Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (٩٨) المجلد (١) كانون الأول ٢٠٢٣

الحوار القصصي النسوي في مجموعة (مسرّات النساء) للقاصّة لطفيّة الدليمي

طاهر مصطفى علي زهراء كوسرت رسول

جامعة صلاح الدين -أربيل/كلية اللغات

Abstract

This research aims to study the feminist narrative dialogue in the collection (Women's Pleasures) by the Iraqi author Lutfiya Al-Dulaimi, through analyzing the dialogue texts and stating their features, starting from the importance of dialogue in the story, which is considered one of the two forms in narration and part of the components of narrative construction, and for the artistic, stylistic, and expressive techniques that her stories carry, in which the feminist narrative dialogue prominently emerged.

Email:Rajaa.ge.hum@uodiyala.com

Published:1-12-2023

Keywords: الحوار القصصي, مسرات النساء, لطفيّة الدليمي .

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

يسعى هذا البحث إلى دراسة الحوار القصصي النسوي في مجموعة (مسرّات النساء) للقاصّة العراقية لطفيّة الدليمي, من خلال تحليل النصوص الحواريّة وبيان خصائصها, إنطلاقاً من أهمية الحوار في القصّة الذي يُعد إحدى الصيغتين في السرد وجزءاً من أجزاء البناء السردي, ولما تحمله قصصها من تقنيات فنيّة وأسلوبيّة وتعبيريّة متنوّعة برز فيها الحوار القصصي النسوي بكثرة.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين..

يمثل الحوار عنصر إضاءة وتنوير في النصّ القصصي, وهو أمر خاضع لانتقاء وإيجاز واختيار فكري وابتكار فنّي يقدم لمحات من الحياة في إطار الإيحاء المؤثر المرتبط بقيم جماليّة, وفكريّة معينة إذ يكشف عن طبيعة تكوين الشخصيّات وعالمها الروحي ومستواها الفكري, فالحوار في القصّة ينمو مع نمو الأفكار والمواقف. كما تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى داخل النص, ويمتلك وظيفة أسلوبيّة تتمثل في كسر رتابة خطاب المؤلف وتخليصه من الصياغة الأفقيّة والأسلوب التعبيري الإخباري.

تكمن أهمية الدراسة في الحيويّة التي يتمتّع بها الحوار في مجموعة (مسرّات النساء) للقاصّة لطفيّة الدليمي, وتميّزها في توظيف الخصائص الأسلوبيّة في التعبير عن الموضوعات النسويّة التي تنطلق فيها من القضايا الذاتية التي تخص المرأة وعالمها إلى الموضوعات الاجتماعية والعامّة التي تخصّ الوطن والحروب والهجرة والموت والأزمات في المجتمع العراقي. وتُعد لطفيّة الدليمي من أبرز القاصّات العراقيات التي أثبتت وجودها وأدبها القصصي بعد منتصف القرن الماضي, ولدت في مدينة (بهرز) في محافظة ديالى عام ١٩٣٩م. وأكملت دراستها في مدارس بغداد, وحصلت على شهادة بكالوريوس آداب في اللغة العربية, وأسهمت في الكثير من النشاطات الثقافية والنسوية, وهي ابنة الجيل الستيني الذي قدّم أدباً عربياً جديداً بطعم مختلف, سواء على مستوى الشعر أم على مستوى السرد [١] .

واعتمدت الدراسة على مصادر ومراجع متنوّعة, يأتي في مقدمتها كتاب (خطاب الحكاية- بحث في المنهج, جيرار جنيت), و(الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية, فاتح عبدالسلام), و(السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, يمنى العيد).

وقُسم البحث على توطئة ومحورين: تضمنت التوطئة تحديد مفهوم الحوار ووظيفته وأهميته في القصة. واختصّ المحور الأول بدراسة خصائص (الحوار الخارجي) في المجموعة القصصيّة للقاصّة بنوعيه المباشر وغير المباشر, في حين اختصّ المحور الثاني بدراسة خصائص (الحوار الداخلي) من حيث المونولوج, والمناجاة والاسترجاع. وانتهت الدراسة بخاتمة تمثل استخلاصاً لأبرز النتائج التي توصّل إليها هذا البحث وأبرز المهيمنات الأسلوبيّة المستخلصة من حوارات القاصّة لطفيّة الدليمي.

توطئة:

الحوار عنصر من أهم عناصر القص إلى جانب الوصف والسرد في البناء والتشكيل [٢], فهو حديث يدور بين اثنين على الأقل, ويتناول شتى الموضوعات, أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه, ويُفرض فيه الإبانة عن المواقف بالعرض والتناول, والكشف عن خبايا النفس من خلاله [٣]. والحوار الأدبي في الإبداع القصصي, وإن بدا في الظاهر حواراً بين شخصين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور والمحدّد, وإنما يمر عابراً إلى المتلقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين [٤]. وهو اختيار واعٍ للمفردات والصور والأفكار [٥]. لبناء المشاهد المواقف. والاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة, وتصوير الشخصية, وخلق الجو أو الحالة [٦]. وللحوار في مجال السرديات شكلان رئيسان, هما الحوار الخارجي, والحوار الداخلي [٧] .

