحكايتها تتخذ طابعًا نبوئيًا، وكأنها إنذار مشفّر أو تحذير لما يمكن أن تنتهي إليه حياة البطلة إذا رضخت للقدر من غير مقاومة، العبارة (لقد عبث أبي بحياتي) تصبح مفتاحًا رمزياً لمفهوم السلطة الأبوية (البطرياركية) مصطلح تعني السلطة الابوية التي تحرم المرأة حق الاختيار، وأيضا عبارة ساهرة (جئت معهم جثة بلا روح) تُستخدم المجاز لتصوير الموت الدلالي للذات المحبة.

ذا المشهد يمنح الحوار بعدًا رمزيًا يتعدى السرد اليومي المباشر، ليصبح تعبيرًا إيحائيًا يُجسد المعاناة الأنثوية المتكررة، فالحوار لا يقتصر على نقل التجربة، بل يفتح سبلًا تأويليًا يفصح عن طبقات من المأساة، إذ تحلّ البصيرة بديلًا عن الإدراك الحسي، ويصبح الصوت النسوي وسيلة لمساءلة السلطة واسترجاع الحق في الاختيار.

أما عند القاص علي خيّون فقد برز الحوار الترميزي في رواية «بين قلبين»، إذ اعتمد فيه على مستوى الموقف – الحدث من حيث تأويل القول والفعل والبحث عن الإيحاء الكامن خلف العبارات، بما يجعل الحوار وسيلة لبلوغ دلالات رمزية واسعة.

ويصوّر النص الحوار الذي دار بين شخصية فتحي – بصفته إحدى الشخصيات المحورية – وليلى، حين واجهته متأملة دمامته، فأجابها بعبارة لافتة:
«كان سقراط دميم الخلقة ومهبط الحكمة في آن معا... مثلك صرت أكره الحب، أكره البشر، بل أكره نفسي... لكنني أقدّس الصداقة، لأنها حب هدأت فيه العاطفة وزالت عنه شرورها. أتقبلينني صديقاً؟!»، ثم أضاف قائلاً: «الصمت حكمة، ولعله عبادة، كان غاندي يصوم عن الكلام يوماً في كل أسبوع» .

يكشف هذا الحوار التفصيلي عن موقف إنساني يتجاوز حدود التبادل الكلامي المباشر، إذ تبرز فيه شخصية فتحي بوصفها تحمل وعياً فلسفياً ورمزياً أعمق من مظهرها الخارجي، فيتجلى البعد الترميزي من خلال ربط الدمامة بالحكمة، ومن خلال تقديس الصداقة وعدَّها بديلاً سامياً عن الحب الممزوج بالشهوات. فالمشهد يعكس كيف تتحول الكلمات إلى إشارات دالة على طبيعة الموقف النفسي والاجتماعي للشخصيات، ويغدو الحوار أداة كاشفة عن حقيقة البواعث الداخلية التي تحكم السلوك، بما يضفي على النص بعداً رمزياً يتجاوز الحدث العابر نحو الإيحاء الشمولي

أما في رواية (بين قلبين) فقد تجلى الحوار الترميزي بصورة لافتة، إذ ورد الحوار بين شخصية (فتحي وليلى) محمّلاً بالإيحاءات التي تتخطى حدود القول المباشر، ففي لحظة مواجهة صامتة، تنظر (ليلى) إلى دمامة (فتحي)، فيلتقط هو إشارتها المستترة ويجيبها: ويصوّر النص الحديث الذي دار بين شخصية (فتحي) بصفته إحدى الشخصيات الرئيسة (وليلى):

((كان سقراط دميم الخلقة ومهبط الحكمة في آن معا... مثلك صرت أكره الحب، أكره البشر، بل أكره نفسي... لكنني أقدّس الصداقة، لأنها حب هدأت فيه العاطفة وزالت عنه شرورها. أتقبلينني صديقاً؟!»، ثم أضاف قائلاً: «الصمت حكمة، ولعله عبادة، كان غاندي يصوم عن الكلام يوماً في كل أسبوع

وحين تعجز عن الرد، يستدرك مكملاً:

((الصمت حكمة، ولعله عبادة، كان غاندي يصوم عن الكلام يوماً في كل أسبوع... ما أشقى الأحياء بتوديع الراحلين... لا بأس على من راح فاستراح، فالمؤمنون يوعدون بجنة لا يسمعون فيها لغواً، وإنما البؤس لذلك الحي الذي يعاني الموت من دون أن يواقعه...))(علي خيون،2015، 105-107).

