Journal of Language Studies Vol. 10, No. 2, Part 2, 2026, Pages (75-94)
DOI: https://doi.org/10.25130/Lang.10.2.P2.5

IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)
Journal of Language Studies
Contents available at: https://jls.tu.edu.iq/index.php/JLS

Patterns of Dialogue in Sinan Antoon's *Fihris*

Lect. Nura Wuria Ezzulddin (Ph. D.)*
Arabic Department, College of Basic Education, Salahaddin University, Erbil, Kurdistan Region, Iraq
noora.ezzulddin@su.edu.krd

Received: 22/02/2026, **Accepted:** 03/03/2026, **Online Published:** 30/06/2026

Abstract

Dialogue is one of the most important narrative tools contributing to the construction of the contemporary Iraqi novel. It has become an artistic means capable of reshaping collective memory after the occupation through literary methods and new narrative forms. Sinan Antoon's novel *Fihris,* with its dialogic nature, possesses a remarkable ability to present a worldview by relying on dialogue to reveal the social fragmentation resulting from the accumulation of conflicts between the self and the other. While there are several aspects of dialogue that can be explored in this research, the central question is: how does dialogue contribute to the novel's narrative and intellectual structure? Therefore, the research problem stems from the need to understand the dialogic structure and necessitates demonstrating the artistic role of dialogue in revealing the characters' consciousness within a narrative space that enriches the text, imbues it with vitality, and brings it closer to reality.

* **Corresponding Author:** Nura Wuria Ezzulddin, **E-mail:** noora.ezzulddin@su.edu.krd
Affiliation: Tikrit University – Iraq.
© This is an open access article under the CC by licenses http://creativecommons.org/licenses/by/4.0

***Keywords**:* dialogue generation, dialogue structure, external dialogue, internal monologue, Sinan Antoon

أنماط الحوار في رواية (فهرس) لسنان أنطون

د. نورا وريا عزالدين

قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة صلاح الدين، أربيل، إقليم كردستان، العراق

المستخلص

يُعدّ الحوار من أهم الأدوات السردية التي تسهم في بناء الرواية العراقية المعاصرة، لأنه أصبح وسيلة فنية قادرة على إعادة تشكيل الذاكرة الجمعية بعد الاحتلال بطريقة أدبية وأشكال سردية جديدة. ولعل رواية (فهرس) لسنان أنطون ذات الطبيعة الحوارية، تمتلك قدرة كبيرة على تقديم الرؤية للعالم من خلال اعتمادها على الحوار في الكشف عن التمزق الاجتماعي الناتج من تراكم الصراعات بين الذات والآخر، وثمة أكثر من جانب حواري يمكن أن نستعين بها في هذا البحث، لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المضمار هو: كيف أسهم الحوار في بناء المعمار السردي والفكري للرواية؟ لذا تنبع إشكالية البحث من الحاجة إلى فهم البنية الحوارية، وتقتضي بيان الدور الفني للحوار في الكشف عن وعي الشخصيات ضمن فضاء سردي يُغني النصّ ويمنحه حيويةً، ويقربه من الواقع.

الكلمات المفتاحية: التوليد الحواري، البنية الحوارية، الحوار الخارجي، المونولوج الداخلي، سنان أنطون

المقدمة

تطور مفهوم الحوار عبر العصور الأدبية من حيث نوعه ووظيفته، وأصبح ينسجم مع طبيعة العالم الروائي الذي هو أقرب الأشكال الأدبية إلى حركة الحياة، ويعد جزءا من البناء السردي، مما يعني أن الحوار والسرد لا ينفصلان، لأنه يقدم لنا وعي الشخصيات وصراعاتها أكثر مما يقدم عملاً درامياً فحسب. وبما ان محور دراسة البحث هو الحوار كان لا بد من الوقوف على المفهوم أولا، إذ لا يختلف الحوار في المنظور اللغوي كثيرا عن المنظور الاصطلاحي أو الحوار الأدبي بل يتنوع من حيث طبيعة المتحاورين، وهنا نلحظ أن "الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حارَ إلى الشيء وعنه حَوْراً ومَحاراً ومَحارَةً وحؤُوراً: رجع عنه وإليه. وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام. والمُحاوَرَةُ: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة " (ابن منظور،2017 ، ص217–218). بينما ركز ابن جني على لغة الحوار في باب القول على اللغة، وعرفها بانها "أصوات يعبّر بها كل قوم عن اغراضهم" (2013، ص 33). ومن جانب آخر، وظف الحوار في الفلسفة اليونانية للكشف عن مكامن الأشياء تحت مسمى التوليد الحواري وهو يوظف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهامات لاستدراج المخاطب إلى البحث عن الحقائق في شكل حوارات مستعيرة (ينظر: علوش، 1985، ص79). وتوسعت غاية الحوار في المعجم الفلسفي لذلك "كان لابد في الحوار من وجود متكلم ومخاطب، ولابد فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته، وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن

المتكلم، لا الاقتصار على عرض الأفكار القديمة، وفي هذا التجاوب توضيح للمعاني، وإغناء للمفاهيم" (صليبا، 1994، ص266). ومن هذا المنطلق، يسهم الحوار في عملية التوليد الفكري، لأن الغاية تكمن لديهم في إنتاج أفكار جديدة من خلال التفاعل الذهني بين المتحاورين .

وقد تطور المصطلح في النقد الحديث عندما أطلق ميخائيل باختين البنية الحوارية التي تتضمن تنوع اللغة وتعدد الأصوات داخل الرواية وليس الحوار التقليدي بين الشخصيات بالمعنى المباشر فحسب؛ لأن "خطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخصيات، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية. وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري" (باختين، 1987، ص39). إذ أن الرواية ليست صوتًا احاديًا أو صورة عاكسة لفكر الروائي فقط، بل أصوات تتفاعل وتتحاور فيما بينها، فكل شخصية داخل السرد تمتلك صوتًا خاصًا ورؤية للعالم تختلف عن الشخصيات الأخرى. وعلى الرغم من انتباه باختين لكون كلام الشخصية في الرواية مكافئ لصوت المؤلف، فهو " لا يُعتبَر منشئ الحوارية في الخطاب الروائي، إذ الحواريّة، في نظره، ملازمةٌ للرواية في كلّ عصورها، ماثلةٌ فيها بدرجات متفاوتة، متّصلة كأوْثَق ما يكون الاتصالُ بالبنى الإيديولوجيّة التي تعبّر عن مختلِف الشرائح الاجتماعية التي ظهرت في سياقها" (القاضي؛ وآخرون، 2010، ص 162). ويمكننا القول، بأن البنية الحوارية عند باختين غيّرت نظرة النقاد للرواية، لأنهم اصبحوا يرونها منظومة فكرية مفتوحة تتجلى فيها اختلافات الفكر واللغة والمجتمع؛ وذلك بوصفها فنًّا تعددي الأصوات أو (البوليفونية)، حيث تتجاور فيها الأصوات المختلفة دون أن يهيمن أحدها على الآخر، وعندها يعمل المقطع الحواري ككل أو تقنية المشهد على إبطاء السرد؛ لأنه" يحتل موقعاً متميزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب، وفضلاً عن هذه الوظيفة الأساسية للمشهد بوصفه وجهة نظر لغوية، فإنه سيكون للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطوير الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات" (بحراوي، 2009،ص 166). ومن هذا المنطلق، أصبح الحوار وسيلة لتجسيد التعدد الفكري والاجتماعي، وليس مجرد تبادل لغوي بين الشخصيات، واكتسب بعدًا خاصًا في السياق العربي والعراقي تحديدًا، نتيجة لتجارب الحروب والاغتراب والقمع السياسي، إذ غدا وسيلة للتعبير عن الانقسام الداخلي للشخصية وعن مأزق الهوية والوجود. وقد وظف الروائيون العراقيون الحوار بوصفه مساحة للتعبير عن المجتمع، وكشف التوتر بين الفرد والجماعة، وبين الذاكرة والواقع. وتأتي رواية (فهرس) نموذجًا بارزًا لهذا التحوّل في استخدام الحوار، إذ توظف هذه التقنية بطريقة فنية معقدة تدمج بين صوت الأحياء والأموات، لتكشف عن مأساة الإنسان العراقي في مواجهة الذات والمجتمع، وبناءً على ذلك، يتخذ الحوار في الرواية شكلين رئيسين هما الحوار الخارجي والحوار الداخلي.

المحور الأول: الحوار الخارجي

يشكل الحوار الخارجي جانباً مهماً في الإبطاء من حركة السرد والتأثير على زمنية العالم الروائي، لذا يُقصد به الحوار التناوبي "الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة. وذلك أن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه، ويمكن عد هذا الحوار مرحلة لاحقة متطورة في مسيرة الحوار حصلت بعد أن أصبح دور الراوي يتقلص شيئاً فشيئاً في القصة وأخذ الحوار يتبوأ المكانة التي يحتلها السرد في الإنتاج القديم" (عبد السلام، 1999، ص41-42). ويُعبر من خلال هذا التبادل الكلامي عن العلاقات

الاجتماعية والنفسية للشخصيات في السرد الروائي، ؛ لأنه "يتحدث فيها المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي" (يقطين، 1997، ص197). فهو الحديث المباشر الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر لإبراز المواقف الفكرية والنفسية فيما بينهم حول موضوع ما في علاقة تبادلية تُكتب عادةً بصيغة القول.