المحور الأوّل: الحوار الخارجي

يقصد به الحوار الذي تتناوب في شخصيتان أو أكثر, إذ ينطلق الكلام من الشخصية الأولى (المرسلة), إلى الشخصية الثانية (المستقبلة), ويمكن أن يكون هذا الحوار مباشراً, وممكن أن يكون غير مباشر, لكن الحوار المباشر هو أكثر أنواع الحوار تداولاً وانتشاراً في الأدب القصصي, حيث يقوم الكاتب من خلاله بنقل نص كلام المتحاورين متقيداً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية, كما يتأسس الحوار المباشر على فكرة المشهد الذي تعرض عبره أقوال الشخصيات [٨] . ويدرس هذا المحور الحوار الخارجي بنوعيه المباشر وغير المباشر.

أولاً: الحوار الخارجي المباشر

في الحوار المباشر يتلاشى السارد فتحل الشخصية محلّه تماماً [٩]. أي أنّ الراوي يدع الشخصية تنطق مباشرة بصوتها وعلى قدر تكوينها ووظيفتها السردية [١٠]. واستخدمت القاصة لطفيّة كثيراً من هذه الصيغة, وبعدة طرق, وبنوعيّة وخصائص متعددة, منها:

أ-الحوار الخارجي الواضح (المجرّد):

وهذا ما نجده في قصة **(نبرة الفراديس المؤقّتة)** في الحوار الذي دار بين الشخصيّة (زينب البغدادية) التي كانت تنتظر الالتحاق بخطيبها (فرات) إلى مدينة (غوتنبورغ) السويدية؛ ليتزوجا هناك, ووالدتها التي كانت تنتظر رؤية ابنها (سلوان) الذي سافر مع فرات إلى نفس المدينة.

"- أمي هل أشتري ثوب الخطوبة من بغداد؟

- **لا تتعجلي قد يشتريه لك من هناك..**
- **سوف أسافر مع (فرات) إلى تلك البلاد الجميلة(...) سوف نزور الأسواق(...) سوف نشتري لك هدايا رائعة يا أمي.. سأعيش في الفردوس..**

- **عندما أسافر سوف نرسل لك دعوة لزيارتنا هناك.**
- **أنا لن أغادر هذا البيت.. تعرفين ذلك جيداً.."** (١١).

إذ نجد أن الحوار هنا جاء واضحاً, بعيداً عن الغموض والرموز والإحالات والتفريعات, نشأ بفعل الموقف المباشر المفاجئ فهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد, لأنه إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة (١٢) ولكن هذا لا يعني إنه حوار بسيط غير مهم, بل على العكس إنه يصور لنا المستوى الفكري لدى زينب الفتاة الشابة الغارقة بالأحلام الفردوسية التي عبرت عنها بحوارها **(سوف أسافر للبلاد الجميلة, سوف نزور الأسواق, سوف نشتري الهدايا, سوف نرسل لك دعوة),** فبأستخدام وتكرار (سوف) مع (الفعل المضارع) يغادر الحدث القصصي مساره الزمني في الحاضر إلى المستقبل لسياق أحلامها الشخصيّة, فتُعبر عن رؤيتها, لمستقبلها الذي ربما يكون مؤجلاً, ولكن ما هو مؤكد وقريب ومحتم بالنسبة لها, إنها ستعيش في الفردوس, أمّا والدتها فتتحدث بواقعية بحكم خبرتها الكثيرة في الحياة, فهو حوار قائم على التساوي في المساحات الحوارية, مختلف غير متساوٍ في مستوى التفكير وردّ الفعل, فالانزياح قائم هنا في المعنى والدلالة, وتحديداً في فكرة الاختلافات الفكرية لدى جيلين مختلفين. فزينب وعشرات الزينبات الأخرى يتربصن بالوعود الفردوسية الطائرة وعشرات الزينبات خطبهن شبّان مهاجرون عبر الرسائل والأحاديث الهاتفية, ومن ثمّ ارسلهنّ الأهل مرزومات كالطرود البريدية.. برفقة رجل من المحارم ليسلم الفتاة.. صفقات مهينة أنجبتها عبقرية الحروب والحصار وهجرة الرجال.. (١٣). إذ تتجه القاصّة إلى محاكاة أحداث الواقع اليومي بطريقة موجزة ومختزلة نقلت به حالة الشخصيات ووضع اجتماعي منتشر بأسلوب إنتقائي للمفردات والفكرة والأحداث.