يكشف هذا الحوار المفصل عن موقف إنساني يتخطى حدود التبادل الكلامي الصريح، إذ تظهر فيه شخصية (فتحي) بوصفها تحمل فكرًا رمزياً وفلسفياً أعمق من مظهرها الخارجي، فيتضح البعد الترميزي عبر ربط الدمامة بالحكمة، وعن طريق تقديس الصداقة وعدّها بديلاً سامياً عن الحب الممزوج بالشهوات، فلنص يعكس كيف تتغير الكلمات إلى إشارات معبّرة على طبيعة الموقف الاجتماعي والنفسي للشخصيات، ويصبح الحوار وسيلة كاشفة عن طبيعة البواعث الداخلية التي تضبط السلوك، بما يمنح النص بعداً رمزياً يتخطى الحدث العابر باتجاه الإيحاء الشمولي.

يمكن القول أنّ الحوار الترميزي في اعمال (علي خيون)، يشكّل وسيلة تعبيرية عميقة تتعدى الوظيفة التواصلية الصريحة، إذ يوظفه لفتح أفق إيحائي ودلالي يكشف عن أبعاد اجتماعية ونفسية كامنة، فالحوار عنده لا يقصد بذاته. بل يتضمن شفرات رمزية تعبّر عن التوترات الوجودية، وتتحدى الواقع بلغة غامضة، تجعل القارئ شريكًا في تفكيك البنية وتأويل المعنى.

2. الحوار الداخلي :

هو تقنية سردية تُوظف لعرض المحتوى النفسي والانشطة العقلية للشخصية كما تحدث في نفسها، قبل أن تُعبّر عنها بالحديث، سواء كان مقصودًا أو غير مقصود، كما يركز هذا النمط على تقديم الوعي في مستويات مختلفة، وليس على الأفكار العميقة فقط أو اللاواعية، ويميز النص بين الحوار الداخلي وبين أشكال أخرى مثل الحوار الدرامي أو مخرجات النفس المسرحية، مُبينًا إلى أن الحوار الداخلي لا يُنطق به، بل يُقدم كما يتكوّن في الذهن، بصورته الذهنية الصامتة والمباشرة (الربيعي،2000: 59) لا يقتصر مفهوم الحوار الداخلي على هيئة واحدة، بل تتعدد الرؤى بشأنه، ومن بين تلك المفاهيم أنّه يُعد أداة لفتح بوابة مباشرة أمام المتلقي للاطلاع على الفضاء الداخلي للشخصيات، من غير وساطة أو تدخل من الراوي بالشرح أو التعليق، ما يُتيح تواصلاً مباشراً مع مشاعر الشخصية و أفكارها كما تنشأ في لحظتها الأصلية (حسام،1972: 311).

يتضح أن الحوار الداخلي هو كلام صامت يدور في باطن الشخصية، يعد وسيلة تواصل مع الذات، يكشف احتدام الصراع وتعقيد المشاعر من غير أن يُسمَع، وانطلاقًا من هذا التعريف، نستعرض أبرز انماط الحوار الداخلي كما جاءت في أعماله الروائية.

أ. المونولوج:

يُعد المونولوج الداخلي أداة تُمنح للشخصية حرية التعبير عن أفكارها وهواجسها ومشاعرها دون تدخل الراوي، ما يُضيف عليها طابعًا دراميًا جليًّا، إذ يبدو الراوي وقد تراجع الى الخلف، فاسح المجال للشخصية كي تبيّن عن مكنوناتها الخفية، كأنها لو كانت على منصة المسرح تتحدث بحرية مطلقة، وقد دعا بعض الروائيين والنقاد إلى هذا النمط لما يقدّمه من صدق في التعبير وغنى في الاداء، بعيدًا عن توجيهات الراوي أو تعليقاته، وقد لاقى هذا النوع رواجًا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، إذ مثّل تجديدًا لأنماط السرد، ومنح الشخصيات مرونة ومتسعًا للتعبير