وتتباين صيغ الحوار الخارجي في رواية (فهرس) من ناحية دورها في الكشف عن مأساة الحرب وصياغة الأحداث عبر تجسيد الوعي الجمعي، فقد شكّل الحوار جانباً مهماً في النص، فهو ليس مجرد تبادل كلام بل توثيق للألم الإنساني، ومحاولة لفهم الذات عبر الآخر، وهناك أمثلة كثيرة لهذا النمط منها ما يأتي خالياً من تدخلات السارد، ليخلق التوازي الزمني بين القصة والخطاب ويكون حوارًا خاصًا بالشخصيات كالحوار الذي دار بين نمير وودود عندما قَدِمَ الأول إلى مكتبة الأخير في المتنبي، وبادر بالسؤال عن فهرسه:

كانت هناك مجموعة دفاتر متوسطة الحجم تخللتها أوراق بأحجام مختلفة، تملكني الفضول فسألته عنها:

- **هاي أوراق خاصة، فد مشروع**
- **عن شنو؟**
- **مشروع توثيقي**
- **دراسة؟**
- **لا، نص مختلف، مو تقليدي**
- **شلون يعني؟**
- **يعني كل شي، تاريخ ، بس تاريخ دائري ... هذا مشروع العمر، أرشيف لخسائر الحرب والدمار، بس مو جنود وعتاد، الخسائر اللي ما تنذكر وما تنشاف، مو بس بشر، حيوان ونبات وجماد وكلشي اللي يتدمّر. دقيقة بدقيقة، هذا الملف مال الدقيقة الأولى.**
- **تقصد هاي الحرب الأخيرة؟**
- **بلي**

...

- **وشنو العنوان؟**
- **فهرس**
- **فهرست؟**
- **لا، فهرس، فهرس لكل دقيقة، لكل شي مات بهذيچ الدقيقة.** (أنطون، 2016،ص47-48)

تقوم البنية الحوارية للنص على حوار خارجي مباشر بين شخصيتين: السارد (نمير) الذي يبادر بالأسئلة بدافع الفضول، والشخصية الأخرى (ودود) التي تكشف تدريجيًا عن مشروعها التوثيقي. الحوار هنا متسلسل ومنطقي، جرى بين شخصين في المكان والزمان ذاته، لكنه يتطور من سطحٍ ظاهري إلى عمقٍ فكري، إذ أنه يبدأ بسؤال بسيط عن المشروع، ثم يتوسع إلى السؤال عن محتواه وصولًا إلى كشف الفكرة الفلسفية عن "فهرس"، هذا التدرّج يمنح الحوار بنية تصاعدية، أي أنه يبدأ من المادي وينتهي إلى الواقعي من خلال طرح أسئلة وجودية ومعرفية عن الذاكرة، الحرب، والتوثيق. وتتناوب لغة الحوار في النص بين العامية والفصحى، مما يعكس التوتر بين الشخصيات، حيث أنه يستخدم اللغة المحكية (هاي أوراق خاصة، عن شنو؟، شلون يعني؟، كل شي ، بلي، بهذيچ الدقيقة) مما تجعله

قريبًا من المحادثة الواقعية، لكنه في الوقت نفسه يُحمّل كلمات بسيطة بدلالات فكرية عميقة مما يمنحه واقعية وقربًا من الحياة اليومية، وعلى الرغم من بساطته الشكلية وتبادل الأدوار السريع بين كل طرف في مقاطع الأسئلة والأجوبة ذات الإيقاع القصير؛ إلا أنه يخلق شعورًا بالحيوية والانخراط، ولكنه أيضًا يوحي بالتشتت والقلق، وكأن الحديث نفسه شكل من أشكال عرض الشخصيات، والأفكار، والعلاقات والبحث عن المعنى وسط الخراب. وكذلك، تغتزل البنية الفكرية والدلالة الرمزية للحوار في عنوان المشروع "فهرس" يُحوّل الفهرس من مجرد وسيلة لتنظيم المعرفة إلى رمز للذاكرة الجماعية، فكل دقيقة من الحرب تستحق أن تُوثّق، لأن كل لحظة تحتوي فقدًا أو أثرًا، وهذا يتضح في النص "بس مو جنود وعتاد، الخسائر اللي ما تنذكر وما تنشاف، مو بس بشر، حيوان ونبات وجماد وكلشي اللي يتدمّر" إشارة إلى الظلم الصامت، وبهذا يتحول العمل إلى أرشيف لتسجيل وتوثيق الخسائر غير المرئية ليس فقط الجنود والعتاد، بل الدمار الذي يطال الكائنات والجمادات. يُظهر النص تحول الذاكرة الفردية إلى مشروع جمعي، فالحديث عن "فهرس" يختزل فكرة الرواية نفسها محاولة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من أثر الإنسان والحياة في وجه المحو الذي تخلّفه الحروب "مشروع توثيقي... هذا مشروع العمر، أرشيف لخسائر الحرب والدمار"، فهو لي ليس مجرد عمل توثيقي، بل فعل مقاومة ضد النسيان، ورمز للذاكرة والبحث. وتعبير "تاريخ دائري" يشير إلى نظرة غير خطية للزمن، أي أن الأحداث تعود وتتكرر بشكل لانهائي، ولا وجود لنهاية قاطعة، ففي الحروب، الموت والدمار يعيدان إنتاج نفسيهما، لذا يصبح التاريخ دائريًا.

كما يمكن القول إن وراء الحوار الخارجي حوارًا داخليًا ضمنيًا عند الشخصية الساردة من خلال تساؤلاتها عن معنى التوثيق، جدوى الحفظ، وحدود الذاكرة، وهي أفكار لا تُقال مباشرة لكنها تنعكس عبر الأسئلة المتكررة والبسيطة، إذ أن السارد يعيش فضولًا داخليًا واضحًا: "تملكني الفضول فسألته عنها" هذه الجملة السردية القصيرة تمثل نقطة دخول الحوار الخارجي من خلال إحساس داخلي، بمعنى آخر، الفضول الداخلي هو الذي حرّك الحوار الخارجي، مثلاً "مشروع توثيقي – دراسة؟ لا، نص مختلف، مو تقليدي، شلون يعني؟ يعني كل شي، تاريخ، بس تاريخ دائري..... فهرس لكل دقيقة، لكل شي مات بهذيچ الدقيقة"، الحوار هنا لا ينقل معلومات فحسب، بل يُظهر التوتر الفكري بين الفهم العادي للفهرسة والتوثيق، والرؤية الخاصة الجديدة التي يقدمها صاحب المشروع، وتعتمد البنية الحوارية على الإيحاء بدل الشرح؛ لأن شخصية (ودود) لا تشرح كل شيء مباشرة، بل تترك مساحات للغموض والتأمل "الملف مال الدقيقة الأولى"، ليتحول الحوار لأداة كشف عن مشروع فكري ومعنوي.

وقد تكون البنية الحوارية في النص قائمة على صوتين متقابلين يتبادلان الرؤية والوعي، وهما: صوت الكاتِب أو الشخصية الساردة، وصوت المَكتوب عنه أو الشخصية المخاطَبة التي يُراد الكتابة عنها، وهذان الصوتان لا يتحاوران فقط على مستوى الكلمات، بل على مستوى الفكرة والوجود، فيأتي الحوار مفسّراً وموصوفًا برواية السارد؛ لأنه يتدخل لإحاطة القارئ بالأحداث التي وقعت قبل سردها، وتوجيه ذهنه إلى وجهات النظر المتباينة للشخصيات :

"تريد أن تكتب رواية عنّي؟

ابتسم قلبي حين قرأت هذه الجملة في مكتوبك الذي أفرحني كثيراً وصوله. لا أخفيك سرّاً أنني شعرت بشيء من الزهو. فلطالما فكّرت أن حياتي، ما مضى وما تبقّى منها، جديرة بأن تكون رواية رائعة، لا بل حتى فلما سينمائيا مبهراً. لكنّني أدرك أيضاً أن الملايين في هذا العالم مقتنعون بأن حيواتهم ملاحم تنتظر من يدوّنها...فأنا أؤمن، وهذه ليست مبالغة ولا بلاغة، بأن البشر كتبٌ (والعكس أيضاً صحيح). نحن مخطوطات ومسوّدات كتب. ولكن،

لكي نكتمِل ونُقرأ، يجب أن نموت. عندها فقط سوف نُعْرَف. فالأشياء تعرف بتمامها. التمام هو الاكتمال... المهم، نحن كتب وأنا كتابٌ فُقِدَ جزء منه إلى الأبد. هذا ما يخيّل لي ولكنّني أشعر بأنّه حقيقة ملموسة. لقد مزق أحدهم عدداً كبيراً من أوراقي وسرقها أو أخفاها أو أحرقها... منذ سنوات وأنا أبحث عنّي فيّ ولا أعثر، بل أتعثّر وأتبعثر. (أنطون، 2016، ص95-97)

