الجمهورية التركية
وزارة التعليم العالي
جامعة يوزونجو ييل
كلية الإلهيات- قسم اللغة العربية

الحوار في روايات تحسين كرمياني

(الحزن الوسيم، أولاد اليهودية، زقنموت) نموذجاً

إعداد
صابر صابر إبراهيم

بإشراف
أ.د. محمد شيرين تشكار

2016 الميلادية

المحتويات

المقدمة.....3

1. التمهيد

1.1. مفهوم الحوار..... 5

1.1.1.الحوار الخارجي 15

2.1.1.الحوار الداخلي 25

2.حياة تحسين كرمياني وتعريف بالروايات الثلاث

1.2. ولادته وأسرته 44

2.2. دراسته وعلمه 44

3.2. أفكاره وشخصيته 44

4.2. موهبته 45

5.2. مؤلفاته 46

6.2. جوائزه 47

7.2. دراسات عن أعماله 48

8.2. وتعريف بالروايات الثلاث 49

1.8.2. الحزن الوسيم 49

1.1.8.2. تعريفها 49

2.1.8.2. الشخصيات 50

3.1.8.2. الصراع 51

2.8.2. أولاد اليهودية 51

1.2.8.2. تعريفها 51

2.2.8.2. الشخصيات 52

3.2.8.2. الصراع 52

3.8.2.زقنموت 53

1.3.8.2. تعريفها 53

2.3.8.2. الشخصيات 53
3.3.8.2. الصراع 55

3. رسم الشخصيات

1.3. مهاد نظري.....56
2.3. الشخصيات الرئيسة 58
1.2.3.الملامح الخارجية 59
2.2.3.الملامح الداخلية 63
3.3. الشخصيات الثانوية 67
1.3.3.الملامح الخارجية 68
2.3.3.الملامح الداخلية 71

4. تطوير الأحداث

1.4. مهاد نظري 74
2.4. الحوار الخارجي 76
4.3. الحوار الداخلي 81

5. الزمان والمكان

1.5. مهاد نظري..... 85
2.5. الزمان..... 86
3.4. المكان..... 92

الملخص والإستنتاجات باللغة التركية 101
الملخص بالإنكليزية 103
المصادر والمراجع.....104
الملخص باللغة التركية 112

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي يُقسمُ بما يشاء من خلقِه (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) ولا يُقسم إلّا به، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن سار على هديهم واقتفى أثرهم إلى يوم الدين وبعد

فإن الحوار واحدٌ من وسائل التواصل التي لا غنى عنها قصد التفاهم والتفاعل بين المجتمعات على تباين مشاربها وتشعّب مناحيها. وفي عالم الإبداع الأدبي (والقصصي منه على وجه الخصوص) يمثّل الحوار عنصرا فاعلا من عناصر فاعليّة الفن وديمومته، وهو وسيلة سردية مهمة يتخذها الكاتب لإجراء المحادثة بين الشخصيات ..يستبطن من خلالها عوالم شخصيّاته استبطاناً يعمل – وفي حدود معيّنة– على الكشف عنهم، ليقدّمهم إلى القارئ والمتلقي على وفق مستوياتهم المختلفة ..اجتماعيا أو ثقافيا أو فكريا.

إنّ عمليّة الخوض في أي عنوان أكاديميّ ونقله من أرض الاحتمالات إلى أرض الواقع الفعلي تتطلب الكثير من التفكير والبحث في بطون الكتب قصد الوقوف على أرضيّة صلبة ..فبعد مناقشة ومحاورة مع المتخصصين في هذا المجال منهم (د.عيسى الملا محمد صالح، ود.عبدالله حسن جميل)، استقرّ بي الحال عند (الحوار في روايات– الحزن الوسيم، أولاد اليهودية، زقنموت– لتحسين كرمياني)، وذلك لتوافر هذه الروايات على أكثر من أسلوب من أساليب الحوار، الأمر الذي عمل على فاعليّة الحوار في بنية الحدث الروائي عند (كرمياني)، مما أعطى النصّ تشويقا استطاع كسر رتابة السرد، فضلا عن رغبتي في البحث السرديّ الفني والجمالي في روايات الكاتب، وذلك لعدم وجود دراسة حول (الحوار) في أعمال تحسين كرمياني الروائية، كل هذا دفعني إلى اختيار هذا العنوان والوقوف على الحوار بوصفه تقانة أساسية في البناء الفني للرواية، وكيفية توظيفه بوصفه وسيلة فنية لتحقيق التواصل والتفاهم وابتكار المواقف وبناء الأحداث.

لقد اعتمدت في دراستي هذه على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة، في مقدمة تلك الروايات الثلاث للكاتب (عيّنة الدراسة)، تحليل الخطاب الروائي للدكتور سعيد يقطين، وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق لآمينة يوسف، وأركان الرواية لفورستر، ومعجم المصطلحات الأدبية للدكتور سعيد علوش، ومعجم مصطلحات نقد الرواية للدكتور لطيف زيتوني، والحوار القصصي تقاناته وعلاقاته السردية للدكتور فاتح عبدالسلام.

يتكون البحث من خمسة أقسام يتقدمها قسم التمهيد وتنتهي بخاتمة، تناولت في القسم التمهيدي مفهوم الحوار ونوعي الحوار الخارجي والداخلي، وجاء القسم الثاني الموسوم بـ (حياة الكاتب وتعريف بالروايات الثلاث)، ويأتي (تصوير الشخصيات) في القسم الثالث من خلال فرعين، الأول هو الشخصيات الرئيسة بتركيز على الملامح الخارجية والداخلية، بينما حلّ الفرع الثاني تصوير الملامح الداخلية والخارجية للشخصيات الثانوية.

ووقفت في القسم الرابع على (تطوير الحدث) الذي تضمن فرعين، تناول الفرع الأول تطوير الحدث من خلال الحوار الخارجي، وركز الفرع الثاني على تطور أحداث الرواية من منظور الحوار الداخلي.

ويحتوي القسم الخامس على تحديد الزمان والمكان الروائي من خلال الحوار الذي يحتوي على فرعين.

وختاما لايسعني إلا أن أشكر كل الذين أناروا لي درب الدراسة بنور العطاء والتضحية، وأخصّ بالذكر مشرفي العزيز الأستاذ الدكتور (محمد شيرين شكار) الذي كان نِعم المشرف والموجّه وأساتذتي الأستاذ الدكتور (محمد صابر عبيد)، والدكتور (عبدالهادي تيمورتاش) والدكتور(طه جادو)، ولأخي وصديق دربي في الدراسة من مرحلة البكالوريوس وحتى الآن أستاذي الغالي الدكتور (عيسى الملا محمد صالح)، ومن له عليّ حقّ الشكر والثناء الدكتور (عبدالله حسن جميل)، والآخرين الذين كانوا مشاعل تنير لي درب البحث الوعر (الدكتور سامي ناجي، والدكتور جلال سعيد أنور، والدكتور نوزاد أسود، وأستاذ بختيار أحمد دركه لى، وأستاذ بختيار عزيز إبراهيم).

والشكر لجميع العاملين في (المكتبة المركزية بأربيل والمكتبة العامة في قلعدزة)، وكل من ساعدني ولو بحرف واحد.

وختاما لا أدعي لهذا الجهد المتواضع الكمال، لأن الكمال لله وحده ، فإن أخطأت فهو مني وإن أصبت فهو بفضل الله سبحانه وتعالى وتلك غايتي، وأسأل الله سبحانه وتعالى أن ينال هذا البحث القبول، و الحمد لله أولا وآخرا.

الباحث

صابر صابر ابراهيم

1. التمهيد

1.1. مفهوم الحوار

لتحقيق مهمتنا علينا أولا أن نتعرف على مفهوم الحوار لغويا، فقد عرفه ابن منظور في سياق لغوي قائلاً: إن كلمة "الحوار مأخوذة من الحوُر وهو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، والحَوْر النقصان بعد الزيادة لأنه رجوع من حال إلى حال، والحَوْر ماتحت الكور من العمامة لأنه رجوع عن تكويرها، والمحاورة المجاوبة، والتحاور: التجاوب، والمُحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة والحَوَر: أن يشتدّ بياض العين وسواد سوادها وتستدير حدقتها وترق جفونها"[1].

وجاء في كتاب العين "المُحاورةُ: مُراجَعة الكلام، حاوَرتُ فلانا في المنطق، وأَحَرْتُ إليه جواباً، وما أحار بكلمة،والإسم: الحَوِير، تقول سمعت حَوِيرَهما وحِوارَهما. والمَحْوَرةُ من والمُحاورَة، كالمَشوَرة من المُشاوَرة"[2].

وأما تعريفه اصطلاحيا فهو"تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر"[3]. هذا من ناحية عدد المشاركين في الحوار، أما بوصفه عنصراً أدبياً فهو "تبادل الحديث بين الشخصيات في القصة أو مسرحية"[4]. أو "هو الكلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة مثلا"[5]، ولهذا التبادل الكلامي بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي ..الخ...فلا بد إذن من تحديد الحوار الروائي بمقارنته بأساليب تبادل الكلام الأخرى، وفيه "تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة

---

1 – إبن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، *لسان العرب*، مادة حور، دار صادر، المجلد الرابع، بيروت، 217– 219.

2 – الفراهيدي، أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد، *كتاب العين*، ط: الثانية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2005م، 220.

3 – علوش، سعيد، معجم *مصطلحات الأدبية المعاصرة*، ط: الأولى، دار الكتب اللبناني بيروت و الدار البيضاء، مغرب، 1985م، 78.

4 – وهبة، مجدي، و مهندس، كامل، معجم *المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ط: الثانية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، 33.

5 – عبد النور، جبور، *المعجم الأدبي*، ط: الأولى، دار العلم للملاين، بيروت، 1979م، 100.

بكلمات الراوي،كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات"[6]. ولا بد في الحوار من وجود متكلم ومخاطب.

يمكن القول إنّ "الحوار تأريخيا في الرواية أسبق من القصة القصيرة، لذلك أفادت القصة القصيرة في مفاهيمها ومرتكزاتها الجوهرية من معطى النوع الأدبي السابق لها وهو الرواية"[7].

وقد خصص الباحثون في تحليل المحادثات، مصطلحات خاصة للحوار حسب عدد المتكلمين فمصطلح **dialogue** بمعنى حوار ثنائي للشخصين، و**trilogue** بمعنى حوار ثلاثي للحوار ما بين ثلاثة أشخاص، و **polylogue** بمعنى حوار متعدد الأصوات لحوار بين أشخاص متعددين[8].

إن التحاورية "مصطلح يحيل على ما لكل ملفوظ من علاقات مع الملفوظات المنجزة سابقا، وكذلك مع الملفوظات الآتية التي يمكن أن ينتجها المرسل إليهم"[9]، وعلى الرغم من أن التحاور هو تبادل الكلمات، و "أكثر من ذلك إن الملفوظات التي يطول بسطها وعلى الرغم من صدورها عن متكلم وحيد– مثل خطاب خطيب، ودرس أستاذ، وحوار فردي لممثل وخواطر يعبر عنها جهرا وحيد– هي حوارية فردية بشكلها الخارجي فقط، لكنها في الواقع تحاورية أساسا ببنيتها الدلالية وبأسلوبها"[10]، لذلك يمكن "أن نفهم كلمة تحاور في معنى واسع، أي لا فقط بمعنى التبادل جهرا المقتضى حضور شخصين وجها لوجه، ولكن أيضا، بمعنى أن كل تبادل كلامي مهما كان وكل تلفظ مهما كانت دلالته واكتماله اكتمالا ذاتيا لايكون إلا جزءا من تيار التواصل كلامي لاينقطع متعلقا بالحياة اليومية، والأدب، والمعرفة، والسياسة ...الخ"[11].

---

6 - برنس، جيرالد، *قاموس السرديات*، ت: السيد إبراهيم، ط: الثالثة، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، 45.

7 - عبدالسلام، فاتح، *الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)*، ط: الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، 29.

8 - ينظر، شاردور، باتريك، مينغو، دومينيك، معجم *تحليل الخطاب*، ت: عبدالقادر المهيري وحماد صمو، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م، 174.

9 - شاردور، باتريك، مينغو، دومينيك، المصدر نفسه، 170.

10 - شاردور، باتريك، مينغو، دومينيك، المصدر نفسه، 171.

11 - شاردور، باتريك، مينغو، دومينيك، المصدر نفسه، 170 و171.

بما أن التفاعل اللفظي خاصية واقعية من خصائص اللغة، فنستطيع القول إنّ كل تفاعل وتواصل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي: في شكل حوار[12]،و "ضمن هذا التفاعل ما بين تلفظاتنا وتلفظات الآخرين يتولد الخطاب، فدونه لايتحقق حوار، ومن خلال فهم الخطاب كخلفية لتنوع لساني يجد طريقة من المتكلم إلى من يكلمه، حينها يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظرة المحددة، نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم، ويحاول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره"[13].

ورؤية باختين تجاه علاقة الخطاب مع الحوار يتضح لنا بأن "كل خطاب هو ذو ازدواج تحاوري، وهذا الازدواج التحاوري يسجل نمطين من العلاقات : العلاقات التي يقيمها كل ملفوظ مع ما أنتج من ملفوظات سابقة حول نفس الموضوع (علاقات بين الخطابات)، والعلاقات التي يقيمها كل ملفوظ مع ما يتوقع من ملفوظات الفهم والجواب للمرسل إليهم الحقيقين أو الافتراضيين (علاقات بين متخاطبين)"[14].

يعود مصطلح الحوارية للمُنَظِّر الروسي ميخائيل باختين[15]، وهو يقول في هذا الصدد إن "الرواية على أنها عمل يتسم بتعدد الأصوات أساسا، أو تكون حوارية أكثر من كونها مونولوجية (وحيدة الصوت)؛ فجوهر الرواية هو تقديمها لأصوات أو خطابات متباينة، ومن ثمّ، تقدم تصادم المنظورات الاجتماعية وكذلك وجهات النظر[16]. وهذه الخاصية تحتل مكانة في الرواية؛ لأن الرواية كيان متّسع لكل أنواع الكتابة وأساليبها ولكلام أصحاب المهن والأجيال واللهجات الاجتماعية، والروائي يستخدم تعدد الأصوات في روايته من دون أن يجردها من السمات التي حملها إياها الآخرون لتتداخل في علاقات الحوارية، وتتعايش في وعي الأفراد ولاسيما في وعي الروائي الفنان،

---

12 - ينظر، تودوروف، تزفيتان، *ميخائيل باختين المبدأ الحواري*، ت: فخري صالح، ط: الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م، 94.

13 - الكردي، وسيم، *المشكالية نحو الحوار*، ط: الأولى، مؤسسة عبد المحسن القطان للبحث والتطوير التربوي، 2003م، 36.

14 - شاردور، باتريك، مينغو، دومينيك، المصدر نفسه، 172.

15 - ينظر، زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية (عبري، إنكليزي، فرنسي)، ط: الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002م، 83.

16 - جوناث، كالر، النظرية الأدبية، ت: رشاد عبدالقادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م، 107.

ولكن هذا يختلف في الشعر؛ فيكتفي الخطاب بذاته، وعلى الرغم من أن الشاعر كغيره يعيش في جو مفعم بالأصوات الحية المتعددة، ولكنه لايفسح مجالا لها في أسلوبه خوفا من تدميره وتحويله إلى النثر[17].

وأما الحوارية عند دستوفسكي فهي لا تتوقف على "الجدال بين الشخصيات فقط، بل نجدها بين مختلف عناصر الصراع، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع، وتناقض الشخصيات، بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ دستوفسكي نفسه"[18].

قد يأتي الحوار في العملية السردية على أنماط، فبشكل عام ينقسم الحوار إلى الحوار الداخلي بأنواعه (المونولوج، المناجاة، تيار الوعي، إسترجاع)، والحوار الخارجي بأنواعه (المركب، الترميزي، المجرد)، الذي يهدف إلى الفهم وحل المشاكل بين طرفي الحوار و "يتم فيه تداول الكلام بينهما بطريقة متكافئة فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر، ويغلب عليه الهدوء والبعد عن الخصومة و التعصب، مما يجعل فرص الإقناع والاقتناع واستفادة كل واحد من صاحبه أوسع وأرحب، وهو الطريق الأمثل للإقناع الذي ينبع من أعماق صاحبه، والاقتناع هو أساس الإيمان الذي لا يمكن أن يفرض، وإنما ينبع من داخل الإنسان"[19] في جو مفعم بالهدوء ومرونة التعامل.

الحوار كتقانة فنية يتوغل في الفنون الإبداعية جميعاً، ولكن توظيفه يختلف من فن الى آخر، إذ هو "يعتبر وسيلة مشتركة بين الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، لكنه يتميز في كل فن أدبي عن الآخر، حيث يحتل مركز الصدارة في الفن المسرحي لأنه الأساس الذي تبنى عليه المسرحية، ومن ثمّ يتحكم في تفاعل العناصر الأخرى كالحدث والشخصيات والزمان والمكان، بينما نراه في الرواية يتعاون مع هذه العناصر ونحس به ممتدا وحاملا للتفاصيل والشروح، أما في القصة القصيرة فالحوار يقوم باللمحة الدالة والإشارة الهادفة، إنه يقوم بدور العلامات الإرشادية التي تنير جنبات النص وبما يتناسب مع اتساعه"[20]، و " الحوار يعطينا إحساسا بالتقدم إلى الأمام وهذا الإحساس نسميه الحركة أو **Tempo**، فاللغة ليست مجرد كلمات بل هي وخاصة في المسرح إيقاع

---

17 - ينظر، زيتوني، لطيف، المصدرنفسه، 83و84.

18 - علوش، سعيد، المصدر نفسه، 79.

19 - بلمصابيح، خالد، *أسلوب الحوار القرآني في البقرة والمائدة*، رسالة ماجستير، بإشراف د.محمد عباس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائير تلمسان، 2004م، 19.

20 - عبدالجليل، علي، *فن كتابة القصة القصيرة*، دار الأسامة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2005م، 65.

معين، وفي هذا يقول ستانسلافسكي إنّ في أيه مسرحية جيدة هناك سطحان، السطح الخارجي وهو الحوار الذي ينم عن الموضوع والسطح الداخلي وهو الإيقاع الذي ينم عنه الحوار"[21]. وهو "أسلوب طاغ في المسرحيات وشائع في أقسام مهمة من الروايات. ويفرض في الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس"[22]، فضلاً عن ذلك يكون الحوار في المسرحية وسيلة من وسائل كثيرة لدى الكاتب للتعليق والإدلاء بالمعلومات[23]، ولكنه يسعى لتشخيص الكلام في الرواية مباشرة[24].

وهو عنصر مجاور للسرد يأخذ مكانه فيه ويتناوب معه، متخذا الطابع التجريدي الاختزالي، في عملية بناء المشهد الروائي، وهو يعد عمودا رئيسا في العمل المسرحي، فإن أهميته لا تقل في العمل الروائي، بل لقد قامت بعض الروايات في آلياتها البنائية على تقليص مساحة السرد، وتغليب الطابع المسرحي، باعتمادها كليا على الحوار الذهني والفلسفي بغية تصعيد الطابع الدرامي على روح العمل الروائي[25].

إن الصوغ الحواري في الرواية يسند من الداخل الرؤية المفهومية ذاتها والتعبير عنها بمساعدة الخطاب، محولا بذلك دلالة الخطاب وبنيته التركيبية، فيغدو هنا، تبادل التوجه الحواري وكأنه حدث الخطاب نفسه، مضفيا عليه الحركة والدرامية من الداخل، وأيضا على كل واحد من عناصره[26].

والحوار يشارك في بنية النص الدرامي بتقانة عالية "وهو بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص، ومن عمليات ترابطها وتقاطعها وتقابلها وتكرارها تتكون وحدة منسجمة تبلور مجمل رؤية الكاتب وتتفاوت درجات جودة الحوار بتفاوت درجات قدرة الكاتب على

---

21 - رشدي، د. رشادي، *فن كتابة المسرحية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، 60.

22 - عبد النور، جبور، المصدر نفسه، 100.

23 - رشدي، د. رشادي، *فن كتابة المسرحية*، 56.

24 - ينظر، فاليط، برنارد، *النص الروائي تقنيات والمنهج*، ت: رشيد بنحدو، منشورات ناثان، باريس، 1992م، 49.

25 - ينظر، الجنابي، د.قيس كاظم، *النزعة الحوارية في الرواية العربية*، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2011م، مأخوذ من غلاف الكتاب.

26 - ينظر، باختين، ميخائيل، *الخطاب الروائي*، ت: محمد برادة، ط: الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987م، 57.

إبراز التعبير المشحون للصورة الدرامية"[27]، فتنعكس فيه قدرة الكاتب الإبداعية، ونعرف من خلالها طبائع الشخصيات وكيفية تعاملهم مع الآخرين، وما يوجد في أنفسهم تجاه الأحداث والمواقف. ويكون أداة مساعدة لعناصر أخرى في تكوين بناء النص الروائي "إذ يستدل به عن وعي الشخصية وتفردها، ويسهم في تطوير الأحداث، فضلا عن دوره في المساعدة على بعث الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة، بشكل يحقق معه تصورا متكاملا لظواهر الواقع تصورا يعتمد على التنوع في الرؤية، والشمول في آفاق التفكير"[28]، لذلك نرى بأن هذا العنصر جعل الرواية محل التفات القراء إليها.

إن أسلوب الحوار منذ ظهوره كان محل اهتمام الأدباء والمبدعين "إذ جعلوا منه وسيلة لإظهار خصائص الشخصية المنفردة وعرض وجهة نظرها المتميزة إزاء الأحداث والمواقف المحيطة، ومن ثم فإنه يرسم للشخصية نفسها موقفا فاعلا ومؤثرا في مجريات الواقع، إنّ هذا التوضيح لطبيعة الشخصية الخاصة وتحديد دورها الحر المستقبل في الواقع يظهره حوار الشخصية ذاتها عبر طريقة استخدام اللغة وطريقة ترتيب الفكرة وزاوية الرؤية ومجالات المواقف الخاصة والعامة، فهو يدل على ردود فعل مميزة للشخصية، وهو– من هذه الزاوية– يتصل اتصالاوثيقا بالمواقف بصورة مقنعة، فيطور الموقف ويكشف عن طبيعة الشخصية– المتحدثة والفاعلة– في آن، ويتطلب من الروائي أن يعمل على تنويع أسلوب الحوار على وفق ما يحتمله وعي الشخصية وواقعها الحياتي، وبذلك يُمكِّنُها من التعبير عن نفسها بصدق وأمانة"[29].

إذا قرأنا الكتب التأريخية "نجد أن الفلاسفة والمفكرين الأوائل اتخذوا لرسائلهم ومؤلفاتهم الفكرية والفلسفية شكلا حواريا، ولا أظن أن الأمر أتى اعتباطا بلا مبرر وإنما هو اختيار مسبق لتحقيق سبل التوصيل والاتصال مع المتلقين"[30]، حيث "اعتمد سقراط في تثقيف طلابه أسلوب الحوار، فكان يطرح عليهم الأسئلة، ويستمع إلى أجوبتهم، ويصحح الفاسد منها، ويستدرجهم من

---

27 - إعداد القسم الأكاديمي، *الأدب الحديث (الشعر وفنون النثر)*، جامعة المدينة العالمية، 79.

28 - الزجاجي، باقر جواد، *الرواية العربية وقضية الريف*، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 354.

29 - محمد، د.باقر جواد، "بواكير التفاعل الفني بين الشكل والمضمون في الرواية العراقية"، *مجلة جامعة اهل البيت*، العدد السابع، ص.147.

30 - عبد السلام، فاتح، المصدر نفسه، 14.

مرحلة إلى أخرى حتى ينتهي بهم إلى الغاية التي يريدها"[31]. وهو أيضا يسمح بالتخلص من جمود الأسلوب الأدبي من خلال استخدام ألفاظ وتعابير وصيغ نحوية مستفادة من اللغة الحية، وبالتقوية أو إضعاف أو كشف التعاطف بين الشخصيات، وبتنويع وجهات النظر من الحكاية، بالانتقال من موضوعية الراوي إلى ذاتية الشخصية، من المعرفة إلى الشعور، وبخلق الاحتكاك بين الأصوات (الشخصيات) وبين الكلام (الحوارية) عند باختين، وبتحويل الشخصية إلى شيء موضوعي فتنظر إليها من وجهة نظر جديدة، وبتعبير الشخصيات عن نفسها بصورة لا توفرها التقانات الروائية الأخرى. فإذا كان الحياء والضيق يمنعان الشخصية من أن تقول مشافهة ما يمكنها قوله كتابة في رسالة مثلا، فإن تبادل الكلام، بسبب طابعه العفوي والارتجالي، يحرك المشاعر ويفجر الأفكار ويغير الجو الداخلي عند المتحاورين، ويسمح الحوار أيضا بتأكيد واقعية الرواية وترابطها: فإذا تناول الحوار أحداث الماضي أكد صحة هذه الأحداث وخلق بينها الانسجام، وإذا تناول المستقبل منح القارىء أداة الاسشراف والحكم على سير الرواية.

للحوار إسهام في بناء السرد بحيث يتفاعل في تسريع وإبطاء الأحداث في القصة وله دور فاعل في التوازن بين السرد والزمن، وله علاقة تدخل في صلب الزمن الذي يتنامي مع تنامي هذه العلاقات بين الشخصيات كاسترجاع الماضي أو بالأحرى استذكاره[32].

الحوار كتقانة فنية في كتابة الرواية هو ما يجعلها ممتعة، ويعمل في جذب ميل القراء إليها "فالقارئ يقضي وقتا سهلا وممتعا مع تلك الروايات التي تقضي فيها شخصياتها وقتا طويلا تتحدث إلى بعضها أكثر من تلك الروايات التي يقضي فيها مؤلفها الجزء الأكبر من الوقت وهو يسرد كل ما يحدث"[33]، وهذا يجعل السرد أكثر رتابة لعدم توفير المقاطع الحوارية، ومن ثمّ يتجنب القارئ تصفح مثل هذه الروايات ويهملها، ومع هذا يجب على الروائي في الوقت نفسه أن يحذر من غزارة استخدام الحوار؛ لأن الإكثار من استعمال الحوار هو من العناصر المهمة بالنسبة للطريقة الدرامية

---

31 - عبد النور، جبور، المصدر نفسه، 100.

32 - ينظر، ذنون، حازم سالم، *(التشكيل الحواري السردي في قصص تحسين كرميانـي)*، رسالة ماجستير، بإشراف الدكتورة فائزة محمود محمد المشهداني، الدكتور كلية التربية الأساسية–الموصل، 2013م، طبعت في دار تموز، دمشق، 2014م، 29.

33 - بلوك، لورانس، *كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة*، ت: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، 2009م، 217.

في المسرحية، ويختلف هذا بالنسبة للرواية؛ لأنه يُفقِد الرواية مرونتها ويجعل منها مسرحية أكثر من أن تكون رواية، لذا لا يمكن أن تكتب الرواية كلها أو جزء أكبر منها بالحوار[34]، وعلى هذا الأساس يكون "الحوار حقيقة من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي وبين الفن المسرحي"[35].

مهمة الحوار حسب منظور باختين، هو بيان حالة الذات الإنسانية "فإن الذات الإنسانية تتكشف عن طريق الحوار، وينكشف الإنسان في الإنسان، فالحوار ليس مجرد قاطرة يستقلها المرء كي يصل إلى مبتغاه، بل هو هدف في حد ذاته، فعبر الحوار ينكشف الإنسان أمام الآخرين وأمام ذاته أيضا، ولهذا، فإن الكينونة لا تتحقق إلا من خلال التعاشر بين الناس حواريا حينما ينتهي الحوار، ينتهي كل شيء"[36].

يسهم الحوار من خلال تبادل الملاحظات والكلام في بناء المعرفة وتثقيف بعضهما البعض لدى المتحاورين إذ "يلعب الحوار دورا مركزيا في بناء المعرفة، فإذا كان الحوار هو تفاعل خبرتين تنتجان خبرة جديدة، لأن (الخبرة) تتحقق من خلال انخراط الفرد في نشاط فردي أو جماعي، ويفضي هذا الانخراط إلى اكتساب (المعلومات) من خلال الملاحظة أو الكلام أو أية مادة قرائية مطبوعة أو مادة فنية بصرية، فتساهم هذه المعلومات في تنمية (الفهم) الذي يمثل الغاية التي يتطلع إليها (التعرف)، وبذلك يتحقق (بناء المعرفة)[37].

وطبيعة الحوار العاطفية مرتبطة بحالة الشخصية أثناء الحوار، فعندما تكون راضية تتكلم بشكل عادي، وعندما تكون غاضبة تتكلم بسرعة في جمل حادة ومتوترة، وعندما تكون سعيدة تتكلم بانطلاق، وعندما تكون حزينة تتكلم ببطء وتردد[38]، والحوار يرسم ويصف لنا مظاهر وشعور

---

34 - ينظر، مندولا، أ.أ، *الرواية والزمن*، ت: بكر عباس، ط: الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997م، 133.

35 - حمودة، د.عبدالعزيز، *البناء الدرامي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، 134.

36 - الكردي، وسيم، المصدر نفسه، 35.

37 - ينظر، الكردي، وسيم، المصدر نفسه، **72**.

38 - ينظر، هيرمان، لويس، *الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفيزيون*، ت: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م، 299.

الشخصيات عبر مؤشرات العاطفية (الدموع، ملامح الوجه كاصفر وجهه، نبرة الصوت قال بصوت حزين أو كصرخ) أثناء الحوار، إذ يعتبر الحوار هو أداة عظيمة لوصف الشخصية[39].

وقد قدم الحوار للحياة البشرية خدمة هائلة إذ إنه "يتصل بأوثق سمات الحياة وهي الديمومة في إقامة التواصل، لقد عرف الإنسان منذ فجر البشرية أهمية الحوار فاتخذه وسيلة من وسائل البحث عن البقاء. وحين لم تكن اللغة المتداولة سوى أصوات إشارية محدودة جدا ورسومات على جدران الكهوف وأحجار الجبال، كان الإنسان القديم يجهد نفسه من أجل عقد صلة مع الطبيعة لتحصين نفسه بطمأنينة من مجهول يخفيه ويلحق به الويلات"[40]، والعرقلات من داخل الذات الإنسانية.

تعد اللغة وسيلة من وسائل بارزة في عملية التواصل "لا شك أن اللغة، هنا، سواء تم التعبير عنها بعلامات بصرية أو بكلمات، تشكل النمط الأكثر بروزا في عمليات التواصل، على إعتبار أن التواصل حاملا لدلالات ومعان، أي أنه يقوم بعملية نقل الأخبار والمعلومات ذات مرسلة إلى ذات أو ذوات مرسل إليها أو مستقبلة[41]، "فمن اللغة ينتج الخطاب الإنساني الذي هو خطاب سياقي، والسياق يتضمن اختلاف المصالح، وتنوع الدوافع، وتعدد الغايات، إضافة إلى تضمنه لكل من الزمان والمكان والأشخاص والعلاقات والظروف"[42].

ولتحقيق جوهر الحوار يجب أن لا يصل إلى نهاية ولكي لا ينتهي الحوار فإنه بحاجة إلى وجود متحاورين إثنين على الأقل، حيث يقف إنسان في مواجهة إنسان آخر، فتقف (الأنا) مقابل (الآخر)، وينتج عبر ذلك أصوات عديدة إثر هذه المحاورة، "وإنتاج هذه الأصوات متصل بتأويل العلامات التي تبثها الخطابات، والأصوات هذه تتجسد عبر الكلام، والكلام هو كلام شفوي وكتابي،

---

39 - ينظر، كريس، نانسي، *تقنيات كتابة الرواية*، ت: زينة جابر إدريس، الدار العربية للناشرون، بيروت، 2009م، 155و156.

40 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 13.

41 - أفاية، محمد نور الدين، *المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب*، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، البعة الأولى، 2009م،164.

42 - الكردي، وسيم، المصدر نفسه، 26.

ولذلك نرى بأن باختين يبدو حاسما في موقفه من هذا الأمر بقوله: "صوت مفرد لاينهي شيئا ولا يحل شيئا، صوتان إثنان هما الحد الأدنى للحياة، هما الحد الأدنى للوجود"[43].

وأسلوب الحوار يعد من "أحد آليات تعالق النصوص وتداخلها، وهو آلية تناصيةٌ تعني محاورة نص لنص أو نصوص أخرى، فيكُون منتج النص اللاحق محاوراً ومستمعاً لمنتج النص أو النصوص السابقة في آن واحد، أو أن ينْقِل المنتج حواراً خارجيا إلى داخل نصه، وتعد آلية الحوار من أرقى الآليات التي تقوم عليها شبكة العلاقات التناصيةٌ لأنها" تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، فمنتج النص حينما يعتمد هذه الآلية يكون محاورا وليس مرداً"[44].

