الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

الحوار الدّاخلي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

–دراسة جماليّة في نماذج مختارة–

مقدمة من قبل:

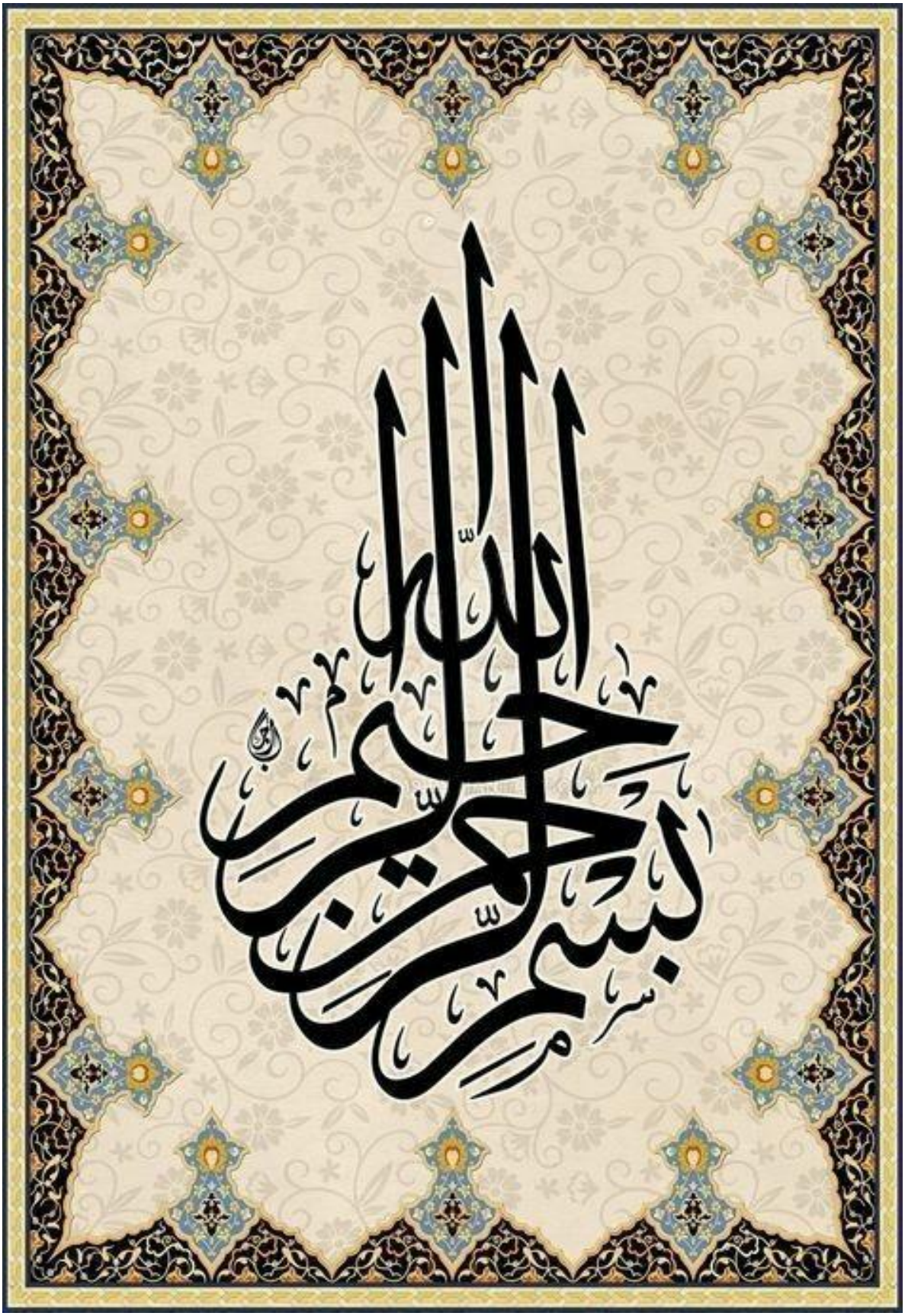
الطالب (ة): أماني مخالفة

تاريخ المناقشة: 24 / 06 / 2025

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
وردة معلم	أستاذة التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
عبد الحليم مخالفة	أستاذ محاضر ب	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
آمنة شاوي	أستاذ محاضر ب	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي تتمّ بنعمته الصّالحات، الحمد لله الذي أعاننا ووفّقنا لإتمام هذا العمل.