ب- الحوار الخارجي المركب(الوصفي/ التحليلي):

اتجهت القاصّة إلى استخدام نمط آخر في بناء الحوار الخارجي وهو الحوار المركب (التحليلي /الوصفي), ولعلّ قصة **(ما لم يقله الرواة)** هو النموذج الأمثل لمثل هذا النوع؛ لهذا اعتمدنا هذه القصة أكثر من غيرها, كونها تحقّق بها جزء مهم من عنوان البحث, وذلك عندما حاورت شهرزاد السارد الذي ولع بها إنه ولع بامرأة من زمن آخر, اقتنصت روحه فصار اسمه لا يعني له شيئاً بدونها, إذ يكتب عنها, ويقرأ عنها, ويدرس ويقارن ما قيل وما كُتب, ومارّده الرواة عنها ويغذي ولعه بكل اكتشاف واستنتاج, إلى أن التقيا ببعضهما فحاولت أن تستنتج بقناعاتها أموراً عديدة, كونها قارئة وتجوب باستمرار عالم الكتب, فالقاصّة باستدعائها لشخصيّة (شهرزاد) تحاول أن تمثل قضية المرأة عبر رؤية تأريخية تحمل في طياتها الإدانة للرجال, وتؤكد على استمرار النظرة المادية من قِبل الرجل للمرأة, فترى أن الرجل ينصب اهتمامه على الجسد من دون الاكتراث بالجوانب الروحية فيها, فقالت ما لم يقله الرواة عنها:

" ـ كل تلك السنين, كل هذه الكتب؟ كل هذه الموسيقى؟ كل هذا الحب ولا تعرفني؟

- **اجل.. أنتِ.. ولكن...**

- **أتنكرني؟ توقعت هذا فمثالك عني مغاير لما ترى. أنت شخّصتني مثلما أوهمك الرواة, صنعت لي وجودا من مادة أحلامهم, جعلوني مطابقة لمعارفهم عن امرأة مشتهاة ليبهجوا الجموع المحرومة ويكبلوها بلذائذ الخيال.. أنتَ منهم, من هذه الجموع, لم تفلت من اللعبة.**

- **ماذا تعرف عنّي اذن؟ .. الجسد.. الصوت..؟ الكلمات.. رغبتك فيّ؟**

- **أعرف كل شيء عنكِ... كل شيء عنكِ.**

- **نعم كل شيء قيل وكتب عني, إنما أنت لا تعرفني... بل تظلمني مثلما فعل الآخرون... لا أحد يعرفني..**

- **أعرفكِ.. أعرف مزاياكِ..حكمتك وقدراتك (...) وأعلم أنكِ أنجبت للملك ثلاثة أبناء.. أعرف الكثير عنك..**

- **أتقول أنني أنجبت ثلاثة أبناء للملك؟ (...) هراء محض افتراء رخيص, أنا لم أنجب أي ابن للملك... لأنه... لأن الملك, أعني لم يقربني..**

- **كل تلك الليالي الألف؟**

- **هو ذا سره الذي ما كشفه أحد من الرواة.. أعلنه الآن لأصحح أكذوبة شوهت النص كله.." [١٤].**

جاءت شهرزاد لتنقل الحقائق, وتكذّب كل ما قاله الرواة عنها, وتنفي كل التهم التي وجّهت إليها, جاءت وهي تعلم أن كل ما كُتب عنها ليس بصحيح, فدخلت في حوار حاد مع السارد الذي أخبرها بأول الحقائق- بالنسبة له- في أن لها ثلاثة أبناء, نفت نفياً تاماً وذكرت بلغة فيها شيء من التردد والتكرار والتأتأة, بأن الملك لم يقربها طيلة الليالي الألف, ربما في هذا الموضع بالذات أرادت القاصّة لطفيّة أن تشير إلى أن جنس شهرزاد محظور عن التحدث عن مثل هذه الموضوعات, وإن هناك تابوهات لا يجوز تحطيمها في السرد النسائي, إذ لا يجوز التقرب من الحديث عن (الدين أو السياسة أو الجنس), لذلك عبرت بلغة فيها شيء من التحفّظ والحذف كي تخبرنا أن شهرزاد أرادت أن تختار بدقّة وعناية مفرداتها التي تريد أن توصل بها فكرتها برزانة ودقّة.

ج-الحوار التهكمي (الرمزي):

لعلّ الحوارات التي جاءت في قصة (ما لم يقله الرواة) تذكرنا كثيراً بالحوارات التي جاءت في قصة (تقتلون التنهدات وأحلامنا) بين الساردة والذئب, فكما جاءت شهرزاد لتصحح لعالمنا الكثير من المفاهيم التي قيلت عنها بالخطأ, ولتعبر عن مدى استيائها من هذا المجتمع الذي يصدق كل ما يقال دون أدلّة وبراهين, جاء حوار الذئب مع الشخصيّة المحوريّة للغاية نفسها رافضاً فكر المجتمع

بالحكم عليه دون أن يسمع منه, وواجداً أن لا أمل ولا جدوى في الحوار والإقناع كما ظنّت شهرزاد تماماً عندما حاورت السارد متأكدة أنها اخطأت الوجهة في الحوار ولا جدوى منه. فالساردة في هذه القصّة تواجه الذئب بالأسئلة التي خزنها المجتمع في ذاكرتها تجاه هذا الحيوان المفترس, لتبرهن على أنّه فعل ذاكرة خرّبها التلفيق البشري عن الذئب, في المقابل هي نفسها الذاكرة التي لفقها المجتمع في الكثير من الحقائق من ضمنها المرأة, فجاء حوار الذئب والساردة في الشغف والنقض:

"- أنتَ متفق معنا!!