إن أسلوب الحوار مثل مختلف الأساليب السردية الأخرى له شروط لتحقيق نجاحه وتميزه فـ "نجاح الحوار يتحقق بالاستخدام الصحيح للكلمات وللهجات وبالنبرات الصوتية الملائمة،كما أن من مقومات الحوار الناجح ابتعاد الكاتب عن استخدام اللغة الرسمية التي يصعب على القارئ فهمها إلابعد قراءتها عدد من المرات مع تجنب الخطأ القاتل بالتكرار ثم (قال –وصرخ– ثم رد قائلا– ....الخ"، والكاتب الماهر يكتفي بأن يكتب الجملة الحوارية بطريقة واضحة يستطيع القارئ فهم من الذي يقوم بتوجه الحديث ولمن؟ وإذا كانت هناك ضرورة لاستخدام مثل هذه الكلمات فيتم اللجوء إليها بدون قطع تسلسل الرواية أمام عين القارئ"[45].

بما أن الناس في محاوراتهم اليومية لايضعون مخططاً محددا يضبط كلماتهم وعباراتهم ومواضعهم، فقد يدخلون موضعهم الرئيس في طيات موضوعات عدة يفتحون صفحاتهم وهم يرومون أمرا آخر، فمن ثمّ يأتي دور الكاتب لاختيار أسلوب الحوار الأدبي الذي يجريه على ألسن شخصياته. إذ يتطلب من الكاتب في توجه الحوار نحو التكثيف والاكتناز من أجل نقل الحوار من مستوى المحادثة اليومية العادية بين الناس إلى مستوى جديد يتوافر على تقانات الكتابة الفنية، وبهذا يحل محل الإبداع[46].

---

43 - ينظر، الكردي، وسيم، المصدر نفسه، 35و92.

44 - صغير، د.أحمد العزي، *مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد رؤى وأبعاد*، دار الكتب، صنعاء، 2013م، 82و83.

45 - الجنابي، د.جمال خضير، *الرواية التأريخية*، مديرية الطباعة والنشر، دهوك، ط: الأولى، 2011م، 22.

46 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 18.

للفهم علاقة مع الحوار "إن كل فهم هو فهم حواري الطابع، الفهم يقابل التلفظ كما يقابل الجواب جوابا آخر ضمن الحوار. والفهم هو أيضا بحث عن خطاب مضاد المتلفظ"[47].

إن التلفظ يسهم في بناء الحوار داخل العمل الفني "يرى باختين التلفظ ككتلة أساسية في بناء الحوار، فدون تلفظ لا يمكن أن يبدأ حوار؛ بمعنى أن التلفظ يحتاج إلى تلفظ آخر كي يغدو حوارا"[48]، بين الطرفين.

والحوار على أنماط ولكن من أشهرها: أولا الحوار الخارجي الذي يدور بين شخصيتين في إطار المشهد الداخلي للعمل الحكائي، لذلك يطلب هذا النوع شريكين أو طرفين لإجراء الحوار، وينقسم على أنواع منها الحوار المركب بنمطي الوصف والتحليل، والحوار الترميزي والمجرد[49]، وثانيا الحوار الداخلي الذي هو حوار فردي مع النفس ليتقدم من خلاله المحتوى الذهني للشخصية، وينقسم هذا النوع أيضا على أنماط منها المونولوج والمناجاة والارتجاع الفني وتيار وعي[50]، يوجد أنواع أخرى للحوار الداخلي، ولكن ما ذكر في السابق هي أهمها استعمالا.

نحن نذكر الحوار في الروايات الثلاث من خلال تقسيمه على الحوار الخارجي والداخلي.

1.1.1. الحوار الخارجي

الحوار الخارجي "هو الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، إذ ينطلق الكلام من الشخصية (س) إلى الشخصية (ص) فتردالشخصية (ص) في سياق القصة وحبكتها"[51]، ويطلق بعض الدارسين على هذا النوع مصطلح

---

47 - تزفيتان، تودوروف، *المبدأ الحواري*، 55.

48 - الكردي، وسيم، المصدر نفسه، 37.

49 - ينظر، عبيد، محمد صابر، *مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي قراءات في تجربة تحسين كرمياني*، نخبة من النقاد، عالم الكتب الحديث، أردن، 2012م، 46 و49 و51.

50 - ينظر، همفري روبرت، *تيار الوعي في الرواية الحديثة*، مكتبة الشباب، 1984، 44.

51 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 41.

(التناوب) لما فيه صفة السؤال والجواب والمناقشة بين الشخصيات[52] ويكون أداؤه بوجود مرسل ومستقبل في مكان وزمان متعينين، فلذلك يأخذ هذا النمط صفة تواصلية.

تستعمل ضمير (أنا) للمتكلم، لأن الشخصية تتكلم بنفسها عن نفسها، ويستعمل صيغة الفعل المضارع للحوار في زمن الحاضر[53].

وفي هذا الحوار يفسح المجال أمام الشخصيات لتبادل الكلام بينهم دون تدخل الراوي[54]، ولكسر رتابة السرد بدأ الكاتب يتجنبه شيئا فشيئا من العملية السردية، ويوظف الحوار فيها ليتبوأ المكان[55].

يعد الحوار الخارجي أكثر انتشارا من بين أنواع الحوار، ووسيلة سردية مهمة يقوم بإيصال الأفكار للمتلقي ويحاول "دفع العناصر السردية إلى إمام، حيث يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي، معطياً له تماسكاً ومرونة واستمرارية"[56].

وهو يتصف داخل العمل الفني بـ "صيغة فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث، وأكثر تلك الصيغ تتمثل في أفعال القول :قال، قلت، قالت، وأجاب، وأجابت، وسأل، وهمس، وصرخ، ونادى، وغيرها"[57]من الألفاظ.

وتحتوي روايات تحسين كرمياني على هذا النوع من الحوار، سواء كان بين شخصيتين أو أكثر، بأنماطه (المجرد والمركب والترميزي)، الحوار المجرد نوع من الحوار الخارجي الذي "ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس، فهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو

---

52 - ينظر، بن سالم، عمر، *تطور الحوار في القصة التونسية ضمن كتاب قضايا الأدب العربي*، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الإقتصادية والاجتماعية، تونس، 1978م، 106و107.

53 - ينظر، العيد، يمنى، *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، ط: الثالثة، دار الفارابي، بيروت لبنان، ومنقحة، 2010م، 165.

54 - ينظر، يقطين، سعيد، *تحليل الخطاب الروائي*، ط: الرابعة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان والدار البيضاء المغرب، 2005م، 197.

55 - ينظر، بن سالم، عمر، المصدر نفسه، 108.

56 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 29.

57 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 44.

تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد لأنها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة"[58]، من أمثلة هذا النمط دار بين محمود البستاني وأم ماهر:

"**دخلت الزقاق سيّارة بيضاء، توقفت أمام المرأتين، هبط شاب مهندم، سأل عن نوزاد:**

قامت الأم..أجابته:

– من أنت يا بني.

– أنا زميله في الكليّة

– لم أرك من قبل.

– لو ألقيت نظرة إلى صورة التخرج، أنا أقف شماله، كنت أهمس في أذنه لحظة إلتقاط الصورة بضع كلمات خاصة.

– ماذا تريد منه؟.

– أريد أن أبشِّره.

– أنا أمّه، لم لا تبشرني.

– أخبريه أن قوائم التعيينات ظهرت، أسماؤنا ضمن قوائم الملاحق، بعد الغد عليه أن يراجع (نقّابة المهندسين)، معه (شهادة) التخرج وست صور حديثة، مع البطاقة التموينية وتأييد سكن.

– لم لا تنتظره.

– لدي عمل.

– سوف يأتي.

– لا وقت عندي عمّة.

– لم لا تهاتفه.

– لا أملك رقم هاتفه.

– حسناً..من أقول له.

– محمود، قولي له (محمود خليل)، قولي له (محمود بستاني)، كما كان يحلو له مناداتي."[59].

---

58 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 56.

59 - كرمياني، تحسين، الحزن الوسيم، ط: الأولى، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سورية– دمشق، 2010م، 103و 104.

ما نراه في هذا النموذج عبارة عن ألفاظ وتراكيب تستخدم عادة في محادثة يومية تقليدية مثل (من أنت، ماذا تريد، حسناً..)، وهذه سمة من سمات حوار مجرد، حيث إنه قريب من محادثة يومية ومجرد من الترميز والتحليل والوصف، يبدأ الحوار بمجيء محمود بستاني إلى بيت نوزاد زميله في الكلية، ولكن نوزاد غير موجود في البيت فيقدّم نفسه إلى أمه ويبشرها بظهور أسمائهم في سجل التعيينات، وهذا خبر مفرح لنوزاد لأنه تخرج ولم يتعين، ونجد سمة الواقعية في هذا الحوار، لأن الكاتب صور تصويرا دقيقا الواقع الذي نعيش فيه فشبابنا اليوم (أصحاب الشهادة) يعانون مع الحكومات والسلطة معاناة كثيرة بسبب عدم التوظيف، إلا من لديه أقارب في السلطة والحزب.

إن هذا النمط من الحوار يحدث بفعل الموقف ومن هذا الحوار الذي دار بين ماهر وأمه يعكس هذه الميزة بشكل بارز، حيث تبدأ أم نوزاد بالكلام بشأن غياب شيرزاد أقرب وأحب صديق لدى نوزاد، قالت له:

"**– أين هو صاحبك الشقي.**

– لا علم لي.

– لم لا تذهب وإسأل عنه.

– طرأت الفكرة في بالي..لكن..قاطعته.

– أذهب وإسأل عنه،ألم يسندك في محنتك.

هز رأسه،كانت الساعة تشير إلى الرابعة والنصف عصراً،قام (نوزاد)،ذهب إلى الغرفة الأخرى، عاد بعد ربع ساعة، يرتدي ملابسه..قال:

– ربما حشر نفسه في مشكلة كبيرة، قد سافر إلى الخارج.

– إذهب وتحرّى عنّه."[60].

جاء هذا الحوار نتيجة موقف وحدث غياب شيرزاد عنهم؛ كون شيرزاد يزورهم ويشارك في محنة نوزاد في أكثر الأوقات، كل ما يقع في مشكلة يتصل به ويسهل عليه حلّ المشكلة، لذا ألحت أم نوزاد عليه لزيارته ومعرفة أخبار عنه بقولها (اذهب واسأل عنه،ألم يسندك في محنتك)، فبعد الزيارة عرف أن شيرزاد أصيب ودخل للمستشفى جراء حادث السير.

---

60 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 102.

لم تقتصر الروايات الثلاثة – الحزن الوسيم، أولاد اليهودية، زقنموت– عند (كرمياني) على نمط مجرد، بل تطورت في بعضها إلى الحوار المركب، إذ يتصف هذا النوع من الحوار الخارجي بتأمل وتعمق في الأشياء حيث "تدور عين المحاور بطيئا، فهي عين متأملة للأشياء والحالات، لها القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي، وتحديد وجهة نظر جلية، ربما تعبر عن موقف أو التزام أو معارضة"[61]، لأن "الحوار أساساً هو ما يبرز الحجة والأسلوب"[62]. فمفاده هو تبادل المعرفة والمعلومات من خلال التفسير والتحليل حتى وصول الطرفين إلى النتائج المقنعة بينهما[63] .

يركب هذا النمط من تركيبين: هما الوصف والتحليل، والوصف وسيلة لإظهار رؤية التحليلية لموقف أو حالة الإنسان، فهما طبيعتان في نسيج واحد، ويستند التحليل في الحوار غالبا بالوصف، مع هذا يمكن أن يأتي الوصف دون التحليل[64].

الوصف هو "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"[65]، و يضفي للقارئ معرفة عن الأشياء بأنه "يقوم بعملية التصوير وإعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو زمان للمتلقي سواء كان قارئاً أو مستمعاً"[66]. أما التحليل "هو رد الشيء إلى عناصره المكونة له ماديا كانت أو معنوية" [67]، يركز "هذا الحوار على تبادل المعرفة بين الطرفين اللذين يسعيان من خلال التحليل والتفسير والتصوير والاستبطان والوصول إلى نتائج ترضي الأطراف المتحاورة"[68]. وهذا النوع من

---

61 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 66.

62 - تودوروف، تزفيتان، "شعرية النثر"، ت: أحمد المديني، *مجلة الثقافة الاجنبية* ، العدد الأول، بغداد، 1982م، ص.60.

63 - ينظر، قسومة، د.الصادق، *الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه*، ط: الأولى، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، 2009م، 66 و67.

64 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 66.

65 - بن جعفر، قدامة، *نقد الشعر*، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، 130.

66 - ينظر، وهبة، مجدي و المهندس، كامل، المصدر نفسه، 433.

67 - وهبة، مراد، *المعجم الفلسفي*، دار القباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م، 171.

68 - السعدون، نبهان حسون، "الحوار في قصص تحسين كرمياني"، *مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية*، المجلد اثنى عشر، العدد الرابع، جامعة الموصل، 2013م، ص.203.

الحوار يتناول "التوقع والاستنتاج والمقارنة والتحليل الباطني الخاص وتوظيف المثل والتذكر والتحليل النفسي لموقف ذاتي"[69].

من أمثلة هذا النمط هو الحوار بين الطبيب والنقيب مالح، عندما اشتد مرض الملا صالح :

"**وجد الطبيب نفسه في حوار مع النقيب مالح:**

- **دمك يليق به.**
- **ماااااااذا...**
- **نسبة الفساد في دمك في ازدياد دائم.**
- **لكن..كيف.**
- **قضية إنسانية حضرة النقيب.**
- **كيف عرفت دمي يطابق دمه.**
- **تذكرت دمك النادر.**
- **أضخ من دمي في جسد عدوي.**
- **حالة إنسانية طارئة، في الحروب تنهار الحواجز بين الطبقات البشرية.**
- **في الحروب.**
- **(صلاح الدين الأيوبي)..أخترق معسكر (الصليبين) ليعالج ملكهم العدو.**

وقف النقيب مالح مكتوف الحول، لا يعرف كيف يتصرف،أسرّ في نفسه:

- **ليت أعرف لم أضعف أمام هذا الكائن اللدود.**

كان يعني الملاّ صالح، سحب نفساً عميقاً، زفر..قال:

- **حسناً..ليكن هذا الأمر سراً."**[70].

إن الطبيب من خلال كلامه الواصف يحلل حالة ملا صالح الصحية أمام النقيب، ويطلب منه إعطاء الدم له؛ لأن دمهم في نفس الفصيلة، يشرح ذلك بقوله (قضية إنسانية حضرة النقيب) ثم يستمر بتوظيف القول إن (صلاح الدين الأيوبي..اخترق معسكر الصليبين ليعالج ملكهم العدو)،

---

69 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 71.

70 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، ط:الأولى، دار تموز– دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سورية، 2011م، 87 و88.

وهو ما أضفى سمة التحليلية أكثر، لأن ميزة مهمة من مميزات الحوار التحليلي هي توظيف المثل والأقوال مع الحوار ، ثم استمر في تحليل حالته بـ (حالة إنسانية طارئة.....) حتى أقنعه، ولكن طلب منه أن يكون الأمر سرا بينهما، فالتحليل جاء من خلال الوصف باستخدام ألفاظ وصفية مثل: (طارئة، الكائن اللدود، جسد عدوي...). ونموذج آخر في الحوار التحليلي يمكن تلمسه في حوار دار بين ماهر وموحان صديقه في أثناء واجبهم العسكري:

"**سمع (ماهر) وقع أقدام شبه بشرية تتحرك على أرض الواقع، أمسك معصم (موحان)، سحبه هامساً في أذنه:**

((ربما تسللوا.!))

((أكاد أصرخ أنك على حق.))

همس(موحان):

((لنخبر آمر السرية.))

((ليس قبل أن نتأكد أولاً..ربما قطيع خنازير مذعورة.))

((ولكن لم الخنازير بدأت تغادر الشط وتتجه نحو الصحاري الرملية، لابد من سبب واقعي.))

((قل لي هل توجد تماسيح في الشط؟))

((كلا..توجد- سلابيح-))

((ليس هذا وقت مزاح.))

((أي تماسيح يا –ماهر- شطنا يكاد يختفي، هذه الهجرة وراءها أسباب حربية.))

((ربما رحيل قسري جراء تفخيخ جرف الشط بالألغام.))

((وما أدرى الحيوانات بالألغام.؟))

((آه..تذكرت، ربما بدأ جنودنا بإصطيادها وأكلها بعدما تعذر وصول أرزاقهم.))

((ومن أفتى بتناول لحم الخنازير.؟))

((قيادتنا الحكيمة.!))"[71].

نجد في هذا الحوار صيغة التوقعات والاحتمالات، مثلا في قول موحان: (ربما تسللوا.!) سمعوا وقع أقدام شبه بشرية تتحرك، توقع بأن العدو تسللوا عليهم وعبر حدودهم، ثم قال ماهر

---

71 - كرمياني، تحسين، زقنموت، ط:الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013م، 171، 172.

(....ربما قطيع خنازير مذعورة) توقع بأن هذا الصوت هو صوت قطيع الخنازير،ثم استمر قائلا ربما بدأ جنودنا باصطيادها وأكلها بعدما تعذر وصول أرزاقهم) و (ربما رحيل قسري جراء تفخيخ جرف الشط بالألغام)، إن إنعكاس هذه السمة وتكرار لفظة (ربما) الذي يستخدم لحدث متوقع، يظهر لنا تمسك النص بخاصية من خواص الحوار المحلل ألا وهو التوقع[72].

غير الذي ذكرنا فيما سبق بصدد أنماط الحوار الخارجي، يأتي الحوار الترميزي كنوع آخر من أنواع الحوار الخارجي حيث يعتمد على توظيف الرمز في نسيج السرد وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص[73].

لأن القصد من الرمز هو إيراد الشيء والمراد هو شيء آخر أو بإيراد المعنى الظاهر للشيء والمراد هو المعنى المضمر له[74]، غير الذي نفهمه من خلال قراءة الدلالة.

نجد هذا الحوار بين مها وماهر:

"**((فقدت أهم عضو في جسدي.))**

((أنا عضوك المفقود يا – ماهر –))

((ربما عضوان على ما أعتقد.))

((لم أعد أمتلك غيرك يا – ماهر –، مهما تفقد من أعضاء، أشعر أنني لا أعيش من غيرك.))

((لكن المرأة لا تعيش من غير رجل.))

((مهما يكن، علي أن أكون راهبة في محرابك يا حبيبي.))

((وأنا سأكون قساً،نجعل من بيتنا صومعة لحياة مثالية خالية من الآثام.))"[75].

دار هذا الحوار بين حبيبين عندما أصاب ماهر في أثناء واجبه العسكري وقطعت يده، بدأ ماهر بقوله : (فقدت أهم عضو في جسدي) فأجابت مها بأنها (عضوه المفقود...) رمزا للتعاون ولمساهمتها في استمرار حياته، ووعدته مها بقولها (مهما يكن،علي أن أكون راهبة في محرابك يا حبيبي) إذ استخدمت كلمة راهبة رمزا لشدة التزامها وتعلقها بحب ماهر واستمرارها معه في حياته

---

72 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 79.

73 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 72.

74 - ينظر، البطاوي، *تغريد عبدالخالق هادي*، الحوار في الرواية العراقية 1965–1980م، رسالة ماجستير ، بإشراف د.عناد غزوان إسماعيل، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2000م، 38.

75 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 259و260.

الزوجية، ورد عليها ماهر قائلا: (أنا سأكون قساً، نجعل من بيتنا صومعة لحياة مثالية خالية من الآثام)، استخدم لفظة (قسا) ترميزا لشدة تعلقه بحب مها، إن لفظتي (راهبة، قس) لهما بعد جمالي كمادة إيحائية لأنهما شخصيتان بارزتان تنتميان إلى الديانة المسيحية في حالة التزامهما وتمسكهما بالطقوس الدينية، لذلك استعمل الراوي رمزا لقوة العلاقة بينهما.

ونرصد الترميزات أيضا في حوار بين الملا والنقيب عندما كان الملا مسجونا، بحث النقيب عن كلمات مناسبة يبدأ بها حواره..سبقه الـ ملاّ صالح:

"**– أنا أحارب شياطين الأنس والجن.**

– ليس في البلدة شياطين.

– قل ليس في البلدة مؤمنين.

– الجامع مزدحم بهم.

– في الليل تزدحم بهم البيوت الصفيحية للغجر.

– لك دينك، ولهم دينهم.

– لنوقف هذا النقاش.

– ما حكاية الكهف وكلبك.

– أردت الهروب من عالم ملتبس بالأبالسة.

– وَلِمَ لَمْ تبلغ السلطة.

– أنت تعرف في أي جائحة أوقعتموني.

– حكاية (بائعات اللبن)....(قاطعه الـ ملاّ).

– هناك من دبر مكيدة لي."[76].

دار الحوار بعد ظهور الملا من اختفائه وبعد تعافيه من مرضه، وجد نفسه في السجن أمام النقيب مرة أخرى، يعمق الكاتب من خلال الدلالة الرمزية (شياطين الأنس والجن، جائحة، عالم ملتبس بالأبالسة) في الواقع المعيش، ففي البداية قال الملا (أنا أحارب شياطين الأنس والجن) كي يرمز لحال البلدة الذي وقع في الإنس واللهو إثر مجيء الغجر؛ لأن الملا حذر الناس من الإختلاط بهم لأنهم لايعملون بمباديء الدين الحنيف، وفي الثاني جاءت لفظة (الجائحة) رمزا لشعوره المفجع

---

76 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 89.

أمام الناس إثر تهمة تحرشه مع (بائعات اللبن) في السجن، حتى وضّح للناس بأن ما سمعوه بشأن الملا مجرد دعاية لكسر سمعته، والدلالة الرمزية الثالثة في هذا المقطع هي (عالم ملتبس بالأبالسة) رمزا للحياة الملتبسة بالأنس والشيطنة في تصرف الغجر داخل بلدتهم، إذ استعمل دلالات رمزية تعبر عن الواقع المرير الذي فرض على حياة الناس، وفي هذا الحوار بين عم كاوه وأبو هه وليرـ في أوان خطوبة هه وليرـ نجد هذه الدلالات الرمزية:

"**قال الأب:**

- **لا تنشغل بموضوع تقرر بحكم القدر، والمصير.**
- **تلك هي الطامة الكبرى، نحن نصنع مصائرنا، نحن نحرك فلك حياتنا.**
- **ليس من الحكمة أن يهرب المرء من حقائق الحياة.**
- **المعركة التي حدثت بيننا، لا تشجع المرء على هذه الخطوة الوعرة.**
- **الحكمة تتطلب، وتعدم إستحضار تلك النقاط المظلمة في حياتنا.**
- **ليست نقاط، كانت ثورة كاسحة، أرادوا إلغاءنا من الوجود.**
- **حالة طارئة رتبتها الأقدار، ربما كانت فرصة مثالية لدحر كوارث كبرى، كانت تترتب من حولنا في الخفاء، علينا أن نفكر بالجانب الآخر من الواقعة، إستفدنا وصححنا مسارنا الواحد.**"[77].

إن الدافع الذي دفع (عم كاوه) للذهاب إلى بيت أخته وإجراء هذا الحوار هو عدم رضائه بخطوبة هه وليرـ من ابن مسؤول الحزب الذي حارب معهم، وسبب في سفك دماء أخ وعم هه وليرـ، نقرأ في هذا المقطع الدلالات الإيحائية الرمزية للواقع الذي تعيش فيه شخصية عم كاوة جراء الحرب بين الحزبين الكورديين في فترة مظلمة، جاءت الدلالات في تركيبات داخل الجمل أو بالكلمتين، ففي حوار عم كاوه (تلك هي الطامة الكبرى....) كان الترميز للحادث الذي وقع بهم جراء الحرب، وهذه الدلالة تؤلف تناصاً مع الآية [فَإِذَا جاءتِ الطَّامَّةُ الكُبرَى][78] في سورة النازعات، الذي أعطى للحوار لونا جماليا إضافيا، ثم إذا استمررنا على استقرائنا نرى ترميزات أخرى (الخطوة الوعرة) رمزا للحرب التي تشجع المرء على الخوض في الخطوة المظلمة والوعرة والمتحفرة في الحياة، و (نقاط المظلمة) التي هي رمز للحياة المفجعة بعد نيران الحرب والعداوة.

---

77 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 121 و122.

78 - القرآن الكريم، النازعات، 34/76.

2.1.1.الحوار الداخلي

هو حوار فردي شخصي يخرج من الذات تلقائيا، في مواقف معينة كالتأمل والشعور بالخوف والقلق، فهو يعبر عن مشاعر الإنسان الشخصية إذ "يسجل الخبرة الإنفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلاً في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث الصور تمثل الانفعالات والاحساسات"[79]، يمكن الاستبيان عليها من خلال مؤشرات وعبارات وقرائن تشير اليه.

ويطلق عليه مصطلحي (المسرود الذاتي) و (المعروض الذاتي) لكن يختلف استخدامهما على الصعيد الزمني، إذ إن (المسرود الذاتي) يستخدم عندما كان المتكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، في حين يستخدم (المعروض الذاتي) عندما كان يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه في وقت إنجاز الكلام[80]، فبذلك يتعرف القارىء والمتلقي على الهموم والرغبات المكبوتة داخل نفسية الراوي.

نرصد من خلال المتابعة والاستقراء لأعمال تحسين كرمياني الروائية، وخصوصا الروايات الثلاث (الحزن الوسيم، أولاد اليهودية، زقنموت) مجيء الحوار الداخلي بخمسة أنماط مشهورة (المونولوج، المناجاة، الإرتجاع الفني، أحلام اليقظة، التخيل، تيار الوعي، وجدير بالذكر أن هذا النمط جاء بشكل غير مكثف).

إن المونولوج تقانة فنية تكمن في كشف المناطق المظلمة في ذات الشخصية من حيث هو "كلمة مطولة يُلقيها الممثل منفرداً على المسرح لا يشترط فيها أنْ تكون مناجاة لنفسه، وقد يكون بجواره غيره من شخصيات المسرحية ينصتون إلى ما يلقي" [81]، ويتصف بأنه كلام صامت في ذهنية الشخصية لم يحرر ولم يراقب"[82].

---

79 - فتحي، إبراهيم، معجم *المصطلحات الأدبية*، المؤسسة العربية للناشيرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقي تونس، 1986م،361.

80 - ينظر، يقطين، سعيد، *تحليل الخطاب الروائي*، 197.

81 - وهبة، مجدي و المهندس، كامل، المصدر نفسه، 398.

82 - طه، د.طه محمود، *موسوعة جيمس جويس حياته وفنه ودراسات لأعماله*، مطابع دار العلم، بيروت، 1975م، 3و 4.

ويسعى المونولوج داخل العمل الفني إلى "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"[83]، هذا نموذج يمثل المونولوج حيث نرى فيه تأثير شخصية هه ولير الحبيبة في شخصية نوزاد:

"وحدي أمشي، لا أحد يريد أن يفرح بي، يتيم لا يليق به الفرح، لا أحد يريد يتيماً، مهما كانت درجة أخلاقه، وسامته، درجة منفعته أيضاً، الغني مرغوب حتى لو كان خبيثاً، شريراً، المال صار كل شيء في يومنا هذا، ما قيمة الشهادة في بلاد يرعاها رعيان جاءوا من خلف الحياة، من رحم الظلام، أولاد الكواليس، حثالات الوقت المستقطع، مهرجون، ناكثوا عهود، يقولون خلاف ما يعملون، ثعالب بهيئة بشر، في ظلهم، الأوائل ليس بوسعهم إيجاد فرصة تعين، الأغنياء ينالون كل شيء، التعينات، المناصب، آه..لأترك هذا الأمر، لست ممن يطمع بحطام الدنيا، الدنيا لأصحاب النفوس الدنيئة"[84].

نرصد من هذا المقطع شعور وأحاسيس شخصية نوزاد تجاه الواقع الذي يعيش فيه، يشعر بأنه فائض في هذا الحياة، ونرى فيه التناص في قوله: (يقولون خلاف ما يعملون) مع الآية الكريمة [يقولون مالا يفعلون] [85] عندما يتحدث الراوي/ نوزاد عن أصحاب السلطة، بعدئذ ترك نوزاد الأمر لأنه يشعر بأن الدنيا لأصحاب النفوس الدنيئة:

"أنا..لم أنا أمشي؟ لم أضعت دربي؟ آه..كنت في لحظة طيران، كنت أروم السقوط، أين..أين..آه..تذكرت، فوق بيتهه ولير، ستصعد إلى سطح المنزل، قد لا تصعد، حلمي الأخير أن تصعد، أريدها أن تصعد، أريدها أن تراني، ستندهش، ستقول لم فعلت هذا، آه.. ستقول: (فعل هذا من أجلي، يا لغبائي)..لا..لا..لا أريد أن تتهم نفسها بالغباء، أشهد أنها كانت ذكية، نالت الترتيب الأوّل، ستراني، ساقطاً..ميتاً"[86].

---

83 - همفري، روبرت، المصدر نفسه، 44.

84 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 27.

85 - القرآن الكريم، الشعراء، 226/26.

86 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 27.

إن أهم مايميز هذا المقطع هو استخدم أسلوب التشبيه في تكوين النص، حيث الراوي شبه حبه لهه ولير بحب روميو وجولييت، التي ظهرت اسمهما كآلهة الحب:

"ستتذكرجولييت، كانت تتشبه بها، تحكي دائماً قصتها لزميلاتها، تشبهها، في خفّتها، مرحها، رقّتها، تسريحتها، شيء واحد يفصلها عنجوليت محبوبة روميو، هه وليرلم تعرف الحب، جوليتإستحقت أن تكون آلهة الحب والجمال في العصور الحديثة، ضحّت، ناضلت من أجل روميو، ربماهه وليـر ستندهش، تفكر بي، ستتذكر نظراتي الخجولة لها، ستقول: (كان يحبني،كان يريدني..!!)، يا ترى ماذا تعمل، هل تنتحر كما إنتحرت جوليت، يا له من مشهد حداثي، ستفتخر بلادي بـ (نوزاد وهه وليـر)، كما تتفاخر الأمّة الإنكليزية بـ(روميو وجوليت)، منظر ساحر، الناس تمشي وراء نعشينا، سنحمل معاً، سندفن معاً، يتيم وميسورة، في مقبرة ستغدو محطة لراحة الناس وسعادتهم، ستقول الناس، عاشق مغمور من مدينتنا، شدّ جناحين من ريش الطيور، طار كالنسور من أجل فتاة تدعهه وليـر، بنت رجل ميسور، لا كما فعل (إبن فرناس) من أجل حريته وحرية إبنه، عاشق قذف بنفسه من قمّة (أزمر) طار كثيراً قبل أن تذوّب الشمس جناحيه، فوق منطقة ظلّ يحوم فوقها، من أجل فتاة لم تعرف أن زميلها كان متيماً بهواها، لا..لا..لا أريد أن تموت (هه وليـر)، وحدي الفائض عن الدنيا، دعها تعيش، أنا..أنا..أنا..يا عالم من يريد أن يموت، أنا من يستحق الموت، الفقراء يجب أن يغادروا الحياة كي تهدأ أرواح الأغنياء، الفقراء أرض الله ليست واسعة من أجلهم، من أين يأتوا بالمال كي يسافروا، لا بلد يريد فقيراً، يستقطبون أصحاب المال الكثير والشهادات الراقية، ماذا يعملون بأناس بطونهم لا تشبع، صخبهم مضجر، رائحتهم درنة، لا..لا..لا فقير في عالم الحداثة والتقنيات الأخطبوطية"[87].

جاء المونولوج بضمير المتكلم معبرا عن أشد الأفكار والهواجس الحيّة في داخل شخصية نوزاد للشخص الذي له منزلة رفيعة في قلبه، ويقدم لنا شعوره بتكرار حالة فقدان حياته، هذا ماأدخله في إطار المونولوج المباشر، بأنه يتميز بـ "عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعا" [88]، أي أن الشخصية لا تتحدث إلى أحد داخل إطار عملية السردي، والراوي العالم يتحدث مع نفسه بضمير المتكلم، تمّ فسح المجال أمام الشخصية لتبوح بما في نفسها من أحاسيس وأفكار،

---

87 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 27و28.

88 - ينظر، همفري، روبرت، المصدر نفسه، 44.