عن فهمها الداخلي في انسياب تلقائي، يعكس الطريقة الطبيعية لتكوّن الأفكار في ذهن الإنسان (ابراهيم،2010: 183) وغالبًا ما يُدرج داخل تيار الوعي بوصفه أحد أشكاله، غير أن بعض النقاد يفرقون بينهما، فالمونولوج يركّز على تقديم الأفكار بوضوح، بينما يتضمّن تيار الوعي أيضًا التجارب الحسية ويعبّر عنها في حالتها الاولى غير المرتبة، ويُنظر إلى المونولوج الداخلي بوصفه، أكثر حفاظًا على القواعد اللغوية، على عكس تيار الوعي الذي يُظهر تدفق الذهن بحرية، مما أدى إلى تشابك المفهومين وتعدد وجهات النظر حولهما(جيرالد،2003: 95).

وتعد رواية (صخب البحر)، من الروايات التي وظف المونولوج الداخلي بوصفه آلية فنية وأسلوبية تفصح عن أعماق الشخصية، وتُكشف أزمتها النفسية في ذروة الصراع مع البحر والمصير، ففي مشهد الغرق، تغيب الأصوات الخارجية، ويعلو صوت الذات ليقوم بالتعبير عن الصراع الوجودي الذي يعانيه البطل، إذ يتجلّى ذلك في المشهد الذي يقول فيه:

((واجتاحني شعور غريب ، تصورت انني في الساعة المقبلة اما ان اسقط أسيرا بيد الاعداء فقد كان المد يدفعني الى الجهة المعادية أو اسقط على أسنان بشعة لسمكة قرش . فكرة الخلاص قادتني الى قرار . ليس لي الا ان أموت بارادتي . قفزت الى ذهني عدة احتمالات مناسبة . ان افك سترة النجاة واغوص الى الاعماق ، ان استخدم المسدس ، ان استخرج روحي بيدي ...))(علي خيون،1982: 31).

في هذا المقطع، تتبيّن وظيفة المونولوج التأملي الذهني الذي يعتمد التتابع الداخلي للأفكار دون تدخل من الراوي، فالبطل هنا لا يكشف عن موقف عارض، بل يعبّر عن اضطراب داخلي متصاعد، يجمع بين رهبة الموت والرغبة في السيطرة على النهاية، وهو ما يوحي بدرجة الوعي الفلسفي الخفي خلف التجربة، تضع الشخصية أمام ذاتها، وتجبرها على مكاشفة وجودية، وتولد فيها الأسئلة من داخل الورطة، وتأتي الإجابات بصورة احتمالات متباينة، غير مدروسة.

يبدو المونولوج الداخلي هنا، اصبح صوت داخلي صاخب، يقلّص حجم التوتر الذهني والنفسي، تحت وطأة صمت البحر المطبق، وهو مما يتيح للقارئ نافذة لرؤية الشخصية من الباطن، كما لو كانت تنسلخ من دفاعاتها وتُفصح عن هشاشتها العميقة، دون أي وصف خارجي أو تفسير مباشر، فالصوت الخارج من داخل الشخصية لا يُظهر على الواقع، بل يصوغ واقعه الخاص، القائم على التوجس والتأمل والخوف في احتمالات النهاية (باقر،2010: 18).

يعكس علي خيون أدراكه بفرادة اللحظة الداخلية للشخصية، إذ يختفي الراوي لصالح مونولوجها الداخلي، الذي يبني عالمها الشعوري المضطرب، ويصبح المونولوج وسيلة درامية تكشف انعزالها عن العالم وتورطها في ذاتها.

وفي رواية (سلوة العشاق) يظهر (المونولوج) أيضاً عند شخصية (هاني) في لحظة انهيار عاطفي وهو يتحدث مع نفسه وأمه، قائلاً:

((أحس كأن روحي سلبت مني.. كأنني لا أملك إلا هذا الجسد المتعب.. كأني كبرت عشرين سنة مرة واحدة.. لا أحتمل فكرة أن ساهرة ليست في البصرة.. لا أحتمل أن مسافات شاسعة تفصل بيني وبينها حيث اختفت في مدينة كبيرة أخرى...