- **بل مفترق عنكم فأنا معنيٌ بالنقض لا بالصفقات..**
- **تروقني لا مبالاتك..**
- **لا تسرفي في تقدير ما أنا غير معنيّ به, ثم لماذا يقترب بشري مثلك ممن هو وحش؟؟**
- **المجازفة شرعتني..**
- **شرعتي ارتياب متجدد بكم..**
- **أنت محكوم بضرورة المخلب.**
- **أنا غير ملزم بماض لفقّه لي سواي..**
- **أأنتَ معنيّ بما أنتَ فيه؟؟**
- **بل بما لست فيه..**
- **أنتَ تربكني فأخافك..**
- **لأنك محكومة بوقائع نسبوها إليّ ولا أبالي بها..**
- **إذن أية أجوبة ستمنحني؟؟**
- **ما أريد إبلاغه لعالمكم.**
- **كم تشوّش لغتك ما بيننا..**
- **أنا لا أشوش سوى قناعات البشر, أخطاءكم, لأنني لا أبالي بما هو متفق عليه.." (١٥).**

فنجد أن الحوار جاء على صيغة الأسئلة والأجوبة السريعة والقصيرة الموجزة, يعبر كل منهما عن فكرته ورؤيته عن الآخر بإيجاز, كما اكثرت القاصة من استخدام الضمير(أنا) و(أنتَ) في هذا الحوار فكأنما هناك جملة من الاتهامات يُشير بها كل منهما على الآخر, فضلاً عن أسلوب الاستفهام والتعجب الذي ينهي به كل منهما حواره, دلالة الاختلاف بين الطرفين, حوار تهكمي يعرف الطرف الآخر- الذئب- نهاية المطاف فيه, فوز الأكثريّة على الأقليّة. وهذا الاقتصاد بالكلمات والتراكيب في تشكيل لغة الحوار, يمنح القارئ انطباعاً بأن الفعل القصصي يجري بسرعة فائقة ويتطور بشكل سريع, فهو لا يعبّر عن مباشرة الكلام فحسب, بل ويتضمن الاستعداد للفعل ويؤكد حتمية التصادم والإرهاص بمرحلة التحول من القول إلى العراك, فضلاً عن علامات الاستفهام والتعجب وما تحمله من دلالة التقاطع والاختلاف بين الطرفين المتحاورين, ما يؤذن بتطور الحدث [١٦]. فاختيار القاصة لهذا الشكل الحواري مبرر, ينسجم فيه الشكل مع قصدية الكتابة وايحاءاتها.

ثانياً: الحوار الخارجي غير المباشر

يفيد الحوار غير المباشر من زمن الفعل الماضي وإشارة الضمير الغائب في تقديم أحاديث الشخصيات ملخصة تلخيصاً يتضمن ما يمكن أن يدور على ألسنتهم, وهم في موقف أو حدث معين, دون تقيد بالنقل الحرفي لما قالوه, ينقل الكاتب أقوالاً وأحداثاً وحركات لشخصيات يرى أهمية نقلها إلى سياق الحاضر, محافظاً على هيكل الفكرة والتصوير, متصرفاً بهيكل البناء القولي من حيث زمنه وإشاراته التخاطبية. [١٧].

وهو ما جاء في قصّة (السيكلوب الأزرق) عندما نقل لنا السارد حديث (عمران) و(رابية) ولكن دون ذكر الحوار مباشرةً, وإنّما اكتفى فقط بإعطاء لمحة عن ماهية الحوار الذي دار بينهما ((**تحدّثا بضع عبارات للتعارف واسترداد كل منهما ما كان قد أيقنا من فقدانه- الامل- سوف يحدث لهما شيء ما ويتركان أثراً لمرورهما في الزمن**)). [١٨]. الصيغة الماضية في الفعل (**تحدثا**) يبين لنا اختصاراً وإيجازاً لأحاديث حصلت بين رابية وعمران اختصرها السارد بنهاية واحدة وهي (فقدان الأمل) لكّل ما يقولانه أو يخططان له أنّه لا جدوى منه, لأنه زائل وليس هناك أملاً وسط كلّ هذه الحروب. فكان للقاصّة دور في تكوين تصوّر إجمالي للمجتمع وللشباب والشابات في تلك الفترة.

وكذلك نقل لنا السارد الحوار الذي حصل بين عمران والطبيب, ولكن هذه المرة بصيغة الحوار غير المباشر (المنقول مباشرة), فبواسطة هذه الصيغة يتم تضمين الحوار غير المباشر كلاماً مباشراً محافظاً على حرفيته وصيغته الزمنية, فيتضمن سياق الحدث على شكل ومضات مختارة [١٩]. فكان الطبيب بالنسبة لعمران أمله الأخير لتخلص من يده اليمنى وذلك عن طريق حقنه نبات (السيكلوب الأزرق) الذي سيشل له حركة يده, ويتخلص أخيراً - بحسب ظنه- من جميع آثامه وبعدها سيتزوج من رابية, فذكر السارد أنّ ((**عمران: زار الطبيب واستفسر منه عن طبيعة هذا العلاج الجديد وأعلن له الطبيب عن غلاء المستحضر الذي كلفه استيراده مبالغ طائلة وأطلعه على أمبولات العلاج التي تحتوي السائل الثمين:**

"- أنظر, هذه القطرات القليلة تعادل ثروة..")) [٢٠].