وتتجسد هذه السمة في الإتيان بالضمير المتكلم (أنا) في أماكن كثيرة مرارا وتكرارا، وشيء آخر هو أن المونولوج جاء في نسق حواري بين أفكار الشخصية نفسها، فنشعر بهاجس معين في شكل الصوت الذي يرد على أفكار الشخصية، إن طول هذه الأمثلة طَبيعِيٌ لأنه "على صعيد التعبير المتسلسل عن هواجس النفس نجد المونولوج يتسم بالطول النسبي أحيانا"[89]، ليقدم فيه الهواجس الشخصية من حيث تصوراتها وأمانيها عن الحياة والأشياء المحيطة بها، والشيء الجدير بالذكر أن الروائي استخدم تشبيهات جميلة في هذا المقطع، حيث شبه عشق (نوزاد وهولير) بعشق (روميو وجوليت)، وشبه أيضا عشق (نوزاد) لحبيبته بعشق (ابن فرناس)، فتوظيف هذه الإبداعات البلاغية في النص السردي تعكس براعة الكاتب وقدرته الابداعية.

لقد وظف تحسين كرمياني المقاطع الشعرية داخل العملية السردية في رواية (زقنموت)، ومنحت النصوص الروائية بعدا جماليا وعمقا دلاليا، تحتوي هذه المقاطع على الحوار الداخلي بأنماطه، لتعبر الشخصية عن ذاتها، تعبيرا جليا وأكثر تعمقا بدلالاتها الأدبية، ويبين هذا المقطع الشعري عرض الشعور والهواجس الداخلية من خلال تقنية المونولوج:

"نطقت في السكون

همسة رحلت وتركت فيَّ الجنون

حرب خبيثة قذفت من عالم المريخ عم مدفون

جاء يأخذ قمري الحنون

ما عاد النوم يصالح عيوني

تحجرت جفوني

يا زمن يا ملعون

قلبي محزون

ما قيمة كفاحي الحرون

بعدما فقدت في أوّل الدربِ

بنفسجي المكنون.!"[90].

---

89 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 119.

90 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 214.

يمثل هذا المقطع مونولوجا داخليا مع الذات الشخصية، ونستطيع أن نطلق عليه (المونولوج الشعري)؛ لأن الراوي قادر على عرض رغباته وأحاسيسه ضمن المقطع الشعري، وهذا يتوقف على قدرة الطاقة التعبيرية لدى المؤلف ليرسم المشهد بتداخل الأجناس الأدبية بعضها مع البعض الآخر، يزدهر من هنا الحوار الداخلي لشخصية (ماهر) فيعرض انفعالاته تجاه حياته الواقعية ، الحرب احتلت كل جوانب حياته حتى أنه (جاء يأخذ قمري الحنون) تم إزالة هواياته ورغباته المكنونة في الداخل.

ونرى في هذا المقطع المونولوج ولكن مونولوج غير مباشر "حيث يقدم من خلاله المؤلف/الرواي الواسع المعرفة الأشياء غير المتكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي وداخل شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريقة التعليق والوصف" [91]، هذا ما أدى بتدخل المؤلف في ذهن الشخصية والقارىء حيث يشعر القارىء فيه بحضور المؤلف المستمر.

".....زاد شهيقه، شعر بتمرد جسده وإنفلاق خياله، لم يعد يرغب بالوقوف، خشي أن تشم(مها) رائحة خيانة عظمى، جرت على مرأى الناس، عاد إلى البيت يتفكك ويتلاشى، شرق يغريه وغرب يغتصبه، ما بين الفتاتين صار سفينة بلا ربّان، تارة يميل فرحاً وتارة تجذبه رائحة فضيحة، هاجس ما بدأ يغريه، أن يقيم مملكة أخرى للحب، ربما (ماجدة) جاءت في اللحظة الحاسمة لتطبيب جرحه، ربما كانت أمّه على حق يوم قالت له: ((أشعر أن هناك من عمل لك عمل سوء.))، ربما كلامها صحيح، لابد أم (مها) فعلت شيئاً بمساعدة أم(سليم) انتقاماً، شعر أن قلبه كبير يسع منازل أخرى للشعر والعاطفة، بدأ ينفتح على جوانب أخرى خفية، لكن ليتأكد من نفسه، ما زال يشعر بفقدان حرارته، ما زال دبيب الموت يسري عبر عروقه، حتى تلك اللحظة كان على يقين أن كل أنثى خلقت لذكر واحد، كذلك الذكر خلق لأنثى واحدة، لكن ما الذي جعل قلبه، أن يفتح باباً جديداً لفتاة سمرتها مصباح ألقها، جرأتها، جسدها"[92].

ذكر هذا المونولوج بضمير الغائب، حيث قام الراوي بتقديم المحتوى الذهني لشخصية (ماهر) وانفعالاته النفسية نتيجة وقوعه في حب (ماجدة) حبيبته الثانية بعد (مها)، فيفكر بأمور عديدة تارة يقول إن ماجدة جاءت لتطبيب جرحه وتارة أخرى يرى بأن أم (مها) فعلت شيئاً بمساعدة

---

91 - ينظر، همفري، روبرت، المصدر نفسه، 49.

92 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 227و228.

أم (سليم) انتقاماً، ثم يتذكر قول أمه: (أشعر أن هناك من عمل لك عمل سوء)، ونلحظ بأن الراوي في هذا المونولوج يتحدث عبر ضمير الغائب (لم يعد يرغب...، عاد إلى البيت يتفكك ويتلاشى، ما زال يشعر...) كل هذه الألفاظ والعبارات تدل على مونولوج غير مباشر وتدخل المؤلف/الراوي فيه.

يمكن اجتماع الضمائر في المونولوج، كما يتجسد ذلك في هذا المقطع المونولوجي لشخصية شيرزاد، عندما يخرج بحثا عن صديقه الحزين نوزاد:

"**وصل(شيرزاد) قمة (أزمر)، متناقشاً القضية في أمره، (من الممكن أن يفعلها هذه المرة)، كانت عيناه قلقتان، تبحثان عن إنسان يمشي، يطير في الفضاء، لم يكن هناك،لم يرغب أن يعود، ظلّ يصعد يهبط (ربما هو في الطريق)**"[93].

إستمر في البحث عنه بعد نجاته من (بله مشروب) الذي قطع عنه الطريق انتقاما لليوم الذي هجم عليه بكلامه، استمر (شيرزاد) في البحث:

"**رغب تحرير بقايا مستقبله..تمتم:**

– أين يروح هذا المجنون.

إستدار وعاد لمركبته، إنطلق عائداً، إتجه بحكم الغريزة صوب زقاق(هه وليز)، كل شيء يخلد للصمت، أماكن ناس أكابر، يسهرون كثيراً، لا ينهضون مبكرين، لم يرضخ لفكرة باغتته، صاحبه توجه إلى منزل (الفنّانة)، الفكرة لم تبد معقولة..تمتم :(يا ترى..هل تخلّص من كوابيسه، هل ثاب لرشده، فقد صوابه، جرفه موج العشق، لهث إلى بيت (الفنّانة)، يتوسل، تقبله عاشقاًصريع هواها)، يهز رأسه، يجوب الشوارع، صخب المارة، المركبات تمرق مجنونة، فكر (ربما عاد إلى أمه) داعبه هاجس ملح، ماذا سيقول لها، ستخرج تبحث عن (حزينها)"[94].

جاء المونولوج في هذين المقطعين بضمير الغائب تارة وضمير المتكلم في جمل قصيرة تارة أخرى، معبرا عن أفكار وانفعالات في ذهن (شيرزاد)، ويصور فيهما حالته النفسية تجاه صديقه المفقود، حدوث هذه الانفعالات بعد إتصال (أم نوزاد) بشيرزاد وبيان قلقه له جراء اختفاء (نوزاد)، نلاحظ بأن حديث شخصية (شيرزاد) يحتوي كثيرا على صيغة التساؤل، إذ هذه التساؤلات تساعده ليلملم الأجوبة التي تحقق عمله وإيجاد صديقه، إذ يطرح السؤال على نفسه، مرة يسأل (يا ترى..هل تخلّص من كوابيسه؟) ويسأل مرة أخرى في نفسه (هل ثاب لرشده؟) و (هل فقد صوابه؟) ، كل هذه

---

93 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 131.

94 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 131.

الظنون والشكوك نتيجة محاولة نوزاد القفز على جبل للتخلص من حياته لأنه غير مهتم بحياته وليس لديه رغبة في مواصلة عيشه بسبب مستقبله المشؤوم.

لنتابع نمط آخر في الروايات، ألا وهو مناجاة النفس إذ هو وسيلة "تقديم المحتوى الذهني والعملية الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارىء، دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً"[95]، وتعبير عن هذا المحتوى والعملية الذهنية يكون من غير تقيد بالترتيب المنطقي للكلام، بل يكون ذلك من أجل تطور الأفكار في ذهن الشخصية الذي ينتقل من موضوع إلى غيره من دون قاعدة أو إتجاه معين[96].

لكي يكون أسلوب المناجاة واضحاً عندنا يمكن أن نلخص بعض سماته:

1-منها "سمة التصريح العلني للراوي في أنه يتحدث إلى نفسه بدال المباشر"[97]، ومثاله (صرخت، قلت، ...)

2- وتأخذ المناجاة شكل حوار في أن المرسل يتكلم ويجب نفسه، مثلا (هو خائف، نعم، ربما ليس كذلك)[98].

3- وتناوله للضمائر متنوعة، إذ يتناول ضمير المتكلم والغائب والمخاطب، من دون فقدان مهمتها[99].

من أمثلة المناجاة، ما جاء بصدد شخصية (ماهر) في رواية الحزن الوسيم:

"**يمشي يائساً، مجذوب ظلّ دربه، عبر طرق طالت عليه، يرغب إخماد درداب يعصف ببدنه، يريد أن يرى الأشياء من حوله بوضوح، أين سينتهي، طفر إلى ذهنه قمّة (أزمر)، سيصرخ وداعاً للعالم، سينادي (هه ولييييييييير)، سيقذف بنفسه، يطير كثيراً قبل أن يسقط، يسكب أحزانه على كل شبر أرض من المدينة، ربما يتمكن أن ينقل جسده لمسافة كافية، مسافة ليست طويلة طبعاً، رغب قطع علاقته بالدنيا من غير تأخير، رغب أن يطير مسافة كافية، يسقط على سطح منزل(هه ولير)، ستسمع صوت إرتطام، ربما مشغولة تحتفل،أهلها فرحون من حولها، زميلاتها**

---

95 - همفري، روبرت، المصدر نفسه، 56.

96 - ينظر، وهبة، مجدي، ومهندس، كامل، 389.

97 - عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 127.

98 - ينظر، علوش، المصدر نفسه، 209.

99 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 128.

فرحات، قد ترقص على أنغام أغنية، لا..لا، ربما بيدها كوب عصير، سيسقط كوب العصير من يديها، ستصغي لصوت الإرتطام، أهلها فرحون من حولها،صديقاتها، وحدي بلا أهل، حزين في دنيا لا ترحم أصحاب الحزن العالي، أخذوا أبي لا أعرف إلى أين، آه..لو أعرف مكان دفنه، سأذهب إليه حتى لو كان في صحاري الجنوب القاتلة"[100].

يبدأ المناجاة بضمير الغائب، ثم يلهج لسان شخصية نوزاد بضمير المتكلم، فهذه التعددية للضمائر سمة من سمات المناجاة، نرى ذلك من الألفاظ (يمشي، يسكب يسقط، ...) للدلالة على الغائب، والألفاظ (وحدي، أعرف، سأذهب...) للدلالة على المتكلم، يعرض هذا المقطع حالته النفسية وهواجسه، وشعور نوزاد بأنه يريد أن يقفز على قمة جبل أزمر ويطير ثم يسقط على بيت هه ولير، بعد ذلك يعرض لنا مشهد انفعالات هه ولير بعد سقوطه على منزلها، وشعورها بإسقاط كوب العصير من يديها، فهذه الانفعالات عند الإنسان بطبيعة الحال رد فعل لحادثة أو سماع خبر مفاجيء، ونجد في هذه الأمثلة مناجاة، التي تأتي على لسان ماهر:

"**.....ماذا يقول لها، لا..لا..لن يقول نسيت قلمي، ماذا تقول لو قال لفتاة البريد نسيت قلمي.؟(مها) عاقلة وذكية، ستقول عنه أشياء كثيرة، ستقول: غير مهتم بي!ستقول: (ماهر) لا يستحق اهتمامي!**"[101].

يتميز هذا النموذج بميزة السؤال والجواب عندما يطرح ماهر السؤال (ماذا يقول لها) على نفسه ويجيب (لا..لا..لن يقول نسيت قلمي) على السؤال بنفسه أيضا، فهذه الخاصية جعلت هذا الحوار الداخلي أن يقع في حدود مناجاة النفس؛ لأن من إحدى ظواهر المناجاة هي أن يأتي في (شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجب نفسه)[102]. ونرصد مناجاة آخرى لشخصية النقيب فالح:

"**راجع نفسه كثيراً، كم طلقة (رحمة) أطلق، هل كان حقاً مؤهلاً ليكون صاحب الطلقة (الرحيمة)، تناقش كثيراً حول هذه الطلقة اللعينة، لم سمّوها (طلقة الرحمة)، لِمَ لَمْ تستبدل هذه الطلقة بـ (كلمة) تسمّى (كلمة الرحمة)، ربما أخطأ في تصويباته الرحيمة، لذلك ساقوه، وضعوه في سرداب**

---

100 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 26و27.

101 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 190.

102 - علوش، سعيد، المصدر نفسه، 209.

خانق، يحرسه جندي غير رحيم، جندي يختلف عن شرطته، حتى عن جنود سريته، يمتلك عينين لا ترتجفان، لا تستحيان.."[103].

ما نرصده هنا هو سرد مناجاة بضمير الغائب (هو) ليكشف عن أعماق النفس ورؤيته الداخلية، ذلك عندما كان النقيب مصاباً بمرض غريب في دمه بوباء غير معروف، ولا يعدّ هذا غامضا لأنه خاصية من خواص المناجاة التي هي تنويع في استخدام الضمائر، يراجع نفسه ويتحدث مع نفسه عن زمن الحرب عندما كان مسؤولا عن الجنود الفارين من الجبهة، والقارىء يشعر بحالته الداخلية وهي ندمه على إطلاق رصاصات الرحمة على الذين فروا من واجبهم، ويحاسب نفسه على عمله بقوله (لم سمّوها طلقة الرحمة،لِمَ لَمْ تستبدل هذه الطلقة بـ كلمة تسمّى كلمة الرحمة)، ويرى النقيب بأن كل ما حدث في حياته المرضية وإصطدامه بأشخاص غير رحيمين، نتيجة سوء تعامله مع الناس في حياته. ونلاحظ في رواية الحزن الوسيم وجود المناجاة بالمقاطع القصيرة منها: عندما كان نوازاد في غرفته، سقط عيناه على الساعة، هز رأسه متمتماً:

"– **لا أجد فرقاً بين حياتي، وحياتك أيتها الساعة.**" **104**..

ومقطع آخر "(**هل حقا أحمل كل هذا الهم، كل هذه المكابدات)**"[105].

ومقطع آخر.. "تمتمت:

– **ليس بوسعي البقاء أكثر مما بقيت.**"[106].

تظهر المناجاة في كل هذه المقاطع كالومضة السريعة، للحال الاعتباري المفترض للسامع، إن شخصيتي (نوزاد، دلسوز) حاولتا الكشف عما يدور في ذهنيهما من مشاعر وأحاسيس نفسية تكمن في داخلهما، مثلا عندما أرادت دلسوز من نوزاد أن يجلس أمامها لترسمه، بعد تبادل النظرات، شخصية نوزاد تعبر عن نفسها بـ (هل حقا أحمل كل هذا الهم، كل هذه المكابدات)، تعجبا لنظرات الفنانة لوقت طويل كي ترسمه في لوحة، وبعد وقت طويل طالعت الفنانة ساعتها تمتمت (ليس بوسعي البقاء أكثر مما بقيت) تعبيرا عن حالتها التعبيوية.

103- كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 121.

104 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 43.

105 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 151.

106 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 151.

ونجد من أنواع الحوار الداخلي (التخيل – أحلام اليقظة) الذي يعرّف بأنه "نوع من التخيلات أو سلسلة من الصور الخيالية والحوادث المتخيلة التي تمرّ في خيال المرء عندما يترك العنان لعين عقله لكي تتنقل على غيره بين الصورة السارة، فى إشباع الرغبات التي بقيت دون إشباع في الحياة الحقيقية وعلى صعيد الواقع يستسلم المرء لها أحياناً كوسيلة للهرب من واقعه[107]"، و "فيها 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 دورا بارزا في هذه العملية التخيلية"[108]، تمثل حالة الملا الجديدة في هذا المقطع خير تمثيل للتخيل:

"**نقلوا النقيب (مالح) إلى مكان ما في مركبة خاصة،في الطريق شعر بوهن أوعز لذاكرته التجول بحرية تامة، رغب أن يقتل وحشة ظلّت تتراكم فيه.**

المركبة تمشي، تشق أحشاء خياله، تمزق أقبية ضميره، لا يعرف أين تأخذه، ربما تأخذه إلى مكان ما، محرقة بشرية مثلا، حياً سيحرقً، أو يزرق بإبرة مميتة قبل حرقه، إبرة (رحمة)، فيما بعد يذر رماده في نهر النسيان، مثلما كان طبيب بلدة (جلبلاء) يحرق قناني دمه الفاسد.

ربما يأخذوه إلى مشفى في العاصمة، سيعطونه علاجات خاصة، تثميناً لخدماته الممتازة، رجل عسكري حافظ على إنسيابية القانون الجديد للبلاد، تضاربت توقعاته الهلوساتية، تداخلت ظنونه، راح يفك إشتباكات صارمة في صحاري ذهنه، وجد التسلية منتجع مريح، حديقة قتل غابات الوحشة لرحلة شاقة، عاد ذهنه ليتجول في أزقة أيام قديمة، وجد تلك العلاقة التي شاعت بينه وبين (وداد) أفضل مهداً لرأس تشتبك فيه هواجس عابثة"[109].

إن الراوي في البداية يبدأ بالوصف كتمهيد للدخول إلى التخيل، ثم يرسم ويستحضر شخصية النقيب مالح صوره المرئية الذهنية من خلال التخيل، فصوره في ذهنه كإحراقه حيا وزرقه بإبرة مميتة قبل حرقه وغيرها تدخل في هذا الفضاء التخيلي، فمع خلق هذه الصور التي تمر في

---

107 - رزق، د .أسعد، *موسوعة علماء النفس*، م: د .عبدالله عبدالدايم، ط: الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977م، 15.

108 - عزيز، بختيار إبراهيم، *الحوار في قصص جليل القيسي*، رسالة ماجستير، بإشراف د.يادكار لطيف جمشير، كلية اللغات، جامعةصلاح الدين، 2015م، طبعت في دار تموز، دمشق، 2016م، 127.

109 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 123.

أحشاء خياله، هو واعٍ بالعالم الواقعي، لأن أحلام اليقظة لا تخرج من العالم الواقعي إخراجا تاما كما هي الحال في أحلام المنام، فجاءت هذه المشاهد والأفكار بشكل تتابعي مثلا تأتي صورة (أخذه إلى مكان محرقة بشرية) ثم تأتي صورة ملاحقة (حياً سيحرقً) ثم تأتي (يزرق بأبرة مميتة قبل حرقه)، فمجيء الصور المتتالية لكل هذه المشاهد جاءت بحسب الحدث السردي المستمر، فبعد التخيل تخرج شخصية النقيب من أحلامه ويعود إلى عالمه الواقعي نلاحظ ذلك من (عاد ذهنه....).

إن الراوي يريد أن يحقق رغباته المستحيلة أو المكبوتة من خلال التخيل داخل العمل السردي، فيفسر الأشياء بحسب قلقه وخوفه وصراعه مع نفسه، ونرى ذلك في أحلام ماهر:

"**هيأت غداءه، أكل كثيراً، بعد دقائق تمدد في غرفته، منفوخاً بأحلام ستورق حتماً في القريب العاجل، الحرب ربما ستنتهي سريعاً، لا حرب تمتد في راهن الوقت، أبواق الإذاعات تنعق، ألسنة النساء تتناقل كل ما يقال، لكن عقله فسر الحرب، كل شيء سينتهي إلى خراب، الصواريخ بعيدة المدى، شاملة التدمير، ستضع حداً عاجلاً لجمال الحياة، رأي آخر يفرض حضوره، الحروب الإقليمية طويلة النفس، طالما دول شيطانية ترغب بتسجير تنانيرها، تستفيد من بيع سلعها، تبيع أسلحة لكلا الطرفين، دول الإستكبار العالمي تقدم خبرات حربية وخططا مقابل أموال الشعب، فما نفع الأموال لشعب قرر أن يموت من أجل كرامة وعز وطنه، الفقير حسابه خفيف، فلا داعي للغنى، طالما الجميع مشاريع إستشهادية للحفاظ على منجزات ومكتسبات ثورتهم العملاقة**"[110].

بدأ الراوي بضمير الغائب تمهيدا وصفيا للدخول إلى فضاء التخيل، ثم أضاف له بعض العلامات الوضعية كـ (أكل كثيرا، تمدد في غرفته، منفوخا بأحلام) التي تتلائم مع عملية التخيل؛ لأن الوضع النفسي يساعد الإنسان للاستغراق في أحلامه وعمليته التخيلية، ليعبر عن الأحداث في حياة الشخصية، إن (ماهر) بأحلامه التخيلية وبتفسيره للحرب والعداوة يريد أن يمسح العالم الواقعي الحربوي، ويخلق العالم الجديد المريح كي ترتاح فيه أفكاره ونفسه، فمن جهة أخرى نلاحظ أن التخيل وسيلة إستبيانية لكشف شعور الشخصية بالخوف والقلق، فتتجلى هذه المشاعر حينما بين عن خوفه من أن (كل شيء سينتهي إلى خراب، الصواريخ بعيدة المدى، شاملة التدمير،ستضع حداً عاجلاً لجمال الحياة....). فضلا عن ذلك اعتمد الراوي على التخيل لإيصال فكرة الشخصية والبوح

---

110 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 80.

الداخلي وما انطوت عليه من تتابع في الصور والأفكار والانفعالات الناجمة في أعماقها، فشخصية (ماهر) تحاول إيصال أفكاره وتفاسيره للحرب إلينا، من خلال عرض الصور المستحضرة علينا.

إن للتخيل علاقة مرتبطة بأنماط أخرى للحوار الداخلي كـ (المونولوج، والمناجاة، والإسترجاع)، فما يتعلق بعلاقته مع المونولوج ما يمكن أن نجده في هذه الأمثلة:

"**(وداد) لم تعد تلك الـ (وداد)، لم تعد تخرج لاستقباله، ليالي الزيارات، كان يرافق العائلة، هواجسه تسبقه، فجأة ماتت الهواجس البريئة، تلك هي المقادير الإلهية وفسيفساء الوجود.**

(وداد) لم تعد تجلس جنبه، وشاح إستحياء يعلن عن معالم غريبة، غيّر ملامح طفولتها، مثل إناء شفاف، لامع، قابل للكسر تبدو، شيء غير طبيعي، يتحسسه، قد إرتكب حماقة ما، كلام غير لائق إنفلت ذات شرود من لسانه، قد أزعجها، لا..لا..أغواره تنهدت بحسرة من نار، كل كلامه معها، كل نظراته، غلّفها بصراحة طفولة غير مشككة، مضى أكثر مما فكر، قد لعبت أمها دور المصلحة الاجتماعية، أبعدتها من مخالب فتى بدأ يشعر بنمو ذكوريته، ربما الأب نصحها، كوننا كبرنا، كل شيء وارد، ممكن، عالم لا يستقر،يتغير مثل الريح، رغب..أن يسأل، رغب..أن يعرف، رغب.. يميت مخاوفه، سر واضح، مرئي، عقله لا يستوعب، غير قادر على قراءة الأشياء المتعلقة بالقلب،بالرغبة، بالشهيق، بالزفير، سواد يلقم عينيه، الألسن تتحرك، العيون تلتهم، وحده يسكن عالم غامض، تغير هائل حصل في تركيبة العالم، جهل..أن يدرك كنهه، يجلس قبالتها، لم تعد تجره من يديه، تهرب به إلى قلب الفرح، داخل جنينة المنزل، جالس يرنو بقلق، بلهفة حارقة، لم تعد نظراته تشبه نظراته السابقة، قلبه يضطرب، صدره يعلو علو الفضاء، يهبط إلى قعر بحار مظلمة، رغبة واحدة تسكنه، ليست جديدة، يريدها تدنو كما كانت تفعل، يريدها كما كانت تسحبه من غير خوف، ينهض معها، يندفع إلى تشعبات حديقة البراءة"[111].

إن الراوي قادر على خلق علاقة بين التخيل والمونولوج ويجسد أحدهما الآخر، ذلك عندما تغيرت علاقة (وداد) مع النقيب مالح، فدفعه ذلك إلى أن يستحضر الصور داخل ذهنه ويعبر عن أفكاره والواقع الذي يعيش فيه، وتجسيد كل هذه الصور الذهنية في شكل مونولوجي، إذ نرصد ذلك في دلالات (وداد..لم تعد تجلس جنبه، قد أزعجها، لا..لا..أغواره تنهدت بحسرة من نار قد أرتكب حماقة ما...) واستمد بعض عناصره حين خلق كل هذه اللمحات في فكره عن الماضي والحاضر؛

---

111 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 143و144.

لأن اليقظة تستمد بعض مادتها من الذكريات والصور، وهذا يتلاءم مع ما إشارة هوبز للتخيل بأنه "في الأساس شكل من أشكال الذاكرة، ولكنها ذاكرة محررة بعض التحرير من 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[112]".

والإرتجاع الفني نمط آخر من أنماط الحوار الداخلي، الذي هو تقانة السردية الزمنية تجعل العمل السردي أكثر فنا وجمالا حيث تهدف إلى "الرجوع في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية أو الفيلم الى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو التعليق عليه، وهذه الوسيلة مستعملة على الأخص وبصفة رئيسية وأصلية، في السينما إمتدت بعد ذلك الى الرواية البوليسية التي كثيرا ما تبدأ بالجريمة، ثم تسرد الأحداث التي أدت اليها"[113]، ويعتمد على الذاكرة الشخصية لسرد الأحداث.

إذ يوضح ويبين "أحداث العمل القصصي من حيث تقديمه للقارىء معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث ومجريات الأمور[114]".

والشيء الجامع بين نمطي الحوار الداخلي (المونولوج، المناجاة) والإرتجاع معا هو أن المتكلم يوجه حديثه إلى ذاته، ولكن الإختلاف الأساس بينهما يظهر في صيغة الزمن، بحيث أن الإسترجاع حديث إلى الذات حول حدث وقع في زمن ماض، أما المتكلم في المونولوج والمناجاة يتحدث إلى ذاته في وقت إنجاز الحدث"[115]. ومن ذلك ما نراه في هذا التكنيك الذي يمثل إرتجاع شخصية ماهر في رواية زقنموت:

"**جلس على حافة جبل يطل على وادي (العاقول)، ماء مطر متراكم، طيور تصعد وتهبط متلبسة بأوهام السمك، تخترق الماء وتخرج، ظلّت تلعب أو تتوهم بأن ما تلحظه في طيرانها أسماك ماكرة يتعذر خداعها.**

---

112 - ر.ل .بريت، *التصور والخيال*، من ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبدالواحدلؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: الأولى، المجلد الثاني، بيروت، 196.

113 - وهبة، مجدي، و مهندس، كامل، المصدر نفسه، 161.

114 - عبدالله، د.عدنان خالد، *النقد التطبيقي التحليلي*، ط: الأولى، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1997م، 80.

115 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 136.

في تلك النزهة تطايرت أوراق قديمة، بدأت تتكشف من بين ذرات التراب، جبل ليس بغريب على ذاكرته،ممر قديم يخترقه، يقول كتاب التأريخ أن رجال (القادسية الأولى) مرّوا فيه لملاقاة (الفرس) في واقعة (حلوان)، لسحق آخر فلول بني (ساسان)، عبق حوادث حصلت في أزمنة سحيقة، صليل سيوف وسنابك خيول وأنهر دم ودسائس ومكائد فوق العادة، فقرات دخلت ذهنه يوم قادهم مدرس مادة التأريخ ليقفوا على الممر ويشرح لهم كيف مر الرجال ركباناً وراجلين، عابرين الفراسخ الوعرة وشاقين المتاهات الحافلة بالوديان للقضاء على آخر الفلول المتحصنة حول نهر(الوند)كونه ممر حيويا وموقع إستراتيجي يتخوصر دولة خيرات وموارد أبدية.
فكره تشبع بالوقائع ومن يومها ظلّ يخرج باكراً للجلوس على حافة الجبل المطل على ممر النصر، يجلس ساعات، فكره يطفر واقعه، ليسقط في أزبال الضجيج والكوابيس"[116].

يريد الراوي من خلال هذا الاستذكار أن يقوم بتوضيح الصورة للمتلقي عن الفترة الزمنية التي قد مضت وهي (أيام دراسة ماهر)، فشخصية ماهر من خلال تفكره في الجبل والوادي في أم العاقول تذكر أيام دراسته حين شرح لهم مدرس مادة التأريخ الحدث التأريخي (رجال القادسية الأولى مروا فيه لملاقاة (الفرس) في واقعة (حلوان)، لسحق آخر فلول بني (ساسان)، استطاع أن يستذكر هذا الحدث في ذهنه وينشطه في الحاضر، فبذلك اتخذ شكلا حواريا داخل ذهن الشخصية، فاعتمد الراوي على هذا التكنيك لكي يقدم حالة الشخصية (من يومها ظلّ يخرج باكراً للجلوس على حافة الجبل المطل على ممر النصر،يجلس ساعات،فكره يطفر واقعه،ليسقط في أزبال الضجيج والكوابيس).

ويمكن أن يلتقي الارتجاع بأنماط أخرى للحوار الداخلي، ففي هذه الأمثلة نرى التقاءه مع نمط المونولوج، عندما يتذكر النقيب مالح أيام وظيفته في مديرية أمن البلدة:

"تذكر السجينة التي لفظت روحها جرّاء فعل غير عفوي طبعاً، يوم أمر بتجريدها من ثيابها وإلقائها عارية في زنزانة الرجال.
سجين آخر لفظ روحه بمجرد رأى رأس مقطوع أمامه، لم يحتمل رؤية رأس مقطوع يرفض (إغماض العينين)

---

116 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 12و13.

....الرجل الذي لفظ روحه كان يعمل قصّاباً، ضبط متلبساً ينحر حمير سائب، يبيع لحومها إلى الناس بأثمان زهيدة، تمكن قطع رأس جملة حمير، لكنه لم يتمكن رؤية رأس إنسان مقطوع، مفارقة ساخرة من مفارقات الحياة، باغتته فكرة ممتازة، أعاد الموضوع في ذهنه، حاول إعادة ملامحه،شيء وامض برق، تأكد بما لا شك فيه، ثمة خيط واضح يربط بين القضيتين، بين الذي لفظ روحه داخل الزنزانة، وبين الرأس المقطوع مفتوح العينين..تمتم:

– لم غابت عن ذهني هذه الملاحظات المهمة لحظتها.

هزّ رأسه، قد يكون القصّاب هو الفاعل، لفظ روحه لحظة رأى الرأس المقطوع، يقين رسخ، أنّ صاحب الرأس المقطوع، كان شاهد عيان على قيام القصّاب بذبح حمار في يوم عرفات، لم يحتمل القصّاب الفضيحة، قطع رأس الشاهد لدفن سره، لم يجد تأويلاً أقرب لقلب الحقيقة من هذا التأويل، دليل مؤكد توالد في لحظة صفاء.

رغم عدم تمكنه من النوم، وجد نفسه يعيش لحظة تتقد فيها ذاكرته، يمتلك قمّة ذكائه، الرأس المقطوع وجدوه مغمض العينين، بعدما جيء به مفتوح العينين، حصل التزامن داخل الزنزانة، سجن القصّاب حصل قبل إيجاد الرأس المقطوع بيومين، أغمض الرأس عينيه ما إن سقط أمام القصّاب، لفظ القصّاب روحه ما إن سقط الرأس أمامه، لم ينتبه أحد لذلك اللغز المحير.

الآن بعد مرور زمن ثقيل إتضحت الأمور أمامه..تمتم:

– بالتأكيد قام بخلط لحم الشاهد بلحم الحمير وباعه للناس.

هزّ رأسه، عرف.. تلك الحكاية صارت من ماضٍ لن يعود" [117].