يطيب لي أن أتقدّم بأسمى عبارات الشّكر والتقدير للدّكتور "عبد الحليم مخالفة" على كل ما قدّمه طيلة مدة إنجاز البحث، من حرصٍ متواصل على تتبّع تفاصيل البحث فجزاه الله خير الجزاء.

وما توفيقي إلا بالله.

أماني مخالفة.

مُقدّمة

مُقدّمـة:

تعد الرواية من أهم الأنواع الأدبية الحديثة على الإطلاق؛ إذ استطاعت أن تستحوذ على اهتمام المبدعين والنّقاد والقرّاء على حدّ سواء، ويمكن للمتتبع أن يقف على اهتمام المبدعين بها وبعوالمها، من خلال ميل عدد كبير من الأطباء والمهندسين والفنانين التشكيليين، وحتّى الشّعراء المبرزين في مجالهم، إلى تخومها، قادمين إليها من بروج تخصّصاتهم المتعددة طوعا، باحثين تحت ظلالها عن متنفس مختلف لأفكارهم ورؤاهم.

والأمر ذاته يمكن أن نقوله عن اهتمام القرّاء بها؛ إذ يتجلى بوضوح من خلال اتساع دائرة قرّائها يوما بعد يوم، وامتدادها إلى شرائح مختلفة من المجتمع، بعيدة في مجملها عن التخصّص الأدبي الأكاديمي؛ إذ لا تقتصر شعبيّة الرواية الحديثة على شريحة اجتماعيّة بعينها.

أمّا استحواذها على اهتمام النّقاد بها، فيمكن رصده بسهولة من خلال مقارنة ما يصدر من الدراسات النّقدية الجادّة عن الرّواية كلّ عام، بما يصدر عن غيرها من شتى أجناس الأدب؛ إذ يؤكّد الفرق الشاسع ما بينهما ما ذهبنا إليه.

وإذا كانت الرواية الحديثة ما بلغت هذا المقام المبجّل ما بين أنواع الأدب الأخرى، إلا لأنّها تقوم على ركائز متينة في بنائها السردي يعضد بعضها بعضا، فإنّ آلية الحوار تعدُّ _ في نظر العديد من الدّارسين_ أهمّ الآليات الفنّية التي لا يستغني عنها الرّوائي المبدع؛ إذ يمكنُه من خلال هذه الآلية أن يوضّح للقارئ طبيعة الشخصيات في رواياته، وطبيعة الفوارق بينهما، كما يمكنه أن يكشف عوالمها النّفسيّة الخفية وفي هذه النقطة تحديدا يكون استنجاده بـ: (الحوار الداخليّ) الذي يعدّ أكثر قوة من

الحوار الخارجيّ، لأنّ الشخصية الروائية تخوضه مع نفسها بعفويّة تامّة، فيما يشبه بالاعتراف الذاتي، في غياب حاجز وجود الطّرف الآخر، الذي يظلّ (الآخر) مهما بلغت درجة قرابة الطرف المحاور.