يحقق هذا النمط من الحوار الذي يأتي متمثلاً في رسائل نصية مكتوبة توازياً بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهذا ما ذهب إليه ميشيل بوتور، فهو يرى بأن "الحوار هو الذي يُحدِثُ التلاقي والتطابق الزمني بين مدة القراءة ومدة الحدث" (بوتور، 1971، ص102). وهذا يعطي القارئ إحساساً "بالمشاركة الحادة بالفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس اللحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسامعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستعمل المشهد للحظات المشحونة " (قاسم، 2004، ص94-95). فالحوار هنا يأتي متضمنًا لصوتين، حيث يرمز الصوت الأول في النص وهو صوت الشخصية الكاتبة إلى الوعي الإنساني الراصد الذي لا يملك سوى اللغة ليقاوم النسيان، وإلى كل من يحاول أن يفهم العالم بالكتابة، وأن يمنح الحكايات معنى قبل أن تندثر. بينما الصوت الثاني يتمثل في شخصية (ودود) التي تمتلك وعيًا عميقًا بالزمن والموت، وتتحدث عن نفسها، وعن شعورها بأنها تستحق أن تُروى، لكنها تدرك أيضًا أنها مجرد واحدة من ملايين الحكايات هذه الشخصية تمثّل الذاكرة العراقية الجمعية والأصوات التي فُقدت، والحكايات التي لم تُكتب ، لذا ترى في الكتابة خلاصًا رمزيًا. ومن جانب آخر، يفتح السؤال المباشر في النص "تريد أن تكتب رواية عني؟" بابًا عميقًا على فكرة الرغبة في الخلود عبر الكتابة، وعلى مساحة حوار بين السارد وبين الشخصية الأخرى، إذ يبدأ الحوار بتجاوز الظاهر ليتحول إلى تأمل في معنى الكتابة والحياة والموت، ثم تعبّر الشخصية عن دهشة وسعادة خفية لأن حياتها يمكن أن تصبح رواية، لكنها في الوقت ذاته تدرك أن كل إنسان هو مشروع رواية ناقصة، وأن إتمامها لا يتحقق إلا بالمفارقة العميقة والتي تتمثل بالموت، فلا يكتمل الإنسان إلا عندما يفنى، لذا تتصاعد الفكرة إلى تأمل فلسفي "نحن مخطوطات ومسوّدات كتب. ولكن، لكي نكتمِل ونُقرأ، يجب أن نموت. عندها فقط سوف نُعْرَف"، هذه الجملة تمزج الخوف من النهاية مع الاعتراف بضرورتها كخاتمة فنية ومنطقية لحياة الإنسان، بمعنى نحن مجموعة قصص غير مكتملة، لا يكتمل نصّنا إلا حين ينتهي وجودنا. والفكرة المحورية للنص هي أن الحياة رواية غير مكتملة، والموت هو اكتمال النص، لذا تربط الشخصية بين الكتابة كفعل فني والحياة كفعل وجودي. ومن هنا، يكشف الحوار عن وعي وجودي مؤلم ورؤية سوداوية، حيث تشعر الشخصية بأنها لم تعش حياتها كاملة، وأنها محاطة بالفقد، لكنها في الوقت نفسه تجد عزاءً في فكرة الكتابة، لأن الكتابة تمنح الحياة معنى، حتى لو كانت ناقصة. وعلى هذا النحو، يرمز الحوار إلى الحياة، فكل شخصية تعيش فصولًا مختلفة من روايتها الخاصة، وتشير المخطوطات والمسودات إلى تجارب الشخصيات غير المكتملة، ما تحاول إصلاحه في حياتها، وما تؤجله، وما تخفيه عن الآخرين، فالخوف من النسيان أو السرقة أو الإخفاء يرمز إلى هاجس الإنسان بالزوال، أو أن تضيع قصته دون أن تُروى. ومن زاوية أخرى، يمنح الحوار بين الصوتين عمقًا دراميًا للنص على الرغم من بساطته اللغوية، وبهذا، يصبح حوارًا بين الحياة والموت، بين الذاكرة والنسيان، بين النصّ والعالم، والتداخل بين الصوتين يكشف أن (فهرس) ليست رواية عن الشخصيات فحسب، بل عن الكتابة نفسها بوصفها فعلاً وجودياً، والصوتان في النص يعكسان وجهين للإنسان: أحدهما يكتب ليحيا، والآخر يُروى لكي لا يُمحى. وفي التقاء هذين الصوتين، تتحقق لحظة إنسانية نادرة تلتقي فيها الذاكرة والكتابة في نصٍ واحد

يبحث عن معنى البقاء وسط زوالٍ لا يتوقف، الصوتان يلتقيان عند فكرة واحدة تعكس بعدا فلسفيا وهو أنه لا اكتمال بلا نهاية، ولا معنى بلا فقد. ولا بد من الإشارة إلى أن العلاقة بين الشخصيتين ليست علاقة كاتب وموضوع، بل علاقة وجودية بين شاهد يخاف من نسيان الآخرين فيبحث عن معنى للكتابة، ومرويّ يخاف من أن لا يُذكر على الإطلاق فيبحث عن معنى لحياته، وهكذا، يتحوّل الحوار إلى لقاء بين من يكتب ومن يُكتَب، كلاهما يحاول أن يمنح الحياة شكلًا يبقى بعد الفناء. وتأتي لغة الحوار في صيغة اعتراف داخلي، حيث تمتزج فيه الخطاب الموجّه للشخصية التي تريد كتابة الرواية مع تأملات فلسفية ذاتية، ويتضح ذلك في تكرار الكلمات مثل "الحياة، الكتابة، الاكتمال، الموت" يعطي النص إيقاعًا داخليًا حزينًا، وكما جاء في نهاية الحوار: "أنا كتابٌ فُقِدَ جزء منه إلى الأبد"، هذا المقطع يعكس جوهر الحوار فيتحوّل إلى مرثية رمزية لذاكرة الشخصيات في العراق، التي كتبها كثيرون لكن ضاعت حكاياتهم في الحروب والدمار، فالشخصية تشعر بالامتنان لأن أحدًا يريد أن يكتب عنها، لكنها تخاف من أن تضيع سيرتها كما ضاعت حياة كثيرين. وكذلك، يستخدم الروائي في نهاية النص تقنية فنية وهي تبادل في الأدوار بين الصوتين، إذ نجد بأن الشخصية التي يُراد الكتابة عنها تقول: "لقد مزق أحدهم عدداً كبيراً من أوراقي وسرقها أو أخفاها أو أحرقها"، وهذا الانقلاب يجعلنا ندرك أن الكاتب نفسه يمكن أن يصبح مكتوبًا عنه، ولا أحد خارج السرد، بمعنى أن كل إنسان هو في الوقت نفسه كاتب وشخصية رئيسة في حكاية، فكلنا جزء من نصٍّ أكبر يكتبه الزمن والموت معًا.

وقد يحرك الحوار الخارجي النص بشكل ديناميكي ويظهر كأداة استقصاء وتحري، أي أنه يعمل كوسيط بين الشخصية والعالم الخارجي من خلال المزج بين الحوار ذات الإيقاع السريع والذي يتمثل في الأسئلة والردود القصيرة، والحوار ذات الإيقاع البطيء والذي يتضح في سرد التفاصيل، هذا النوع يُكسر الرتابة السردية ويشد القارئ إلى معرفة مصير الشخصية، وهذا ما يتضح في الرواية:

اتصلت بابن عمّي الذي أوصلني إلى الفندق وكان قد أعطاني رقم هاتفه.. ثم سألته إن كان بإمكانه أن يستفسر لي عن "شخص التقيته في بغداد" كما قلت له.

- **شنو راح تخطب؟ وتريد تعرف عن سُمعتها؟**

ضحكت وأخبرته أن الموضوع لا يتعلق بامرأة، بل برجل تعرّفت عليه بسرعة أثناء زيارتي لشارع المتنبّي وأنه أرسل لي رسالة.

- **بسيطة، بس ليش، شنو القصة يعني؟**

لم أقل له الحقيقة كاملة : ماكو شي. أكو مشروع ترجمة يمكن نسويه وأريد أعرف عنه أكثر قبل لا أقرر أتعاون ويّاه

بعد ثلاثة أيام اتّصل بي وقال إن عمله التجسّسي بالنيابة عنّي أظهر أن ودود " يبيع كتب بالمتنبي من التسعينات. عايش بوحده بغرفة ما عنده أهل. ذكي كّلش. قاري كل شي. فلتة بس مخبّل. دخلوه جوّه بنص التسعينات وعذبوه. عالساس جان يبيع كتب ممنوعه. محّد يدري شنو قصته. عايش ويّ الكتب، ما عنده أهل. يگول كاتب عشرين كتاب بس عمره ما نشر شي. گالولي لا تتورط ويّ ودود. تره هذا تعبانه أموره. هذا بالخساير".

وظلّت عبارة " هذا بالخساير" ترن في بالي. لم أقل شيئاً شكرته على مجهوده. (أنطون، 2016، ص64)

يعتمد النص على الحوار لنقل المعلومات، مع فواصل سردية توضّح مشاعر الشخصية وأفكارها، فالنص مكتوب بصيغة السرد الذاتي، حيث يعكس (نمير) طبيعة العلاقة العائلية مع ابن عمه الذي يساعده في جمع معلومات عن (ودود). ويتنوع الحوار بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العراقية، مما يعطي إحساساً بالواقعية لا سيما عندما يحدد المكان في بغداد، يعتمد السارد على الحوار المباشر مما يزيد الإيقاع ويُشعر القارئ بالمشاركة في الأحداث. وهكذا يتبين أن استخدام اللهجة العامية يعطي النص مصداقية: " شنو راح تخطب؟ بسيطة، بس ليش، شنو القصة؟"، وفي مقابل ذلك، يحاول (نمير) وهو شخصية فضولية وحذرة كما يتضح في الحوار من فهم الآخر قبل اتخاذ أي خطوة ، لأنه لا يريد الكشف عن غرضه: "لم أقل له الحقيقة كاملة"، بينما ابن العم شخصية ثانوية، بمثابة أداة للحصول على المعلومات، أما شخصية (ودود) فهي غامضة، وهذا بدوره يخلق توترا نفسياً وتشويقاً كما يتضح في بعض التعابير التي تحمل إحساساً بالقلق والحذر: " گالولي لا تتورط ويّ ودود. تره هذا تعبانه أموره. هذا بالخساير ... وظلّت عبارة " هذا بالخساير" ترن في بالي "، يُظهر النص القلق والاحتمالات السلبية، ويترك المعلومات على الشخصية أثرًا واضحًا ويضيف بعدًا نفسيًا عليها. ومن الجدير بالملاحظة، أن الحوار في هذا المقطع ليس مجرد كلام عابر، بل يؤدي عدة وظائف مهمة، منها نقل المعلومات والتحقق منها قبل اتخاذ أي قرار، وهذا يتضح في الحوار غير المباشر الذي يستخدم لشرح المعلومات الطويلة وسردها بشكل متسلسل: " بعد ثلاثة أيام اتّصل بي وقال إن عمله التجسّسي بالنيابة عنّي أظهر أن ودود يبيع كتب بالمتنبي من التسعينات". وكذلك يكشف الحوار تدريجياً عن ماضي ودود الغامض: "دخلوه جوّه بنص التسعينات وعذبوه. عالساس جان يبيع كتب ممنوعه. محّد يدري شنو قصته. عايش ويّ الكتب"، هذه المعلومات عن حياته الانعزالية تجعل القارئ يشعر بالتوتر ويصبح أكثر فضولاً لمعرفة الشخصية. وتأسيساً على ذاك، يكون الحوار جوهر البناء الفني والفكري للنص؛ إذ من خلاله نكتشف الصراع والموقف الأخلاقي للشخصيات داخل الرواية، ومن الأمثلة الأخرى على هذا النمط من الحوار ما جاء بين الأستاذ والطالب في الرواية :