الراوي يروي استذكار الأحداث التي حدثت في حياة شخصية النقيب، فيسترجع صورة تلك السجينة التي لفظت روحها جرّاء فعل غير عفوي طبعاً، يوم أمر (النقيب) بتجريدها من ثيابها وإلقائها عارية في زنزانة الرجال، وسجين آخر لفظ روحه بمجرد أن رأى رأسا مقطوعا أمامه، من خلال ذلك يوجه الحديث إلى ذاته ويحاور نفسه، ويبيّن له جملة أمور التي صارت من ماضي عمله، لذلك تمتم (لم غابت عن ذهني هذه الملاحظات المهمة لحظتها؟!)؛ لأن ذاكرته في هذه الأثناء واعية فهمت بأن القصّاب هو الفاعل، بدليل (لفظ روحه لحظة رأى الرأس المقطوع) وهذا اليقين يرجع لـ (أنّ صاحب الرأس المقطوع،كان شاهد عيان على قيام القصّاب بذبح حمار في يوم

---

117 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 110و111.

عرفات،لم يحتمل القصّاب الفضيحة، قطع رأس الشاهد لدفن سره)، يعود هذا الاسترجاع إلى زمن قريب قبل مرضه وهو أيام تحقيقه في قضية موت الغجر عندما سجن أم الولد الذي يعرف السبب، وقضية الرأس المقطوع، فاسترجع هذه الأحداث بجانب المونولوج، التي شكلت علاقة حميمة بينهم، واستذكار مثل هذه الأحداث عامل أساس لإعطاء معلومات وبيانات للقارئ عن أحداث الرواية، لكي يوضح الصورة أمامه ويتابع سير السرد ولا يغادره.

ونلاحظ في بعض الحالات مجيء الاسترجاع في شكل حوار خارجي، نتلمس هذا في حوار الفنانة دلسوز مع الصحفية حين سألتها:

"– **وقيل أن أباكِ أخذته الحكومة، ما الذي أوصل (الشمشال) إلى تلك القمّة.**

– **كان فوق الجبل ساعة إعتقاله، وربما رماه لحظة إعتقاله، رماه للتاريخ طبعاً.**

– **هل كنت حاضرة مع من شاهد الواقعة، أعني لحظة إعتقال والدك.**

– **كلاّ..كنت طفلة.**

– **في حوارات سابقة ذكرت أن أباك كان عازفاً ماهراً بالـ (شمشال).**

– **كان يرعى الماعز فوق الجبل، يعزف خالباً ألباب النساء والفتيات.**

– **السؤال الذي ظلّ بلا إجابة سبب ركضك.**

– **لا أعرف، أشياء بدأت تحاصرني، فجأة سمعت صوت (شمشال) ينحدر من القمم العالية، رأيت خيال فتى يقف هناك فوق القمّة، لقد كان شبح أبي جاء ليشهد على عرسي.**

لتتوقفت الفنّانة عن الكلام، بدأت بالبكاء لثلاث دقائق، مسحت دموعها، واصلت الكلام.

– **أستميحك عذراً، لم أحتمل المشهد الذي رأيته.**

– **ماذا رأيتِ.**

– **فتى يقف، وصوت شمشال يسترسل في الفضاء.**

– **ربما أشياء قديمة، تراءت لك في تلك اللحظة.**

– **كلاً..كنت متيقنة من المشهد.**

– **ربما مجرد تخيل، كونك تحملين ذاكرة رسميّة.**

– **أنا موثق أن روحه جاءت لتشهد على عرس بنته الوحيدة.**

– **حسناً..أرجو أن لا أكون سبباً لجلب أحزان الماضي لك، وأنت تعيشين أيامك العسلية.**

– كلا..مجرد مشهد حضرني، كنت مع خطيبي، والناس من حولنا ترقص وتغني، وجدت رصاصات صدئة على الأرض، وجدت فوق القمّة فتى يقف، بدأ يعزف، فقدت رشدي ومضيت أركض نحوه، للحق أقول فقدت صوابي، لم أعد أمتلك إرادتي، هربت، الناس تبعتني، لم يستوقفنِ أحد، ربما توقعوا موقفي جزء من متطلبات الفرح، وصلنا القمّة،لم أجد الفتى، وجدت الشمشال، وجدنا أكوام عظام حيوانات، قيل أنها تعود للقطيع الذي كان يرعاه.

– ألم تفحصوا العظام ربما تعود للبشر.

– ربما كما تقولين..وجدنا أيضاً نطاقاً عسكرياً و(بسطال) متحجر.

– لابد من وجود بشر أيضاً طالما عثرتم على ممتلكات شخصية.

– ربما أنت على حق.

– حسناً..وماذا بعد.

– قررنا أن نشيد قبراً هنا كلـ (أبي) في المكان الذي وجدت فيه (الشمشال)."[118].

على الرغم من إتيان الاسترجاع في صيغة حوار خارجي نشعر أيضا بالصوت الفردي وهو صوت دلسوز حينما تتذكر حادثة إعتقال والدها وقتله فوق الجبل، إذ تمثل ارتجاع الأحداث في إطار الحوار الخارجي الذي ساهم وساعد في تطور حدث الرواية وإعطاء معرفة عن أشياء أخرى للمتلقي، الذي هو بيان سبب ركض دلسوز نحو الجبل، والشخصية أرادت أن تتذكر مع كل السؤال والخطوة في الحوار، وباستعادة هذه الأشياء سلطت الضوء على ماضي حياتها في مرحلة الطفولة طبيعة الواقع الذي عاشت فيها، وذلك أدى إلى إظهار أبعاد الشخصية للفنانة (دلسوز).

إن هذه العمليات الاسترجاعية وفّرت المعلومات الإضافية للقارىء والمتلقي وجذبه لمتابعة الأحداث الأخرى التي تحدث فيما بعد.

ونرصد تيار الوعي في الروايات ولكن ليس بهذا الحجم الكبير الذي جاء فيه أنماط أخرى، وهو نمط آخر من أنماط الحوار الداخلي الذي "يركز أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف الكياني الفني للشخصيات"[119]، ويعتمد على "التعبير عن المضامين عبر وعي

---

118 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 192و193.

119 - همفري، روبرت، المصدر نفسه، 20.

الشخصية"[120]، وهو كمصطلح يسعى إلى "تعبير مجازي للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر"[121]، ليؤدي إلى إخراج الصور والأفكار بشكل غير مترابط وغير متناسق.

من أمثلة حوار تيار الوعي ما جاء في رواية أولاد اليهودية لنقيب مالح في أثناء واجبه العسكري بمثابة مسؤول عن الجنود الفارين من الجبهة، لحظة قام بوضع طلقة على رأس الجنود الخمسة:

" **في تلك اللحظة إرتجفت يده، أضاع الرؤوس الخمسة، وجد نفسه إزاء مئات رؤوس تتحرك حوله،تاه، ظلام دامس، دوران، زوغان، قواه الجسدية، العقلية، إرادته، نزف ممتلكات رجولته، لا حيلولة لديه، يتوجب القتل، رد الإعتبار واجب من واجبات المواطن الخدوم،المضحي بالغالي والنفيس.**

إسترد وعيه المشتت، وقف يستصرخ، تدخل أحد جنوده، أخرجه من فك كابوس إمتحانه الأوّل،سقطت أجساد خمسة، إتضحت الرؤية، عاد ليثاً لا يقهر، تشجع، لا يجوز الخروج من الإحتفال الوطني من غير شارات،من غير، أوسمة، أنجز المهمة الخالدة بمسدسه الشخصي، وضع في كل رأس كل جندي محتضر طلقة (رحمة)"[122].

يتمثل هذا المقطع الحواري صورة متداعية تتوالى في ذهن الشخصية، لتقيم تصورات وصفية ناشئة بفعل الموقف الذي وقع فيه النقيب حين وضع طلقة الرحمة على رؤوس خمسة جنود فارين من الواجب، ونلاحظ حرية الذهن في التعبير عن العمليات اللاشعورية التي يتحدث عنها الوعي، حيث تدفقت صورة (تاه، ظلام دامس، دوران، زوغان، قواه الجسدية، العقلية، إرادته، نزف ممتلكات رجولته، لا حيلولة لديه، يتوجب القتل...) بشكل غير مترابط وغير متناسق، وتأتي متلائمة مع الوعي بأنه "تشويش عظيم للحظات التجربة والذكريات غير المبوبة وهو مفاتيح أرغن

---

120 - محمد، د.باقر جواد، المصدر نفسه، 145.

121 - آيدل، ليون، القصة السيكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، ت: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959م، 37.

122 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 118و119.

دقيقة التركيب من الانطباعات الحسية"[123]. وأمثلة أخرى تأتي معبرة عن هذا النمط، كما جاء في رواية الحزن الوسيم:

"**قبيل ساعات، قضيا معاً الليل في حوارات صاخبة، توزعت بين الجد، قليل من الهزل تخلل، تمنى لو لم يفعلها سيجده في ركن ما،يجلس، نائم، يبكي، يضحك، يفكر، الحزن الكبير والقديم نهض، ربما إنتفض ودفعه خارج عالمه، نهض، هرب، رغب تحرير بقايا مستقبله**"[124].

يتجلى في هذا المقطع تدفق الصور بشكل عشوائي غير منضبط منها (يجلس، نائم، يبكي،ي ضحك، يفكر) وذلك نتيجة فقدان صديقه الذي يمثل أخاً له، والراوي قادر على أن يرسم أبعاد الشخصية من خلال رصد اللحظات الذهنية لدى الشخصية وينقلها بصورة غير مترابطة، إذ دفعها إلى أن تنهض من نومها وهروبها من عالمها. ويمكن أن يأتي حوار تيار الوعي في الدلالات المتكررة:

"**نوم..نهوض، أرجوحة القدر، قدر كل الكائنات، كل مفاصل العلم، قديمه الفلسفي، وحديثه التكنولوجي، لم يجد كبسولة علاج تفصل هذا التوأم الأزلي المتوازن، نوم/يقظة..يقظة/نوم**"[125].

نلاحظ من هنا الانتقال من فكرة إلى فكرة أخرى في دلالة (نوم/يقظة..ويقظة/نوم)، فاستخدم الراوي الوسائل البلاغية وهي تكرار الألفاظ من أجل إيصال حالة الوعي في بث الأفكار، ونرى قطع التلاحق والتتابع بين الأفكار وانتشار الصور الذهنية بشكل غير متكامل.

---

123 - آيدل، ليون، "كيف نقرأ الصخب والعنف"، ت: نجيب المانع، *مجلة الثقافة الأجنبية*، العدد الأول، بغداد، 1980م، ص.64.

124 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 135.

125 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، **152**.

2. حياة تحسين كرمياني وتعريف بالروايات الثلاث

1.2. وولادته وأسرته

هو تحسين علي محمد باوه خان السوره ميري، الذي عرف بـ (تحسين كرمياني) ولد عام١٩٥٩في جلولاء التابعة لمحافظة ديالى وسط العراق، لأب وأُم، عراقيي الجنسية، كورديي القومية، من عائلة مكونة من تسعة أبناء، وتزوج من مدرسة للغة العربية من القومية التركمانية، ورزق منها بثلاث بنات[126].

2.2. دراسته وعمله

أكمل دراسته الابتدائية والثانوية والإعدادية في جلولاء، ودخل معهد النفط في(بغداد) وبعد تخرجه من المعهد التحق بالخدمة العسكرية عام 1980م، ولم يكمل الخدمة العسكرية وتسرّح بقرار شمل القومية الكُردية آنذاك، وعمل في شركة نفط الشمال في محافظة التأميم قسم هندسة الآلات الدقيقة ثمّ انتقل إلى محافظة (ديالى) وعمل بصفة(كاتب المحطة) في مكتب توزيع منتجات ديالى لغاية 1998م وحكم عليه بالسجن(5) سنوات كونه كشف تلاعباً وتزويراً في مستودع (ديالى) ما أنْ تسلم إدارته، فاعتبرتْ الدائرة أنّه عمل شخصي غير مكلف به، وكونه من القومية الكردية تم سجنه بدل القيام بتكريمه، خرج من السجن في العام 2001م، وتقاعد عن العمل في السلك الحكومي بسبب تفشي ظاهرة الفساد وعدم المسؤولية، عاش في بلدته جلولاء معتمداً على التقاعد والكتابة في صحف الزمان والصباح والتآخي حتى سقوط جلولاء بيد الإرهاب[127].

3.2. أفكاره وشخصيته

كان "تحسين كرمياني كاتبا مثابرا له حضور واسع على الساحة الأدبية، ويسير بخطى ثابتة ورصينة ليؤكّد شخصيته الأدبية عبر نتاجاته الأدبية، فهو يمارس الكتابة النقدية أحياناً والنقد التحليلي عبر قراءاته الانطباعية، ولن تخرج عن قنوات الإبداع الأدبي لكونها مكملات تعطي دوافع

---

126 - ينظر، جاسم، حامد صالح، *الشخصية في روايات تحسين كرمياني*، أطروحة دكتورا، المعهد العالي للدراسات، بغداد، 2013، طبعت في دار تموز، دمشق، 2015م، 12.

127 - ينظر، محمد، أكبر فتاح، *بنية التشكيل السردي في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع) لتحسين كرمياني*، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة السليمانية، 2015م، 10.

للمغامرة وتضيف لمسات بها ينفتح النص على مزاج المتلقي، وله حضور دائم في الصحف والمجلات العراقية والعربية، ومواقع الانترنيت الأدبية[128].

مل الإيمان، إذ يحاول بناء عالم مسالم، وهو يريد أن يقول الحقائق كما هي، فينهل من الواقع شخصيات وأحداث الزمن، ويبث افكاره على ألسنة الشخصيات،كون الشخصيات كما يذهب الكثير من النقاد والدارسين هم لسان حال الكاتب. وكانت أفكاره نابعة من الواقع، وواضحة في كل كتاباته، وهي تتمثل قول الحقيقة ومجابهة الظلم وتعرية الأحداث.

4.2. موهبته

نشأت موهبته منذ طفولته وهو في التاسعة من عمره، فتأثرة بجدته التي كانت تنسج وتلهج له حكايات خرافية، اذ استطاع ان يحفظ القصائد والنصوص المدرسية، وجاءت القراءة الفعلية لديه متأخرة، بسبب صعوبة العيش في وقته وقلة المكتبات، وهو منذ فترة دراسته في الصف الثالث متوسط مسكوناً برغبة كتابة الرواية، نجمت لديه هذه الرغبة كونه عاشقاً للأفلام الهندية وآلام رعاة البقر (الكاوبوي) فوجد نفسه تندمج مع المناظر الخلابة والحبكة والغناء والحوارات وتطور الأحداث[129]. وعلى الرغم من محاولاته لكتابة الرواية، ولكن البداية الفعلية العام (1999) عندما تم توقيفه من قبل السلطة لأسباب تتعلق بالوظيفة.

المواهب لدي الكاتب متعددة الأنواع ما بين القصة والرواية والمسرحية والمقالة، "يمكن أن ينتهي إلى أن القصة القصيرة تقف في مقدمة اهتماماته الإبداعية إذ بدأ قاصا وأنتج كما قصصيا يتفوق على بقية الفنون الإبداعية الأخرى، وتأتي الرواية مضاهية وملاحقة للقصة القصيرة في دائرة اهتمام كرمياني الكتابية وتحتل النصوص المسرحية المرتبة الثالثة في ترتيب كم الإنتاج الإبداعي لديه، ومن ثم جمع مقالاته المتنوعة (أدبية وثقافية واجتماعية) في كتاب بعنوان (امرأة الكاتب) بوصفها نشاطا يضيء مساحة أخرى من تجربة الكاتب"[130] وفضلا عن ذلك يعشق فن الرسم منذطفولته وشبابه ويمتلك براعة في رسم الأشياء.

---

128 - جاسم، حامد صالح، المصدرنفسه، 16.

129 - لقاء مع تحسين كرمياني، 2015/12/20.

130 - عبيد، د.محمد صابر، المصدر نفسه، 1.

وثقافته المتكونة من تلاقي دراسته العلمية وموهبته الأدبية، وكثرة قراءاته في شتى الميادين، ووجود الحرص والمثابرة والمتابعة لكل دقائق الأمور الثقافية، ووجود خيال واسع، والأحداث التي مر بها كرمياني – السجن، الجوع، الفقر، التنقلات في السكن بين (جلولاء وبعقوبة والكوت والمنصورية وكركوك)– كل ذلك سبب لغزارة النتاجات الإبداعية لدى كرمياني[131].

وهو مثل أي كاتب وقع تحت تأثير تجربة الأدباء والنقاد العراقين والعرب والغربيين، منهم "صلاح عبد القادر الأعظمي، نزار قباني، وشيركو بيكة س، ومحيي الدين زنكنة، وصباح الأنباري، ونجيب محفوظ، ومحمود عبد الحليم عبد الله، وهمنغواي، وماركيز، ودستيوفسكي، وتولستوي، ومكسيم غوركي، وتورجنيف..وغيرهم). والأهم والأكثر تأثيراً في مسار تجربته الأدبية والابداعية هو القاص (صلاح عبد القادر الأعظمي) وهو المصدر الثاني له في إثراء ثقافته للكتابة القصصية بعد جّدتِه، وقد تعرف على القاص بعد التحاقه بالخدمة العسكرية في المناطق الحدودية بين العراق وإيران، وكان كَرمياني ينظر إلى القاص (صلاح عبد القادر الاعظمي) بوصفه معلماً ومرشداً وفياً،و كان قد أرشده إلى طريقة كتابة القصة القصيرة، وأعطاه كتاباً مهماً في هذا المجال عنوانه: (فن كتابة قصة قصيرة ونماذج قصصية)كدليل لكتابة القصص القصيرة والمبادئ الأساسية لكتابته، وبعد هذا يهيء كَرمياني نفسه للحياة الجديدة في عالم الأدب والقصة ووجد ضالّته التي يبحث عنها، وحدد لنفسه أسلوباً خاصاً مطعماً بتجارب الأدباء والكتاب البارزين على مستوى العالم العربي والغربي"[132]. وتأثر أيضاً بروايات الأدباء الروس، لأن معاناتهم قريبة من هموم الكاتب على نحو من الأنحاء، كذلك الأدب الأفريقي وأدب أمريكا اللاتينية.

5.2. **مؤلفاته**

كان تحسين كرمياني طرق ابواب الفنون الإبداعية بمختلف جوانبها، إذ أصدر مجموعات قصصية وروايات ومسرحيات كثيرة ، وهي كالآتي:–

1–هواجس بلا مرافئ، مجموعة قصصية، دارالشؤون، الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.

2–ثغرها على منديل، مجموعة قصصية، دار ناجي نعمان، لبنان، ٢٠٠٨.

3–بينما نحن ... بينما هم، مجموعة قصصية، دار الينابيع، دمشق، ٢٠١٠.

---

131 - لقاء مع تحسين كرمياني، 2015/12/20.

132 - محمد، أكبر فتاح، المصدر نفسه، 11.

4-بقايا غبار، مجموعة قصصية، دار رند، دمشق، ٢٠١٠.
5-ليسوا رجالاً، مجموعة قصصية، دار رند، دمشق، ٢٠١١.
6-بينما نحن، بينما هم، وثغرها على منديل، مجموعتان، طبعة ثانية،دارروند،دمشق، ٢٠١١.
7-الحزن الوسيم، رواية، دار الينابيع، دمشق، ٢٠١٠.
8-قفل قلبي، رواية، دار فضاءات، عمان ٢٠١١.
9- أولاد اليهودية، رواية، دار رند، دمشق، ٢٠١١.
10-حكايتي مع رأس مقطوع، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ٢٠١١.
11- بعل الغجرية، رواية، دار رند، دمشق، ٢٠١٢ .
12-زقنموت، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٣ .
13- ليالي المنسية، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2014.
14-من أجل صورة زفاف، مسرحيتان، دار رند، دمشق ٢٠١١.
16-خوذة العريف غضبان، خمس مسرحيات، دار رند، دمشق، ٢٠١١.
17-البحث عن هم، مسرحية، دار رند، دمشق، ٢٠١١ .
18- امرأة الكاتب، مقالات، دار رند، دمشق، ٢٠١١.
19- السكن في البيت الأبيض، كتاب مقالات لفضح السياسة.

6.2. جوائزه

وقد نال الكاتب جوائز عديدة عن بعض أعماله الأدبية، منها:

1-المرتبة الثالثة عن قصة (كرنفال للشهيد)، عام ١٩٩١، في مسابقة الإتحاد العام لنساء العراق.

2-المرتبة الأولى عن قصة (يوم اغتالوا الجسر)، عام ٢٠٠٣م، في مسابقة المؤتمر الوطني ديالى للقصة القصيرة.

3-جائزة الإبداع عن مجموعة القصصية (ثغرها على منديل)، ضمن مسابقة ناجي نعمان الثقافية الدورة الخامسة، لبنان، عام ٢٠٠٧م.

4-المرتبة الأولى عن قصة (مزرعة الرؤوس) في مسابقة (مركز النور – السويد)، عام ٢٠٠٨م.

5- المرتبة الثانية عن رواية (أولاد اليهودية) في مسابقة مؤسسة الكلمة، مسابقة نجيب محفوظ للقصة والرواية، الدورة الثانية، ٢٠١٠، مصر، عام ٢٠١١م.

6- عضو فخري في مؤسسة ناجي نعمان، لبنان.
7- عضو اتحاد أدباء العراق منذ عام، 1995.

7.2. دراسات عن أعماله:

1-المرجعيات المعرفية في مسرحيات تحسين كرمياني، بشار عليوي، مبحث في رسالة دكتوراه في كلية الفنون الجميلة في الحلة.

2-الشخصيات في روايات (تحسين كرمياني)، حامد صالح جاسم، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للدراسات، بغداد، 2013، طبعت في دار تموز، دمشق، 2015.

3-(نكهة السرد) البناء السردي في قصص (تحسين كرمياني/ عبد الله طاهر البرزنجي/ هيفاء زنكنه)، وسام سعيدصلاح الدين ، رسالة ماجستير، طبعت في دار تموز، دمشق، 2014.

4- (التشكيل الحواري السردي في قصص تحسين كرمياني)، حازم سالم ذنون، رسالة ماجستير، بإشراف الدكتورة فائزة محمود محمد المشهداني، الدكتور كلية التربية الأساسية-الموصل، 2013، طبعت في دار تموز، دمشق، 2014.

5- التبئير السردي في روايات تحسين كرمياني، بختيار خدر أحمد، رسالة ماجستير، بإشراف الدكتور يادكار لطيف جمشير، جامعة صلاح الدين، كلية اللغات، قسم اللغة العربية، 2015، طبعت في دار تموز، دمشق، 2015.

6- المكان في روايات تحسين كرمياني، قصي جاسم أحمد الجبوري، رسالة ماجستير،بإشراف الدكتورة منتهى طه الحراحشة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، 2015.

7- طبيعة السرد في رواية حكايتي مع رأس مقطوع، أكبر فتاح محمد، رسالة ماجستير، بإشراف الدكتورة نيان نوشيروان، كلية اللغات، جامعة السليمانية، ، 2015.

8- هناك كتاب شامل عن مجمع أعمال تحسين كرمياني، اشترك فيه باحثون ونقّاد من الوطن العربي ومن بلدان مجاورة "بعنوان (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي قراءات في تجربة تحسين كرمياني) ويضم اثنين وعشرين بحثا، في تجربة النقد الجماعي الذي قام على إخراجها الأستاذ الدكتور (محمد صابر عبيد) وقد ضمت البحوث الأجناس الأدبية المختلفة، فقد جاءت القصة القصيرة أولا ثم الرواية ثم المسرحية ثم المقالة، وتلاءمت هذه البحوث مع حجم النص

الإبداعي، وغزارته، ويمكننا القول إن نصوص كرمياني متنوعة إبداعيا وليست مكررة أو مستنسخة عن تجربة واحدة بل هي متنوعة"[133].

وقد أشاد به الكتاب والمترجمون والنقاد من خلال مقالاتهم المنشورة في الإنترنيت والجرائد والمجلات بأعماله الإبداعية.

8.2. تعريف بالروايات الثلاث

1.8.2.الحزن الوسيم*

1.1.8.2. تعريفها

تعد هذه الرواية أول رواية للكاتب صدرت عام 2010عن دار (الينابيع) بدمشق، جمع فيها بين السرد والحوار الصحافي، وبنية الرواية جاءت على شكل لوحات،كون الأحداث متشعبة وتمتد إلى فترات زمنية ما بين الماضي والحاضر، وقد تميزت بسرعة التطور والتدهور الحاصل في جميع مناحي الحياة جعلت أمزجة الكثير من الشباب متحررة، فمشهد العرس على أنقاض معسكر جعلته حلماً يرود مخيلة الفنانة (دلسوز)، لكن هذا الحلم كان وراءه دافع ما، ففي هذا المكان تكون الرصاصات التي ثقبت جسد والدها على يد الجيش هي التي أيقظت فيها صورة والدها، جعلتها تراه فوق القمة وتنطلق إليه.

تستند الرواية إلى الأحداث التي مرت على المنطقة الكوردية جراء سياسة التهجير والقمع، والحرب الداخلية التي دارت بين الحزبين الرئيسيين الكورديين في أقليم (كوردستان)، وحالة التغيير التي بدلت الكثير من أمزجة الناس، التمسك بالحياة وفتح آفاق أخرى للعيش، حالات الإحباط عند بعض الشباب منها الطالب المتفوق يغدو حارساً لشخص مسؤول دليل على ضياع مستقبل أهل الشهادات،وعدم وجود فرص التعيين.

---

133 - ذنون، حازم سالم، المصدر نفسه، 38.

*دلالة العنوان (الحزن الوسيم) "كون الرواية تتناول حالة الحزن المستديم عند (نوزاد) وجدت العنوان ملائماً لفكرتي، بعدما قرأت مقطعاً شعرياً للشاعر(شيركو بي كه س): (بقيادة الحزن الوسيم)كنت أرمي من وراء العنوان أن هناك أحزاناً جميلة تضفي على الملامح ومضات الجمال، والحزن غالباً ما يكون مقروءا في العيون". المصدر: إتصال الهاتفي مع الكاتب، 31-1-2016.

2.1.8.2. الشخصيات

جاءت الشخصيات في الرواية كالآتي:

1- (نوزاد) شاب نال شهادة الهندسة، في المرحلة الأخيرة يأتي في المرتبة الثانية، لكنه لم يجد فرصة للتعيين، وهوشاب خجول، يحب من طرف واحد (هه وليز) زميلته بنت رجل ثري له نفوذ حزبي، يفشل في الولوج إلى قلبها،لم يمتلك الجرأة لمفاتحتها لشعوره بالفقر، يحمل في عينيه حزناً عميقاً، يقوده إلى درجة الإنتحار، قبل أن يجده صديقه (شيرزاد) وينقذه، يلتقي عن طريق المصادفة الفنانة (دلسوز) وبعد لقاءات عدة تطلب منه الحضور على قمة جبل (أزمر) كي ترسم الحزن المتراكم في عينيه، ويحصل الزواج بينهما.

2- (شيرزاد) شاب صديق (نوزاد) متهور، شخصية متفتحة، عبثية، تأثر بالموضة، كثير التدخل في مواقف يخرج منها خاسراً، يتعرض لحادث سير والحادث يربطه بعلاقة مع الممرضة (كلبهار) ويتزوجها.وهو يلعب دوراً كبيراً في تغيير نفسية (نوزاد) الحزينة، وهو من يتسبب في زواجه من (دلسوز).

3- (دلسوز) شابة فنّانة تشكيلية، مرحة، متحررة، تصطدم بالحزن المترسب في عيني (نوزاد) وتمتد الدهشة حتى الزواج، وهي إبنة الراعي الذي أعدم.

4- (كلبهار) ممرضة تعالج (شيرزاد) وتتزوج منه.

5- أم (دلسوز) زوجة الرجل الذي رُمي فوق الجبل بين قطيع أغنامه، وبقيت صابرة لتربية ابنتهما (دلسوز) تصمد أمام كلام النسوة بخصوص حرية البنت.

6- أم (نوزاد) زوجة الرجل الذي اعتقل وضاع خبره، إمرأة صبورة، ظلت محافظة وتفرغت لتربية (نوزاد) تخاصم الموضات الحديثة وتتهجم على كل ما هو مزيف ومدمر للمجتمع والأخلاق.

7. (كاوه) مقاتل محال على المعاش، ما زال يحمل جرحاً قديماً، ينحاز لحزبه، يحاول أن يرفض عملية الزواج، قبل أن يذهب وفي قلبه غصة.

8- (صلاح الدين) تلميذ كان مع (نوزاد و هه وليز) في الكلية وهو إبن ثري ومسؤول حزبي.

9- وهناك شخصيات أخرى ثانوية جاءت في الرواية كالومضة (محمود البستاني، العقيد، الضابط حردان، الضابط الكبير، العريف، الصحافية، بله مشروب، نسرين، الصبي بائع المرطبات).

3.1.8.2. أنواع الصراع

(نوزاد) صراعه من أجل تحقيق الأمل بعد فقدان الأب والجوع.

(شيرزاد) صراعه من أجل العبث كونه لم يكن طالباً أو مثقفاً.

(دلسوز) صراعها مع الحياة من أجل إثبات الكينونة وتحقيق حلمها الفني بسبب الفراغ الذي تركه فقدان الأب.

(كلبها) صراعها من أجل تأسيس العائلة.

(أم نوزاد) و (أم دلسوز) صراعهما الصبر وتحمل مسؤولية تربية وإيصال الأبناء إلى مرحلة النضج والوصول إلى الغايات بعد فقد الآباء.

2.8.2. أولاد اليهودية

1.2.1.1. تعريفها

وهذه رواية ثانية صدرت لتحسين كرمياني، طبعت ونشرت في (دار تموز) عام2011، وجاءت دلالة العنوان من كون الرواية تتناول ثلاثة إخوة كانوا أبناء يهودية تم ترحيلها، إذ تم تثبيت العنوان اعتمادا على كون أمهم يهودية.

الرواية تستند إلى أحداث من الماضي، فوضى الحياة في بلدة صغيرة، صعود السلطة الحاكمة القمعية، الحرب على الجيران، إشاعة الفوضى وبث سموم الفساد في المجتمع عبر جلب (السيرك) والسماح للغجر بإشاعة حياتهم علناً، محاربة أهل الأيمان، صعود الحزب وخنق الناس ومحاربة الجيران، محاربة المتدينين، السخرية متواجدة ضد السلطة، كون الناس خضعت لتلك السلطة وأصبحت الضحية، إشاعة الفساد في المجتمع لقتل التراث، البدء ببناء دور السينما على المقابر.

ويتشكل بناء الرواية من لوحات أيضاً، وجاء الخطاب فيها ضمن الحوارات والسرد، والرواية تعتمد على الأسلوب الملحمي كون ناس البلدة يشاركون في الأحداث ويتواجدون معاً حيثما هناك خبر جديد وهام، وتبدأ الرواية بهطول مطر غزير مفاجئ على البلدة بعد سنوات عجاف، وهذا معادل موضوعي لسقوط البلاد بيد سلطة قاسية، تغلغل الحزب في كل تفاصيل الناس، إشاعة الفساد، محاربة الدين، تأتي الكوارث والأحداث متلاحقة، من خلال الأحداث يبدأ الروائي بنسج

خيوط الرواية، تحديداً التفاصيل الكاملة للشخصيات وهي تسير نحو مصائرها، يموتون بداء غريب موحد فيهم.

2.1.8.3. الشخصيات

1- النقيب (مالح) يتيم يكتشفه رجل ومن ثم يودعه في بيت صديقه شخص غني لم يرزق بأطفال، يلعب دوراً في بلورة حياته وجعله ضابطاً في سلك الشرطة، شخصية صارمة، منفذ حريص لأوامر السلطة، لا يتعب، تجمعه الصدف مع الملا (صالح) في كل المرات يحاول أن يناصبه العداء لسبب مجهول بالنسبة له، يدركه مرض غامض يلوث دمه، يموت جراءه.

2- الملا (صالح) يتيم يلتقطه دلال البلدة ليتبناه، مستقيم يتيم يغدو رجل دين يصطدم بـ (مالح) وتحصل بينهم مفارقات ومشاحنات، قبل أن يدركه المرض الخبيث ويموت بسببه.

3- الراقص (فالح) يتيم أخرس، يلتقطه الغجر، يغدو معهم كواحد منهم، يقدم أعمال للبلدة يوم الفيضان، يدركه مرض غامض ويموت أيضاً.

النقيب (مالح) الملا (صالح) الراقص (فالح) أخوة، ولكن الكاتب جعلتهم متضادين حتى اللحظات الأخيرة وهم أبناء (أبو سمرة) صائد الخنازير.