نقل لنا السارد هذا الحوار المباشر من قبل الطبيب مع عمران لأهميته على مستوى الحدث, ففعلاً قطرات من هذا السائل ستغير الحدث بأكمله بالنسبة إلى عمران, فهو إلقاء الضوء على تطوّر الأحداث بعد هذا الموقف والحدث الجزئي.

المحور الثاني: الحوار الداخلي

إذا كان الحوار الخارجي هو نمط تواصلي بواسطة الملفوظ, فانّ الحوار الداخلي هو أيضاً نمط تواصلي, لكنه لا يستدعي وجود الآخر, بل هو حوار من جهة واحدة, ويوجّه إلى الداخل؛ ليبلور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي, فيأتي الحوار الداخلي من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتّر وصراع ومواقف فكرية, وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة, ليقدم لها داخلا غير متشكل أو ما زال في طور التشكّل [٢١]. ذلك أنّ الكاتب يسعى إلى إقامة حوار مستمر فيّاض ينبع من ذهن الشخصية عبر وسائل مختلفة, أهمّها المونولوج والاسترجاع الفني والتخيّل والمناجاة النفسية [٢٢]. كلّ منها حسب الموقع ومقتضيات المواقف القصصيّة.

فالحوار الداخلي الذي يحضر في هذه المجموعة (مسرّات النساء) على أنواع, أهمها:

١- المونولوج:

هو أشهر صورة وتشكيل للحوار الداخلي مارسه كتّاب القصّة والذي تعبّر به الشخصيّة عن أفكارها وهو" ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية, والعمليات النفسية لديها- دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي- وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" [٢٣]. كما أن هناك نوعين من المونولوج, المنولوج المباشر وغير المباشر, فالمونولوج غير المباشر يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر, في حين يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح. [٢٤]. ومن المونولوج المباشر الذي ورد عند لطفيّة جاء في قصة **(للنساء مسرات الغياب)** عندما اختارت القاصّة لطفيّة عن طريق المونولوج المباشر الهروب لبطلتها, باختيار جسد غير مرئي تختفي البطلة من ورائه؛ لتحقق حريتها, غير مكبلة بقيود الخوف والذكريات والحروب والمجتمع والرجل. فقد عبرت البطلة بضمير المتكلم عمّا يدور في خاطرها وعن تساؤلاتها الذاتيّة الداخليّة, فقالت: **((أفكّر أنّ النساء حقّقن اقصى حضور لهنّ بهذا الاختفاء الشامل, بالرغم من ان الحياة غدت شبيهة بمعسكرات الأسر الذكورية, وهذا مالم يتوقعه أحد بعد هذه الحرب الطاحنة, وما سبق للبشرية أن مرت بمثل هذه المحنة المروعة التي تنذر بفنائها الوشيك, فكيف سيتكاثر البشر بعد كل هذا؟؟ من أين سياتي الصغار وتدوم الحياة بعد إندثار جنسهن في العدم؟؟)).** [٢٥].

ونجد أن هناك حواراً مونولوجياً آخر عندما نقل لنا السارد حواراً غير مباشر, عندما طلبت رابية من عمران الإفصاح عمّا في داخله, قال السارد: **((ماذا يقول لها؟ أيخبرها بما يحدث له؟.. أيقول لها أنه يرجيء زواجه حتى يبرأ من مضاعفات آلامه؟.. أيقول لها أن السم قد تغلغل فيه ولاشيء في حياته سوى خراب المأساة؟))** [٢٦].

فاختارت القاصة لطفية أداة الاستفهام (الهمزة) مكرّرة ومردّدة بجمل قصيرة, فاستثمارها لهذه الأداة وصياغة الجمل بها جاء قصدياً من خلال السارد الخارجي؛ لأن السارد الخارجي عالم بدواخل شخصية القصة (عمران) فالإجابة عن هذه الأسئلة تحمل تفصيلات القصة واستعراضاً للأحداث التي أراد السارد إيصالها للقارئ دفعة واحدة بأسلوب موجز ومكثف بما يناسب أسلوبيّة القص, ومن جانب آخر هناك غاية دلالية أخرى على نطاق القصّة بأكملها حول عدم إفصاح (عمران) عن دواخله ووضعه النفسي والذهني, والإجابة على أسئلة (رابية) التي لم تجد لها أي إجابة إلى حين نهاية القصة, لتبيّن أنّ الرجال لا يُفصحون عن دواخلهم ولا يجيبون عن الأسئلة التي تتحيّر الأنثى منها, فلا يواجه عمران رابية إلى نهاية القصة وذلك ليختار أنانيته في التزام الصمت, بينما هي تواجهه بكومة الأسئلة والحيرة, وهذا ما ركزت عليه القاصة لطفية الدليمي في قصصها فيبدو من أسلوبية القاصة أنها تتعمد في اختيار سارد خارجي يعبر عن دواخل الرجل, ودائماً ما يظهر بصورة الصمت والكتمان والأنانية على عكس شخصيات قصصها من النسوة التي دائماً ما يعبرن مطولاً عن مكنوناتهن وبأسلوب مباشر.