سكت لحظة وأضاف:

الذي يؤلمني هو أنهم رفضوني.. إنها سافرت من دون مقاومة...

ضحت بحبنا الكبير...

قالت المرأة موضحة

ماذا تريدها أن تفعل.. ليس الأمر بيدها يا ولدي.. لعلها الآن

تتعذب هناك أكثر مما تتعذب أنت هنا...

قال بانفعال وهو يطيح بالفوطة التي في رأسه

- كنت أظنها تهرب معي.. تقاوم... كنت أظنها تلقي بنفسها

تحت عجلات القطار لا أن تصعد إليه وكأنها تغادر في سفرة أو نزهة..))(علي خيون،2009).

يكشف هذا النص عن طبيعة الصراع الداخلي والنفسي الذي يعانيه (هاني)، إذ يتحول حواره إلى نفسه إلى فضاء مفتوحة للتعبير عن اليأس والإحباط من الفقد، فيجمع بين شعوره بالعجز وفقدانه للحب من جانب، وبين شعوره بانهيار العالم من حوله من جانب آخر، وهنا يبرز (المونولوج) بوصفه اداة فنية نافذة إلى جوهر الشخصية، يجعل القارئ في مواجهة مباشرة امام الانفعالات والأحاسيس المتعبة التي لا يمكن البوح عنها في حوار خارجي مباشر.

فالمونولوج ويمثل هذا التداعي الداخلي النفسي نموذجًا واضحًا من نماذج (المونولوج) الفني الذي يحرص الروائي على توظيفه ليعكس انكسار الشخصية اضطرابها، فيكشف بواسطته عن الدوافع الطبيعية التي تحرك أفعالها وتأول مواقفها امام ما يواجهها من وقائع ومصائر.

وفي رواية (عيون الظلام) يشكل الحوار الداخلي (المونولوج)، الذي يعيش فيه (راضي العلوان)، لحظة انكسار نفسي بالغ وسط عاصفة مطرية وهو مختبئ في موضعه العسكري، إذ تتفاقم عليه مشاعر الحنين، والوحدة، والخوف، والذنب، فينهار نفسيًّا ويبدأ بمخاطبة (الله) من أعماق نفسه:

((ذكريات بعيدة خاوية في ذهنه ، واحزاناً ذابلة ، يابسة ، مركونة منذ زمن غابر .

وعاد يحدق في السماء ، وتمتم :

استغفرك يا رب... استغفرك كثيرًا...

"وخُيّل إليه، بفعل الوحشة التي انتابته، والهواجس التي شرعت تحوم وتطن حول قلبه، أن الله لا ينظر إليه ولا يسمعه...

فنفض رأسه بقوة وردّد بصوت عال:

ألف استغفر الله العظيم!...))(علي خيون،1984: 6).

يمثّل هذا المشهد عمق الحوار الداخلي في الرواية، لأنّه لا يُجسد فقط حالة انفعالية طارئة فقط، بل يُكشف عن انهيار داخلي كامل ناتج عن التأنيب الأخلاقي، والتوتر النفسي، والقلق الوجودي، وافتقاد السند، هذا الانفجار الصامت للنفس يحدث في انعدام الصوت الخارجي، ويُعبر عن المواجهة العارية بين الإنسان المنعزل وذاته المحاصرة، إذ تتعاظم شدّة هذا المونولوج، لأنه يتوافق مع لحظة عاصفة وقصف، فتتداخل عناصر الطبيعة الهائجة مع توتر الداخل البشري، ويغدو الجندي من مقاتل شديد البأس إلى إنسان ضعيف يبحث عن عطف إلهي وسط صقيع الأرض وصمت السماء، من جهة، ومن جهة اخرى انّ هذا الانعزال ولّد لديه حالة من الصفاء الروحي الذي دفعه الى طلب الاستغفار بسبب بعد المؤثرات الخارجية عليه..

ان ابرز صورة للحوار الداخلي (المونولوج) في الرواية، لما يتضمنه من عمق داخلي، وبُعد وجودي، جماليات السرد تجعل القارئ يلامس ضعف الإنسان في أشدّ ظروفه.