4- (أبو سمرة) رجل سكن البلدة وكان صائداً للخنازير، غادر البلدة، ظهر فجأة مع قوافل التجار، يموت موتاً غامضاً، وبعد يغدو أنه أب لـ (صالح، مالح، فالح)، ويتزوج مع إمرأة اليهودية عندما يسكن في بلدة جلبلاء، والأم اليهودية حين يتم تسفيرها مع أبناء جاليتها بداية الخمسينات من القرن المنصرم، ترمي بالأطفال إلى قارعة الطريق.

5- ويوجد في الرواية شخصيات أخرى، لم يظهر كثيرا (الطبيب، كبير الغجر، الناس يشاركون بشكل ملحمي في سير الأحداث، فتاة مسافرة في الكراج، الملا الشاب الجديد للبلدة، الكلاب).

3.2.1.1. أنواع الصراع

(مالح) صراعه من أجل وقف نمو الفراغ الذي يسكنه بعدما علم أنه بلا أب وأم، يغدو أداة بيد السلطة لتدمير كل شيء جميل.

(صالح) صراعه من أجل إصلاح الناس والوقوف بوجه الفساد.

(فالح) صراعه التفوق في الرقص والعمل الصالح لقمع الخرس والطرش.

هناك الناس كمجموعة مشتركة وصراعها من أجل العيش والسلام تحت ضغط ظروف تتلاحق بقسوة، سياسة غامضة لسلطة جديدة، الحرب، توافد الغجر لتدمير الذائقة والعرف المتوارث، إدخال السينما إلى البلدة، البحث عن الكنوز المطمورة، الأمراض الحديثة.

3.8.2.زقنموت

1.3.8.2. تعريفها

وهي رواية سادسة للكاتب صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت سنة ٢٠١٣، وربما كانت إسمها (زقنموت) غريب الفهم، ولكن عندما نغوص إلى أعماق نص الرواية تزال هذه الغرابة شيئا فشيئا، هذه الرواية تعود بنا إلى زمن الديكتاتور وحروبه المفجعة، فضلاً عن هذا يصور لنا ملامح تاريخ مدينة (جلولاء)، والرواية تحتوى على ما يصطلح عليه بـ (أدب الحرب)، وكان للرومانسية أيضا حضور في جانب آخر من بناء الرواية، فإنها تدور في فلك الحب والرومانسية والشعر العاطفي، وأراد الكاتب من خلال سرد الأحداث والمشاهد توصيف الفترة التي عاشها العراق في حربه على الكويت، وتأثيراتها السلبية على نفوس والناس الجنود معا.

2.3.8.2. الشخصيات

1- (ماهر) شاب وسيم يكتب شعرا، وقد خصص جزءا كبيرا من حياته لكتابة الشعر، فقد والده وهو في الثانية عشرة من عمره، يقع في حب ثلاث فتيات في عمر الورود، وهن (مهدية ومها وماجدة). وكان ماهر قد بترت كفّة اليمنى وأصيب بعطب جنسي أفقده رجولته، لذلك قررت لجنة شرحبيل الطبية (عدم صلاحيته لحمل السلاح والدفاع عن حياض الوطن)، وبعد إلقاء القبض عليه وعلى صديقه ماجد شبوط معا، ماتا جراء الرمي الجماعي.

2- (مهدية) هي الحبيبة الأولى لماهر، أطربت قلبه لسويعات لا تنسى، فتاة أولى حفرت لنفسها موقعاً مرموقاً في قلبه، على الرغم من حضورها السريع وخروجها الأسرع من عالمه، تمكنت من وقف قلبه أمام عواصف عواطفه، لأنه وجد الحب أكذوبة.

3- (مها) التي تحتل مكانة خاصة في قلب ماهر، فعلى الرغم من أنّ أولاد خالتها الضباط قد يسببون لهما الكثير من العراقيل وأصبحوا عائقا أمامهم، ولكن في النهاية تم عقد الزواج بين مها وماهر بقرار مجلس قيادة الثورة.

4- (ماجدة) حبيبته الثالثة التي قد أوقعت ماهر في المشكلة بالمجيء معها إلى المدرسة، بعدئذ تم تبليغه من قبل دائرة أمن البلدة، لأنه عمل مخالفة قانونية صريحة ضبطه بعض العناصر الأمنية فاشترطوا عليه أن يتزوج (مها) أو (ماجدة) أو الإثنين معا، لكنه في نهاية المطاف اختار (مها) التي أحبها وأخلص لها كثيرا.

5-(عبد الخالق صاحب الكرامات) جد ماهر من أمه، وهو الرجل الذي يرشد الناس لكي يحافظوا على أنفسهم من الشيطان، وكان الناس يأتون إليه لعلاجات روحانية لعلل غامضة، وصاحب الكرامات يحرص على توفير سبل الراحة للضيوف، وهو يلاطف الصغار يتعاطف معهم.

6- (أم ماهر) هي بنت صاحب الكرامات، تزوجت من عبدالكريم الذي جاء للعلاج عند أبيها، وإشترطت عليه أن لايمارس مهنة أبيها، فعلى الرغم من قسوة شرطه وافق الطرفان على الشرط، والنساء كثيرات زحفن إلى البيت، حاولن أن يقنعن الأم كي تمسك (الطريقة الصوفية)، وكي تلقي عليهن ما عندها من الرقية، لكنها جددت العهد الذي أقسمت عليه يوم خطوبتها.

7- (عبد الكريم) والد ماهر، وهو رجل مستخدم في معسكر البلدة، يذهب بدراجته الهوائية إلى عمله، كل يوم يحمل معه كيس خيش، مربوطاً على المقعد الخلفي لدراجته، في الكيس (صمون) عسكري، تبيع (أم ماهر) بعضه، وبعضه تبقيه للمعيشة، وهو أصيب بمرض في رأسه، زار أبو الكرامات للعلاج، فبعد الجلسات العلاجية، وبعد شهادة على أخلاق صديقه، حصل الزواج بينه وبين إبنة (صاحب الكرامات)، ومات أبو ماهر بحادث سيارة.

8- (موحان) وهو صديق ماهر في الحرب، استشهد في أثناء الواجب، كان شاعرا، ولكن لم يكتشف أحد ذلك وبقى الأمر مخفيا إلى ما بعد وفاته، فعثرت أمه على رزمة أوراق شعرية له، حيث طلبت من ماهر طبعها له في كتاب.

9- (ماجد شبوط) وهو صديق ماهر في الحرب أيضا، وهو الذي بثّ خبر عنه أنه مات إثر حادثة حرق سيارة حربية في أثناء تدريبهم، ولكنه لم يمت، بل كان هاربا من الخدمة العسكرية إلى قرية أم العاقول، وصادف فيها ماهر عبد الكريم باحثا عن علاج لعطبه الجنسي الغامض، فقبض عليهما جراء الحملة العسكرية على القرية.

10- (أم سليم) هي الإمرأة الخبازة، متفتحة في حياتها، قادمة من البصرة وبقيت في المدينة بعد مقتل زوجها في شجار ليلي بالسكاكين قرب نادي الموظفين، فمعظم ناس البلدة تعرفها، يسمونها ثرثارة الزقاق، ويقولون عنها عندما تكون نائمة زقاقنا بخير.

11- ونجد شخصيات أخرى تظهر في الرواية كالبرق الخاطف (السجناء، أستاذ ماهر، فتاة البريد بين مها وماهر، رسول ومحسين وحامد أصدقاء ماهر، أم ماجدة، أم موحان، أم مها، جندي البشير، الضابط مفلوق شفتين، الضاب الكبير، نائب ضابط بدين، الرجل الكهل)

والعامل الأساس في كسر رتابة السرد هو المفاجأة الواردة في الرواية، مثلا إعلان موت الجندي ماجد شبوط في حادثة حرق السيارة، ولكنه لم يمت وصادفه ماهر في أم العاقول، وفي مفاجأة أخرى نرى بأن الجندي الشهيد (موحان) شاعرا، فترك بعد وفاته رزمة أوراقه الشعرية، تحت عنوان (قّداس حياة سافلة.. أوراق أرق موحان)، وطلبت أم موحان من ماهر أن ينشرها.

استطاع تحسين كرمياني توظيف تقانات رائعة، كاستخدام أسلوب الفاعلية الشعرية في الرواية، وهو ما يمنحها فضاء أوسع من الفضاء السردي، وهذا ليس غريبا لأنه في روايته الأولى (الحزن الوسيم) استعمل تقانة الجمع بين السرد والحوار الصحافي مجاورا بين جنسين مختلفين. وهو ما جعل الرواية تحتوى على عناصر أدبية متعددة.

3.3.8.2. أنواع الصراع

1- (ماهر) صراعه من أجل تحقيق أحلامه وبناء حياة سعيدة، بعيداً عن الحرب وسفك الدماء.
2-(مهدية، مها، ماجدة) صراعهن من أجل الولوج إلى قلب ماهر والزواج معه.
3- (أم ماهر) صراعها الصبر والتحمل من أجل سعادة ماهر وبناء حياة طيبة.
4- صاحب الكرامات صراعها من أجل علاج الناس بالرقيات وإعطاء الراحة للناس.
5- (أم سليم) صراعها من أجل ثرثرة الكلام في الزقاق بين الناس البلدة.

استخدم الكاتب كلمة (جلبلاء) كتسمية خاصة لمدينة (جلولاء) فهي اسم مبتكر لمدينة شبه خيالي، مأخوذ من(جل) بمعنى (كل) و (بلاء) هو البلاء الحاصل في ربوع حياتنا، فهذه المدينة الروائية المستمدة من مدينة واقعية شأنها شأن أي مدينة عراقية أخرى تعّرض أبناؤها للقمع والإبادة ومصادرة الحريات الخاصة والعامة.

3. رسم الشخصيات

1.3. مهاد نظري

تعرف الشخصية "بأنها جملة من الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية والاجتماعية والخلقية التي تتميز الشخص عن غيره تمييزا واضحا"[134]فتبرز هذه الصفات من خلال الاختلاط وتعاملها مع الناس المحيطين بها وبما حولها، والشخصية دور من أدوار أو عنصر من عناصر الرواية المتعددة والمختلفة، يمكن أن نصنفها بمعايير لاحصر لها من خلال طبيعة علاقتها بدائرة الأحداث، فهي تكون عادةً رئيسة أو ثانوية[135].

إن الشخصية تعد عنصراً جوهرياً من عناصر بناء الرواية، وتختلف هيئتها بإختلاف المنظور الروائي، فهي عند الواقعين التقليديين مثلا شخصية حقيقة أو شخص من لحم ودم، لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط، أما في منظور الكتّاب والنقاد المحدثين فالشخصية الروائية ماهي سوى كائن ورقي ينطلق من خيال الكاتب كصورة واضحة لشخصية معينة في واقعنا المعيش[136]، وهي عنصر يعكس فيه وجهة النظر الروائي وتطلعاته داخل الصراعات وبناء الأحداث و " تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي...وفق ذلك التعبير هي العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر التشكيلية الأخرى كافة، بما تقدمه الإحداثيات الزمانية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي وأطراده"[137]؛ لأن الشخصية ليست إنسانا فقط، وعلينا أن نأخذ في الاعتبار بأن المقصود بالشخصية لا يقتصر على البشر دائما، بل يتعداه ليشمل فعلا أو يمارس تأثيرا أو يتمتع بحضور قوي تتجاوز أصداؤه حدود حجمه، فالمكان يمكن أن يكون شخصية أو بطلا داخل الحكاية، والمهم أن المقصود بالشخصية هو محرك الحدث أيا كانت طبيعته[138].

---

134 - راجح، د.أحمد عزت، *أصول علم النفس*، ط: السابعة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، 393.

135 - ينظر، زيتوني، لطيف، المصدر نفسه، 114.

136 - ينظر، يوسف، آمنة، *تقنيات السرد في النظرية والتطبيق*، ط: الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، 1997م، 26.

137 - بحراوي، حسن، *بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)*، ط: الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990م، 20.

138 - ينظر، قنديل، فؤاد، *فن كتابة القصة*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002م، 204 و205.

الحوار يمثل الشخصية على المستوى الفكري والثقافي "حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري الخلقي، ومثلها في الحياة"[139]، فالروائي يعتمد على الحوار لرسم المشاهد، وما يدور فيها من الكلام والحوارات بين شخصياتها، وما ترسل فيها من الرسائل التواصلية والتفاعلية بين الشخصيات[140]، حتى جعل الحوار وسيلة تحدد منذ البداية علاقة القارئ بالشخصية، هل يتعاطف معها أو يزدريها ويحقر من شأنها، ومن خلال هذه العلاقة يستطيع القارئ أن يحكم على الشخصية وقدراتها على إقناعه ومن ثم يحكم عليها بالصدق والمنطق، فالحوار بين شخصيات النص الروائي هو أول مفاتيح النص ذلك أن القارئ سواء كان متخصصا أو قارئا عاديا يستطيع من خلاله الوقوف على حقيقة البواعث النفسية والعقلية والشعورية التي تحكمت فى الشخصيات وفي تحديد مواقفها داخل الحدث، وهذا الإحساس لا يتم من غير أن تسمعنا الشخصية صوتها الحقيقي إذا تحدثت معنا ،ومع غيرنا، سواء كان الحديث مؤثرا فى البنية السردية للعمل الروائي، أو غير مؤثر في تطورات الحدث أو المشهد الروائي[141].

إن أبسط الحوادث في الرواية يفترض وجود ثلاثة أشخاص: المؤلف– والقارىء– والبطل، يتخذ البطل، بصورة طبيعية، صيغة ضمير الغائب، فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه، والذي تروى قصته، ومن السهل معرفة الفائدة التي يجنبها المؤلف عندما يدخل في روايته شخصا يمثله هو نفسه، راويا يقص علينا قصته الخاصة، مستعملا ضمير المتكلم أنا[142].

استخدم النقاد والباحثون طريقتين في رسم الشخصيات، هما: الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية، الكاتب في الأول يقوم برسم الشخصيات من الخارج بنفسه، بالوقوف على شرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، فيعرض للقارىء تصرفاتها ويفسر البعض الآخر، بينما في الثاني– الطريقة التمثيلية– الكاتب ينحّي نفسه جانبا، ليفسح المجال أمام الشخصية لتعبر عن نفسها

---

139 - عزالدين، إسماعيل، *الأدب وفنونه*، دار الفكر العربي، 2004م، 136.

140 - ينظر، رشيد، آزاد عبدول، *ملامح قصصية في شعر على بن الجهم*، جامعة السليمانية، رسالة ماجستير، كلية اللغات، قسم اللغة العربية، باشراف د. لطيف محمد حسن، 93.

141 - ينظر، المؤتمر الثاني للقصة " بعنوان خصوصية الخطاب السرد عند كتاب الصعيد، https://www.facebook.com/notes/775753622453452/

142 - ينظر، بوتور، ميشال، *بحوث في الرواية الجديدة*، ت: فريد أنطونيوس، ط: الثانية، منشورات عويدات بيروت، باريس، 1982م، 104.

وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، ومع هذا قد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها، عن طريق الحوار وأحاديث الشخصيات الأخرى المشاركة داخل النص، والكاتب يستطيع أن يستخدم كلتا الطريقتين في نفس الوقت، ولكن في بعض الأحيان يضطر إلى استخدم أحدهما دون الآخرى[143].

من هنا يمكن تقسيم رسم الشخصيات في الروايات الثلاث على محورين، أولا محور الشخصية الرئيسة ومن ضمنها رسم البعد الداخلي والخارجي، ومحور الشخصيات الثانوية من ضمنها أيضا البعد الداخلي والخارجي.

2.2. الشخصيات الرئيسة:

إن هذا المصطلح يوناني في الأصل يعني (المقاتل الأول)، وهو الممثل الذي كان يقوم بالدور الرئيسي، ومع ذلك يقوم بدور الشخصية الشخصية الثانوية في نفس الوقت[144]، وهذه الشخصية "تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، في الدراما أو أي أعمال الأخرى"[145] وهي الشخصية التي "تتمحور عليها الأحداث والسرد وهي الرئيسة التي تنسج حولها الأحداث"[146] بدورها الهائل في بناء السرد وهي بكونها شخصية "ليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائما، ولكنها دائما هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"[147]، فبأفعالها يتغيّر مجرى السرد، وتنمو الحبكة، وإنها شخصية نامية من حيث الفكر والسلوك والرؤية والموقف والتصرّف على صعيد القصة، ولذلك لا يمكن تلخيصها بجملة[148].

---

143 - ينظر، نجم، د. محمد يوسف، *فن القصة*، ط: الخامسة، من نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت– لبنان، ، 1966م، 98 و99.

144 - ينظر، وهبة، مجدي، مهندس، كامل، المصدر نفسه، 208.

145 - فتحي، إبراهيم، المصدر نفسه، 211 و 212.

146 - علوش، سعيد، المصدر نفسه، 126.

147 - فتحي، إبراهيم، المصدر نفسه، 212.

148 - ينظر، فورستر، إ.م، *أركان الرواية*، ت: موسى عاصي، ط: الأولى، جروس برس، 1994م، 85و 88 و89.

تمتلك الشخصيات الرئيسة "تعددية في الحياة داخل الرواية، ويستطيع الروائي باستخدامها وحدها أحيانا وبدمجها بنوع آخر غالبا إنجاز تأقلمه ومناغمة الجنس البشري بالأركان الأخرى لعمله"[149]، ولها عمق واضح وأبعاد مركبة وتطور مكتمل وقادرة على تدهش القارىء إدهاشا مقنعا مرات عديدة[150].

رسم الشخصيات عادة يعتمد على ملامح البعدين الخارجي والداخلي لدى الشخصية داخل العمل الفني، فنحن من هنا نركز عليه لتصوير الشخصية الرئيسة:

1.2.3. الملامح الخارجية: وتتمثل في رسم أو إبراز الانفعالات الخارجية بالكلمات المعبرة عن هيكل الجسمانية والتصرفات لدى شخصية الأدبية[151]، ويتمكن الكاتب من خلال هذا التصوير أن يصوّر يتلمس البعد الاجتماعي للشخصية من الواقع المحيط بها وعلاقتها بهذا الواقع المعيش، لأن الإنسان كائن يعيش داخل مجتمع بشري ويتفاعل مع الآخرين في حياته، فلا يستطيع أن يتفرد إلى خارج هذا الواقع ومن غير التعامل والتفاعل مع الآخرين، لذلك يكون التصوير الروائي للملامح الخارجية من "أحد الأركان الأساسية للتشخيص وهو تقديم صورة إستهلالية كاملة للشخصية ثم تقديم الأحداث لتعززها"[152].

استطاع الروائي تحسين كرمياني أن يبرز الأبعاد والملامح الخارجية لشخصياته داخل الروايات، من خلال هذا الحوار الذي تظهر فيه الملامح الخارجية، ودار بين نوزاد وشيرزاد والفنانة، "**وقف نوزاد،وقف صاحبه، فتاة ببنطلون، تضع على رأسها قبعة، تقف أمام لوحة خشبية، إمرأة تجلس على بساط، وقفا، الفتاة ترسم..قال صاحبه:**

– يا لها من فنّانة.

ظلّ (نوزاد) صامتاً،مأخوذاً، مد صاحبه كفه اليسار، أسقطه على كتفه اليمين، أفاق (نوزاد) من غيبوبة عميقة..أردف صاحبه:

---

149 - فورستر، إ. م، المصدر نفسه ، 61.

150 - ينظر، فتحي، إبراهيم، المصدر نفسه، 212.

151 - ينظر، عبد النور، جبور، المصدر نفسه، 69.

152 - إبراهيم، د.عبدالله، *البناء الفني في رواية الحرب في العراق*، ط: الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م، 87.

– ما الذي سلبك وعيك.

همس:

– تشبهها..أنها تشبه (هه و..لير).

– أكانت رسّامة.

– كلا..كانت تحب المعارض الفنية،كانت تقتني اللوحات الثمينة.

– ربما هي، لم لا نذهب إليها، قل لي، أكانت تضع قبّعة على رأسها.

– قبّعات..كانت تستبدلها كل يوم.

– قد تكون هي..لنقترب منها.

– لا..لا..لا أعتقد أنها هي.

– لم تخاف..ربما هي.

– لا..لا..لا أريد أن أقترب أكثر، دعني أنظر إليها من هنا.

سحبه صاحبه، إقتربا إلى مسافة لا تتجاوز المائة متر، توقفا، قال نوزاد:

– كاد قلبي أن ينخلع، لو كانت هي لسقطت من فرط الهلع.

– ألم تقل أنها شبيهتها.

– لها نفس الشعر، نفس الطول، ربما نفس الرغبات، الحركات.

– ألم أقل لك أن كل فتياتنا (هه وليرات).

– و..لكن..(قاطعه).

– عدنا لـ (لكن)، قد تجدها دواء علتك.

– هيهات..هيهات.

– لم هيهات.

– من ترضى بفقير.

– أنت مهندس يا أخي.

– مهندس من غير وظيفة"[153].

---

153 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 38 و39 و40.

دار هذا الحوار عندما خرجا (نوزاد) وصديقه المخلص (شيرزاد) إلى قمة (أزمر)، في أثناء ذلك وجدا الفنانة، فبدأ الراوي برسم ملامح البعد الخارجي للفنانة من قبعتها وشعرها وقامتها وحتى حركاتها، قائلا (إنها تشبه بهولير) وهولير هي زميلتهما الدراسية، بعدئذ أصرّ (شيرزاد) على التقرب إليها، ولكن نوزاد رفض، لأنه يرى نفسه فقيرا ومهندسا خريجا بلا وظيفة، قد لا يكون محل اهتمام الأثرياء على حد تصوره، إن إظهار وبيان هذه الملامح وسيلة مهمة للكشف عن الشخصيات في العمل السردي، ليبين للقارىء أو المتلقي طبيعة الشخصية وكيفية تعاملها مع الذين من حولها. ونلحظ في هذا المقطع الحواري بين (شيرزاد) والفنانة (دلسوز) إبراز الملامح الخارجية لشيرزاد:

"– **بعد غد سأرقص حتى الموت.. (صاح شيرزاد).**

– **(شيرزاد) مشهور بالرقص يا (دلسوز) ،أظنّه تربى مع الغجر. (قال نوزاد).**

أجابت (دلسوز) ضاحكة:

– **ليرقص حتى أرسمه في لوحة نادرة.**

– **أرجوك أرسميه بملابس غجر.. (صاح نوزاد).**

– **سأجعل له أجنحة، طائراً يرقص في الهواء.. (صاحت دلسوز).**

تدخل (شيرزاد):

– **سأرقص مقابل طلب بسيط.**

– **وما هو طلبك.. (أجابته دلسوز).**

– **أريد صورة لخطيبك يرقص في فضاء (السليمانية) هل توافقين.. (قال شيرزاد)**"[154].

يكشف الحوار الصورة الخارجية لشيرزاد عندما اجتمع مع (كلبهار) حبيبته و(دلسوز ونوزاد و أم نوزاد) فكان شيرزاد يفرح ويرقص في الهواء، ويقوم بتشخيص نفسه كشخصية رئيسة بقوله (بعد غد سأرقص حتى الموت) فرحا وسرورا بإقامة الزواج بين (نوزاد والفنانة دلسوز)، ثم تدخل (نوزاد) في الحوار ليصف (شيرزاد) بأنه تربى مع الغجر برقصه الجيد هذا، ويطلب من (دلسوز) أن ترسمه بملابس الغجر، ثم هي تقول سأرسمه كطائر له أجنحة يرقص في الهواء، فالإظهار والكشف عن الحركة والملامح الخارجية لشخصية (شيرزاد) تشير إلى أنه ذو شخصية منفتحة ويختلط مع الناس كثيراً، فهذا ما جعله يتورط في المشاكل في كثير من الأحيان، لذا كان (نوزاد) يناديه بـ (أبو

---

154 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 180.

المشاكل) في مناداته له، إن القارىء يتمتع بهذه التوضيحات عن الشخصيات؛ لأنه يفتح ويفسح له مجالاً للتعرف على طبيعة الشخصيات وتصرفاتها داخل العمل السردي، ويرفع عنه أيضا الشعور بالملل والتعب من السرد الطويل.

الراوي من هنا قادر على تصوير الشخصيات بصورة فنية جميلة، نرى هذا التصوير في حوار بين (ماهر وأمه)، كان (ماهر) قد "**فشل أن يقنع نفسه بأنه كائن يمكنه أن يمشي عالي الرأس من غير شعر يخفي طاسة رأسه، وجد الخجل آفة تلجمه من الخروج من غير غطاء لـ(كرعيته)، لم يحتر (ماهر) أكثر من دقائق معدودات.**

قالت أمّه:

((ماذا بك.؟))

((رأسي..))

((أنه جميل، يليق بك أكثر من –خنافسك– أيام زمان.))

((أشعر بأنني كائن منبوذ بهذا الرأس منزوع الشعر.))

((لدي –غترة– جديدة،مات أبوك قبل أن يستعملها.))

((لم أتعود على وضع الأشياء السخيفة على رأسي.))

((لا تستحي يا– ماهر– رأسك هكذا أجمل.))"[155].

قام الحوار هنا برسم الملامح الخارجية للشخصية الرئيسة في الرواية، الذي هو (ماهر)، بعدما رجع من واجبه العسكري حليق الرأس، رأى نفسه ككائن منبوذ منزوع الشعر، فخجل أن يخرج من بيته بهذه الحال، كي لايستحي أمام الناس، قالت له (أمه) لدي غترة جديدة يمكن أن تستعملها، ولكن (ماهر) وصف الغترة بأوصاف سخيفة، ثم أخبر أمه بأنه هكذا أجمل، فهذه الأوصاف والتصويرات لشخصية (ماهر) تبرز الهيئة الخارجية له، فيشعر القارىء أو السامع بأن هذه الشخصية التي تتمتع بتلك الأوصاف شخصية حية تتحرك أمامه، كأنها شخصية على خشبة المسرح.

---

155 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 130 و131.

2.2.3. **الملامح الداخلي:** إن الحوار بوصفه عنصرا مهما يشارك في بنية النص السردي، فإن الكاتب يتخذه كأداة لكشف الخبايا النفسية لشخصياته، وهو "إذ يسهم في خلق الجو العام والأجواء النفسية الخاصة للشخصية، فإنه يسهم في النتيجة مرة أخرى في رسم هذه الشخصية، وخط بعض أجزاء هويتها حين تحفزها الإستجابة لهذه الأجواء الخاصة إلى أن تفيض بكلام يعكس في النتيجة طبيعتها وسماتها وأحيانا طبيعة شخصيات أخرى وسماتها"[156] التي تتميز بها هذه الشخصية عن باقي الشخصيات المشاركة معها، فنحن نعرف الشخصيات من خلال المحادثة والحوار معها كما في حياتنا اليومية، ونكتشف طبيعتها في "ما يتعلق بالكيان النفسي المتصل بالتركيب العصبي والعضلي والشعوري للشخصية أي الاحوال النفسية والفكرية وما ينتج عنها من سلوك"[157].

إن الأبعاد والملامح الداخلية أداة مهمة يتخذها الكاتب لرسم شخصياته؛ لأنه في بعض الأحيان لانستطيع أن نتعرف أو نغوص إلى أعماق شخصية ما داخل العملية الفنية بوساطة البعد الخارجي فقط، فينبغي علينا أن نعتمد على البعد الداخلي أيضاً، لنتوصل إلى داخل الشخصية بالكشف عن "الحصار النفسي والضجر، الشكوى الجسمية وفقدان الشهية وعدم التركيز الذهني والقلق والإنفعال والبكاء والخوف والافكار المزعجة والتشاؤم والأحلام المزعجة والكوابيس والإضطرابات والشعور بالألم"[158]، وغيرها من الحالات الإنسانية ذات الطبيعة النفسية الشعورية.

من أمثلة الرسم الداخلي للشخصية الرئيسة، ما جاء من حوار بين (ماهر وأمه)، قال ماهر:

" **((أنا لم أعد أنا.))**

صمت.

((مها لم تعد مها.))

صمت.

((أنا و –مها– لم نعد –مها– وأنا.))

صمت.

((لم أنا بالذات.؟))

---

156 - كاظم، د.نجم عبدالله، *مشكلة الحوار في الرواية العربية*، عالم الكتب الحديث، إربد– أردن، 2007م، 82.

157 - جنداري، د.إبراهيم، "حركة الشخوص في شرق(المتوسط) "، *مجلة الموقف الثقافي* ، العدد السابع وعشرين، 2000م، 85.

158 - طالب، د.عمر، القصة القصيرة الحديثة في العراق، ساعدت جامعة الموصل في نشره، 1979م، 46.

سقط (ماهر) في موج بكاء، شاركته أمّه، بعد دقائق تحركت الأيدي وأزاحت الدموع.

قالت:

((ماهر..هل قلت شيئاً.؟))

((ماذا أقول، لم أعد كائناً يمتلك أقوالا كي يقوله.))

((حقاً الصمت أحسن في يومنا هذا.))

((لم تطاردني الناس.؟))

((الغيرة والحسد يا –ماهر–))

((ليس هذا..))

((تخلصك من الحرب ووجود أبنائهم في الجبهة وراء هذه الأقاويل.))

سحب شهيقاً عميقاً وزفر بحرقة.

قالت:

((أنت تموت جوعاً.))

((جوفي لم يشعرني بالجوع.))

((بدأت تفقد نظارتك.))

((أشعر بعطش دائم.))"[159].

ما نلحظه في هذا الحوار هو كشف الأبعاد الداخلية لـ (ماهر) بوصفه شخصية رئيسة في الرواية، إذ كان يحس بعدم وجوده كإنسان داخل المجتمع، ويرى نفسه بأنه كائن من غير شعور وإحساس، بقوله (أنا لم أعد أنا)، على الرغم من إلحاح أمه للأكل فهو يردها قائلا (جوفي لم يشعرني بالجوع) و (أشعر بعطش دائم)، كل هذه الانفعالات والأحاسيس أوقعته في هذه الحالة المرتبكة، فاتخذ الكاتب البعد الداخلي للوصول إلى ماهو غير مرئي، من أجل تصوير العالم الباطني للشخصية وإعطاء المفيد من المعلومات حولها حتى يبرز للمتلقي إلى أي حد أثّرت الحوادث في حياة شخصياته.

ونموذج آخر نجده في حوار بين (الملا صالح والنقيب مالح):

---

159 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 319 و320.

"سمع الملاّ صوت قرقعة المفتاح الزنزانة، نهض وتقدم من الباب،وجد شرطيا يناديه، تبعه، وصل غرفة النقيب، لم يستقبله كما أستقبله في المرة السابقة..قال له:

- بدأت تقود ثورة على الحكومة.

- أنا أقود ثورة.

- ماذا تسمي خطبتك الجهادية.

- أريد توعية الناس.

- ترغب بقاءهم في حوض التخلف.

- أنت تعتقلني بغيرحق.

- أنت تمنع الناس من تلبية دعوة الحكومة.

- ما هي دعوة الحكومة.

- الحكومة تريد مشاركة الناس في المنهج الوحيد لسعادتهم"[160].

يتجلى في هذا الحوار في رسم شخصية (الملا الصالح) ومكانته الدينية بين الناس في البلدة، فدار الحوار عندما كان الملا في السجن نتيجة خطابه الشديد على المنبر ضد أفعال السلطة، وهي أفعال غير لائقة مع الشرع والدين كما يراها، ويرسم شخصية الملا بوصفها قائد الثورة والجهاد على السلطة والحكومة ولكن الملا يصحح هذه التصورات حين يقدم نفسه بأنه شخصية دينية من الواجب علية تحذير الناس عن كل ما يمكن أن يضرهم، ويريد عدم وقوع الناس في حوض التخلف، لذا يقول للنقيب (أنت تعتقلني بغير وجه حق)، ثم يحاول النقيب أن يقدم هدفهم ومنهجهم الذي هو سعادة الناس، فأظهر الحوار البعد الفكري والأيدلوجي لشخصية (ملا صالح).

لقد قام الكاتب تحسين كرمياني، بتوظيف جنس الشعر مع السرد، ومن أمثلة ما يحقق هذا التوظيف، هو الحوار الداخلي الشعري لشخصية (ماهر):

"متأملاً الفراغ المترب

لا عدو يرصدني

لا قدر يأخذني بضغطة زناد

لا رصاصة تريحني من ضجيج يستفحل

---

160 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 42.

ويسكت فيّ

هذا العناد

ضجيج يمزقني

يكاد يبتلعني على مهل

يكاد يلقيني

جملة مهملة من غير فعل.!"[161].