٢- مناجاة النفس

وهو النوع الثاني من أنواع وأنماط الحوار الداخلي ويمكن تعريفه" بأنه تكنيك تقديم المحتوى الذهني, والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ, بدون حضور المؤلف, ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً, فاختلاف هذا التكنيك عن المونولوج الداخلي يكمن في أنه وإن كان يتحدث به على انفراد, إلا أنه يقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد, وذلك يعطيه مزيداً من السمات, أهمّها زيادة الترابط, وذلك لأنّ غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني, في حين غرض المونولوج الداخلي هو – قبل كلّ شيء- توصيل الهُوية الذهنية" [٢٧]. ويمكن رصد مثل هذا النمط والطريقة في قصة (السيكلوب الازرق), عندما ملّ عمران من يده اليمنى, وكان يريد التخلص منها بأي شكل من الأشكال فبالنسبة له هي مصدر الشرّ وسبب كل عائق في حياته, **((فيردد في سره: موتي أيتها اليد, أيتها الأعصاب تجمدي, أيتها الروح انهضي استجب يا جسدي, قومي أيتها القوة العظمى من النور السماوي في أعماقي وسيطري على اليد العاصية وليحل بها الشلل..))**. [٢٨]. فهنا مناجاة واضحة باستخدام حرف النداء وأداته (أيّتها), أربع مرات لحاجتة الملحّة في التخلص من يده, وتكثيف الحالة النفسية القلقة التي تستوجب التنبيه والإشارة, فيستنجد بكل شيء في جسده من (يد, أعصاب, روح, جسد), ويسخر ويناجي (القوى العظمى في داخله) لإسعافه والتخلّص من هذا الإحراج الأخلاقي الذي يؤذيه بأسرع وقت ممكن.

وورد كذلك في قصة **(للنساء مسرات الغياب)** عندما انتهت القصة بمناجاة البطلة ((**هتفتُ في اضطرابي: على الأرض الفناء وللنساء مسرات الغياب..))**. [٢٩]. فلم يبقَ للبطلة خيار آخر غير التسليم بوجوب الاختفاء, فهذا هو السبيل الوحيد لمسراتهن وإن كانت ضريبة ذلك الشيء والموقف عدم ديمومة المجتمع وفنائه.

٣-الاسترجاع

وسيلة سردية قصصية تسلط إضاءتها الخاطفة على عرض أحداث ومواقف حدثت في الماضي, ويمكن تنمية تلك الارتدادات من خلال حلم اليقظة أوذكريات احدى الشخصيات, أو سياق حلمي متتابع, أو حوار ما [٣٠]. وهو أحد أنواع الحوار الداخلي الذي توظفه الشخصية؛ لاستدعاء أحداث عاشتها في الماضي.

وهذا ما نجده في قصة (جياد في الليل) عندما وظّفت القاصة أسلوب الاسترجاع من خلال عبير قهوة استطاع أن يهزّ ويحرك ذاكرة السيدة, استرجعت صوراً من الماضي بشكل غير مرتب أو غير متسلسل وغير منطقي, أي أن الاسترجاع يكون عشوائياً معتمداً على التداعي الذي يتم بوساطة الذاكرة. [٣١]

((ترشف السيدة قهوتها, متمهلة ترشفها ومع عبيرها القهوي الحليبي تأتي إليها الأماكن الذابلة تتفتح في ذاكرتها مثل زهور ورقية: مقهى محطة فكتوريا في لندن, القدح الكارتوني يحرق أصابعها (...) رشفة أخرى ومقهى صغير دافئ في قلب فيينا تزخمه مباهج عيد الفصح (...) رشفة ثالثة ويبعث العبق الساخن المباهج مقهى (أورزدي باك) المندثرة التي كانت تحتمي من زحام شاع الرشيد.. ذلك زمن بعيد لن يعود. لا شيء يبقى كما هو)) [٣٢].

هنا تتكفل الحواس في إثارة الذاكرة عند الشخصيّة (السيدة) وذلك من خلال رائحة ومذاق القهوة, فمع كل رشفة للقهوة تنقلنا السيدة إلى صورة سريعة منوّعة مُشتّتة من أحداث حصلت في الماضي, حالة من التشتّت تُشير إلى حالتها النفسيّة المتأزمة من حاضر مؤلم وماضي سعيد مضى وتولّى إلى غير رجعة, فتقفز بذاكرتها من مكان إلى آخر غير آبهة بالزمان والمكان فمن لندن إلى فينّا, ثم إلى بغداد وشارع الرشيد. لاهثة وراء ذاكرة تحتمي بها من الواقع المرير.