وفي رواية (ألقِ عصاك)، يبرز الحوار الداخلي (المونولوج) كوسيلة سردية فاعلة في ابراز العمق النفسي للشخصية الرئيسة، بوصفه أداة للغوص في أعماق النفس واستبطان لحظات الصراع والتوتر، ولا سيما حين اقف امام امتحان مصيري، ولعل أبرز نموذج على ذلك، ما جاء بعد تلقيه تهديدًا مفاجئًا بالقتل:

((بقي السؤال حائراً في ذاكرتي، من الذي هدّدني؟ لماذا؟ أهو موضوع شخصي أم هي مزامير الشيطان تطاردني وتعزف لحن الموت الكريه؟ أنا إنسان بسيط، ملتصق بوطني في نهج مستقل من دون انتماءات سياسية محددة... لا أجيد استخدام المسدس، وليس معي أي سلاح من أي نوع... كنت أعزف لوطني، ولشعب طيب عريق...))(علي خيون،2018: 26)

أنّ هذا (المونولوج) الذي يُقاد بضمير المتكلم (أنا)، لا يكتفي نقل حالة شعورية مؤقتة، بل يفجّر داخليًا فيضًا من الاعترافات والتساؤلات التي تفصح عن حجم التوتر والخذلان، ويُمهد لبنية سردية مرتكزة على صراع بين الشعور بالعجز والرغبة في البقاء أمام فوضى لا مبرر لها، أنه لا يُواجه عدوًا بعينه، بل تهديدًا مبهمًا يتغلغل في كيانه، ويقلب حياته إلى حرب غير متكافئة.

ولأن حدث التهديد المفاجئ بالقتل، هو ما يفجّر هذا (المونولوج)، فإنه لا يأتي مستقلًا عن الحبكة، بل يُشكل نقطة تحوّل تسمح للراوي على إقحام افكاره في احداث الرواية، وإعادة صياغة ملامحها الوجودية ويكون جزءًا من خلال تأملاته الصريحة، تؤدي إلى عزلة ذاتية وانكسار شخصي يتداخل مع انكسار جماعي أوسع، إذ وجد نفسه وجهاً لوجه يقف أمام ذاته، ادرك ما تراكم عليه من خسارات وهزائم وتوق لسلام لم يتحقق، هذا الصوت الداخلي يغدو كنافذة تطل على معاناته، بقدر ما يفضح حقيقته في لحظة تعري وجودي يسودها شعور بالانطفاء والخسارة(صالح،1960: 45)، فإن هذا المونولوج يكشف عن وظيفته المركّبة بوصفه خطابًا ذاتيًا قوامه التأمل والاعتراف، وآلية درامية تمزج بين الانفعال والحدث، فتكسر السرد الظاهري بنبض حي، وتضفي على النص واقعية وجدانية عميقة.

يمكن القول أن (المونولوج) يُعدّ أداة فنية لكشف البعد الذاتي العميق للشخصية، غير أنه لم يُعدّ عنصراً مركزياً في الهيكل السردي لأعمال (علي خيون)، الجديدة، إذ كانت شخصياته تتجه في الغالب إلى التعبير بواسطة الحوار الخارجي، بما يتوافق مع طبيعة السرد الجماعي والتشديد على التفاعلات السياسية والاجتماعية ضمن فضاءات واقعية مختلفة، ولكن هذا التوجه شهد انتقالًا ملحوظاً في أعماله المتأخرة، إذ بدأ الحوار الداخلي يظهر بوضوح أكبر، بوصفه وسيلة فنية للكشف عن

التوترات النفسية والهواجس الفردية العميقة، وهو ما يتلاءم مع نزوع الراوي إلى تعميق البنية الذاتية لشخصياته، وجعلها أقدر على تمثيل الأبعاد الذاتية والوجودية في سياق التجربة السردية، فضلًا عن العزلة الذاتية التي عاشها (علي خيون) بعد التغيرات التي حصلت على العراق 2003م وهجرته الطوعية الى خارج العراق وانكفاءه بمعزل عن محيطه الخارجي به وانعزاله في سكنه في الاردن.