وجاء في مقطع شعري آخر، بعض الانفعالات والهواجس النفسية لشخصية (ماهر):

وقتي ملغوم

موتي معلوم

أنا ولد مشئوم

مذ ضيفني البرق المسموم

مذ صيرني البرق مستودع هموم

صار شتائي الدائم بلا غيوم.![162].

لقد استطاع الروائي المبدع (كرمياني) من خلالها هذين المقطعين الشعرين، أن يفسح المجال أمام (ماهر) ليرسم الحالة الشخصية الداخلية لـ (ماهر) كونه شخصية رئيسة داخل السرد، يبرز الحوار البعد النفسي لحالات التشاؤم والصراع الداخلي لدى (ماهر) تجاه الواقع الذي كان فيه، بحيث صور كل جوانب حياته مكتوية بشظايا الحرب (حرب الحمير) كما يسميها في كثير من حواراته، قد يرسم لنا الانفعالات النفسية والبوح الوجداني للشخصية بأنها على قدر الموت، وموته معلوم، وصوّر نفسه بأنه كائن مشؤوم بعيد عن أي شكل من أشكال التفاؤل.

الشيء المميز الذي نراه من خلال استطلاعنا واستقرائنا للروايات هو المزج بين رسم الملامح الخارجية والداخلية للشخصية الواحدة داخل مقطع حواري واحد، ومن هذه الأمثلة التي تنعكس فيها هذه السمة:

"**مرّة سأله ذلك الجندي الصارم:**

– أنت تسهر كثيراً.

---

161 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 165 و166.

162 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 193.

- أنا أسهر.

- عيناك تفضحانك.

- أشعر بضيق هنا، لدي رغبة بعدم مواصلة الحياة.

صفعه الجندي، قلبه على فراشه، ربط يديه وقدميه إلى السرير بحبل محكم.

في اليوم التالي قال له الطبيب:

- لا يليق بك الإنتحار.

- أنا أفكر بالإنتحار.

- أبحت ما في نفسك للحارس.

- هذا ليس صحيحاً أيها الطبيب."[163].

دار الحوار بين (الطبيب) في المستشفى و(النقيب مالح) في أثناء مرضه المرير الذي فرض عليه صورة الموت، فبدأت شخصية الطبيب بالحوار برسم الملامح الخارجية لشخصية النقيب بكونه شخصية رئيسة هنا، بقوله إن النقيب يسهر كثيرا وعيونه تفضح ذلك السهر الكثير طوال الليالي التي تمثل حياته على فراش المرض، ثم يرسم لنا شخصية النقيب في إضطراباته النفسية بأنه يشعر بضيق وعدم رغبة لمواصلة الحياة حتى وصل إلى التفكير بالإنتحار من كثرة هذه الصراعات النفسية في داخله، إذ نجد من الحوار التشكيل الازدواجي بين رسم بعدي الشخصية الداخلي والخارجي، ليضع أمام القارىء الصورة جلية لشخصياته الروائية على نحو متكامل.

3.3. الشخصية الثانوية:

لقد عرفت الشخصية المسطحة/الثانوية في القرن السابع عشر بالهزلية، وأحيانا تعرف بالنموذج وأحيانا بالكاريكاتير، وهي التي في أدق صيغها تدور حوله فكرة أو صفة واحدة، عندما لا يتوافر فيها أكثر من عامل، وبالإمكان توضيحها بجملة واحدة، وعلى الرغم من تطور وتغير الأحداث، فهي لا تتطور مكتملة، وتفتقد التركيب ولاتدهش القارىء أبدا بما تقوله أو تفعله، ويمكن الإشارة إليها كنمط ثابت أو كاريكاتير"[164]، كل ذلك أعطى لها سمة ثابتة ومستقرة الفكر والسلوك في النص السردي.

---

163 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 135.

164 - ينظر، فورستر، إ.م، المصدر نفسه، 54. وفتحي، إبراهيم، المصدر نفسه، 212.

الفائدة الكبيرة لهذا النوع من الشخصيات هي سهولة تمييزها عند ظهورها، تميزها عاطفة القارىء لا العين الباصرة، التي تلاحظ تكرار اسم معين، والمؤلف يستفيد منها بحيث لا يحتاج إلى إعادة تقديمها، ولا تفر من بين يديه، والفائدة الأخرى هي أن القارىء يتذكرها بسهولة وتبقى ثابتة في مخيلته، لأنها لا تتبدل نتيجة الظروف[165].

نعرض من هنا أيضا تصوير الشخصيات الثانوية من خلال الملامح الخارجية والداخلية، كما عرضنا للشخصيات الرئيسة:

1.3.3. الملامح الخارجية: الملامح الخارجية هي طبيعة البنية أو الهيكل الجسماني الذي تتميز به الشخصية من الخارج، ونستطيع أن نشخص ونكتشف هذه الملامح الخارجية للشخصية الثانوية بواسطة الحوار، من أمثلة ما ترسم وتكشف لنا الشخصيات الثانوية من الخارج، الحوار الذي دار بين الضابط الكبير وضباطه:

"**أوقفوا الجميع على شكل أرتل.**

صاح نائب ضابط بدين،كرشه يندلق أمامه كـ بطن امرأة حامل:

((أستا..عد..!))

قرعت الأقدام الأرض، قرعات غير منسجمة،متفاوتة، في سياقات العسكر يسمونها ((خربطة)).

غضب أحد الضبّاط..صاح:

((أولاد القنادر شنو ها الخربطة.))

صاح نائب الضابط (مدعبل)البطن:

((أستا..ريح.!))

همس أحد الشبّان مغمغماً ((أطلق من دبرك ريح.))، لم يتمالك الواقف لصقه نفسه، أطلق كركرة مختنقة، هشيم نار سار، تحررت ثغور مستفزة، وإنطلقت ضحكة نصف جماعية.

أزبد الضابط الكبير وأرعد..صاح:

((أولاد القحاب، سألعن والديكم، سأجعلكم تنهشون بساطيل المعسكر بأسنانكم.))

لم يحتمل أحد الشبّان الشتيمة..صاح:

---

165 - ينظر، فورستر، إ.م، المصدر نفسه، 54 و55.

((لا–تغلط– سيدي، نحن أبناء حمولة، أولاد – الـ شيد الـ رعيس.))" [166].

يشارك في هذا الحوار شخصيات عديدة منها (الضابط الكبير، نائب الضابط البدين، الجندي) فكلها شاركت في مجرى الحوار كشخصية ثانوية، نشعر برسم الملامح الخارجية للشخصيات بوضوح، حيث ألقى الراوي الضوء على الهيكل الخارجي لها في تصوير نائب الضابط بالبدين ومدعبل البطن وملامح وجه الضابط الكبير بأنه أرعد لشدة غضبه، ثم صور الحوار مواقفهم ليوضح أمام المتلقي المدى الذي تتصرف على وفقه الشخصيات وتتعامل بسلوكها مع الآخرين وما حولهم.

وحوار آخر يشكل رسم الشخصيات الثانوية من الخارج، هو حوار بين (شيرزاد والصبي) بائع المرطبات:

"قال الصبي:

– القرد سرق لعبة فتاة.

صاح..(شيرزاد):

– قل لهم سأشتري لها واحدة، فقط يتركوا الطريق لنا.

قال الصبي الذي صار رأسه بموازاة النافذة:

– ليست اللعبة فقط بل سرق– موبايل– سكران أيضاً.

ضحك (شيرو)، ضحكت الأم، قال..(نوزاد):

– لا بد أنهما تحارشا به.

قال..الصبي:

– كلا..القرد فلت من صاحب الكشك (بلّه مشروب)، هجم على السكران أولاً، ظلّ السكران يركض، يسقط وراءه، صعد القرد على شجرة، السكران رماه بالقناني، القرد مسك القناني كلّها، السكران بحث عن شيء يرميه إلى القرد، وجد طفلة واقفة، تضحك، بيدها لعبة، أنتزع السكران اللعبة ورماها، مسك القرد اللعبة أيضاً." [167].

إن هذا الحوار يرسم الشخصية الثانوية (بلة مشروب) و(السكران) داخل سير أحداث الرواية، حين فلت القرد من (بلة مشروب) وهجم على السكران فسبب الإزدحام في سير الناس

---

166 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 109.

167 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 89.

العابرين أمام (الكشك لبلة مشروب)، إن تسمية (بلة مشروب) التي تتكون من كلمتين (بلة) هي كلمة تصغير لأسم (إبراهيم) وقد أطلق عليه لغرض ما، و (مشروب) تكون وصفا له بكونه يبيع المشروبات على الطريق المتجه إلى أزمر، جاء التصوير من هنا لسكران كيف يفر من القرد بحيث يركض ويسقط، ثم صعد القرد على الشجرة، فالسكران رماه بكل ما لديه، إذ يتضح للمتلقي أن رسم الشخصيات هنا يأتي من خلال تسمية الشحصيات والتعبير عنها ومن خلال تصرفاتها وسلوكها مع الناس.

نلحظ طبيعة رسم الشخصية الرئيسة (ماهر) والشخصية الثانوية (حامد) صديق ماهر في هذا الحوار معا:

" **قال (ماهر):**

((لننم قليلاً..ما تطفر في العيون أوهام محض.))

((سموني كلب الليل الأمين،ليس من المستحسن فقدان هذه الشارة النبيلة.))

((معظم الجنود غاطسون في نومهم السابع والسبعين.))

((نم أنت،أشعر أن هناك شيئاً ما يقلقني..أنفي بدأ يتحسس بطريدة في الجوار.))

((سأنام،ليس بوسعي أن أصمد أمام تعب جسدي.))" [168].

دار الحوار حينما كان (ماهر) وصديقه (حامد) في نقطة مراقبة، في أثناء ذلك يشعر ماهر بتعب ويريد أن ينام، ولكن حامد رفض ذلك بكونه (كلب الليل) وهذه تسمية أطلقها عليه آمر سرية، لأنه ينام النهار كاملا ويحرس في الليل بلا النوم، وبعد و صف (حامد) بكلب الليل وتصوير الجنود بأنهم غاطسون في نومهم السابع والسبعين، وتشخيصهم للقارىء، تحول إلى رسم الشخصية الرئيسة (ماهر) بظهور التعب في وجهه بحيث لا يستطيع أن يصمد أكثر، فحاول أن ينام، كل هذه التسميات والتشخيصات للشخصيات السردية تضفي معلومات متكاملة ترد إلى ذهن القارىء وتجعله يتابع سير أحداث الرواية.

نلحظ رسم الشخصيات من خلال الحوار الداخلي، ومن أمثلة ماجاء في هذا المضمار حوار (الملا الجديد) "**خرج الولد، يغمره فرح جارف، سار يرسم في خياله المشهد، مشهد وقوفه على المنبر،بمسوح مكوي، عمامة كبيرة على رأسه، يجب تثبيتها كي لا تسقط، سيتحدث ما عنده**

---

168 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 254 و255 .

من معلومات، سيسهر الليل ليكتب على أوراق الكثير من القضايا الشرعية، سيخطب بحماسة، الناس تنظر إليه، ستحسده على مكانته الجديدة."[169].

دار هذا الحوار الداخلي للشخصية الثانوية (الملا الجديد) بعد صدور أمر تعيينه في مكان (الملا صالح) لصراعه المستمر مع (النقيب مالح) مسؤول عن أمن البلدة، استطاع الراوي أن يرسم هيكله وبنيته الخارجية من خلال التخيل، حيث قام (الملا الجديد) برسم المشهد في ذهنه عندما يخرج إلى المسجد ويخطب في الناس، فاستطاع الراوي أن يصف لنا الشخصية بعبارات وصفية دالّة مثل: (مسوح مكوي، وعمامة كبيرة–بشكل مرتب حتى لا تسقط–)، ثم يصف لنا حالته (يسهر الليل ليكتب على أوراق الكثير من القضايا الشرعية)، هكذا صوّر الراوي لنا هيئة الشخصية من خلال الحوار الداخلي.

2.3.3. ملامح الداخلي: نكتشف من خلال هذا البعد الاضطرابات والصراعات النفسية للشخصيات السردية، ونتعرف على حالات التوتر والقلق لدى شخصيات، وإلى مدى تأثير الحوادث عليها وينعكس في حياتها السردية، ونموذج ما يشكل من رسم للملامح الخارجية للشخصيات الثانوية، مثل الحوار بين والدا هولير وخال كاوة:

"حدث صمت، قامت الأم، تبعتها هه ولير..قال الخال كاوه:

– لا تعملان شيئاً.

أجابت الأم وهي تنسحب:

– لا تقل أنني صائم.

قال الأب:

– الولد زميل (هه ولير) في الدراسة، ناس تليق بمقامنا.

– لن أتدخل في شؤون القسمة والنصيب، لكن الجرح القديم بدأ يوخز ضميري.

– حين يندمج المرء مع الفرح الكوني، لا تعد للجروح الذاتية تأثيرات على مجريات السعادة الحاصلة.

– سأبقى حاملاً آلام تلك الأيّام السود لوقت طويل.

---

169 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 47 و48.

- بين الأخوة تحدث خصومات، تصل إلى بوابة القانون أحياناً.

- لكن جراحهم جرااااااااااااااااح.

.....

- أليس هو مسئول كبير في قيادة العمليات العسكرية لحزبهم.

- أنا أيضاً مسئول كبير في العمليات الحربية لحزبنا"[170].

ما يقوم به الحوار عادة يتكون من شخصيتين أو بالأحرى طرفين، أما في بعض الأحيان يتعدى إلى أكثر من هذا مثل ما نجده في هذا الحوار، الذي دار بين (خال كاوه) و(والدا هولير) عندما تأتي عائلة ميسور وغني لخطبة هولير إبنة أخت (خال كاوه)، يبدو من الحوار أن (خال كاوة) لا يرضى بالزواج بينهم وبين العائلة التي خاضوا معها حربا داخلية، فقتل شقيق خال كاوة إثر هذا الحرب اللعينة.

يرسم الحوار شخصية خال (كاوه) و(أبو هه وليز)، حيث خال كاوة قرر أن يحمل آلام الحرب والأيام السود، ويرسم شعوره في البوح الوجداني لديه بأن ضميره بدأ يخزيه ويتألم ولا يسمح له بالموافقة على الزواج، أسهم الحوار هنا بتشخيص مكانتهما ومنزلتهما.

قام الكاتب بتوظيف الشعر ورسم من خلاله الشعور النفسي للشخصية الثانوية (موحان)، كما فعل في تصويره للشخصيات الرئيسة فيما سبق، فيتبين ذلك في هذا المقطع الشعري:

"أنا الأرض

هي الماء

أنا الطير

هي الفضاء

أنا الشمس

هي السماء

أنا الداء

هي الدواء

أنا الفناء

---

170 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 124 و125.

هي النماء

يباغتني الخوف بلا إستحياء

الخوف لغة لا يفهمها إلاّ التعساء

أي(كيوبيد)حرر سهمك من قوس الولاء

شق صدر محنتي

وأقتل فيَّ هذا البلاء

مأمولة قلبي

واقفة لا تنتظر عودتي

تتأمل جنازتي

تلك هي مشعلة حربي

كل مساء.!"[171].

كانت أم موحان قد حصلت على رزمة الأوراق الشعرية بعد موت ابنها في ساحة المعركة، فظهر بعد موت (موحان) أنه كان شاعرا كتب كل أشعاره خفية، ثم ذهبت أمه إلى (ماهر) لكي يطبعها له على شكل كتاب، فهذا المقطع جزء من أشعاره، حيث صور فيها حالته النفسية المكتوية بنيران الحب، يبدأ بتشبيهات نفسه وحبيبته تشبيها جميلا، ثم يتطرق لرسم شعوره وأحاسيسه تجاهها إذ يشعر بالخوف والحزن ، ويبدو أن حبه من طرف واحد مما سبب له محنة عظيمة تحولت إلى شعر على حساب الواقع.

---

171 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 279 و 280.

4. تطوير الحدث

1.4. مهاد نظري

يعد الحدث عنصرا أساسا في البناء السردي، إذ هو "ليس مجرد شيء عابر.. إنه أكثر من مجرد شيء يحدث وكفى، بل هو يسهم في مجرى عملية السرد، مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها"[172]، وعرّف في العمل السردي، بأنه "فعل الفاعل سواء كان فرداً أو جماعة"[173]، وهو يأتي في "مجموعة من الأحداث الرئيسية التي تكون مع حبكة الرواية أو المسرح, وهو عنصر رئيس في المسرح, ويمكن أن يؤدى بالحركة البدنية أو بالحوار أو برواية الأحداث المفترض حصولها على خشبة المسرح"[174]، كما "يمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات"[175]، وقد ينطلق (لوري لوتمان) إلى "أن الحدث يميز النص الأدبي من غيره من ظروب النصوص شان المعجم والدليل والتقرير اذ هو عنصر لا مفر منه للذات"[176]، وعلى هذا الأساس فإنّ "كل ما في القصة من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث، فيساهم في تصوير الحدث وتطويره حتى تغدو القصةكائناً حياً له شخصيته المستقلة التي يمكن التعرف إليها"[177]، وقد تكون طبيعة العلاقة المتنوعة بين الشخصيات الروائية، من الولادة والموت والحب والغضب والنصر والانهزام...، تنشأ كلهم حركة تهدف إلى خلق الأحداث داخل النص الروائي[178].

إن الكاتب يستمد مادته لنسج أحداث روايته من واقع حياته، ولكن ليس تماما كالحدث الواقعي–على الرغم من إنه انطلق أساسا من الحياة الواقعية– ذلك لأن الروائي، حين يكتب روايته لا يأخذ كل الأحداث الحياتية، بل يختار منه ما يراه مناسبا لكتابة روايته على وفق المنطق

---

172 - ريكور، بول، *الوجود والزمان والسرد*، ت: ، سعيد الغانمي، ط: الأولى، تحرير ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999م، 41.

173 - ينظر، علوش، سعيد، المصدر نفسه، 44.

174 - نصار، نواف، *المعجم الأدبي*، ط: الأولى، دار ورد للطباعة والنشر، الأردن، 2007م، 67.

175 - زيتوني، لطيف، المصدر نفسه، 74.

176 - القاضي، محمد وآخرون، *معجم السرديات*، ط: الأولى، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، 2010م، 140.

177 - رشدي، د. رشادي، *فن القصة القصيرة*، مكتبة الأنجلو المصرية، 115.

178 - ينظر، الحطيني، د. يوسف، *مكونات السرد في الرواية الفلسطينية*، –دراسة–، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999م، 49.

السردي، بالحذف، وإضافة الأشياء المناسبة من مخزونه الثقافي وخياله الفني، من دون أن يتقيد بالأحداث الحقيقية التي سمعها أو رآها، وبذلك تبدو الأحداث واقعية مع أنها مبنية على الإيهام أو الخيال أو المحاكاة[179]، لذلك لا بد أن يكون الروائي على معرفة وخبرة بالبيئة التي وقعت فيها الأحداث[180].

ينسج الحدث في إطار وحدة محكمة قوامها وحدة المواقف والقيم، والشخصيات الفنية، وجميع التفاصيل التي تليق بأن تكوّن الحدث الفني[181]، ويرتبط الحدث بالشخصية ارتباطا وثيقا، فلها دور في تطوير الحدث إلى أمام، لذلك لا نستطيع الفصل بينهما "لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل، فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل كانت قصته أقرب إلى الخبر منها إلى القصة"[182].

يتحقق دور الحوار في عنصر الحدث في بنائه السردي، في أن "الحوار يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطوير الحدث، فهو أولا يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما، وهو ثانيا يشير إلى التطور في المنظر اللاحق ويوحى به"[183]، ويتمكن الكاتب من خلال الحوار ضغط الأحداث الكبيرة واختصار ما يراه غير ملائم وغير مفيد عند إيراده داخل النص[184].

لقد اعتمد الكتاب والروائيون على طرق عديدة لسرد أحداث الرواية وتطويرها، منها سرد وتطور الأحداث عن طريق السرد الذاتي والموضوعي، وعن طريق الشخصيات والحاكي والحوار، لكن ما يهمنا هنا هو تطوير الأحدث عن طريق الحوار بنمطيه الحوار الخارجي والداخلي[185].

---

179 - ينظر، أبو شريفة، عبد القادر، و قزق، حسين لافي، *مدخل إلى تحليل النص الأدبي*، ط: الرابعة، دار الفكر، عمان–الأردن، 2008م، 125، و ينظر، يوسف، آمنة، المصدرة نفسه،27.

180 - ينظر، مينة، حنا، *الرواية والروائي*، مختارات 6، 38.

181 - ينظر، النابلسي، شاكر، *النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أطوان تشيكوف القصصي)*، ط: الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985م، 39.

182 - رشدي، د. رشادي، *فن القصة القصيرة*، 30.

183 - رشدي، د. رشادي، *فن كتابة المسرحية*، 50 و 51.

184 - ينظر، عبدالسلام، فاتح، المصدر نفسه، 91.

185 - ينظر، مجموعة نقاد الروس، *نظرية المنهج الشكلي*، ت: إبراهيم الخطيب، ط: الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت– لبنان، 1982م، 189.

2.4. الحوار الخارجي: إن الحدث يتطور من خلال الحوار الخارجي بنمطه الذي يجري بين شخصيتين أو أكثر، وذلك بإعطاء المعلومات والشرح عن الحدث الحالي والحدث الذي يأتي بعده، بتسليط الضوء على العلاقات بين الشخصيات الروائية والتوضيح عن حالاتهم[186]، فضلا عن ذلك "يقوم الحوار غير المباشر بتوفير مساحات كتابية كبيرة من خلال تلخيصه لأحداث كثيرة وقعت في مدة زمنية طويلة بمساحة كتابية صغيرة[187].

من أمثلة الحوار الذي يؤدي إلى تطوير الحدث في إطار الحوار الخارجي هو حوار بين الطبيب والنقيب المالح حول مرضه، عندما "**أجبره الطبيب قول الحقيقة، بلع الطبيب ريقه..صارحه:**

- **في دمك شيء غريب.**
- **ماذا تعني بغريب.**
- **وباء غريب غير معروف.**
- **ما مدى خطورته.**
- **حالة نادرة حضرة النقيب.**
- **قل الحقيقة.**
- **وباء وراثي مستشري في دمك، تحتاج إلى فحوصات دقيقة.**
- **ستتولى أنت المهمة بكتمان تام."**[188].

نلحظ هنا تقدم الحدث إلى أمام في إطار الحوار التحليلي الوصفي عن مرض النقيب، بحيث يوضح الحوار لنا الحالة الصحية (لنقيب مالح) الذي هو شخصية رئيسة في الرواية، بأن في دمه وباءً غريبا وحالته نادرة، وهذا المرض أيضا تسبب في موته فيا مبعد، فبذلك أدّى الحوار وظيفته بإعطاء المعلومات حول حدث التالي، الذي هو موت النقيب.

ونموذج آخر نراه في حوار بين دلسوز الفنانة وشيرزاد ونوزاد، "**حدجه صاحبه بنظرة غاضبة، مسك معصمه، سحبه، أمام لوحة أخرى وقفا، تناغم صوت من ورائهما، إلتفتا معاً،مشرقة الوجه وقفت، قالت وهي تقدم عبوتي ماء:**

---

186 - ينظر، فتحي، إبراهيم، المصدر نفسه، 148 و149. وينظر، مقلد، د.طه، عبد الفتاح، *الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون*، مكتبة الشباب، دار الزيني، المنيرة، 1975م، 165.

187 - ينظر، البطاوي، تغريد عبدالخالق هادي، المصدر نفسه، 52.

188 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 107.

– أرجو..أن تكونا عطشانين.

قال صاحبه:

– ماء الدنيا لا يرويه، صاحبي مصدوم.

قالت:

– عجباً..الشباب يتظاهرون بالتعب، الكآبة، الهروب من الحقائق.

قال صاحبه:

– صاحبي مهندس معماري، مهندس بلا وظيفة، عاشق للفن النبيل، الأصيل.

إبتسمت الفنّانة، راحت تفحصه بتأنٍ، شاب وسيم يرتسم الحزن بكامل معانية، تجلياته على ملامحه، حزن عميق جداً، يبدو ناطقاً، بعين الفن رأت أوجاع مزمنة، متاعب كفاحية، أحلام متحطمة، أشياء غامضة، تتوامض، كأنها رؤوس أسماك صغيرة تستنجد بحثاً عن أوكسجين، أو سنارة صيّاد، تخلصاً من فيضان ماء خابط.قالت:

– تجمع الهندسة والفن وشائج متداخلة، الهندسة رسم أيضاً.

قال صاحبه:

– دعينا نباركك أولاً، رغبنا أن نسبق الحاضرين، ظروف طارئة حالت دون ذلك.

– المهم جئتما، أنا فرحة بكما، لم تخلفا الموعد.

– نريد صورة معك، أرجو ذلك، لكن بلا إحراج.

– مضى زمن الإحراجات، نحن في واقع جديد، الفنّان منذور من أجل سعادة الناس.

أشارت إلى المصوّر، تقدم شاب، وقف أمامهم الثلاث، برقت العدسة وامضة من عدة زوايا..قالت:

– أنت أما لديك رغبة للكلام.

– أ..أ..نا.

– نعم..أنت..أصحاب الحزن الوسيم لديهم تعابير بليغة.

تدخل صاحبه:

– تكلم يا حضرة المهندس، أعطِ رأيك الصريح.

تكلم(نوزاد):

– لوحاتك جميلة.

أجاب صاحبه:

- من الجميلة، فنّانتنا أم لوحاتها.

شعر بظلام يسود عينيه..تلعثم:

- ها..ها..ماذا..ماذا تعني.

تدخلت الفنّانة:

- دعه، لا تحرجه.

تمالك نوزادنفسه..قال:

- أرجوك..لا تأخذي كلام صاحبي على محمل الجد، هو يحب المزاح.

قالت:

- المزاح والفن صديقان، على الفنّان أن يكون شفافاً، رقيقاً، يمتلك روحاً مرحة، أرجو أن تستمتعا هذا المساء، لدي بعض الضيوف، خذا راحتكما، ربما سنلتقي فيما بعد.

مبتسمة إنسحبت..قال صاحبه:

- ستظل غارقاً في كوابيسك، أفق يا عزيزي، كانت تحفرعينيها، بلهفة العطشى للماء، فيك.

- أنت ستورطني بمشكلة ما.

- المشاكل مع الجنس الناعم لها حلاوة يا عزيزي.

- لست مستعداً لإهانة ما."[189].

ما يأتي في هذا الحوار الطويل هو بث معلومات عن (نوزاد) الشخصية الرئيسة من قبل صاحبه (شيرزاد) المسمى بـ (أبو المشاكل)، إذ قام شيرزاد بوصف صديقه بالحزين والمصدوم بالحزن الوسيم وهو مهندس يحب الفن، فهذه الأوصاف جذبت انتباه الفنانة وقالت لهما (بين الفن والهندسة وشائج) ووصف نوزاد بأن لديه تعابير بليغة، لأنه هو صاحب الحزن الوسيم، وذلك مادفع الحدث إلى أمام بالتعارف أكثر بينهم خصوصا بين الفنانة ونوزاد، حتى وصل إلى حدث آخر وهو حلول الزواج بينهما.

---

189 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 48 و49 و50 و51.

إن تطوير الأحداث لا يقتصر عملها على عاتق الشخصيات الرئيسة، بل الشخصيات الثانوية أيضا، حيث تقوم بدور في دفع الأحداث إلى الأمام، كما نرى ذلك في الحوار بين (ماهر) و(مدير الأمن):

"فتح مدير الأمن الأوراق، قرأ التقرير السرّي المرفق، نظر إلى (ماهر) نظرة رعب..قال:

((أنك بكامل الصحة والعافية.))

((ماذا تعني سيدي.؟))

((أنت تحاول التهرب من قرار القيادة.))

((ليس هذا صحيحاً سيدي.))

((ما يشيع من كلام لم يأتِ من فراغ.))

((حياتي تتأرجح سيدي.))

((تحاليلك تؤكد أنك أفرغت سائلك قبل يوم.))

سكت(ماهر).

((إرتكبت جرماً جسدياً.))

((لكني ميت الحياة.))

((تحليلك يكذبك.))

((لا أفهم ما تقول سيدي.))

((ماهر..أنت ترتكب حماقات خارجية، أتعرف عقوبتها.))

سكت(ماهر).

((وجهك يتلاعب، قل الحقيقة.؟))

((أنا لم أعد أنا، أنا بلا حياة سيدي.))

((أين سكبت قذارتك.؟، قل قبل أن تنال عقاباً صارماً.))

((سيدي..حياتي تسكنني عندما أكون نائماً.))

((كلام فارغ..))

((تلك هي الحقيقة، مع–مها– أشعر أنني فارغ المحتوى.))

((كتب الطبيب أن قذارتك جديدة، عمرها أربعة وعشرين ساعة.))

((سيدي..كل صباح أستيقظ على بلل في سروالي.))

((ألم تجرب طريقة ما لاختبار نفسك.))"[190].

كانت شخصية (مدير الأمن) كشخصية ثانوية في الرواية قامت بهذا الحوار مع (ماهر) الشخصية الرئيسة، بتحليل لما ورد بين الناس بشأن صحة (ماهر)، فتبدو شخصية (مدير الأمن) مهتمة بالتعرّف على كل صغيرة وكبيرة حول حياة (ماهر)، حدث ذلك بعد فقدان رجولة (ماهر) وبتر يده، فبعد إجراء تحاليل غير دقيقة وغير صحية قام (مدير الأمن) بإحالته مرة أخرى إلى لجنة طبية جديدة، فتبيّن أن (ماهر) بكامل صحته، لذا غضب عليه (مدير الأمن) وطلب منه سر هذا اللغز، ولكن (ماهر) أكد له أنه بلا حياة ولا يعرف أي شيء حول هذه المسألة، يظهر في الحوار بينهما أن (مدير الأمن) كشخصية ثانوية له إسهام في تطوير الحدث بإعطاء سمة تحليلية للحوار في عرض معلومات عما حدث في أثناء الفحوصات الطبية لـ (ماهر)، فهذه المعلومات شكلت رؤية واضحة عند قارىء الرواية تساعده في فهم الحدث القادم.

يتجلى هذا في المقطع الحواري بين (نوزاد) و (أمه) الذي تطور فيه الحدث، وحمل معلومات عن الحدث القادم:

"**تدت منه تنهيده طويلة، وجد أمّه ثانية تقف وارءه، شعر بكفها يهبط على كتفه..همست:**

- لا تعذبني يا أبني.

مسحت حبات الدموع التي تلألأت في عينيه، قبل أن تسحبه إلى الفراش، رفض أن يستلقي..قال:

- هل حقاً ما سمعت.

- ما الذي سمعت.

- أمّيأرجو أن يكون قد ألقى مزحة جديدة.

- آه..لا يتركك (شيرو) أبو الفتيات.

- هل حقاً ستذهب (هه ولير).

- لا تعذب نفسك أرجوك.

- كيف..كيف..ومن جاء ليسرقها منّي.

- فتاة ميسورة ولديها أقارب.

- أمّي لو ذهبت، سأذهب إلى هناك إلى هناااااااك.

---

190 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 313 و314.

أشار بسبابته نحو جهة الشمال، حيث السواد المخروق بنيونات ترسل أشعة واهية، سحبت أمّه شهيقاً، زفرت بحرقة..صاحت:

– لِمَ تسكب الزيت على مرجل حزني يا ولدي.

– أمّي..أمّيييييي.

مثل محموم راح يهذي، فاقداً الحواس، مثل ممسوس في لحظة هوس، قامت أمّه، هرعت صوب المطبخ، عادت، بيدها قرص دواء مسكن، كوب ماء، جلست أمامه، وجدته شارد الفكر، وضعت القرص في فمه، قرّبت كوب الماء من ثغره..قالت:

– أشرب..ستهدأ، ليس بوسعنا أن نحتمل هذه السهرات المأتمية."[191].

يحاول هذا الحوار دفع الحدث إلى أمام، من خلال المحادثة التي دارت بين (نوزاد) و (أمه) بعد خطوبة هولير من ابن رجل ميسور، وقع (نوزاد) في حالة تشاؤمية، ورأى أنه لاحياة له بعد هذا الحدث، على الرغم من توسلات أمه لكي يقنع ويصبر وتستقر نفسه، ولكن على ما يبدو لا فائدة منه؛ لأنه قرر بأن (لو ذهبت، سأذهب إلى هناك هنااااااك) فمن هنا يبدأ تقدم الحدث، بهروب (ماهر) نحو الجبل لمحاولة القفز من قمة الجبل، انتقام من نفسه لعدم وصوله إلى حبيبته (هولير).