اقترب مني تيم. طالب أشقر بشعر قصير.. وفاجأني بسؤال غريب:

- **يا أستاذ . متى نتعلم فعل الأمر؟**
- **أجبته بالانگليزية: ليس بعد. مازلنا في بدايات المضارع وأمامنا الماضي ومن ثم الأمر. لماذا؟**
- **هناك أفعال أمر أريد أن أتعلمّ كيف أقولها بالعربية**
- **مثلاً؟**
- **أركع! قف! ارفع يديك! ارجع إلى الوراء!**

استغربت من طلبه... فسألتُه:

-وما حاجتك لها؟

-بعد التخرّج هذا الربيع سألتحق بالجيش وأذهب إلى العراق أو أفغانستان. وستكون هذه العبارات ضروريّة. أنا أدرس على نفقة وزارة الدفاع. لدي محنة. سكتّ

- **نحن لسنا في البنتاغون هنا. الكتاب الذي نستخدمه للمدنيّين ولتعريف الطلاب بالثقافة العربية.**
- **أوكي أستاذ. هل يمكنك أن تكتب لي هذه العبارات على ورقة؟**
- **كلا** (أنطون، 2016، ص99-100)

جاء الحوار في النص لشرح وتوضيح الوظيفة التعليمية؛ إذ يمثّل صوت الأستاذ المعرفة والأخلاق والضمير الثقافي، فلغته رسمية، واضحة، وتعبّر عن التحكم والاتزان، ثم يتحول حواره إلى موقف مبدئي رافض عندما يكتشف غاية الطالب (تيم) الذي يتحدث بلغة مباشرة تعكس نية عسكرية واضحة؛ لأن الحوار عنده أداة للحصول على الأوامر والسلطة وليس للتفاهم والتواصل الثقافي. وإذا ما توقفنا عند وظائف الحوار الخارجي في النص، نجد أنه يبدأ بسؤال لغوي بسيط: "يا أستاذ متى نتعلم فعل الأمر؟"، هذا السؤال يُظهر العلاقة الطبيعية بين معلم وطالب في سياق دراسي، وتكون وظيفة الحوار هنا تمهيدية تعليمية، ومن ثم يكشف الحوار عن الغاية الحقيقية للطالب، عندما يقول: "بعد التخرّج هذا الربيع سألتحق بالجيش" فيتحول الحوار من تعليمي إلى صراع فكري وأخلاقي يحمل وظيفة كشفية. وعلى هذا النحو، يصبح مواجهة غير مباشرة بين ثقافتين إنسانية وأخرى عسكرية؛ ولا سيما عند رد الأستاذ بـ: "نحن لسنا في البنتاغون هنا. الكتاب الذي نستخدمه للمدنيّين ولتعريف الطلاب بالثقافة العربية" وهنا يعكس الحوار وظيفة صراعية، بينما الوظيفة الدلالية للحوار تتمثل في الكلمة الأخيرة للأستاذ " كلا " تمثل نقطة النهاية وذروة الصراع، فهي ليست مجرد رفض، بل موقف رمزي يلخص موقف النص الأخلاقي. ويمكننا القول بأن دلالة البنية الحوارية في النص تكمن في الكشف عن كيفية تحول الغاية التعليمية للغة التي هي وسيلة للفهم إلى الغاية القهرية ووسيلة للهيمنة العسكرية .

وبناءً على ذلك، قد يثير الحوار أسئلة تتعلق بالمصير والوجود، فيجسد العلاقة الشائكة بين فاعلية الذاكرة في تشكيل هوية فردية وجماعية، وبين جدلية ثنائية الحضور والغياب، ومن ذلك ما جاء في حوارات (نمير) مع الشخصيات الأخرى:

وبختني ربيكا عندما أخبرتها بما كنتُ أفعله

- **لماذا تريد أن تحيط نفسك بخراب الحرب وصور الموتى؟ أعرف أنّه بلدك الأصلي وأنك تشعر بالحزن وهذا مفهوم وطبيعي.. لكن كل هذا الذي تفعله لن يفيد أحداً ولن يغيّر شيئاً البتّة. لا الشعور بالذنب ولا الحزن سيغيّران أي شيء، بل سيضرّان بك نفسياً. تقول لي إنك لا تستطيع أن تنام؟ طبعاً. كيف يمكن أن تنام بشكل طبيعي؟ قلت لك أكثر من مرّة يجب أن تذهب إلى طبيب نفساني. لديك .PTSD لديك هوس بهذا الرجل الذي التقيت به في بغداد والأمر غير صحّي.**
- **الموضوع لا علاقة له بتغيير أي شيء. أريد أن أكتب رواية عن العراق.**
- **يمكنك أن تكتب روايات كثيرة ولكن بعد أن تنهي أطروحتك وتستقر في عملك.**

كنت سأقول لها إنها لا تفهمني، لكنني لم أقل شيئاً (أنطون، 2016، ص80)

يبدو الحوار في هذا المقطع السردي شخصيًا ونفسيًا أكثر من كونه اجتماعيًا أو مهنيًا، لأنه يمثل مواجهة بين رؤيتين للعالم، الأولى: رؤية واقعية/عقلانية تمثلها شخصية (ربيكا) التي تمثل العقل الغربي العملي، المتزن والمباشر، وتكون لغتها تقريرية، قائمة على النصح والتوبيخ والتفسير النفسي، لذا تستخدم منطق السبب والنتيجة: "لن يغيّر شيئاً" – "سيضرّان بك نفسياً، يجب أن تذهب إلى طبيب نفسي"، فهي تمارس سلطة خطابية على المتكلم، وتملي عليه ما يجب أن يفعل، إذ أنها لا تتحاور لتفهم بل لتصحّح وتوجّه. أما الثانية: رؤية وجدانية/وجودية يمثلها (نمير) الصوت الذي لا يتحدث كثيراً بل يحاول أن يبرّر موقفه عبر جملة تقريرية قصيرة "أريد أن أكتب رواية عن العراق" تحمل الجملة معنى عميقًا؛ لأنها تمثل تمسك الشخصية بهويته في وجه الشخصية الأخرى التي تؤكد سلطتها الخطابية عبر الاستفهام التوبيخي والتقرير الحاسم "لماذا تريد؟" "لن يفيد أحداً، ولن يغيّر شيئاً البتّة"، هذا التدرّج يمنح الحوار تصاعداً درامياً يُبرز التناقض بين العالمين: عالم الذاكرة والحرب مقابل عالم الاستقرار والمنطق. ومن سمات الحوار هنا أنه يميل إلى أن يكون أحاديًا أكثر من كونه تبادليًا؛ فـ(ربيكا) تتحدث طويلًا، بينما (نمير) يُجيب بإيجاز، حيث تكشف هذه البنية عن اختلال القوة في التواصل؛ لأن صوت يغلب على الآخر، ونجده يعكس التوتر النفسي بينهما من خلال النبرة، فهي عند الشخصية الأولى متوترة ومليئة بالقلق "لماذا تريد...؟" "لن يفيد أحداً"..." يجب أن تذهب"، بينما نبرة الشخصية الأخرى هادئة، متحفظة، تقترب من الانكسار الداخلي "الموضوع لا علاقة له بتغيير أي شيء"، يكشف الحوار تباعداً ثقافياً وإنسانياً بين الشخصيتين، هو صراع بين العقل والذاكرة أكثر مما هو خلاف فكري بسيط، وينتهي النص بعبارة الشخصية الساردة: "كنت سأقول لها إنها لا تفهمني، لكنني لم أقل شيئاً"، وهنا يتحول الصوت الخارجي إلى صمت احتجاجي أمام خطاب لا يسمع، وتأمل داخلي يكشف عن عجز التواصل بين عالمين لا يتحدثان اللغة نفسها رغم أنهما يتكلمان بها لفظًا، فالسكوت هنا وعي وليس خضوع للصوت المهيمن، وتتمثل الدلالة الرمزية للبنية الحوارية في تجسيد الصراع بين تجربتين متباعدتين من حيث العاطفة والعقل، الشرق والغرب.

وتستمر التساؤلات عن بعض المواقف الفكرية والسياسية بين الشخصيات، فيأتي الحوار كاشفًا عن العنف والقهر الاجتماعي في المجتمعات الشرقية:

- **عمّ سنتحدث اليوم؟**

... – **عمّا يشغل بالك.**

استغربت جوابها

- **ما يشغل بالي هو الرواية التي أريد أن أكتبها**

...حول بائع كتب مستعملة في بغداد لديه مشروع غريب. التقيت به شخصيا في بغداد ونتراسل بين حين وآخر. حدّثتها عن ودود وعن الأجزاء التي بعثها

- **ما ذكرته عن صديقك وعن تصرفاته يطابق الأعراض التي نلاحظها لدى أولئك الذين يعانون من آثار صدمة نفسيّة شديدة بعد تعرضهم لحادثة أو ألم نفسي شديد أو اعتداء جسدي. ولا شك أن التعذيب الذي تعرّض له في السجن هو السبب. هل كان يتلقّى علاجاً؟**

- **لا أعرف... لا أعتقد**

- **ولأنه لم يتمكّن من استيعاب الصدمة او التعامل معها أو تقبّل حدوثها أو أن الصدمة لا يمكن أن تفسّر بأي شكل منطقي فإنه يظل محبوساً في دوامة... على صديقك أن يغلق الكتاب، كما نقول، ويضع الحادثة التي سببت كل هذا الألم على الرف في مكانها المناسب ليواصل حياته بشكل طبيعي.**
- **إنه يراكم الحكايات والحوادث والأخبار على الرفوف في غرفته. ويريد أن يكتب كتاباً مفتوحاً! ثم لا أحد في بغداد يعيش حياة طبيعيّة. أيامهم مليئة بالعنف والدمار.** (أنطون، 2016، ص 249–250)