أمّا في قصة **(حمامة في الظهيرة)** فتأخذ القاصّة لطفية من هديل الحمام معادلاً موضوعياً, رمزاً تسترجع به ذكريات الشخصيّة المحوريّة عن طريق سارد خارجي عالم بدواخل الشخصية وما تشعر به, تقارن بين ما كان عليه وما يكون في حاضرها, وما كان يعني لها الهديل- صوتها- في الماضي وبماذا يذكّرها في وضعها الراهن فتجمع بين القدرين والموقفين المتباعدين. **((يذكرها الهديل الشاكي بالشراك التي كان يعدها الصبيان من شعر ذيول الخيل يعقدون الشعر شباكاً غير مرئية ويلقون فوقها طعوم الخديعة, مستدرجين بهجة الحمائم إلى موتهم... يذكرها الهديل بنهايات الحمائم وهي ترفس وتناضل في شراك الموت وترفرف من حلاوة الروح في مأزق النهاية..**

يذكرها الآن بما تشتهي نسيانه أمسيات الحب الجامحة في الزوارق ووراء أشجار السدر, حفلات الكلية وهو معها يستدعي الشبهات حولها ولا تبالي أو يبالي..))[٣٣] يقدم لنا النص الحالة النفسيّة للشخصيّة من خلال رمز الحمامة, فتكون الحمامة وهديلها صورة مرآتية عن عالم المرأة الداخلي وصوت الحمامة الخافت المكبوت هو صوت البطلة بل النسوة بشكل عام, فاختارت القاصة لغة مليئة بالمجاز والرمز, فكلّ ما تمرّ به الحمامة من مواقف مؤذية ومعاناة هو نفسه مرت به البطلة, أو ربما هي البطلة نفسها من الأساس, فكأنما بهذا التشبيه أو التقمّص تريد القاصة أن تبين القيود التي تحيط بالمرأة في مجتمعنا فهي مقيدة مُكبّلة غير مخوّلة وغير حرّة في التعبير عمّا تمرّ به هي وكلّ النساء في محيطنا.

الخاتمة:

١- قدرة القاصّة في تحقيق الموازنة بين ثقل الحدث وبين قدرتها وحريتها في توظيف لغتها بتقنيات عالية ومفهومة في الوقت ذاته, واستطرادها في انتقاء بؤر حسيّة منها تجذب القارئ وتشده ليقترب من التوحد مع الشخوص والدخول في الحدث.

٢- لم تعتمد القاصّة لطفيّة الدليمي على الحوار الخارجي غير المباشر كثيراً, فكان توظيفها للحوار الخارجي المباشر أكثر بكثير من غير المباشر, وذلك يعود إلى رسالة لطفيّة الدليمي التي تريد إيصالها للقارئ, وهي فكّ القيود المجتمعيّة وإطلاق سراح شخصياتها, للتعبير عن أفكارهم دون وسيط وكشف الحقائق ونقض الحكم على الذكريات والعادات والتقاليد المجتمعيّة, فضلاً عن أن الحوار المباشر هو تلوين وإثراء في الأسلوب الكتابي الذي يعطي عمقاً للنص.

٣- لجأت القاصّة إلى الحوار غير المباشر عندما شعرت بحاجة النص الماسّة إلى التقليل من الحوار المباشر, واختزال مساحات واسعة زمنياً وحدثياً في نص مكثّف يلمّح بكلام مسكوت عنه, لتمنع الحدث من الترهل والرتابة في الإيقاع, وتجعل للكلام المنقول طوراً مضيئاً في لحظة الحدث.

٤- كل قصّة من قصص لطفيّة لها قالبها الخاص, بعضها تطلب توظيف حوارات خارجية ضمن السرد وبعضها تطلب الحوار الموسع كما في قصّة (سكان الفورمالين), فالقصّة برمّتها أُقيمت على الحوارات.

٥- كما لجأت القاصة إلى الحوار الداخلي كثيراً وخاصة عندما تكون الساردة امرأة؛ لأن أسلوبيّة لطفيّة التعبيريّة وموضوعاتها الأثيرة تخصّ عالم المرأة المليئ بالخبايا والمكنونات الداخلية.

٦- ما يلفت النظر فيما يخصّ حواراتها الخارجية نجد أنّ هناك مفارقة واضحة جداً بين غرض القاص في اللجوء إلى الحوارات الخارجية وبين توظيف لطفية الدليمي إليها؛ فهي تميل إلى الحوارات المطولة, فتشغل صفحات عدّة من قصصها, كما في قصّة (ما لم يقله الرواة عن شهرزاد) و(سكان الفورمالين) و(تقتلون التنهدات وأحلامنا).

الهوامش:

(١) لطفية الدليمي, منحتني الكتابة شرف عيش الحياة ببطولة وزهد, نوارة محمد, ٢٠٢٣ ,www.alsabaah.iq

(٢) محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين, معجم السرديات, ط١, دار محمد علي للنشر, تونس, ٢٠١٠: ١٥٨.

(٣) جبور عبدالنور, المعجم الأدبي, ط٢, دار العلم للملايين, لبنان, ١٩٨٤: ١٠٠.

(٤) فاتح عبد السلام, الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية, ط١, دار الفارس للنشر والتوزيع, ١٩٩٩: ١٤.

(٥) ندى حسن محمد, فاعلية الحوار في قصص جمال نوري: ١٦٢.

(٦) تشارلس مورجان, الكاتب وعالمه, ترجمة شكري محمد عياد, المركز القومي للترجمة, القاهرة, ٢٠١٠: ٢٤٢.