3.4. الحوار الداخلي: هو النوع الثاني من نوعي الحوار الرئيسين، وهو أيضا بأنواعه المختلفة يساهم في تعمق الحداث ودفعه إلى الأمام، ويساعد في تصوير المواقف المعينة والطبيعة الداخلية للشخصيات تجاه الأحداث[192]، وكان الراوي يستطيع من خلال التخيل التعبير عن الحدث الذي تعيشه الشخصية، لأنه عندما يتعمق في مشهد ما يحاول أن يعرض ما في داخله من الشعور والمواقف والانفعالات[193].

من أمثلة ما نرصد في تقدم الحدث على هذا الأساس، هو حوار (شيرزاد) مع نفسه ،"**لم يمتلك رغبة معرفة ما يدور حوله، يبصر الأشياء، يصغي للأصوات، حرّك مركبته، قرر (أذهب إلى بيت (الفنّانة)، أطرق الباب، أعلمها، الخبر غير السار،قد لا تهتم بشاب حزين، إلتقت به في**

---

191 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 68 و69.

192 - ينظر، عبيد، د.محمد صابر، المصدر نفسه، 45.

193 - ينظر، البطاوي، تغريد عبدالخالق هادي، المصدر نفسه، 90.

مصادفات متواصلة)، تراجع فجأة عن قراره، لحظة تذكر (أجهل بيتها)، ندم(لم أسألها عن منطقة سكناها في المرات التي وقفت أمامها) خفف قيادته، حائراً، واهناً، لا يجد سبيلاً للخروج من محنة صاحبه، رفع هاتفه الجوّال، فشل الحصول عليه، الصوت النسائي يتكرر:
[عذراً..رقم الهاتف المطلوب، مغلق أو خارج نطاق الخدمة، يرجى المحاولة فيما بعد]
قرر (لأعد إلى أمّه، ربما سأجده في البيت)"[194].

نرصد من هذا الحوار تطوير الحدث عندما انطلق شيرزاد للبحث عن صديقه (نوزاد) الذي هرب من البيت، ففي أثناء بحثه يتحاور مع نفسه في حوار داخلي حول ما يجب عليه أن يفعل، لأن وقع في أزمة داخلية بعد محاولاته الاتصال به وعدم مقدرته الذهاب إلى بيت معشوقته،لم يستطع العثور عليه، فيفكر في (أم نوزاد) ماذا يقول لها عندما يرجع إليها، فقرر أخيرا أن يعود إلى أمه، إذ هذا الاختفاء المفاجيء لشخصية (نوزاد) وإجراء شيرزاد التحدث مع نفسه، مقدمة معرفية واضحة للحدث التالي الذي هو لقاء(نوزاد) بـ (الفنانة) الذي لم يتصور أحد من (أم نوزاد وشيرزاد) حدوث مثل هذا الموقف؛ لأن (نوزاد) شاب خجول في كثير من المواقف، ليس لديه جرأة اللقاء في مثل هذا الموقف. ونجد في هذا الحوار النفسي لشخصية (ماهر) ما يعكس تطور الحدث "**فكر أن يكتب شيئاً نافعاً يفهمها وضعه، يشعرها بحرمتها عنده، بمكانتها، فكر ماذا يكتب، لم يكن مهيئاً لشيء يريح أعصابه، حتى الشعر الذي يكتبه، تقليدات، حتماً ستكتشف (مها) في قوادم الأيّام أسرار قصائده، حتماً ستتهمه بالتقليد الأعمى، ستشيع عنه.**
((ماهر..شاعر غير موهوب))
ستقول:
((غير الموهوب غير مرغوب به))
ستقول:
((شعرك مسروق القوافي يا حضرة الشاعر))
(ماهر) قرر أن يترك قانون الزقاق، قلبه يريد الولوج إلى قلب العاصفة، رغب إقتحام عالم الكلمات"[195].

---

194 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 137 و136.

195 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 50.

كان (ماهر) يعرض هنا الأزمة الداخلية عنده، بالتفكير في كتابة شيئ لائق بمقامة ومكانة حبيبته في قلبه، ولكن لم يكن مهيئا أن يكتب شيئا يريح أعصابه، ذلك خوفا من علم (مها) بأن شعره مسروق وهو شاعر غير موهوب وغير مرغوب، أما بعد هذا الصراع فقد قرر أن يخترق قانون الزقاق ويكتب ما يريد قلبه، إذ هذا الحوار دافع أساسي لتقدم الحدث وتطوره إلى الأمام بالقرار الصريح من قبل (ماهر) الذي أراد الولوج إلى قلب العاصفة. ونرى هذه سمة تقدم الحدث أيضا، في حوار النقيب مع نفسه "**على فراش المرض، في غرفة مستقلة،كشفت ذاكرته أوراق كثيرة، بدأت الأمور تتضح لديه، حكاية الرجل الأسمر، توصل إلى قناعة يقينية، الرجل التاجر الذي وجدوه على المزبلة قرب الوادي الكبير، كان أيضاً يكنونه (أبو سمرة)، صرف وقتاً طويلاً كي يلملم الملامح التائهة في ذاكرته، تذكر أنّه إلتقى بصاحب المطعم مرة واحدة، في يوم ممطر، لم يدعه الخجل نحت ملامحه في باله، لكنه نحت ملامح الرجل التاجر الذي جاء إلى البلدة مع التجّار في ذاكرته البوليسية، إستعاد تلك التقارير السرّية، التي تراكمت على طاولته من شرطته ووشاته السرّيين، بدأ يزيح غبار الأيام بفرشاة عقل متحري محترف، وجد حفنة ذكريات تناثرت على شكل حكايات أسطورية، أكثر الجمل التي رددتها التقارير كانت تؤكد:**

– كان صيّاد خنازير.

رآه شخصيّاً في البيوت الصفيحية، لم يبال بتواجده، كان مشغولاً بما يجري من على المسرح، يجلس (أبو سمرة) في الصف الأمامي، مكان الأثرياء، أصحاب الدفع الأكثر، يخرج رزم دنانير لم تمسها هواء، لم تدعكها أصابع خشنة، لم تطويها محفظات جلدية، ينثرها على أجساد الراقصات الغجريات، فشل أن يستجمع قواه كي يجري مقارنة، مقاربة بين الملامحين، قد يكون هو ذلك الذي سحبه من تحت المطر، أدخله المطعم، شيء ما أنهضه من فراشه، توصل إلى قناعة تامة، صاحب المطعم (أبو سمرة)،هو نفسه الرجل التاجر (أبو سمرة)..!!"[196].

من خلال هذا الارتجاع الفني الحواري لدى (النقيب مالح)، يكشف لنا الصراع الداخلي الذي يعيش فيه، باستذكار الأحداث الماضية وتنشيطها في الحاضر، وهذه الأحداث التي قام بإرجاعها من هنا حدثت في الزمن الماضي عندما كان على كرسي السلطة، إذ ساعده ذلك في استبيان بعض الأشياء له، وجد أن (الرجل الأسمر) كان صائد الخنازير، وهو صاحب المطعم الذي

---

196 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 153 و154

اجتمعا معه في يوم ممطر، فهذه استرجاعات داخلية دفعت الأحداث إلى الأمام، لكي يحصل (النقيب مالح) على أصله، وبثت معلومات للمتلقي عن كيفية تعامل الشخصية مع المواقف المفاجئة.

ويتجسد تحرك الحدث إلى الأمام في حوار (ماهر) الداخلي، "**فقرات دخلت ذهنه يوم قادهم مدرس مادة التأريخ ليقفوا على الممر ويشرح لهم كيف مر الرجال ركباناً وراجلين، عابرين الفراسخ الوعرة وشاقين المتاهات الحافلة بالوديان للقضاء على آخر الفلول المتحصنة حول نهر (الوند) كونه ممر حيويا وموقع إستراتيجيا يتخوصر دولة خيرات وموارد أبدية.**

فكره تشبع بالوقائع ومن يومها ظلّ يخرج باكراً للجلوس على حافة الجبل المطل على ممر النصر، يجلس ساعات، فكره يطفر واقعه، ليسقط في أزبال الضجيج والكوابيس"[197].

يسعى هذا الحوار إلى توضيح الصراع الذهني لدى الشخصية، فاستطاع أن يوضح لنا ملابسات الموقف من خلال استرجاع اليوم الذي قادهم أستاذ مادة التأريخ إليه ليقفوا على الممر ويشرح لهم درسهم، فمن ذلك اليوم كان (ماهر) يخرج باكرا للجلوس على حافة الجبل المطل على ممر النصر، ويفكر في واقعه، فهذا فسح المجال للحدث لكي يتقدم إلى الأمام حتى في ما كان يكتب ويفكر في (مها) حين يذهب إلى ذلك المكان، وهذا ما أوقعه في الحدث الجديد الذي تم تبليغه إلى مديرية الأمن للتحقيق عن وجوده في هذا المكان.

197- كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 12-13.

5. الزمان والمكان

1.5. مهاد نظري

إن الزمان والمكان يشتركان كمحورين أساسين في بناء الرواية داخل البيئة، لأن البيئة في حقيقتها تشمل الزمان والمكان، بمعنى كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم[198]، لذا تناولوا الأدباء والنقاد الزمان والمكان في مستويات مختلفة، واعتمدوا عليهما كعنصرين أساسين، ويكون دورهما نفس الدور الذي تقوم به الموسيقى الصاحبة للمسرحية أو القصة السينمائية[199].

إن الزمان والمكان عنصران مترابطان "ففي مجال الدراسات الروائية فإن الفصل بين عنصري الزمان والمكان يعد أمرا شكليا نظرا لإرتباطهما معا إرتباطا كليا في النص الروائي فالحدث الروائي لا بد أن يقع في مكان معين وزمان بعينه"[200]، لذلك يرى فيلسوف (صموائيل ألكسندر) أن المكان دون الزمان كتلة مصمتة؛ لأن المكان جسد الكون والزمان عمله[201]، وصرح (ميخائيل باختين) في هذا السياق بأن الزمكان الروائي يمثل "العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان، المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا"[202]، وهذا التلاحق لايشي بأن لهما نفس الخصائص والتمظهرات، بل للزمن مواصفاته وللمكان اعتباراته وسماته كذلك[203]، ومع كل ذلك كان الدارسون والباحثون قد "أدركوا أن الاختلاف بين عنصر الزمان والمكان يكمن فقط عن طريق توظيفهما روائيا حيث يمثل المكان الخلفية التي تقع عليها أحداث الرواية بينما يمثل الزمان الأحداث نفسها وتطورها"[204]، وقاموا بالفصل بينهما من حيث إدراكهما، فالزمان عندهم نفسيا بينما المكان يدرك حسيا فهو يدرك بالحواس[205]، ويمكن أيضا دراستهما كعنصر واحد قائم بذاته، فإجراء في مثل هذه

---

198 - ينظر، نجم، د. محمد يوسف، المصدر نفسه، 108.

199 - ينظر، عزالدين، إسماعيل، المصدر نفسه، 109.

200- الجنابي، د.جمال خضير، المصدر نفسه، 168.

201 - ينظر، الخولي، يمنى طريف، "إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم"، *إلف مجلة البلاغة المقارنة*، القاهرة، الجامعة الأمريكية، عدد 9، 1989م، 14.

202 - باختين، ميخائيل، *أشكال الزمان والمكان في الرواية*، ت: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1990م، 5.

203 - ينظر، نورالدين، صدوق، *البداية في النص الروائي*، ط: الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، 1994م، 46.

204 - الجنابي، د.جمال خضير، المصدر نفسه، 171.

205 - الجنابي، د.جمال خضير، المصدر نفسه، 171.

الدراسة من قبل الباحثين في الرواية بغية الوصول إلى فهم أفضل لوظيفتيهما، ليس بمعنى الفصل بينهما[206].

ووظيفة الحوار الأساسية داخل هذه البيئة هو إعطاء فكرة عن أحداث الرواية وعن زمانها ومكانها[207]، ويمكن أن يستخدم الحوار لإرساء حقائق عن الماضي والمستقبل والحاضر، ووصف مكان ما[208]، لذا يمكن القول بأن (الزمان والمكان) أداة من أدوات الحوار، يتخذهما الكاتب لبنينة حواراته داخل العمل الفني لديه.

2.5. الزمان

إن الزمن في بنية النص السردي هو "عنصر مهم في الدراسات الحديثة ومنه تنطلق أبرز تقنيات السردية المتعددة، وتأتي العناية بهذا العنصر البنيوي، انطلاقا من ثنائية المبنى الحكائي، لدى الشكلانيين الروس، منذ أوائل هذا القرن"[209]، والفلسفة الحديثة تطلق على الزمان بأنه "وسط لا نهائي غير محدود شبيه بالمكان، تجري فيه الحوادث، فيكون لكل منها تواريخ، ويكون هو نفسه مدركا بالعقل إدراكا غير منقسم"[210].

الزمان عنصر يستطيع الكتاب أن يتعاملوا معه بأشكال مختلفة، فمنهم من يحن إلى الماضي ويقدمه على أنه النموذج الأجمل والأفضل مثلاً، ومع هذا منهم من يقيم نوعاً من الحوارية بين الماضي والحاضر، جاعلاً الماضي الجميل البهي يدين الحاضر الباهت البائس[211]، وكل مقطع حكائي له زمنين، زمن الشيء المروي أو زمن الحكاية، فتمرّ هذه الحكاية بنظام الترتيب الزمني، بقصد ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بحيث تتابع الأحداث

---

206 - ينظر، العيد، يمنى، المصدر نفسه، 88.

207 - الجنابي ، د.جمال خضير ، المصدر نفسه،22.

208 - ينظر، هيرمان، لويس، المصدر نفسه، 298.

209 - يوسف، آمنة، المصدر نفسه، 23.

210 - صليبا، د. جميل، *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية*، دار الكتاب اللبناني، الجزء الثاني، بيروت لبنان، 1982م، 637.

211 - ينظر، الفريجات، د.عادل، *النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سوريا –دراسة–*، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، 13.

والمقاطع الزمنية فيها بما يقدم ويؤخر ويسترجع على وفق التلاعب بين الأزمنة[212]، و "عبر هذه التحويلات يجعلنا ننتقل من ماضي القصة إلى حاضر الخطاب"[213] حسب المفارقات الزمنية فيها، فهذا التلاعب الزمني داخل الحوار يظهر براعة ومهارة الكاتب/الروائي في كتاباته الأدبية.

إن الزمن شغل فكر الكثير من الفلاسفة والباحثين بسبب أهميته في بناء النص من "أنه يؤسس للحدث التأريخي والروائي بنوعيه، فتركيب الزمن داخل الرواية يعطي بعدا منطقيا وسببيا لتطورات أحداث الرواية وبنيتها، كزمن الطفول والشباب والكهولة بالنسبة للشخصيات، وكزمن الواقع والحروب والكوارث، فيحدد بتأريخ خارج الرواية وداخلها[214] ، وهو عنصر فعال في الحياة وقادر على التغيير ليجعل البيئة بتفاصلها في حالة غير مستقرة وغير ثابتة، فيحركها بحيث يكون لكل حركة تغييرا بارزا، وفاعليته ناشطة جعلت منه عنصرا متفاعلا مع مكونات السرد برمتها في كل مكان ومنظور وحدث وشخصية في الرواية، فلذلك ينبغي على الروائي أن يحدد زمن الأحداث التي تجري في الرواية، كما ينبغي عليه أن يحرص على وضوح المراحل الزمنية بين كل حدث وآخر[215]، فضلا عن هذا فإن "الزمن متعدد المجالات، ويعطي كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري، وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات، أو نتائج مجال آخر، فيوظفها مانحا إياها خصوصية تساير نظامه الفكري، وإنطلاقا من هذا يراكم بدوره رؤيته المستقلة للزمن وتصوره المتميز عنه، وقد يذهب إلى مستوى القطيعة مع الأصول المعرفية الأولى المنطلق منها، كما قد يظل بالمقابل رهين تلك الأصول يستمد منها تصوره، ويعود إليها بين الفنية والأخرى ليحاكم فرضياته أو ليبحث لها عن سند"[216].

تتعلق طبيعة الرواية بعنصر الزمن الذي "يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية مرتبط إرتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه، لذلك فإن الرواية تطورت من المستوى البسيط للتابع والتالي إلى خط المستويات الزمنية من

---

212 - ينظر، جيرار، جينيت، *خطاب الحكاية*، ت: محمد معتصم و عبدالجليل الأزدي وعمر حلي، ط: الثانية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، 45 و47.

213 - يقطين، سعيد، إنفتاح النص الروائي، ط: الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، 2006م، 85.

214 - جاسم، حامد صالح، المصدر نفسه، 340.

215 - ينظر، صالح، د.بشري موسى، *المفكرة النقدية*، ط: الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008م، 197. و ينظر، ذنون، حازم سالم، المصدر نفسه، 178، 179.

216 - ينظر، يقطين، سعيد، *تحليل الخطاب الروائي*، المصدر نفسه، 61.

ماض وحاضر ومستقبل خلطا تاما"[217].

لقد تناول الباحثون والكتاب الزمن على أنماط وأنواع، فنجد أن (جان ريكاردو) قسم الزمن على ثلاثة أزمنة وهي زمن المغامرة (عن أحداث وقعت في سنتين مثلا)، وزمن كتابة هذه الأحداث (ليكن شهرين مثلا)، وزمن القراءة (ليكن ساعتين مثلا). وقام (تودوروف) بتقسيم الزمن على الخارجي والداخلي، يعني الأول (زمن السرد) وهو زمن تاريخي ا تقع فيه أحداث التي تذكر بشكل مباشر تارة وبصورة فنية تارة أخرى، و(زمن الكاتب) وهو المتمثل بالظروف التي كتب فيها الروائي عمله، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه، وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان، بينما يعني الثاني (زمن النصّ) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، و(زمن القراءة)[218] ، وفريق آخر قام بتفريع الزمن على ثلاثة فروع (الزمن الأسطوري) الذي يمثل في الحديث عن الأشياء ببساطة بحيث تجلى عنها الغموض ويضفي له عالما يكتنفه اليقين، بحيث ينزع عن الأشياء صفتها التأريخية، و (الزمن النفسي) الذي يمثل زمن الشخصية النفسي ولا يخضع لقياس الساعة مثل ما يخضع الزمن الموضوعي، بل يقاس بحالتة الشخصية الشعورية، و (الزمن الموضوعي) الذي يتجلى في تعاقب الفصول والليل والنهار بحيث يكرر نفسه، وهو يدخل في أزمنة الأخرى، ويسمى بالطبيعي أيضا[219]. من أمثلة ما جاء فيها تحديد الزمن، الحوار بين (ماهر) و(مها):

"**مشى..مشت وراءه.**

شعر بوقع خطواتها..صاحت:

((ماهر.!))

توقف.

((لم تركض.؟))

((أخشى أن يرانا واش.))

---

217 - قاسم، سيزا، *بناء الرواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ–*، ط: الأولى، دار التنوير، بيروت لبنان، 1985م، 34.

218 - ينظر، عزام، محمد، *شعرية الخطاب السردي*، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م، 102 و103. وينظر، قاسم، سيزا، المصدر نفسه، 68.

219 - ينظر، القصراوي، مها حسن، *الزمن في الرواية العربية*، ط: الأولى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٤م، 23.

((ماهر..أرجوك أقدم إعتذاري، جاءنا ضيف ثقيل ولم أستطع إنتظارك أكثر.))

((آه..تعبت كثيراً.))

((الليلة سأنتظرك.))

((ربما سنقع في ورطة قريبة.))

((لنجعل لقاءنا بعد منتصف الليل.))

((ومن قال أم –سليم– ستترك حبلنا على غاربنا.))

((لا أدري، طيلة النهار تقف على التنور.))

((من وضعت في بالها الفردوس لابد أن تلجه.))

((ليلة أمس كنت بحاجة إليك.))

((وأنا أيضاً.!))"[220].

نرصد من هذا الحوار الخارجي شخصيتين تتحدثان عن موضوع موعد لقائهما، أزمنة متعددة، منها (الليلة، منتصف الليل، طيلة النهار، ليلة أمس)، فأتى تحديد هذه الإشارات الزمنية بغية الوضوح وتحديد أوقات حدوث الأحداث للمتلقي، وبغية تحديد الزمن الذي يقع فيه الحدث وهو (زمن الخطاب) بين الشخصيات، وهو الزمن الداخلي للرواية أيضا. ويتحقق هذا الحوار بتحديد الزمن الذي يراوح بين ساعات ودقائق:

"**أستقبله صاحبه معاتباً:**

– يومان وأنت لا ترد..جئت لأنهي رفقتي معك.

– ليس قبل أن تعرف حالتي يا عزيزي.

– ما بك يا عزيز أمّه ومدللها، فتاة مضت، هل ينبغي إحراق حياتنا الحلوة، من أجل فتاة لم تخلق من أجلنا.

– هيّا أدخل.

– أنت حقاً مجنون، هل نسيت الموعد.

– أيّ موعد.

– آه..كان يجب أن أتركك أن تتدحرج من على قمّة أزمر، لتخلص العالم من سأمك.

– وضّح..عن أي موعد تتحدث.

---

220 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 92 و93.

– هيّا..أدخل وألبس، أ..نسيت موعد المعرض الفنّي.

شُده، أطرق برأسه صامتاً، لطم جبينه بكفه..تمتم:

– آه..أنت محق حقاً، لو كنت أعلم بوجودك هناك، لتأخرت قليلاً كي أتخلص من عذابي.

– هيّا عجّل يا أخي، ليس أمامنا سوى أربع وعشرين دقيقة، عيب أن نكن مع المتأخرين.

– لم لا تتركني..أريد أن أعتزل، أموت، أنا إنسان فائض عن اللزوم.

– لا تجعلني آخذك عنوة بهذه الأسمال، لأجعل الحاضرين يضحكوا عليك.

– آه..أنسيتني، مبروك..مبروك على المركبة.

– لا..لا..لا تستهزئ، لن أجلس وراء مقوّد مركبة بتاتاً، المركبات من مقتنيات الأغنياء، إيّاك أن تمازحني.

– ولم لا..غداً تتعين، ستخصص الحكومة لك مركبة آخر موديل.

– غداً..غداً..موت يا (.....).. (وضع صاحبه كفه على فمه مقاطعاً).

– هيّا..إلبس ودعنا نذهب،شبعنا ثرثرات فارغة.

سحب كفه، دفعه إلى الداخل، تبعه..!!"[221].

دار هذا الحوار بين شيرزاد ونوزاد، عندما حددا موعد المعرض الفني وتأخرا عن الموعد، في أثناء حوارهما نجد التركيز على تحديد المدة الزمنية، التي اقتصرت على الدقائق التي تشير إلى وقت حدوث الفعل، وبعد ذلك ذكر أوقاتا أخرى في الحوار، وهو في قول شيرزاد (يوماً لك، قريباً..قريباً..جداً) وقول نوزاد (غداً..غداً..موت يا...) فتشير هذه التحديدات الزمنية إلى المسقبل الذي يرتبط بحياة الشخصية الرئيسة في الرواية وهو (نوزاد) بكونه ينتظر عملا لائقا مع مستواه الثقافي وشهادته، فبذلك أدى الحوار الوظيفته الأساسية ألا وهي (تحديد الزمن الروائي). ونلحظ في هذا المقطع تحديد مدة زمنية طويلة تشير إلى سنوات، على عكس ما سبق:

"دخلت عليه أمه، أستقبلها بأدب..قالت:

– الناس خرجت، بقيت بلا أنيسة هذا الأصيل.

– إلى أين تريدين أن نخرج.

– لم أزر (أزمر) من مدة.

– المشي سيرهقك.

---

221 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 45 و46.

- أريد أن أجرِّب ساقي،كنّا نركض صعوداً قبل سنوات.

- حسناً،سأتصل بأبو المشاكل."[222].

في استقرائنا لهذا الحوار بين (نوزاد) وأمه، نجد أن تحديد الإشارات الزمنية تؤدي إلى الزمن البعيد، منها (من مدة) و (قبل سنوات) فتدلنا هذه الدلالات الزمنية على الزمن الخارجي، الذي يرتبط بالأفعال والأحداث التي وقعت منذ زمن بعيد ليس في الحاضر أو في زمن قريب، يشير إلى زمن خارجي أي: قبل بداية زمن كتابة الرواية، وفي أمثلة أخرى نرى إشارة زمنية بعيدة ولكن حدثت داخل الرواية، أي: زمن داخلي لا يعود الى زمن قبل الكتابة:

"**..قال:**

- قبل ستة أشهر جلست معه هنا.

- من تقصد أستاذ..أنا حديث العهد هنا.

- من هو صاحب المطعم.

- سيأتي بعد الصلاة.

- حسناً سأنتظره."[223].

يمثل هذا الحديث ما بين (مالح) و (نادل المطعم) في مدة بعيدة وهي (ستة أشهر) التي تمثل زمنه الداخلي ويشير إلى زمن لقاء (ماهر) مع صاحب المطعم الذي هو (أبو سمره) والده الأصلي، نرصد وظيفة الحوار هنا من خلال التذكير بالوقت الذي جرى اللقاء فيه بين (مالح) و (أبو سمرة)، فأداء هذه الوظيفة قدمت للمتلقي المعلومات حول الأحداث الرئيسة في الرواية وفي مقدمتها عثور (النقيب مالح) على والديه.

إن وظيفة تحديد الزمن ليس على عاتق الحوار الخارجي فقط، بل أحيانا يحمل الحوار الداخلي مسؤولية هذه الوظيفة، ونموذج ما يبدو فيه من إشارات زمنية هو حوار (ماهر) مع نفسه في هذا المونولوج الشعري:

"**بالأمس**

قبل غيّاب الشمس

---

222 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 83 و84.

223 - كرمياني، تحسين، *أولاد اليهودية*، 148.

فقدت كامل أنفاسي
برق خطف من عندي كل الهمس
من أين آتي بلسان صريح
يسجر لنا
ليالي الأنس.!"[224].

إن توظيف الشعر مع السرد من مظاهر رواية زقنموت، التي كرس فيها (تحسين كرمياني) هذا الأسلوب، مما يدل على براعته الفنية في كتابة نص أدبي بهذا المستوى، إذ نجد في هذا المقطع المونولوج الشعري تحديدات زمنية، من خلال دلالات (الأمس) حيث تتكرر ثلاث مرات، ووقت (غياب الشمس)، حيث تؤثر هذه الأزمنة على حياة الشاعر، فتنعكس تفاعلاته وهواجسه الداخلية لدى شخصية (ماهر) في هذه الإشارات الزمنية، بأن (غياب الشمس) يدل على الزوال وحالة الفقدان النفسي والوجودي للإنسان.

3.5. المكان

يأتي دور المكان كمكون أساسي في بناء السرد بأنه "مسرح تقع فيه الأحداث، وتصارع في ميدانه الواسع الأفكار والشخصيات...ويؤلف المكان إطارا محتويا ومتفاعلا مع بقية العناصر البنائية الأخرى"[225] و "هو المحل المحدد الذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح، ومكان ضيق، وهو مرادف لإمتداد...إنه الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده"[226]، ويأتي دوره الفعلية في العمل الفني من حيث هو شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، لذا لايصبح غطائا خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني[227].

---

224 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 192.

225 - صغير، أحمد العزي، *تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية–دراسة– موازنة*، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء– يمن، 287.

226 - صليبا، د. جميل، المصدر نفسه، 412.

227 - ينظر، النصير، ياسين، *الرواية والمكان*، ط: الثانية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سورية، 2010م، 70.

والمكان الروائي عند ياسين النصير عبارة عن الأرضية التي تشد جزئيات العمل كله،ويتخلص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، وشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه، ومن خلاله نستطيع قراءة سايكوليجية ساكنيه وطريقة حياة الإنسان، وكيفيفة تعاملهم مع الطبيعة، ومدى تأثير المكان عليهم[228]، فنرى "الإحساس بالمكان أتى نتجة إنعكاس الواقع الموضوعي على مخيلة الفنان، ولذا نجد هذا الإحساس عميقا تارة وسطحيا تارة أخرى"[229]، هذا ما أدّى "المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة وإحساسا آخر بالمحلية"[230]، إذ هذا الإحساس والشعور جعل "علاقة الإنسان بالمكان علاقة تأثير متبادل، فالإنسان يمارس فاعليته في المكان،بل ويغير من طبيعته في كثير من الأحيان،ثم يعود المكان لممارسة تأثيره على الإنسان في دورة لاتنتهي من التأثير المتبادل[231]".

نلحظ تعددية الأمكنة داخل البنية السردية، فالمكان "قد يكون حديقة أو منزلاً أو قبواً أو غابة أو مشفى أو طريقاً أو رصيفاً... الخ. وقد يراوح القاص بين أمكنة متعددة في القصة الواحدة، أو في قصصه المختلفة، وقد يكون المكان ضيقاً أو رحباً، وقد يكون ملوثاً أو نظيفاً. وفي كل اختيار مأرب، وذلك لوعي القاص بأن المكان يؤثر في الناس ويصوغ مفاهيمهم وتقاليدهم وقيمهم، ويحدد مسارات الكثيرين منهم، كما يحدد النهر مسار الماء الذي يجري فيه"[232].

على الرغم من الاعتماد على وسائل عديدة لتقديم المكان الروائي ولكن في الأغلب الأعم يعتمد على الوصف،لأن الوصف وسيلة اللغة في جعل المكان مدركا لدى القارىء[233].

لقد قام النقاد والباحثون بتقسيم المكان على أشكال عديدة، منها ما تقسيم (أرسطو) على المكان الخاص والعام، وقسم الناقد ياسين النصير في كتابه (الرواية والمكان) المكان على المكان الموضوعي والمكان المفترض، وقسم صدوق نور الدين الحيز المكاني في كتابه (البداية في النص

---

228 - ينظر، النصير، ياسين، المصدر نفسه، 9و 70.

229 - ينظر، النصير، ياسين، المصدر نفسه، 22.

230 - النصير، ياسين، المصدر نفسه، 9.

231 - إسماعيل ، محمد السيد، *بناء ((فضاء المكان)) في القصة العربية القصيرة*، نقد، *(دولة الإمارات العربية المتحدة). حكومة الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام*، ٢٠٠٢ م) ، 87.

232 - الفريجات، د.عادل، المصدر نفسه، 13.

233 - ينظر، الفيصل، د.سمير روحي، *الرواية العربية البناء والرؤيا–دراسة مقارنة–*، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، م2003، 74.

الروائي) على الفردي والاجتماعي[234]، وعدّ (بروت) المكان إلى "المكان الأصل وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والإنس، والمكان الذي يحدث فيه الاختيار الترشيحي، والمكان الذي يقع فيه الإنجاز أو الاختيار الرئيسي"[235]، وقسم البعض الآخر المكان على مستوى (الفضاء) إلى (الفضاء الروائي والدلالي والنصي والجغرافي أو الفضاء كمنظور)[236] ، وقسم آخرون المكان إلى مكان أليف ومعادٍ ومكان مغلق ومفتوح[237].

لقد وظف الروائي (تحسين كرمياني) المكان في رواياته، كعنصر أساس من عناصر التشكي الروائي، ويتجلى هذا العنصر في تكوين بنية الحوار لدى الكاتب وتظهر ملامحه في التأثير على شخصية الكاتب الوجدانية والفكرية والاجتماعية، وكانت مدينة (جلولاء) بلدته الأصلية التي ذكرها في رواياته باسم (جلبلاء)، تأتي بدرجة كبيرة كعنصر مكاني واضح وحاضر في رواياته، وإستطاع من خلالها أن يوصل جلّ معاناتها وهمومها ومحنتها إلى القارىء والمتلقي، لذلك ف "المكان عنده ليس مجرد ديكور وإنما له فاعلية ووقع على الشخصيات والأحداث ومن خلال الحوار تتضح معالم المكان"[238].

والروائي (كرمياني) يريد من خلال حواراته التعبير عن المضامين والأفكار التي يريد تحقيقها وتعميق سطوة المكان، بحيث يصور الحالة النفسية للشخصية الروائية وينعكس ذلك في ذكر البيئة المكانية التي تعيش فيها[239].

من هنا نعرض بعض أمثلة الحوارية التي حدد من خلالها الأمكنة متعددة، وما جاء بهذا الصدد هو حوار بين (نوزاد) و(أمه) كان نوزاد "**عاد إلى الفراش برفقتها، رشف من قدح الماء..تمتم:**

---

234 - ينظر، نورالدين، صدوق، المصدر نفسه، 47. وينظر، النصير، ياسين، المصدر نفسه، 22. وينظر، جنداري، د.إبراهيم، "الفضاء الروائي وإشكالياته"، *مجلة أقلام*، العدد الخامس، بغداد، 2001م، ص.167.

235 - المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، *مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا* ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، والدار التونسية للنشر، 1986م، 58 و59 .