يمثل المشهد حوارًا خارجيًا واضحًا بين شخصيتين، تُظهر من خلاله تفاعلهما الفكري والنفسي حول موضوع الكتابة والصدمة والحرب، والغالب على المقاطع الحوارية الزمن الماضي الذي يقابله غياب الحضور، إذ يحاول (نمير) الحديث عن مشروع روايته الذي يختص بالواقع الأليم الذي عاشه (ودود) بطريقة مفارقة بينه، وبين المعالجة النفسية المحاوِرة التي تستمع وتفسّر سلوك (ودود) من منظور نفسي. ومن هنا، يمكن تقسيم البنية الحوارية في النص إلى تتابع ثلاثي يتمثل في بداية الحوار "عمّ سنتحدث اليوم؟ عمّا يشغل بالك" افتتاح تمهيدي للحديث وتحديد موضوعه، لذا يوحي بجلسة حوار نفسي، ثم يأتي العرض تتبادل فيه الافكار والمعلومات "ما يشغل بالي هو الرواية التي أريد أن أكتبها... ما ذكرته عن صديقك وعن تصرفاته يطابق الأعراض التي نلاحظها لدى أولئك الذين يعانون من آثار صدمة نفسيّة شديدة بعد تعرضهم لحادثة أو ألم نفسي شديد أو اعتداء جسدي...لا أعرف.. لا أعتقد"، يتضح لنا تفاعل فكري وتأملي وبين الشخصيتين، فبينما تردّ المحاورة بتحليل نفسي عميق للشخصية موضوع الحديث من خلال جمل تفسيرية طويلة، يقابلها جمل قصيرة مترددة في كلام الشخصية. وتتصادم الرؤى في الختام؛ إذ ينتهي بتعليق فلسفي يربط التجربة الفردية بالواقع الجماعي "إنه يراكم الحكايات ... ثم لا أحد في بغداد يعيش حياة طبيعيّة. أيامهم مليئة بالعنف والدمار" فالانتقال من التحليل الفردي لشخصية (ودود) إلى الرؤية العامة للمجتمع العراقي ككل عمل على تكثيف المعنى، وتجاوز حدود الحوار إلى تعبير سردي عن رؤية مأساوية جماعية، وبهذا يعمّق معنى الصدمة والحياة غير الطبيعية في بغداد. وعلى هذا النحو، تستعيد الشخصية بلحظات استرجاعية ماضيها الذي لا يمكن التغاضي عنه أو التحرر منه في حوار خارجي آخر يفصح عن توترها النفسي:

- **الكتابة يمكن أن تكون علاجاً! هذا واحد من التطوّرات المهمّة في السنين الأخيرة. ولكن بأشراف من مختص طبعاً. الكثير من الجنود العائدين من العراق يمارسون الكتابة كجزء من العلاج النفسي.**
- **ضحكتُ**
- **لماذا تضحك؟**
- **لأن صديقي ما زال في أتون الحرب. والجنود يعودون هنا أما هو فلا يستطيع أن يعود. وهذا ما يكتبه فعلاً.**
- **نعم، ولكن الجنود ضحايا أيضاً في نهاية الأمر.**
- **لا أريد أن أدخل في جدال معك الآن. الجنود هنا يتطوعون للذهاب إلى الجيش. المدنيون العراقيّون لا يتطوعون. ليس لديهم خيار.** (أنطون، 2016، ص250)

يقوم المشهد الحواري بين شخصيتين: الشخصية الأولى (نمير) تتبنى موقفًا تأمليًا، مثقفًا، تُحلل وتطرح الأفكار، بينما الشخصية الثانية (المعالجة النفسية) تستفهم وتعلّق وتقود الحوار عبر أسئلة بسيطة "لماذا تضحك؟"، يُبنى الحوار هنا بطريقة سؤال وجواب، أي أنه يتطور تدريجيًا، لا عبر صراع، بل عبر تفكير مشترك، مما يخلق توازنًا بين

الفكر والعاطفة. ولو تألمنا في البنية الحوارية للنص نجد بأنها ذات طابع تأملي فلسفي "الكتابة يمكن أن تكون علاجًا، ضحكت"، "لماذا؟ لأن صديقي ما زال في أتون الحرب"، فهنا يهدف الحوار الخارجي إلى توليد المعنى حول أثر الحرب والكتابة والعلاج النفسي؛ لأن كل جملة تفتح أفقًا فكريًا جديدًا وتنتقل من فكرة عقلانية إلى تجربة وجودية مؤلمة تعيشها الشخصية، وهذا بدوره يعكس التباين بين الرؤية الفكرية والتجربة الواقعية. وبناءً على هذا، يصبح الحوار وسيلة لإظهار تعدد الرؤى لا لتأكيد رأي واحد، ويتضح لنا في النص التقابل الجدلي في طرح الأفكار، فكل جملة تُقابلها جملة مضادة " الكتابة علاج / لكنها لا تشفي فعلاً. الجنود يعودون / لكن بعضهم لا يعود أبدًا. الجنود ضحايا / والمدنيون أيضًا ضحايا بلا خيار"، ويعكس النص التجربة الذاتية للشخصية ثم يتوسع ليعبر عن مأساة العراقيين جميعاً "والجنود يعودون هنا أما هو فلا يستطيع أن يعود... المدنيون العراقيّون لا يتطوعون. ليس لديهم خيار"، وهذا يخلق تداخلاً بين الوعي الذاتي والجمعي، ففي النهاية يقرّ الحوار بأن الكل ضحايا، لكن بنسب مختلفة، وهنا يتحول إلى خطاب جماعي يعكس رؤية وجودية قاتمة.

ولا بد من الإشارة إلى أن رؤية العالم ترتبط بالفكرة المهيمنة على السرد، والتي يقدمها الروائي من خلال الشخصيات التي تعمل على صياغة النص من وجهة نظرها، وعبر هذا النمط من السرد البوليفوني من الحوار نواجه تعدد الرؤى :

أقلتُ لك إنّني أسمع ما تقوله الأشياء؟ نعم، أسمعها، وهي تعرفني وتناديني باسمي أحياناً وتناشدني أن أصغي. تتحدث أحياناً كما يفعل البشر... أي الأشياء تحادثني؟ قد تسأل. كلها، ورقة يتيمة مقطوعة من كتاب، تطير في الشارع. حصاة تائهة تؤلمها دعسات المارّة. غيمة خائفة تهرب من مصيرها. رأس خس يرتجف أمام سكين. طابوقة يذبحها بنّاء بفأس. تمثال حزين يختنق ببول المارّة. غصن شجرة قصم ظهره. كلمة في قاموس لم يعد يستخدمها أحد. قطرة ماء تتشبث بفم الصنبور قبل سقوطها. والحيوانات أيضاً تحادثني طبعاً. ذبابة جائعة. قطّة سائبة. حمار هرِم تعب من عبوديته. حسّون يناجيني من محبسه.

والموتى من البشر. لا الأحياء. الموتى ينادونني. قرأت جملة لپول كلي ذات مره يقول فيها: أعيش مع الموتى بقدر عيشي مع الأحياء. (أنطون، 2016،ص100-102)

يعبّر الحوار في النص عن تجربة وجودية وحسّ عميق بالعزلة والانفصال عن البشر، يقابلها اتصالٌ روحي بالأشياء والجمادات والحيوانات وحتى الموتى، يبدأ المشهد من سؤال يُعدّ نقطة انطلاق الحوار، فهو سؤال موجه لآخر غير محدد، قد يكون شخصًا حقيقيًا، أو صوتًا في داخل الذات "أقلتُ لك إنّني أسمع ما تقوله الأشياء؟ " تبدأ البنية الحوارية هنا من استدعاء المتلقي ليكون طرفًا في حوارٍ غريبٍ وغير مألوف، إنه حوار بين طرفين، لكنه في الوقت نفسه انعكاس لحوار الذات الداخلي، فالراوي يجيب على تساؤلاته التي يطرحها، مما يجعل الحوار يتنقل بين الخارجي والداخلي بسلاسة، ثم يتحوّل الحوار بعد هذه الجملة من السؤال إلى البوح "نعم، أسمعها، وهي تعرفني وتناديني باسمي أحياناً وتناشدني أن أصغي. تتحدث أحياناً كما يفعل البشر"، وهنا يتخذ الحوار شكل تعدد الأصوات الذي يُثري البنية الحوارية ويمنح النص عمقًا دراميًا خفيًا بين صوت السارد الشخصية وصوت الأشياء الجامدة، وصوت القارئ المفترض الذي يشارك في التساؤل. وعلى الرغم من أن النص يبدو خطابًا فرديًا منذ الوهلة الأولى، إلا أنّ بدايته "أقلتُ لك" تكشف عن وجود مخاطَب خارجي، هذا المخاطَب لا يتكلم، لكنه حاضر بوصفه مستمعًا أو

شاهدًا، إنه أشبه بـ"الآخر" الذي يحتاج السارد إلى إقناعه أو إثبات صدقه أمامه، وبذلك، يكون الحوار الخارجي هنا أحادي الصوت لفظيًا من طرف واحد، لكنه ثنائي في المضمون؛ لأن وجود الآخر يُشكّل نصف المشهد الحواري.