(٧) حسين مجيد حسين, البناء الزمني للخطاب السردي روايات زهدي الداوودي نموذجاً, ط١, دار الزمان, العراق, ٢٠١٧: ١١٧.

(٨) فاتح عبد السلام, الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: ٤١.

(٩) جيرار جنيت, خطاب الحكاية بحث في المنهج, ترجمة محمد معتصم, عبدالجليل الأزدي, وعمر حلي, ط٢, الهيئة العامة للمطابع الأميرية, ١٩٩٧: ١٨٨.

(١٠) يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, ط٣, دار الفارابي, لبنان- بيروت, ٢٠١٠: ١٦٤

(١١) لطفية الدليمي, مسرات النساء, ط١, دار المدى, بغداد, ٢٠١٥: ٧١.

(١٢) فاتح عبدالسلام, الحوار القصصي: ٥٦.

(١٣) المصدر نفسه: ٧٧.

(١٤) المصدر نفسه: ١٣٨-١٤٠.

(١٥) المصدر نفسه: ١٢٥.

(١٦) احمد حسين جارالله, أسلوبيّة القصة: ٩٤.

(١٧) فاتح عبد السلام, الحوار القصصي: ٩١.

(١٨) لطفية الدليمي, مسرات النساء: ٢٠.

(١٩) فاتح عبد السلام, الحوار القصصي: ٩٤.

(٢٠) لطفية الدليمي, مسرات النساء: ٣١.

(٢١) قيس عمر محمد, البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجاً, ط١, دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, ٢٠١٢: ٥٧.

(٢٢) فاتح عبد السلام, الحوار القصصي: ١٠٩.

(٢٣) روبرت همفري, تيار الوعي في الرواية الحديثة, ترجمة: د. محمود الربيعي, دار الغريب للطباعة والنشر, مصر- القاهرة, ٢٠٠٠,: ٥٩.

(٢٤) المصدر نفسه: ٦٦.

(٢٥) لطفية الدليمي, مسرات النساء:٦٢.

(٢٦) المصدر نفسه: ١٥.

(٢٧) روبرت همفري, تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٧٤

(٢٨) لطفية الدليمي, مسرات النساء: ٢٦.

(٢٩) المصدر نفسه: ٦٢.

(٣٠) ابراهيم فتحي, معجم المصطلحات الأدبية, التعاضدية العمالية للطباعة والنشر, تونس, ١٩٨٦: ١٤.

(٣١) علي عز الدين الخطيب, الحواس الحمس في قصص لطفية الدليمي دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي, مجلة كلية التربية, جامعة واسط, العدد التاسع, د.ت: ١٧٤

(٣٢) لطفية الدليمي, مسرات النساء: ٤٤

(٣٢) لطفية الدليمي, مسرات النساء: ٥٣.

المصادر والمراجع:

- ابراهيم فتحي, معجم المصطلحات الأدبيّة, التعاضدية العمالية للطباعة والنشر, تونس, ١٩٨٦.
- احمد حسين جار الله, أسلوبيّة القصة- دراسة في القصة القصيرة العراقية, ط١, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ٢٠١٣.
- تشارلس مورجان, الكاتب وعالمه, ترجمة: شكري عياد, المركز القومي للترجمة, القاهرة, ٢٠١٠.
- جبور عبد النور, المعجم الأدبي, ط٢, دار العلم للملايين, لبنان, ١٩٨٤.
- جيرار جينت, خطاب الحكاية بحث في المنهج, ترجمة: محمد معتصم, عبدالجليل الأزدي, وعمر حلى, ط٢, الهيئة العامة للمطابع الأميرية, ١٩٩٧.
- حسين مجيد حسين, البناء الزمني للخطاب السردي روايات زهدي الداوودي نموذجاً, ط١, دار الزمان, العراق,٢٠١٧.
- روبرت همفري, تيار الوعي في الرواية الحديثة, ترجمة: د. محمد الربيعي, دار الغريب للطباعة والنشر, مصر, ٢٠٠٠.
- فاتح عبدالسلام, الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية, ط١, دار الفارس للنشر والتوزيع, ١٩٩٩.
- قيس عمر محمد, البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجاً, ط١, دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, ٢٠١٢.
- لطفية الدليمي, مسرّات النساء, ط١, دار المدى, بغداد, ٢٠١٥.
- محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين, معجم السرديات, ط١, دار محمد علي للنشر, تونس, ٢٠١٠.
- يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, ط٣, دار الفارابي, لبنان- بيروت, ٢٠١٠.

البحوث المنشورة:

- علي عز الدين الخطيب, الحواس الخمس في قصص لطفية الدليمي دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي, مجلة كلية التربية, جامعة واسط, العدد التاسع.
- ندى حسن محمد, فاعلية الحوار في قصص جمال نوري- دراسة تحليلية, العدد٥١, مجلة مركز دراسات الكوفة, جامعة كرميان/ كوردستان العراق, ٢٠١٨.

المواقع الألكترونية:

- لطفية الدليمي: منحتني الكتابة شرف عيش الحياة ببطولة وزهد, نوارة محمد, ٢٠٢٣,www.alsabaah.iq