ب. تيار الوعي:

نشأت روايات تيار الوعي بغرض الغوص في أعماق الفهم والوعي قبل أن يتشكل بالألفاظ، وذلك للكشف عن الحالة الداخلية للشخصيات، وهي تسعى إلى تحويل تدفق الأفكار النفسية العشوائية التي يصعب الافصاح عنها باللغة العادية، إذ تمتزج أحاسيس الوعي واللاوعي قبل أن تحدد شكلاً منطقياً، وكثيرًا ما تكون هذه الروايات بلا بداية واضحة أو نهاية محددة (ابراهيم جندار،2000: 100).

فقد وظّف (علي خيون)، نمط تيار الوعي في بعض رواياته، معتمداً عليه كأحد انماط الحوار الداخلي لكشف خفايا شخصياته وتوتراتها النفسية.

إذ يظهر تيار الوعي في رواية (بلقيس والهدهد) من خلال تدفق الوعي في ذهن شخصية (سعود)، وهو يواجه رغباته وهواجسه الداخلية بعيداً عن السياق الظاهري المباشر للأحداث، ففي أحد المقاطع يحدّث نفسه قائلاً:

((قال في نفسه، وهواء الفجر ينعش رئتيه:

- غايتي بلقيس.. وها أنذا أعثر على ما يجعلها طيعة بين يدي.

طاف في ذهنه خيال موحان الذي مات غيلة، ووجه امرأته التي اخذت على حين غرة، وسأل نفسه عما فعله هذا العظم العجيب،))(علي خيون،2022: 103).

أن هذا الحوار الداخلي يقوم على تصوير توتر الشخصية وصراعاتها الباطنية، إذ تتزاحم صورة الماضي وأحداثه المؤلمة (موت موحان وامرأته)، وتتداخل مع شهواته العارمة في امتلاك (بلقيس) والسيطرة عليها، وهنا يعطل السرد التسلسل المنطقي للحدث الخارجي لينقل المتلقي مباشرة إلى تدفق الهواجس المتلاحقة التي تكشف عمق الشخصية المؤلمة، في نمط أقرب إلى الانسياب (الحر للوعي) الذي يضع القارئ في اتصال مباشر مع دواخل سعود (البطل)وما يجري فيه من رغبات متناقضة

ولعل طبيعة المشهد السردي في رواية (حدود النار)، فرض أسلوب تيار الوعي من خلال مشهد داخلي تواجهه الشخصية الرئيسة (وداد)، إذ تتشابك في وعيها صور التأمل والحلم والقلق في لحظة ليلية موحشة، في المقطع التالي نقرأ:

((ثم حدقت في أرجاء الغرفة، وفي مقبض الباب، وتمتمت مع نفسها: (أي حلم غريب هذا الذي رأيته؟! .. من ذلك الذي حرّك عتلة الباب ودخل دون استئذان؟! قال لي: لقد جئتك بما وعدتك به.. هذه الفوطة البيضاء. ولففتها حول عنقي ورأسي وتطلعت في المرآة.. ثم التفتّ إليه فاختفى. كان لبيتنا ممرات طويلة في الحلم.. ترى ما معنى ذلك؟! ربما كان كابوسًا لا معنى له...))(علي خيون،1983: 9).

هذا المشهد يُظهر بشكل صريح تدفّق الوعي الداخلي، إذ تتوالى الصور والأسئلة والهواجس بصورة حرّة دون ترتيب عقلاني، ويغيب التسلسل المألوف للأحداث لصالح التداعي الانفعالي والذهني، فالشخصية تستعرض رؤيا عجيبة، ثم تحاول تأويله من غير يقين، فيكشف النص عن توتر داخلي وانشغال بالمجهول والحياة، أن اللغة في هذا المشهد لا تنقل أحداثًا ظاهرية، بل تُقدّم حوارًا داخليًا يُفصح عن حيرتها النفسية وانفعالات الشخصية، وتُصبح الأداة الركيزة لتقديم اشتغال العقل الباطن، بهذه الطريقة، فالراوي يُوظف تيار الوعي لإظهار البنية الذهنية والعاطفية للشخصية من الداخل، لا بواسطة أفعالها، بل بواسطة هواجسها وتمزقاتها الذاتية، وهكذا، يُعد هذا المقطع نموذجًا فنيًا واضحًا لآلية تيار الوعي، إذ يندمج التأمل بالانفعال، والحلم بالواقع، في فضاء لغوي يوثّق اللحظة النفسية بكل قلقها وغموضها.