وهكذا، يمتدّ الحوار الخارجي من الإنسان إلى العالم المادي، إذ أن الحوار لم يعد بين شخصين، بل بين الإنسان والكون، لذا تتحوّل الأشياء نفسها إلى طرف في الحوار، فهي لم تعد صامتة؛ بل أصبحت كائنات تتكلم وتشكو معاناتها الخاصة " أي الأشياء تحادثني ... ورقة يتيمة مقطوعة" وترمز للإنسان المقطوع عن جذوره، "حصاة تائهة تؤلمها دعسات المارة" دلالة على الألم الصامت الذي لا يراه أحد، "غيمة خائفة تهرب من مصيرها" دلالة على الخوف والهرب من النهاية، "رأس خس يرتجف أمام سكين" تشخيص فني للموت المادي اليومي، "تمثال حزين يختنق ببول المارة" تعكس إهانة الجمال، "كلمة في قاموس لم يعد يستخدمها أحد" ترمز للمعاني المنسية وللغة الميتة، "قطرة ماء تتشبث بفم الصنبور قبل سقوطها" وهنا رمز للحياة التي تقاوم الزوال، وهذا يخلق ما يُسمّى بـ التشخيص الحواري، أي إعطاء الجمادات صوتًا في سياقٍ تواصلي لكي تمثل مستويات مختلفة من المقاومة الصامتة التي تعكس إحساس الفقد والخوف. ثم يتّسع الحوار في نهاية النص ليشمل عوالم ما وراء الحياة فيتحول الصوت من الجمادات إلى الموتى، إذ لم يعد السارد يتحدث مع الموجودات فقط، بل مع الغائبين "والموتى من البشر. لا الأحياء. الموتى ينادونني" وهذا التوسّع في أطراف الحوار يكشف عن عزلة الشخصية وفقدانها التواصل مع الأحياء، فلا تجد صدى إلا عند الأشياء والموتى، ويدل هذا النوع من التواصل البديل على وحدة وجودية وشعور الشخصية بالانفصال عن مجتمعها، وعلى هذا النحو، تكمن وظيفة الحوار هنا في تكسير أحادية الصوت لتخلق تعددًا صوتيًا من خلال أدخال أصوات الأشياء الصامتة في المشهد، وهذا بدوره يجعل النص أكثر ديناميكية وتوترًا. ويمكننا القول، بأن البنية الحوارية تؤدي دورًا مركزيًا في بناء النص بما فيها من تداخل بين الصوت الإنساني وصوت الأشياء، فهي تنظم إيقاع السرد وتجعله نابضًا بالتوتر والتأمل والتناوب بين السؤال والجواب، والنداء والإصغاء: " أقلتُ لك إنّني أسمع ما تقوله الأشياء؟ نعم، أسمعها، والحيوانات أيضاً تحادثني طبعاً، حسّون يناجيني من محبسه، الموتى ينادونني" يولّد هذا التناوب موسيقى داخلية تحوّل النص إلى مشهد تأملي صوتي أكثر منه سردًا تقليديًا، لأنها تُخرج السرد من التقريرية إلى الشعرية؛ فبدل أن تصف الأشياء بوصفٍ مباشر، تجعلها تتكلم بنفسها، وهذا ما يمنح النص جمالية التشخيص والحيوية، ويحوّله إلى كائن يتنفس ويتكلّم، وبذلك يصبح الحوار آلية فنية لبناء المعنى، وأداة لتحويل اللغة إلى كائن حي، إذ يتحوّل إلى شكلٍ من أشكال الوعي الوجودي والجمالي في آنٍ واحد.

المحور الثاني: الحوار الداخلي

يقصد بالحوار الداخلي الكلام أو التفكير الذي يدور في ذهن الشخصية دون أن يُقال بصوتٍ مسموع ويُوجه إلى شخصية أخرى، إذ يُعبر المونولوج عن العالم النفسي والذاتي للشخصية، ويعد طريقة للكشف عن مشاعرها، وتقديم وعيها الداخلي. والوعي بالتجربة الإنسانية " يشمل الأحاسيس، والذكريات، والمشاعر، والمفاهيم، والأوهام، والتخيلات، وتلك الظواهر التي ليست فلسفية ولكن يمكن تفاديها باطراد، وهي التي نسميها الحدس والرؤية، والبصيرة. وإن المعرفة الإنسانية التي لا تنبثق عن النشاط العقلي بل عن الحياة الروحية هي التي يهتم بها الروائي" (همفري، 1984، ص24). فالمنولوج الداخلي "قديم قدم الرواية، وقد استُعمل هذا التكنيك للكشف عن نفسية الشخصيات وتفكيرها، ولكن من النقاد والباحثين من يتحدث عن المونولوج الداخلي وتيار الوعي كشيئين منفصلين ومختلفين عن بعضهما البعض، دون التمييز بدقة بينهما، فيفصلون بينهما دون أن يجعلوا أحدهما يرتبط بالآخر أو يندرج تحته"

(غنايم، 1993، ص14). ومع ذلك لابد من الإشارة إلى أن المونولوج كما تراه (دوريت كوهن) الباحثة في مجال السرد الروائي هو " تكنيك لتقديم مادة الوعي للشخصية بشكل مباشر وبضمير المتكلم. أما تيار الوعي فهو أحد أقسام المونولوج الداخلي الذي تكون فيه مادة الوعي غير منظمة بالمنطق العام، كما أن الكلمات والألفاظ تتفتت وتتشكل تشكلا جديدا" (غنايم، 1993، ص14). وسنحاول في هذا المحور تتبّع الحوار الداخلي في رواية (فهرس) الغنية جداً بهذا النمط من الحوار؛ لأنها تعتمد على تجربة الذاكرة بعد الحرب، وتُكتب غالباً بصيغة المتكلم، أو عبر تيار الوعي أو من خلال التساؤلات التي تعكس بدورها التوتر الداخلي للشخصية، ومن الجدير بالذكر أن الرواية تتضمن نمطين من المونولوج هما المونولوج الداخلي المباشر الذي يختفي فيه صوت السارد فيعتمد على ضمير المتكلم التابع للشخصيات مباشرة، والمونولوج الداخلي غير المباشر الذي يقدم فيه الكلي العلم أو الواسع المعرفة مادةً غيرَ متكلم بها، ويقدمها كما أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما (ينظر:همفري، 1984، ص46–49). وينطبق النوع الأول على (ودود) الذي يحوّل الزمن في وعيه ليصبح المتحكم في تغيير ماضيه:

" **الزمن ثقب اسود، حفرة تقع فيها الأشياء وتختفي، حتى بداية كل هذا الوجود، بحسب إحدى النظريات، كانت انفجاراً. وليس الوجود إلا شظايا وأشلاء. وها نحن نعيش تبعاته وآثاره. وأنا سأنتشل هذه الدقيقة من الثقب الأسود. لكن لماذا؟ هناك من يكتب ليغير الحاضر أو المستقبل. أما أنا فأحلم بتغيير الماضي. هذا منطقي ومنطق فهرسي**" (أنطون، 2016، ص26).

يعكس الحوار الداخلي هنا وبشكل مباشر تأملًا في الزمن بوصفه قوة فناء، وفي الكتابة بوصفها محاولة يائسة لاستعادة الزمن الضائع، يجمع النص بين العمق الفلسفي، واللغة الرمزية، لأن التساؤلات المفتوحة التي تعكس وعيًا فلسفيًا بالعدم تصبح مرآة لوعي الشخصية المضطربة، إذ يعيش (ودود) وهو الشخصية الساردة أزمة وجودية تتمثل في محاولة فهم العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، فيتأمل في مفهوم الزمن والوجود ويشبّهه بثقب أسود يبتلع الأشياء ويخفيها، ويرى أن الوجود ليس إلا ظلالاً وبقايا لأشياء مضت عندما يقول: "وها نحن نعيش تبعاته وآثاره"، فهو يعبّر عن رؤية عبثية أو وجودية ترى بأن الحياة ليست إلا بقايا لانفجار قديم، نعيش آثاره لا جوهره. وعلى هذا النحو، ينسجم الحوار مع فكرة الرواية ككل، التي تمزج بين الحياة والموت والرغبة في الفهم والتغيير. ومن ثم تدرك الشخصية عبث الفكرة، لكنها تتشبث بها كخلاص، وهنا يبرز تناقض الذات "لكن لماذا؟ هناك من يكتب ليغير الحاضر أو المستقبل. أما أنا فأحلم بتغيير الماضي"، يمثل السؤال هنا جدل الذات مع نفسها؛ لأن هذه التساؤلات لا تهدف إلى إجابة، بل إلى استكشاف معنى الحياة والكتابة، وتداخل الفكر بالشعور يشحن الحوار بالعاطفة والقلق، لذا نكتشف رغبة إنسانية مؤلمة في استعادة ما لا يمكن استعادته في قوله: "أما أنا فأحلم بتغيير الماضي" وهي ذروة الانفعال الوجداني في النص وصدى لتجربة داخلية عاشت الضياع والفقد أثناء الحرب. بينما تشير الجملة الختامية للنص "هذا منطقي ومنطق فهرسي" إلى هوية ودود وعلاقته بعمله التوثيقي الفهرسة، فهو لا يوثق الأشياء فقط، بل يفهرس الزمن والذاكرة والموت، في مشروع سردي يقوم على جمع ما تبعثر من آثار الوجود.

ولا شك في أنّ الحوار الداخلي يتحول إلى كتابة وجدانية عندما تتحدث الشخصية مع نفسها لتحفظ ما يتبدّد منها، وهنا يتضمن إيحاءاتها دلالات عميقة، كونها تحمل رؤية مبنية على وعي بأحاسيسها المضطربة:

"**ولكن من أين أبدأ وكيف؟ هل يمكن أن أدخل إلى الزمن من ثغرة فيه أو من شباك لحظة من لحظاته؟... لكن كيف أصف اللحظة وهي ليست لحظة، بل هي أشبه بشجرة، فعليّ أن أمر على جذورها وأن أصغي إلى حوار**

الأرض معها .. إنها متاهة. وعن أي لحظة بالذات نتحدّث؟ هل اللحظة هي ذاتها في كل مكان؟ أم أن كل لحظة مرتبطة بمكانها في هذا الكون؟ إذا كان الاحتمال الأخير هو الصحيح فهناك أكثر من زمن واحد. هناك أزمنة قد تتقاطع مع بعضها البعض لكنها لا تتطابق أبداً. لكنني معنيّ في هذا المشروع بزمن واحد في مكان واحد. سأدوّن، أولاً، تاريخ الدقيقة الأولى من حرب ليست الأولى. معظم من يتصدّون للتاريخ يؤرخون القرون والعقود والسنين. أنا معني بالدقائق، وبالدقيقة الأولى بالذات" (أنطون،2016، ص24–25).