236 - ينظر، عزام، محمد، *شعرية الخطاب السردي*، 71 و73.

237 - ينظر، باشلار، غاستون، *جماليات المكان*، ت: غالب هلسا، ط: الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، 6. و الخفاجي، أحمد رحيم كريم، *المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث* ، ط: الأولى، دار صفاء للنشر والتوزيع، الاردن، 2012م، 426.

238 - ذنون، حازم سالم، المصدرنفسه، 147.

239 - ينظر، ذنون، حازم سالم، المصدرنفسه، 147 و148.

– أ..حقاً صرخت.

– فعلت ذلك، أرجوك يا ولدي لا تتعبني، هل في بالك أمر.

– كلّما أنام، يداهمني نسر كبير، يأتي من القمم الشاهقة، يحوم فوق المدينة، يحاول أخذ شيءٍ أراه متوهجاً، حين ينقض عليه، أشعر بمخالبه تنغرز في قلبي، شيء ما ينخلع من جسدي يا أمّي.

– ربما رأيت في المعرض أشياء من هذا القبيل، رسخت في بالك.

– في المعرض..!!

– نعم في المعرض.. (شيرزاد) حكى لي عن الفنّانة، قال أنها كادت أن تجن لرؤيتك.

– أنه يمازحك، (شيرزاد) يحب التورط مع البنات بالمشاكل.

– حدّثني عمّا جرى بينكما على قمّة (أزمر).

– ماذا قال أبو المشاكل.

– قال أشياء كثيرة، طرح علي فكرة أن نطلبها لك.

– ألم أقل أنه يمزح.

– لم يمزح معنا، كل شيء سيمضي وفق الأصول.

– كيف ذلك، أنا مجروح يا أمي.

– (هه ولير)..صارت من الماضي، عليك أن تنساها.

– ماذا..(هه ولير)..من أين عرفت ذلك.

– (شيرو)..حكى لي عن كل صغيرة وكبيرة، كدت أن ترتكب إثماً كبيراً، لو لم يكن حاضراً في تلك اللحظة، لو فعلت ذلك لهرعت وألقيت بنفسي وراءك"[240].

جاءت في هذا الحوار (المعرض) الذي هو مكان مفتوح ومكان عام، ويمثل حالة أو مستوى ثقافي معيّن للشخصيات، بحيث يرجع تحديد هذا المكان للقاء بين (الفنانة) و(نوزاد وشيرزاد) لثقافة (الفنانة دلسوز) كونها شخصية مثقفة رسامة، دعت (نوزاد وشيرزاد) لعرض لوحاتها، ثم بعد ذلك نرى من حوارهما–نوزاد وأمه– الحديث عن مكان (جبل أزمر) وهو أيضا مكان مفتوح وعام، وتتعلق بيئته بحياة شخصية(نوزاد) لأنه كلما كان يشعر بالتشاؤم في حياته يتجه نحو (أمر) كونه فضاء

---

240 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 64 و65.

قادراً على إزالة همومه وحزنه، حتى أراد أن يسقط بنفسه من على قمة الجبل، فتحديد هذه الأماكن يعود لأغراض الفنية منها تحديد حالة وأبعاد الشخصيات وتحديد مكان الحدث.

إن الكاتب لم يهمل وصف الأماكن بجانب تحديدها من خلال الحوار، ولعل ما يمثل ذلك الحوار بين (ماهر) و (مهدية)، حيث قالت:

"**((ما العمل..؟))**

((حاولي أن ترفضيه، ألست مدللة البيت؟!))

((لم تنفعي دلالي.))

((إرفضي.))

((لن أستطيع.))

((وما العمل.؟))

((لم لا نهرب.؟))

((أين نذهب، البلاد كلها ستغدو ساحة حرب، سور البلاد مقفلة بالجنود.))

((ألست كوردياً؟ لنهرب إلى الشمال.))

((الشوارع صارت مكهربة بالأسلحة.))

((وما العمل؟ أنا أحبك يا ماهر.!))

صمت."[241].

بدأت (مهدية) بالحوار بمحاولة إقناع (ماهر) للهروب خارج البلدة؛ بسبب طلبات خطوبة (مهدية)، فعلى توسلاته له، لم يقنع، بحُجة شدة حراسة وأمنية البلدة، نلحظ في الحوار تحديد أمكان ووصفها منها(الشارع، البلاد، وسور البلاد الذي يمثل حدوده)، إذحمّل الحوار وظيفة التحديد ووصف معا، حيث وصف سور البلدة بمقفلة بالجنود ووصف الشارع بأنها مكهربة بالأسلحة، فذكر هذه الأوصاف وسيلة ثمينة لتوضيح العلاقة بين المكان وحالة الشخصية النفسية، التي تأثيرت عليهما وبيّن عن شعورهما بالخوف في هذا المكان، ونرى مسألة تاثير المكان في حياة الشخصية في حوار آخر الذي هو حوار الخارجي الترميزي بين (ماهر) و(أمه):

"**((ماهر..أهناك ما يخيفك.؟))**

((لا أعرف.))

---

241 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 213.

((المكان خالي من الكلاب.))

((هناك كلاب من نوع آخر تتبع الناس في أسفارهم.))

((وهل توجد كلاب أجنبية تراقب الناس.؟))

((كلاب محليّة تعيش على أرواح الناس.))

((لكن كلاب–جلبلاء– تم إبادتها في الحملة الوطنية الشاملة.))

((كانت تزعج الناس في الليل، جناب الحكومة قتلتها كي تنام الناس بأمان تحت حراسة كلاب أمناء.))

((في قريتنا كانت الكلاب كلّها أمينة.))

((هناك كلاب أكثر إخلاصاً تسهر ليل نهار تراقب العدو.))

((ماهر..هل شردت بعض الكلاب إلى الجبال.؟))

((حكومتنا لا تفلت من مخالبها نسمة هواء عابرة.))

((وهل شملت الحملة كلاب القرى.؟))

((فقط كلاب البلدات.))"[242].

بدأت (أم ماهر) بالحوار في أثناء ذهابهما نحو القرية لعلاج (ماهر)، حيث بدأت مع (ماهر) بالسؤال عن ابنها عبر الخوف الذي ظهره في وجهه، (ماهر) ردها بأن الكلاب في البلدة سبب خوفه، لأن (مدير الأمن) قال له إنهم يطاردونه، ولكن أمه أكدت له أن كلاب قريتها لا تثير الخوف عنده، ما نريد أن نقوله هنا هو أن وظيفة تحديد مكان حدوث الأفعال الذي هو أن (جلبلاء، الجبال، البلاد، القرية) أماكن أساسية لها تأثير في حياة الشخصية وحالته النفسية في أثناء الحوار، مثلا كانت (البلدة) تشير إلى مكان أليف بالنسبة لـ (ماهر)، ولكن تحولت إلى مكان معادٍ، لأنه يشعر بالخوف والقلق فيها وهو غير مستقر فيها نفسيا أيضا. وثمة أمثلة أخرى كانت قد حددت المكان لينعكس على حياة الشخصية في سياق حوار بين (نوزاد) و(الفنانة دلسوز):

"**قالت:**

– رغبتي الوحيدة.

قال نوزاد:

– لم لا نحجز قاعة كبيرة تليق بمكانتك الاجتماعية.

---

242 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 322 و323.

- في الطبيعة سعادتي.
- للرسم عالم، لحياتك الخاصة عالم آخر.
- رغبتي الوحيدة أن أطأ بأقدام الفرح مكاناً ما زال يحفر ذاكرتي بالحزن.
- بإمكاننا أن نحقق ذلك فيما بعد.
- مكان خاص، مسكن أحلامي، عهد قطعته مع نفسي.
- حسناً..أنتِ صاحبة القرار الأخير.
- هناك في معسكر (جناروك) أريد أن أشهد العالم على عرسي.
- لكنه مكان مقيت.
- في تلك المنطقة.....سكتت عن الكلام."[243].

على ما يبدو أن الحوار دار بينهما في أثناء مناقشة حجز مكان لحفلة عرسهما، فذكرا في حوارهما أماكن مثلا (القاعة، معسكر جناروك)، فالمكان (معسكر جناروك) مرتبط بحياة (الفنانة) ارتباطا وثيقا؛ لأنه مكان فقدان والدها، حيث أثر في حالتها النفسية تأثيرا بالغا، فمكان (المعسكر) في الأصل مكان سلبي لايشعر المرء بالفرح النفسي دائما، ولكن من هنا أصبح مكانا للفرح والسعادة بالنسبة (دلسوز)؛ لأنها جعلته مكانا لحفلة الزواج، وحجتها في ذلك اعتراف شخصية (دلسوز) بأنه (مكان خاص،مسكن أحلامي،عهد قطعته مع نفسي).

مثلما رأينا فيما سبق، فأن الحوار بنوعيه (الخارجي والداخلي) قد ساهم في تحديد الزمان، ومن هنا أيضا نرى تحديد المكان، بواسطة الحوار الداخلي بنمطه (الاسترجاع) "**(بيتنا كان على الشط، أبوك كان في المعسكر، ولدت في الليل، تألمت كثيراً قبل أن تأتي لتنير تلك الليلة، أبوك ظلّ قلقاً علينا، في معسكره سهر، مع الفجر جاء،جارتنا –أم سوادي– خرجت تشتري الفطور، رأت أبوك، قالت له كل شيء، عدّل عن فكرته، ذهب وانتظر في السوق، إشترى لك– كاروكاً– جلب لنا – قيمر و صمّون حارا– جاء وفرح بك.)**"[244].

جاء هذا (الاسترجاع) عندما كانت (أم ماهر) يتحاور مع إبنها يوم ولادته، ذكرت في الحوار أماكن مثل (البيت، المعسكر، الشط، السوق) وحددت (البيت والمعسكر) كمسرح للحدث، حيث (البيت) مكان ولادة (ماهر) و(المعسكر) مسرح سهرة الأب بسبب قلقه لأنه لم يكن في البيت،

---

243 - كرمياني، تحسين، *الحزن الوسيم*، 177 و178.
244 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 185.

هذه الأحداث حدثت في الزمن الماضي، قام باسترجاعها وتنشيطها في الحاضر، وهذه الأماكن متعلقة بحياة الشخصية، فنرى شدة هذا التعلق في حياة (أم ماهر) بحيث بقيت في ذاكرتها منذ زمن طويل لم تنسه.

لقد اهتم الكاتب بتحديد المكان ضمن الحوار الداخلي الشعري، فنجد ذلك في المقطع الشعري الآتي:

"دَخَلَتْ غرفتها
دخلتُ غرفتي
ماذا تقول.؟
شيء بات يعنيني
ماذا لدي أن أقول.؟
ربما تعنيها كلماتي
كلانا نمتزج أوان الفراغ المهول
نكمل في الخفاء ما نسينا من حوار
حتماً سيطول
لعنة خفيّة تتغذى على كلمات حب لا يزول.
ما نبنيه أوان اللهفة
ليست نسمة خادرة
أو لقمة عابرة
طعماً لغضب الفصول.!"[245].

نلحظ هنا ذكر مكان (الغرفة) التي هي مكان خاص، جاء تحديدها ضمن الحوار النفسي لشخصية (ماهر) كمكان له تارة ومكان لحبيبته تارة أخرى، ويشعر بالألفة فيه، ويرى بأن هذا هو مكان لائق يستطيع أن يجتمع فيه مع (مها) حبيبته ويتحاور معها، لنتابع تحديد نوع آخر من المكان في هذا المقطع:

"نسوا..
أنهم أدخلوني إلى محيط اللون (الأحمر)

---

245 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 96 و97.

دم الحالمين

الفقراء

دم المساكين

الأبرياء

الذين صنعوا أسطورة هذه البلاد!"[246].

أراد الراوي خلق مكان خيالي على لسان الشخصية الروائية، فحدد (محيط اللون الأحمر) كمكان خيالي في ذهن شخصية (ماهر)، حيث يحس فيه بالرفاهية والفخر، على الرغم من أن السلطة الظالمة كانت سببا في دخوله إلى ذلك (المحيط الخيالي) إثر الرمي الجماعي أمام عيون ناس البلدة وكان (ماهر) بينهم، ولكن يشعر بالفخر فيها؛ لأنه دخل إلى المكان الملون بلون (الحالمين الفقراء والمساكين الأبرياء) ألا وهو اللون الأحمر ضمن ألوان علم الوطن.

---

246 - كرمياني، تحسين، *زقنموت*، 341.

TAHSİN GERMİYANİ'İN ROMANLARINDA DİYALOG

ÖZET

Hikayeci ve romancı Tahsin Germiyani'nin romanlarında diyalog konusunu seçmemizde, onun diyalogu romanlarında sanatsal yapı için temel bir teknik olarak alması etkili olmuştur. Zira o, diyalog sanatını iletişim ve anlaşmayı gerçekleştirmek, olayları kurgulamada özgün bir şekilde kullanmıştır.

Konunun önemi Tahsin Germiyani'nin romanlarının özelde Irak ve genelde de Arap romanlarından sayılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Zira onun romanları, Arap dünyasındaki okuyucular nezdinde kabul görmesine yol açan sanatsal ve düşünsel olarak Arap roman dünyasında bir boşluğu doldurmuştur.

Bu araştırmada diyalog konusunu Tahsin Germiyani'nin romanları bağlamında ele alıp bir teknik olarak nasıl kullanıldığını ortaya çıkarmaya çalıştık. Tahsin Germiyani'nin toplam yedi romanı bulunmaktadır. Konunun fazlalığını göz önüne alarak üç romanını (el-huznu'l-vesim, Evladu'l-Yahudiyye ve Zaknemut) inceleme konusu yaptık.

Çalışmamız toplam 5 bölümden oluşmaktadır. Girişte diyalog tanımı ve örneklerle çeşitleri üzerinde durduktan sonra yazarın hayatı ve eserlerini konu edindik. Daha sonra konumuzu teşkil eden üç romanını genel hatlarıyla tanıttık. Üçüncü bölümde romanlarında kahraman olarak aldığı kişileri tüm karakterleriyle inceledikten sonra olayların gelişimini, zaman ve mekanı diyaloglar çerçevesinde sunduk.

Tahsin Germiyani'nin üç romanı bağlamında konuyla ilgili elde ettiğim sonuçlar aşağıdaki gibidir:

1. Romancı diyalogları her iki şekliyle farklı ortamlarda kullanmıştır. İçsel diyalogu daha çok monolog, yakarış ve reaksiyon formlarında icra etmiştir. Dışsal diyaloga el-huznu'l-vesim romanında daha çok rastlarken, içsel diyalogu ise Zaknemut romanında daha çok görmekteyiz.
2. Germiyani, diyalogu, düşüncelerini ulaştırmada, tepkisini ve Irak toplumu içindeki toplumsal olgulara karşı görüşlerini derinleştirmede ve batının toplumdaki bireylere etkisini belirtmek için kullanmıştır. Bununla, Irak toplumunun doğru olamayan siyasetinden dolayı

toplumun maruz kaldığı toplumsal olgu ve hastalıkları ele almak istemiştir.

3. Romanlarındaki diyalog, kahraman ve ikinci derecedeki kişilerin dış ve iç karakterlerine, kişiler arasındaki çatışma esnasında olayları tetikleyen durumlara ışık tutup betimleyerek sanatsal görevini yerine getirmiştir.
4. Romancı, kişilerin iç ve dış karakterlerini betimlemede sinema tekniğini kullanmıştır. Bu durum diyaloglara daha fazla canlılık vermiş, okuyucu daha büyük bir heyecanla romandaki olayların aktarımını takip etmiştir. Okuyucu kişilerin iç duygularını, düşüncelerini okuyarak adeta onlarla birlikte yaşar.
5. Germiyani, çeşitli edebi türleri bir arada kullanmaktan geri durmaz. Zaknemut romanında gördüğümüz gibi, romanlara estetik bir değer katan roman metni içinde şiire yer vermesi bunun en güzel örneğidir.
6. Germiyani, romanlarındaki diyalogları bazen halk diliyle vermektedir ki bu, toplumsal yaşantının romanlarındaki etkisini ortaya koymaktadır.
7. Romantik savaş edebiyatı karakteri onun romanlarında kendini göstermektedir. Bu da Irak toplumundaki bireyin, dış devletlerin bozgunculuğu ve içsel sorunlardan dolayı yaşamış olduğu krizlerden kaynaklanmaktadır.

Abstract

In this study we examine dialog within novels of Tahsin Germiyani. He used dialog in his novels as a main technical method to reveal the artistic construction. We try to find out how Tahsin Germiyani used dialog as a technical in his novels. Although he wrote seven novels, we focused on his three novels: (el-huznu'l-vesim, Evladu'l-Yahudiyye ve Zaknemut).

This study is composed of five chapters. After we dwelt on the definition of dialog an gave some examples about it , we examine his life and his Works in chapter introduction. In the second chapter, we outlined his three novels which constitutes the subject of this study. In third chapter, we discussed heroes, story arc and dialogs of the place and the time in his novels

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

أ- القران الكريم.

ب-الروايات

1- كرمياني، تحسين، الحزن الوسيم، ط:الأولى، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، 2010م.

2- كرمياني، تحسين، أولاد اليهودية، ط:الأولى، دار تموز-دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، 2011م.

3- كرمياني، تحسين، زقنموت، ط:الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013م.

ثانيا: المراجع

أ- الكتب العربية والمترجمة:

1- إبراهيم، د.عبدالله، البناء *الفني في رواية الحرب في العراق*، ط:الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م.

2- إبن منظور، أبوالفضل جمال الدين محمدبن مكرم، *لسان العرب*، مادةحور، دار صادر، بيروت، مجلد 4.

3- أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي، *مدخل إلى تحليل النص الأدبي*، ط:الرابعة، دار الفكر، عمان- الأردن، 2008م.

4- إعداد القسم الأكاديمي، *الأدب الحديث (الشعر وفنون النثر)*، جامعة المدينة العالمية.

5- أفاية، محمد نور الدين، *المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب*، ط:الأولى، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 2009م.

6- آيدل، ليون، القصة *السيكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)*، ت: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959م.

7- باختين، ميخائيل، *أشكال الزمان والمكان في الرواية*، ت: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1990م.

8- باختين، ميخائيل، *الخطاب الروائي*، ت: محمد برادة، ط:الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987.

9- باشلار، غاستون، *جماليات المكان*، ت: غالب هلسا، ط:الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987م.

10- بحراوي، حسن، *بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)*، ط:الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990م.

11- برنس، جيرالد، *قاموس السرديات*، ت: السيد إبراهيم، ط:الثالثة، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م.

12- بلوك، لورانس، *كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة*، ت: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، 2009م.

13- بن جعفر، قدامة، *نقد الشعر*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

14- بن سالم، عمر، *تطور الحوار في القصة التونسية ضمن كتاب قضايا الأدب العربي*، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الإقتصادية والاجتماعية، تونس، 1978، 106و107.

15- بوتور، ميشال، *بحوث في الرواية الجديدة*، ت: فريد أنطونيوس، ط:الثانية، منشورات عويدات بيروت، باريس، 1982م.

16- تودوروف، تزفيتان، "شعرية النثر"، ت: أحمد المديني، *مجلة الثقافة الاجنبية*، بغداد، العدد 1، 1982.

17- تودوروف، تزفيتان، *ميخائيل باختين المبدأ الحواري*، ت: فخري صالح، ط:الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م.

18- الجنابي، د.جمال خضير، *الرواية التأريخية*، ط:الأولى، مديرية الطباعة والنشر، دهوك، 2011م.

19- الجنابي، د.قيس كاظم، *النزعة الحوارية في الرواية العربية*، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2011م.

20- جوناث، كالر، *النظرية الأدبية*، ت: رشاد عبدالقادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م.

21- جيرار، جينيت، *خطاب الحكاية*، ت: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، ط:الثانية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.

22- الحطيني، د. يوسف، *مكونات السرد في الرواية الفلسطينية*، -دراسة-، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999م.

23- حمودة، د.عبدالعزيز، *البناء الدرامي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

24- الخفاجي، أحمد رحيم كريم، *المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث*، ط:الأولى، دار صفاء للنشر والتوزيع، الاردن، 2012م.

25- راجح، د.أحمد عزت، *أصول علم النفس*، ط:السابعة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968م.

26- رزق، د .أسعد، *موسوعة علماء النفس*، مراجعة د .عبدالله عبدالدايم، ط:الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٧٧م.

27- رشدي، د. رشادي، *فن القصة القصيرة*، مكتبة الأنجلو المصرية.

28- رشدي، د. رشادي، *فن كتابة المسرحية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

29- ريكور، بول، *الوجود والزمان والسرد*، ت: سعيد الغانمي، ط:الأولى، تحرير: ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999م.

30- ر.ل .بريت، *التصور والخيال، من ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي*، ت: عبدالواحدلؤلؤة، ط:الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلد الثاني.

31- الزجاجي، باقر جواد، *الرواية العربية وقضية الريف*، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد.

32- زيتوني، لطيف، معجم *مصطلحات نقد الرواية (عبري، إنكليزي، فرنسي)*، ط:الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002م.

33- شاردور، باتريك، مينغو، دومينيك، معجم *تحليل الخطاب*، ت: عبدالقادر المهيري وحماد صمو، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م.

34- صالح، د.بشري موسى، *المفكرة النقدية*، ط:الأولى، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، 2008م.

35- صغير، د.أحمد العزي، *تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية-دراسة- موازنة*، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء- يمن.
36- صغير، د.أحمد العزي، *مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد رؤى وأبعاد*، دار الكتب، صنعاء- يمن، 2013م.
37- صليبا، د. جميل، *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية*، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1982م، الجزء الثاني.
38- طالب، د.عمر، *القصة القصيرة الحديثة في العراق*، ساعدت جامعة الموصل في نشره، 1979م .
39- عبد النور، جبور، *المعجم الأدبي*، ط:الأولى، دار العلم للملاين، بيروت، 1979م.
40- عبدالجليل، على، *فن كتابة القصة القصيرة*، دار اسامةللنشروالتوزيع، الاردن، ٢٠٠٥م.
41- عبدالسلام، فاتح، *الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)*، ط:الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
42- عبدالله، د.عدنان خالد، *النقد التطبيقي التحليلي*، ط:الأولى، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1997م.
43- عبيد، أ.د.محمد صابر، مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي قراءات في تجربة تحسين كرمياني، نخبة من النقاد، عالم الكتب الحديث، أردن، 2012.
44- عزالدين، إسماعيل، *الأدب وفنونه*، دار الفكر العربي، 2004م.
45- عزام، محمد، *شعرية الخطاب السردي*، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م.
46- علوش، سعيد، معجم *مصطلحات الأدبية المعاصرة*، ط:الأولى، دار الكتب اللبناني بيروت و الدار البيضاء، مغرب، 1985م.
47- العيد، يمنى، *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، ط:الثالثة ومنقحة، دار الفارابي، بيروت لبنان، 2010م.
48- فاليط، برنارد، *النص الروائي تقنيات والمنهج*، ت: رشيد بنحدو، منشورات ناثان، باريس، 1992م.
49- فتحي، إبراهيم، معجم *المصطلحات الأدبية*، المؤسسة العربية للناشيرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقي تونس، 1986م.

50- الفراهيدي، أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد، *كتاب العين*، ط:الثانية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2005م.

51- الفريجات، د.عادل، *النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سوريا –دراسة–*، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

52- الفيصل، د.سمير روحي، *الرواية العربية البناءوالرؤيا–دراسة مقارنة–*، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

53- فورستر، إ.م، *أركان الرواية*، ت: موسى عاصي، ط:الأولى، جروس برس، 1994م.

54- قاسم، سيزا، *بناء الرواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*، ط:الأولى، دار التنوير، بيروت لبنان، 1985م.

55- القاضي، محمد وآخرون، *معجم السرديات*، ط:الأولى، دار محمد علي للنشر، تونس،دار الفارابي، لبنان، ٢٠١٠م.

56- قسومة، د.الصادق، *الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه*، ط:الأولى، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، 2009.

57- القصراوي، مها حسن، *الزمن في الرواية العربية*، ط:الأولى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٤م.

58- قنديل، فؤاد، *فن كتابة القصة*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002م.

59- كاظم،د.نجم عبدالله، *مشكلة الحوار في الرواية العربية*، عالم الكتب الحديث، إربد أردن، 2007م.

60- الكردي، وسيم، *المشكالية نحو الحوار*، ط:الأولى، مؤسسة عبد المحسن القطان للبحث والتطوير التربوي، 2003م.

61- كريس، نانسي، *تقنيات كتابة الرواية*، ت: زينة جابر إدريس، الدار العربية للناشرون، بيروت، 2009م.

62- مجموعة نقاد الروس، *نظرية المنهج الشكلي*، ت: إبراهيم الخطيب، ط:الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، 1982م.

63- المرزوقي ، سمير، وجميل ، شاكر، *مدخل إلى نظرية القصة*، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.

64- مقلد، د.طه، عبد الفتاح، *الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون*، مكتبة الشباب، دار الزيني، المنيرة، 1975.

65- مندولا، أ.أ، *الرواية والزمن*، ت: بكر عباس، ط:الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997.

66- طه، د.طه محمود، *موسوعة جيمس جويس حياته وفنه ودراسات لأعماله*، مطابع دار العلم، بيروت، 1975.

67- مينة، حنا، *الرواية والروائي*، مختارات 6.

68- النابلسي، شاكر، *النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أطوان تشيكوف القصصي)*، ط:الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

69- نجم، د. محمد يوسف ، *فن القصة*، ط:الخامسة، من نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت لبنان، 1966.

70- نصار، نواف، *المعجم الأدبي*، ط:الأولى، دار ورد للطباعة والنشر، الأردن، 2007.

71- النصير، ياسين، *الرواية والمكان*، ط:الثانية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سورية، 2010م.

72- نورالدين، صدوق، *البداية في النص الروئي*، ط:الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللازقية سوريا، 1994م.

73- همفري روبرت، *تيار الوعي في الرواية الحديثة*، مكتبة الشباب، 1984م.

74- هيرمان، لويس، *الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفيزيون*، ت: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م.

75- وهبة، مجدي، و مهندس، كامل، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ط:الثانية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

76- وهبة، مراد، *المعجم الفلسفي*، دار القباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م.

77- يقطين، سعيد، *إنفتاح النص الروائي*، ط:الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 2006م.

78- يقطين، سعيد، *تحليل الخطاب الروائي*، المركز الثقافي العربي، ط:الرابعة، بيروت لبنان والدار البيضاء المغرب، 2005م.

79- يوسف، آمنة، *تقنيات السرد في النظرية والتطبيق*، ط:الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللازقية سوريا، 1997م.

ب- الرسائل والأطاريح

1- البطاوي، تغريد عبدالخالق هادي، *الحوار في الرواية العراقية 1965-1980م*، رسالة ماجستير، بإشراف د.عناد غزوان إسماعيل، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2000م.

2- بلمصابيح، خالد، *أسلوب الحوار القرآني في البقرة والمائدة*، رسالة ماجستير، بإشراف د.محمد عباس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائير تلمسان، 2004م.

3- جاسم، حامد صالح، *الشخصية في روايات تحسين كرمياني*، أطروحة دكتورا، المعهد العالي للدراسات، بغداد، 2013، طبعت في دار تموز، دمشق، 2015م.

4- ذنون، حازم سالم، *التشكيل الحواري السردي في قصص تحسين كرمياني*، رسالة ماجستير، بإشراف الدكتورة فائزة محمود محمد المشهداني، الدكتور كلية التربية الأساسية- الموصل، 2013، طبعت في دار تموز، دمشق، 2014.

5- رشيد، آزاد عبدول، *ملامح قصصية في شعر على بن جهنم*، رسالة ماجستير، جامعة السليمانية، كلية اللغات، قسم اللغة العربية، باشراف د. لطيف محمد حسن.

6- عزيز، بختيار إبراهيم، *الحوار في قصص جليل القيسي*، رسالة ماجستير، بإشراف د.يادكار لطيف جمشير، كلية اللغات، جامعةصلاح الدين، 2015م، طبعت في دار تموز، دمشق، 2016م.

7- محمد، أكبر فتاح، *بنية التشكيل السردي في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع) لتحسين كرمياني*، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة السليمانية، 2015م.

ج- اللقاء والإتصال والأنترنيت

1- إتصال هاتفي 31/ 1/ 2016.

2- لقاء مع تحسين كرمياني، 2015/12/20.

3- المؤتمر الثاني للقصة " بعنوان خصوصية الخطاب السرد عند كتاب الصعيد، https://www.facebook.com/notes/775753622453452/

د- الدوريات

1- إسماعيل، محمد السيد، "بناء ((فضاء المكان)) في القصة العربية القصيرة"، نقد، (دولة الإمارات العربية المتحدة). *حكومة الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام* ٢٠٠٢ م.

2- آيدل، ليون، "كيف نقرأ الصخب والعنف"، ت: نجيب المانع، *مجلة الثقافة الأجنبية*، عدد الأول، بغداد، 1980.

3- جنداري، د.إبراهيم، "حركة الشخوص في شرق (المتوسط)" ، *مجلة الموقف الثقافي*، العدد السابع وعشرون، 2000م.

4- جنداري، د.إبراهيم، "الفضاء الروائي وإشكالياته"، *مجلة أقلام*، بغداد، العدد الخامس، 2001م.

5- الخولي، يمنى طريف، "إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم"، *إلف مجلة البلاغة المقارنة*، العدد التاسع، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 1989م.

6- نبهان حسون، "الحوار في قصص تحسين كرمياني"، *مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، جامعة الموصل*، مجلد الثاني عشر،العدد الرابع، 2013م.

7- محمد، د.باقر جواد، "بواكير التفاعل الفني بين الشكل والمضمون في الرواية العراقية"، العدد السابع، *مجلة جامعة اهل البيت*.

İçindekiler

Giriş**.....3**

1. Önsöz
   - 1.1. Diyalog Kavramı**.....5**
   - 1.2. Dışsal Diyalo**.....15**
   - 1.3. İçsel Diyalog**.....25**

2. Tahsin Germiyani'nin Hayatı ve Üç Hikayesinin Tanıtımı
   - 2.1. Doğumu ve ailesi**.....44**
   - 2.2. Araştırmaları ve Çalışmaları**.....44**
   - 2.3. Düşüncesi ve kişiliği**.....44**
   - 2.4. Onun yetenek **.....45**
   - 2.5. Eserleri**.....46**
   - 2.6. Ödülleri**.....47**
   - 2.7. Üzerine yapılan çalışmalar**.....48**

   - 2.8.Üç hikayesinin tanıt**..... 49**
   - 2.8.1.El-huznu'l-ves**..... ..... 49**
   - 2.8.1.1. Tanıtı**..... 49**
   - 2.8.1.2. Kişile**..... 50**
   - 2.8.1.3. Çatışma**..... 51**

   - 2.8.2 Yahudi çocukları**..... 51**
   - 2.8.2.1 tanıtımı**.....51**
   - 2.8.2.2 kişil**.....52**
   - 2.8.2.3 çatışm**.....52**

   - 2.8.3 Zaknemut**.....53**
   - 2.8.3.1. tantımı **.....53**
   - 2.8.3.2 kişile…**..... 53**
   - 2.8.3.3 çatışma**.....…**55

3. kişilerin özellikleri
   - 3.1 teorik çerçeve**.....56**
   - 3.2 temel kişiler**.....58**
   - 3.2.1. dışsal karakterler**.....59**

3.2.2 içsel karakterler.....**63**
3.3. ikincil kişi.....**67**
3.3.1. dışsal karakterler.....**68**
3.3.2. içsel karakterler.....**71**

4. Olayların Gelişimi
4.1. Teorik Çerçeve.....**74**
4.2. Dışsal Diyalog.....**76**
4.3.İçsel Diyalog.....**81**

5. Zaman ve Mekan
5.1 Teorik Çerçeve.....**85**
5.2. Zaman.....**86**
5.3 mekan.....**92**

Özet ve Çıkarılan Sonuçlar.....**101**
Ingilizce Özet ….....**103**
Kaynakça.....**104**
Tukce Özet…..**112**

T.C.
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
ARAP DİLİ VE BELAĞATI BİLİM DALI

TAHSİN GERMİYÂNÎ'NİN ROMANLARINDA DİYALOG

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Sabır Sabır İBRAHİM

DANIŞMAN
Prof. Dr. Mehmet Şirin ÇIKAR

VAN–2016

T.C.
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
ARAP DİLİ VE BELAĞATI BİLİM DALI

TAHSİN GERMİYÂNÎ'NİN ROMANLARINDA DİYALOG

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Sabır Sabır İBRAHİM

VAN–2016