يمكن القول أن الحوار الداخلي في أعمال علي خيون يحتل مكانة رئيسة في البناء الفني، إذ يُعدّ الوسيلة الأنجع لكشف الاسس النفسية العميقة للشخصيات، تحديدًا في ظل عالم سردي تتداخل فيه الأبعاد الواقعية بالدلالية، كما أن انفتاح التجربة السردية عند (علي خيون) على أبعاد ميثولوجية وأساطير وتاريخية، يتطلب أدوات تعبير تتوافق مع هذا العمق، وهو ما يحققه الحوار الداخلي بقدرته وثرائه على التعبير عن الهواجس الداخلية والأزمات الوجودية بعيداً عن الخطابات الظاهرية المباشرة، ومن اللافت أن (علي خيون) وظّف هذا النوع من الحوار بشكل جلي وواضح في أواخر

أعماله، إذ توسعت مساحته النصية، وتفاقم التصاقه بالحالات الشعورية الغامضة التي تعانيها الشخصيات، ما يجسّد تطوراً في أعماله السردية وتعميقاً للبعد الداخلي في نصوصه.

الخاتمة:

بعد الاستقراء والتحليل يمكننا ان نلخص أبرز النتائج التي توصلنا إليها والتي سنوردها بالشكل الآتي:

- يعتمد (علي خيون) على الحوار الخارجي المباشر كأداة رئيسة لتعبير الشخصيات، مع هيمنة هذا النوع على السرد.
- يوظف الروائي الحوار الداخلي المباشر لإظهار التوتر النفسي والانفعالات العميقة للشخصيات.
- يتميز الحوار غير المباشر بالإيجاز والاختصار، ما يعطي النص وضوحاً وتركيزاً من غير فقدان العمق.
- يركز على الشخصيات الرئيسة ويجعلها محوراً للأحداث، مع سرد مرن يسهل استيعاب اللحظات الصعبة والمؤلمة للمجتمع العراقي.
- تجمع رواياته بين التوثيقية والواقعية الاجتماعية، وتصوّر آثار الحصار الاقتصادي وتأثيره على العراق.
- يوظف أسلوب الاستفهام والتعجب في الحوار لإظهار القلق النفسي للشخصيات وتعميق حضور القارئ.
- تحضر موضوعات الغياب والفقد وطول الانتظار، مع التركيز على البعد الوجداني والإنساني للشخصيات.
- يعكس الحوار تجربة (علي خيون) الشخصية وانطباعاته المجتمعية، في معالجة الغياب والفقد.
- يتسم تسلسل الأحداث بتصاعد الزمن والمنطق، مما يعزز قدرة المتلقي على متابعة تطور الأحداث وفهم تداعياتها.

الروايات

- ألق عصاك، علي خيون، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان،2017.
- بلقيس والهدهد، علي خيون، أهوار للنشر والتوزيع،ط3، العراق: 2022.
- بين قلبين، علي خيون، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق: 2015.
- حدود النار، علي خيون، دار الشؤون الثقافية والنشر،ط1، العراق : 1983.
- رماد الحب، علي خيون، دار الآداب للنشر والتوزيع،ط1، بيروت:2009.
- سلوة العشاق، علي خيون، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا: 2009.
- صخب البحر، علي خيون، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ط1، العراق:1982.
- العزف في مكان صاخب، علي خيون، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق: 1988.
- عيون الظلام، علي خيون، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ط1، العراق: 1985.
- في مديح الحب الاول، علي خيون، مشوراتالاختلاف،ط1، الجزائر:2017.
- كأنها معي: علي خيون، اهوار للنشر والتوزيع،ط1، العراق :2022.

المصادر والمراجع

- أسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية، د. احمد حسين الجار الله، بغداد ط1: 2013.