يلعب التوليد الحواري في النص دورًا أساسيًا عن طريق الاستفهامات، فهي مكتظة بالقلق المعرفي والفلسفي حول كيفية إدراك اللحظة والزمن، ومختزلة حالة من الحيرة والدهشة أمام الوجود، فيصبح الحوار وسيلة للتفكير أكثر من كونه وسيلة للتعبير "هل يمكن أن أدخل إلى الزمن من ثغرة فيه؟ لكن كيف أصف اللحظة وهي ليست لحظة؟ هل اللحظة هي ذاتها في كل مكان؟"، هذه التساؤلات المتكررة تكشف التردد والتفكير المستمر للشخصية، وتمثل محاولة فلسفية لتأسيس منهج توثيقي وشعوري للزمن الذي تداخلت فيه الحروب والذكريات في العراق، وتجعل صوت شخصية ودود فرديًا صرفًا في غياب المخاطَب الخارجي. ثم يحيل النص إلى تصور عميق للزمن "لكن كيف أصف اللحظة وهي ليست لحظة، بل هي أشبه بشجرة" فاللحظة ليست نقطة، بل كائن متشعب الجذور والفروع، أي أن كل لحظة تتصل بأخرى، وكما تتشابك فروع شجرة الذاكرة تتشابك مصائر البشر في الحرب. وهنا يعكس الحوار تجربة زمنية تعيشها الشخصية التي ترى أن الماضي والحاضر في العراق متداخلان؛ لأن التأريخ يعيد نفسه بأشكال مختلفة، والحروب لا تنتهي بل تتجدد. وينقل أسلوب تيار الوعي في النص التشتت، إذ تتوالى الأفكار والأسئلة من غير ترتيب زمني متتابع، لتحلّ مكانه لغة تأملية تعتمد على السؤال أكثر من الجواب لتفضح وعي متشظٍ يبحث عن معنى اللحظة "هناك أزمنة قد تتقاطع مع بعضها لكنها لا تتطابق أبدًا"، وبذلك يعبّر عن رؤية فلسفية بأن الماضي والحاضر ليسا منفصلين بل متداخلين، وأن إدراك اللحظة لا ينفصل عن الذاكرة والتاريخ، وعلى هذا النحو، يتحول السرد إلى تجربة تأملية ذاتية، ويصبح الزمن مادة للتفكير أكثر من كونه سياقًا للأحداث. وقد أثر الحوار الداخلي في إيقاع النص، ومنحه عمقًا فكريًا "معظم من يتصدّون للتاريخ يؤرخون القرون والعقود والسنين. أنا معني بالدقائق"، يربط النص بين التجربة الفردية المتمثلة بوعي الشخصية، والتاريخ أو الزمن الجمعي، وتختصر فلسفة فهرس في جملة: "وبالدقيقة الأولى بالذات" ففكرة المشروع قائمٌ على المفارقة ما بين محالة لإعادة تركيب الزمن الممزّق وفهم العلاقات بين اللحظات والأحداث، وبين طبيعة التوثيق نفسه، فكيف يمكن أن نؤرّخ لما لا يمكن الإمساك به كشعور الخوف والقلق.

وقد يولّد المزاوجة بين الذاكرة الجمعية والحاضر شعور الشك والقلق والخوف، فيتداخل الحوار الداخلي مع فعل الكتابة نفسه، وكل تأمل أو استرجاع يصبح جزءًا من الذاكرة " **بالطبع، أن الفكرة، بحد ذاتها، هي سبب الكآبة. كلا. فأنا أؤمن، وهذه ليست مبالغة ولا بلاغة، بأن البشر كتبٌ (والعكس أيضاً صحيح). نحن مخطوطات ومسوّدات كتب. ولكن، لكي نكتمِل ونُقرأ، يجب أن نموت. عندها فقط سوف نُعْرَف. فالأشياء تعرف بتمامها. التمام هو الاكتمال. وكذا الأشخاص.... المهم، نحن كتب وأنا كتابٌ فُقِدَ جزء منه إلى الأبد. هذا ما يخيّل لي ولكنني أشعر بأنه حقيقة ملموسة. لقد مزق أحدهم عدداً كبيراً من أوراقي وسرقها وأخفاها أو أحرقها... منذ سنوات وأنا أبحث عنّي في ولا أعثر، بل أتعثّر وأتبعثر"** (أنطون، 2016، ص96–97). يدخلنا النص مباشرة إلى عالم الشخصية، ثم ينتقل الحوار الداخلي ليقدم تصويراً عميقاً عن الأزمة التي تعانيها، فالشخصية تتجادل مع نفسها، وتستخدم أسلوباً

أقرب إلى التفكير بصوت مسموع "بالطبع، كلا، فأنا أؤمن"، تحاور ذاتها المتأرجحة بين الفكر والشعور محاولة منها لفهم الكآبة والوجود " أن الفكرة، بحد ذاتها، هي سبب الكآبة. كلا"، يتضح من خلال الحوار وعي داخلي متقلب للشخصية، ويعكس لديها التوتر بين الإيمان والشك. ويوحي بأن التفكير والوعي يجلبان التعاسة، فالعقل الذي يدرك معنى الموت والخراب يصبح مصدر الكآبة، لا الأمان. بينما تمثل كلمة " كلا" في النص لحظة مراجعة ذاتية، وهي خاصية مميزة في الحوار الداخلي، حيث تصحح الذات نفسها، وتحاور وتشكك في أفكارها. وتعبر الشخصية من خلال المونولوج "عن أكثر مقاصدها صميمية وأقربها إلى اللاشعور. وهي أفكار سابقة على كل تنظيم منطقي، أي أنها في حالة النشوء، وذلك بوساطة جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى من ناحية النحو وبصورة توحي بانطباع انها لأي شخص كان" (بورنوف؛ اوئيليه، 1991، ص163). ومن جانب آخر، يعبّر الحوار عن رؤية فكرية تتجاوز الواقع إلى الرمز أو الإيحاء، ولاسيما في تشبيه الإنسان بالكتاب أو المخطوطة " نحن مخطوطات ومسوّدات كتب" تشبيه البشر بـ "مخطوطات ومسودات كتب" يعبّر عن قناعة بأن الإنسان مشروع غير مكتمل، يسير نحو نهايته. بينما المعنى لا يُدرك إلا بعد الفناء "لكي نكتمِل ونُقرأ، يجب أن نموت" وهنا رؤية مأساوية وجمالية في آن واحد؛ لأن الموت في النص ليس نهاية ، بل لحظة الاكتمال. وهي رؤية وجودية متأثرة بفكرة العدم، حيث القيمة والمعرفة لا تتحقق إلا بزوال الكائن، وهكذا يصبح الموت محرّك السرد ومنبع الوعي، ويعكس الحوار معاناة الفرد العراقي الذي يحاول تحويل الألم إلى كتابة تحفظ الأثر الإنساني وسط الخراب والدمار.

ثم نجد وعي الشخصية يزداد تأثرا بفعل سلطة المكان، فلا وجود لشخصية روائية خارج المكان ، مهما كان أليفًا تنجذب إليه النفس الإنسانية أو معاديًا تنفر منه لما فيه من ذكريات أليمة (ينظر: علي؛ سليمان، 2024، ص114). وهذا ما انعكس على طبيعة الحوار نفسه: **"للخراب أيضاً لوح محفوظ، في مكان ما، في العالم السفلي، كتب عليه اسم كل ما ومن سيموت ويندثر.. أراني أطير كل ليلة وأقرأ ما هو مكتوب وأعود لأدونه في فهرسي"** (أنطون، 2016، ص98). يتمحور المشهد حول فكرة الخراب والقدر والموت مكتوبة ومحفوظة في لوح محفوظ، أي أنها قدر محتوم لا مفر منه، وتربط الشخصية الساردة الخراب بالكون كله، وكأنه قانون كوني لا يخص الإنسان وحده بل يشمل العالم السفلي، أي العالم المضطرب المليء بالعنف والفوضى. فطبيعة الحوار هنا ذاتي تأملي، يُوجّه إلى الذات المفكرة، حيث تختلط الرؤى بين الواقع والخيال، وبين الخراب والفهم الداخلي له "للخراب أيضاً لوح محفوظ" استعارة تجعل من الخراب شيئًا مقدسًا أو مقدّراً مسبقًا، كما في العقيدة حيث يرمز اللوح المحفوظ إلى القدر الإلهي، فيمنح الخراب الذي هو جزء من نظام العالم بعدًا ميتافيزيقيًا. بينما تعبر الصورة الحسية للعالم السفلي عن الفوضى والاضطراب، والألم والموت، وفعل "أراني أطير كل ليلة، وأقرأ ما هو مكتوب وأعود لأدونه في فهرسي" يعكس العزلة الفكرية والرؤية المأساوية للشخصية؛ لأن الذات تقرأ مصيرها وتعيد تفسيره عبر الهوس واللاشعور، أي أنها تعيش في دائرة مغلقة من الوعي المؤلم. ويساهم هذا النوع من الحوار في بناء جو فلسفي قاتم يتناسب مع ثيمة رواية فهرس التي تقوم على الذاكرة، وكذلك، لتجسيد صراع الذات مع معنى الحياة والموت، فجاء كخطاب نفسي متشظٍّ، يعبّر عن وعي مأزوم يرى أن الخراب قدر، وأن الوعي به لا يجلب الخلاص، بل يزيد من الوجع.