من هذا المنطلق، اخترنا أن نتتبّع الحوار الداخليّ في الرواية الجزائرية، من خلال الدراسة الموسومة بـ: "**الحوار الداخليّ في الرّواية الجزائريّة المعاصرة _ دراسة جماليّة في نماذج مختارة_**"، محاولين أن نجيب على هذا السؤال الجوهريّ: كيف يمكن أن يسهم (الحوار الداخليّ) في خلق جماليّة الرّواية الجزائريّة المعاصرة؟ وكيف تجلّى هذا الضّرب من الحوار في تلك النماذج الروائيّة التي وقع عليها الاختيار كي تكون مادة تطبيقية في الفصل الثاني من هذه الدراسة؟

وهو سؤال لا يمكن أن نجيب عليه قبل أن نقف أولا على مفهوم الحوار ومعه الحوار الداخليّ، وعلى دوافع لجوء الروائي إلى الحوار الداخليّ في روايته، وكيف يتعامل مختلف الروائيين مع هذه التقنية الفنيّة، وهل يمكن أن يكون الحوار الداخليّ أو "المونولوج" منفذا جيّدا لعوالم شخصيات الرّواية المخفيّة؟

كلّ هذه الأسئلة وغيرها، سنحاول سبر أغوارها في هذه الدّراسة المتواضعة، معتمدين على خطة اقتضتها طبيعة الموضوع، حيث اقتضت المنهجية أن نقسّم بحثنا إلى فصلين، أحدهما نظري والآخر تطبيقي، مسبوقين بمقدمة ومدخل، ومتبوعين بخاتمة:

أمّا **المدخل** فهو مدخل نظريّ، عنونّاه بـ (**الرّواية الجزائريّة: النشأة والتطوُّر**) وسنسعى من خلاله إلى الوقوف على نشأة الرّواية الجزائريّة وتطوّرها عبر مختلف المراحل والحقب، لننتقل بعدها إلى الفصل الأول.

الفصل الأول: وهو فصل نظري كذلك، عنونّاه بـ **(الحوار الداخليّ والرّواية)**، سنحاول من خلاله ضبط مصطلحات البحث، والتعريف بالحوار وأنواعه، والحوار الداخليّ وأنواعه، وحضور هذا الأخير في مختلف الأنواع الأدبية كالمسرح والقصة والرواية، لننتقل إلى الفصل الثاني.

الفصل الثاني: وهو فصل تطبيقيّ، عنونّاه بـ **(جمالية الحوار الداخليّ في نماذج روائية مختارة)**، وسنحاول من خلاله الاقتراب من جماليّة حضور الحوار الداخليّ في رواية "ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي"، وجمالية حضوره في رواية "حيزيا " لواسيني الأعرج، وأخيرا جمالية حضوره في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق، وهي أعمال روائية ناجحة لها مكانتها في المنجز السردي الجزائري المعاصر، ولكتّابها مكانتهم وحضورهم في الساحة الثقافية الجزائرية العربية، لننتقل بعدها إلى الخاتمة.

خاتمة: وفيها سنسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها، والتي نأمل أن تجيب على الإشكالية المطروحة في بداية هذا البحث.

وكأي بحث أكاديمي لابد أن يعتمد على منهج معين، ارتأينا أن يكون المنهج النفسي منهجا لدراسة هذا الموضوع لأنه يتلاءم مع مثل هذه الدراسات.

وِمن هُنا بَدَت أهمّ الأسبابِ التي دَفَعَتنا إلى اختِيارِ هذا الموضوعِ؛ والتي تتمثّل في:

أ- أسباب ذاتيّة:

- الرغبة في دراسة الروايات الجزائريّة والاطّلاع على طبيعة تفكير الراوي والأديب الجزائريّ تجاه أبناء مجتمعه.

– اهتمامي الشخصي بالبعد النفسي للشخصيات ومحاولة إتمام دراستي السابقة للمنهج النفسي خلال مرحلة الليسانس.

ب– أسباب موضوعِيّة:

– الكشف عن ماهية الحوار الروائيّ الداخليّ أو ما يعرف بـ"المولونوج".

– التعرّف على أهم الروائيّين الذين أسهبوا من اِستعماله، وغايتهم الأدبيّة من ذلك.