- بنـاء الشخصـية فـي الروايـة العراقيـة .د. مصـطفى ماجـد الـراوي ، مركـز عبـادي للدراسـات والنشر، الجمهورية اليمنية ، ط ١ : ٢٠٠٣.
- البنيـة الحواريـة فـي الـنص المسـرحي، قـيس عمـر محمـد ،دار غيـداء للنشـر، عمـان ، ط1 :2011.
- البنيـة السـردية فـي الروايـة السـبعينية وإشـكالية توظيـف الحـوار النفسـي، بـاقر جـواد الزجـاج، مجلة اللغة العربية وآدابها - جامعة الكوفة، ع: ٩:٢٠١٠ .
- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل ، ط ، الدار العربية للعلوم ناشرون: ٢٠١٠.
- تيـار الـوعي فـي الروايـة الحديثـة، روبـرت همفـري ، ت: د. محمـد الربيعـي، دار غريـب ، القاهرة:2000.
- الحـوار القصصـي تقنياتـه وعلاقتـه السـردية، دراسـات أدبيـة، فـاتح عبـد السـلام، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر ، ط 1 ، لبنان، بيروت: ١٩٩٩.
- الحـوار فـي روايـة الإعصـار والمئذنـة لعمـاد الـدين خليـل، بسـام خلـف سـليمان، مجلـة كليـة العلـوم الإنسانية، المجلد السابع، العدد الثالث عشر ، الجزائر: 2013.
- الحـوار فـي قصـص محـي الـدين زنطنـة القصـيرة، سـيقا علـي عـارف، دار غيـداء للنشـر، ط1،عمان:2014.
- الشخصـية فـي الفـن القصصـي والروائـي عنـد سـعد المـالح، د. سـناء سـلمان العبيـدي ، دار الغيـداء للنشر والتوزيع، ط١: ٢٠١٥.
- شـواغل سـردية (دراسـات فـي القصـة والروايـة)، ضـياء علـى العبـودي تمـوز للطباعـة، ط1، دمشق:٢٠١٣.
- الفضـاء الروائـي عنـد جبـرا إبـراهيم جبـرا، بـراهيم جنـداري، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، ط١: 2000.
- قـاموس السـرديات ، جيرالـد بـرنس، ت: السـيد إمـام، ميريـت للنشـر والمعلومـات، ط 1، القـاهرة : ٢٠٠٣ .
- المصطلح السردي في النقد الأدبي، احمد رحيم كريم، عمان ، دار صفاء للنشر:2012.
- معجـم المصـطلحات الأدبيـة، ابـراهيم فتحـي، تـونس، المؤسسـة العربيـة للناشـرين المتحـدين، ط1: 1986.
- موسوعة المصطلح النقدي، عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: ١٩٩٠.
- الـنص الروائـي تقنيـات ومنـاهج برنـارد فـاليط (تـر رشـيد بـن حـدو)، المجلـس الأعلـى للثقافـة، القاهرة: ١٩٩٩.
- نظريـة الأدب، رينـة ويليـك و أوسـتن واريـن، ت: محـي الـدين صـبحي، مراجعـة : د حسـام الخطي، مطبعة خالد الطرابلشي، القاهرة:1972.
- الوجه الاخر، صالح اجواد، أماسي اتحاد الادباء، ع: 3: 1960 .

Summary :

The choice of the novels of the writer (Ali Khayoun) as a field of research came about because of the fact that his entire body of novels includes a sophisticated artistic structure based on the interaction of dialogue and description as two essential tools in building the narrative discourse, despite the occasional presence of the author's voice through explicit intervention and expression of the characters and intrusion into

their inner worlds. These novels take the Iraqi setting, especially the cities burdened with collective memory, as a space for events, and the successive internal and external wars and their resulting social and psychological effects as an active narrative time that is recalled through experiences of loss, destruction and profound changes. Dialogue occupies a pivotal position as the most prominent tool by which the characters express their psychological and intellectual state and contribute to driving the narrative action and deepening its meanings, in addition to its essential role in revealing internal conflicts and showing emotional positions in a theatrical representational style that goes beyond reliance on description and narration alone. This vision is not separate from the presence of themes of emotion, love and separation as elements parallel to war that show the fragility of man in resisting violence. The novel becomes a space for the intersection of the personal and the collective within a comprehensive human horizon.