وأحياناً يقدم من خلال المونولوج لوحة فنية، غنية بالإيحاءات، ترسم العلاقات الشعورية للشخصية، وتكشف العقدة الصميمية لها، وهي تتأمل وجودها وهويتها المفقودة، فتتحدث مع نفسها في لغة رمزية وفلسفية، عاكسة رؤيتها لعالم ممزق فقد فيه الإنسان اسمه واستبدلته الأرقام، يمثل عالم اللاإنتماء والذاكرة المتشظية: **"منطق العود... لا اسم لي.**

إخوتي الذين ولدوا بعدي أعطاهم أبي أرقاماً. أما أنا فبلا رقم، لأنني الأول. لا أب لي إلا أبي. ولي أكثر من أم. واحدة في الهند وأخرى في جبال كوردستان. أعرف كيف ولدتُ. لا لأنني أبصرتُ ولادتي، بل لأنني أبصرتُ كل إخوتي يولدون، كما ولدت، واحداً بعد الآخر" (أنطون، 2016، ص118–119). ينبع الحوار الداخلي في النص من تأمل الشخصية الساردة في ذاتها، وفي عملية الخلق والتكوين، بوصفها شاهدة على وجودها ووجود الآخرين "لا لأنني أبصرتُ ولادتي، بل لأنني أبصرتُ كل إخوتي يولدون"، صوت المتكلم هنا لذاتٍ تتحدث إلى نفسها، كاشفةً عن هويتها الغامضة، تتأمل أصلها ووجودها، فترى نفسها من الخارج، من موقع المراقب لا المشارك، كأنها تستعيد ميلادها من خلال الذاكرة أو الخيال وليس من الناحية البيولوجية، وعلى هذا النحو، تتجاوز رؤية الشخصية الشاهدة على الحياة والموت معًا إلى وعي كوني للإنسان الذي يشهد التكرار الأبدي للولادة والفناء ويكون الحوار أقرب إلى وصف أبعاد الشخصية وتشظي هويتها "ولي أكثر من أم" يوحي النص بأن الذات الساردة ليست شخصية محددة، فهي بلا جذور ثابتة من أممٍ وجغرافيات مختلفة منها الهند، وكوردستان، وهنا تختلط الحدود بين الذوات، والكل يولد من الخراب نفسه "الذين ولدوا بعدي أعطاهم أبي أرقاماً. أما أنا فبلا رقم، لأنني الأول" فقد استُبدلت الأسماء التي كانت تعبر عن إنسانية الفرد بأرقام، وهذا دلالة على تفكك الهوية الإنسانية، التي فقدت معناها في عالمٍ محكوم بالخراب والتكرار. ويمكننا القول بأن الحوار في النص يجمع بين تأمل ذاتي عميق وحس فلسفي وجودي يعكس رؤية الشخصية للعالم، ووسيلة لفهم معنى الوجود الإنساني في مواجهة عالم فاقد للثبات والهوية .

النتائج:

توصل هذا البحث إلى عدد من النتائج، أهمها أن البناء السردي للرواية قد قام على المزاوجة بين الماضي والحاضر، واتخذ من الحوار وسيلة لإدارة حركة الأحداث والانتقال من زمن إلى آخر، ولعرض ما جرى للشخصيات من ذكريات مريرة، وهذا بدوره سمح بهيمنة سرد بوليفوني قلق يتضح في الحوار عبر الرسائل والأوراق، لأنه يؤدي إلى تعدد الرؤى والمواقف، وتسجيل الوقائع المنسية بغية الوصول إلى المقاصد المبتغاة من سرد الأحداث.

كذلك يمزج الروائي الواقع المادي بالواقع الحسي الذي تولده البنية اللغوية للحوار، والتي تتظافر مع الصورة لإنتاج مشهد مرئي متكامل، يجمع بين اللغة الفصحى والعامية، وبهذا يتجاوز الحوار وظيفة التواصل التقليدي، بل يُستخدم كوثيقة سردية، تعيد بناء الذاكرة العراقية، وتعكس الواقع الاجتماعي والسياسي بعد الحرب.

واستنادًا إلى ما سبق، يمزج الحوار الخارجي في هذه الرواية بين السرد الواقعي والتأمل الوجودي، فهو يجمع بين الحوار الجدلي في طرح الأفكار الفلسفية والوجودية، والحوار الواقعي الذي يتمثل في تجسيد الحياة اليومية للمجتمع، والحوار الرمزي في التعبير عن المعنى العميق للحياة، ويقدّم تنويعًا صوتيًا على طريقة باختين، حيث لكل شخصية لغتها وموقفها، وصوتها الخاص وفكرها المستقل، ومن هنا، يكشف هذا النمط من الحوار عن الفقد والألم الجمعي والبحث عن المعنى، ويجسّد الجدلية بين الحياة والموت، والكتابة والذاكرة. لذا يمكننا القول، بأن الحوار الداخلي في الرواية تحول إلى مساحة للتفكير، حيث تُعيد الذات الساردة عبره بناء الذاكرة المحطمة، وتكشف عن مخاوفها، وصراعاتها بين الماضي والحاضر. فجاء المونولوج لتجسيد التشتت النفسي عبر تدفق الأفكار والمشاعر، وبذلك، يُقدم تأملات فلسفية أو إنسانية حول الوجود والموت، ويتحول الحوار هنا إلى صراع بين الوعي والضمير، وهذا النمط يجعل الشخصية تجسد صوتين داخلها، مما يضيف عمقاً دراماياً للنص، بينما يعزز التفاعل بين الحوار الخارجي

والداخلي الطابع الميتافيزيقي للنص، ويخلق مساحة للتفكير في الحياة والموت والهوية، عبر توظيف السرد الرسائلي لتجسيد انفعالات الذات وهواجسها المتعلقة بالواقع المعيش.

المصادر والمراجع

ابن جني: أبو الفتح عثمان. 2013. الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. الجزء الأول. المكتبة العلمية.

ابن منظور (ت711ه) محمد بن مكرم بن علي أبو فضل جمال الدين. 2017. لسان العرب. المجلد الرابع. دار صادر. بيروت– لبنان.

أنطون: سنان. 2016. فهرس. منشورات الجمل. الطبعة الثالثة. بيروت. بغداد.

باختين: ميخائيل. 1987.الخطاب الروائي. ت: محمد برادة. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة–مصر، ط1، 1987: 39.

بحراوي: حسن. 2009. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية. الدار البيضاء–المغرب.

بوتور: ميشال. 1971. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورا عويدات. بيروت.الطبعة الأولى.

بورنوف:رولان؛ اوئيلية: ريال.1991.عالم الرواية. ترجمة: نهاد التكرلي. دار الشؤون الثقافية. الطبعة الأولى.

صليبا: جميل. 1994. المعجم الفلسفي– بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية. المكتبة الشاملة الذهبية. الجزء الأول.

عبدالسلام: فاتح. 1999. الحوار القصصي– تقنياته وعلاقاته السردية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى.

علوش: سعيد . 1985. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، بيروت.

علي، سجى خالد؛ سليمان، أ. د. لقاء نزهة. (2024). المكان الأليف والمكان المعادي في روايات انعام كجه جى، مجلة بحوث اللغات، كلية التربية للبنات. 12 (2)، 110–138. https://doi.org/10.25130/Lang.8.12.2.6.

غنام: محمود. 1993. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة–دراسة أسلوبية. دار الجيل– بيروت. ودار الهدى – القاهرة. الطبعة الثانية.

قاسم: سيزا. 2004. بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ . مكتبة الأسرة.

القاضي: محمد؛ وآخرون. 2010. معجم السرديات. الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، الطبعة الأولى.

همفري: روبرت. 1984. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة: الدكتور محمود الربيعي. مكتبة الشباب .

يقطين: سعيد. 1997. تحليل الخطاب الروائي –الزمن– السرد–التبئير. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الثالثة.

References

Abdelsalam, Fatih. 1999. Narrative Dialogue - Its Techniques and Narrative Relationships. The Arab Foundation for Studies and Publishing. First Edition.

Ali, Saja Khalid; Sulaiman, Dr. Liqaa Nuzha. (2024). Familiar and Hostile Places in the Novels of Inam Kajaji. Journal of Language Research. College of Education for Girls. 12 (2).110-138. https://doi.org/10.25130/Lang.8.12.2.6

Alloush, Saeed. 1985. A Dictionary of Contemporary Literary Terms. Dar al-Kitab al-Lubnani, First Edition, Beirut.

Al-Qadi, Muhammad, et al. 2010. Dictionary of Narratology. International Association of Independent Publishers, First Edition.

Anton: Sinan. 2016. Fihris. Al-Jamal Publications. Third Edition. Beirut, Baghdad.

Bahrawi: Hassan. 2009. The Structure of the Novelistic Form. Arab Cultural Center. Second Edition. Casablanca, Morocco.

Bakhtin: Mikhail. 1987. The Novelistic Discourse. Translated by: Muhammad Barada. Dar al-Fikr for Studies, Publishing and Distribution. Cairo, Egypt, First Edition, 1987: 39.

Bournoff, Roland; Auélie, Réal. 1991. The World of the Novel. Translated by Nihad al-Takrli. Dar al-Shu'un al-Thaqafiya. First Edition.

Butor: Michel. 1971. Studies in the New Novel. Translated by: Farid Antonius. Oweidat Publications. Beirut. First Edition.

Ghannam, Mahmoud. 1993. Stream of Consciousness in the Modern Arabic Novel - A Stylistic Study. Dar al-Jeel, Beirut, and Dar al-Huda, Cairo. Second Edition.

Humphrey, Robert. 1984. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Translated by Dr. Mahmoud Al-Rubaie. Youth Library.

Ibn Jinni: Abu al-Fath Uthman. 2013. Al-Khasa'is. Edited by: Muhammad Ali al-Najjar. Part One. Al-Maktabah al-Ilmiyyah.

Ibn Manzur (d. 711 AH) Muhammad ibn Mukarram ibn Ali Abu Fadl Jamal al-Din. 2017. Lisan al-Arab. Volume Four. Dar Sader. Beirut, Lebanon.

Qasim, Siza. 2004. The Structure of the Novel - A Comparative Study of Naguib Mahfouz's Trilogy. Maktabat al-Usra.

Saliba, Jamil. 1994. The Philosophical Dictionary - in Arabic, French, English, and Latin. Al-Maktaba al-Shamila al-Dhahabiyya. Part One.

Yaqtin, Saeed. 1997. Narrative Discourse Analysis: Time, Narration, Focalization. Arab Cultural Center for Printing, Publishing, and Distribution, Third Edition.