والهدف المراد تحقيقه هو محاولة تحديد ماهية الحوار الداخليّ، والكشف عنه في متون الروايات الجزائريّة المعاصِرة، والكشف عن بلاغته وجماليته في متن الرواية.

ثمّ بعدَ اطّلاعِنا على أهمّ ما تَمّ نشرُه حولَ هذا الموضوع، اخترنا من الدّراسات السّابقة ما لها علاقة مباشرة بالموضوع المراد معالجته؛ ولعلّ أهمّها:

1– مقال بعنوان: "شعريّة الحوار المونولوجي في رواية (فضل الليل على النهار لياسمينة خضرا)"، لـ"فندو امحمّد"، والمنشور لدى مجلّة "إشكالات في اللغة والأدب"،في عددها الأوّل، من مجلّدها العاشِر، لسنة 2021م.

تناول الباحث في هذا المقال مفهوم الحوار المونولوجيّ، إشكالية الأنا والقارئ وصياغة المونولوج، المونولوج وسرد الشخص الثالث، لغة المونولوج وجمالية الوصف، والبناء المونولوجيّ من خلال البحث عن الملاءمة بين الشخصيّة والحدث والمكان، وعلاقة البداية بالنهاية وتقنية الاسترجاع.

2- ومقال بعنوان: "أشكال تمظهر الحواريّة في الخِطاب الروائيّ- رواية (حضرة الجِنرال) لكمال قرور أنموذجاً"، لـ"نجمة قرواز" و"بوزيد مومني"، والمنشور لدى مجلّة "المدوّنة"، في عددها الأول، من مجلّدها السابع، لشهر جوان من عام 2020م.

تناول فيه الباحثان مفهوم الحوار والحواريّة، والحوار الخالص الصريح، والتّهجين، والأسلبة، والتّنويع، والمحاكاة الساخِرة: الباروديا، والتّناص، من خلال اِستِقراء متن الرّواية الأنموذج.

ولا يَخلُو أيُّ بحثٍ مِن مُواجَهَةِ بَعضِ العَوائِق والصِّعاب؛ ومِن التي واجَهَتنا:

- ضرورة استقراء أكثر من رواية واحدة لتحديد جمالية الحوار الداخليّ في الرّواية الجزائريّة المعاصرة عموما، هذا الأمر الذي تطلّب منّي جهدا ووقتا في عملية الاستقراء والتّحليل.

وأخيرا أتقدّم بجزيل الشكر والتقدير للدكتور المشرف "عبد الحليم مخالفة" على إنجاح هذا العمل كما أسأل الله العزيز الكريم أن يثبت قدمي في هذا الطريق وأن يجعل عملي خالصًا لوجهه الكريم، وليجعل أعمالنا نورًا يستنير بها السالكون طريق العلم والإيمان، والحمد لله ربّ العالمين.

مدخل: الرّواية الجزائريّة:

أوّلاً_نشأة الرّواية الجزائريّة.

ثانيًا_ تطوّر الرّواية الجزائريّة.

تعدّ الرّواية من الأنواع الأدبيّة التي واكبت الظّروف وجسّدت الواقع المعيش، فقد حظيت بمكانة بارزة في السّاحة الأدبيّة العربيّة عامّة والجزائريّة خاصّة، وهذا راجع إلى اهتمام النقّاد والباحثين بالقضايا التي تُعنى بالمجتمع، فالمبدع يراها متنفّسًا وطريقةً إبداعيةً يعتمدها لتجسيد أفكاره وأحاسيسه وقضايا مجتمعه في قالبٍ أدبيّ، ممّا جعل هذا النوع الأدبّي يتربّع على عرش الأعمال الأدبيّة الأخرى، فالرّواية مرآةٌ عاكسةٌ للتغيّرات الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة والدّينيّة.

ولقد عرّف"**جورج لوكاتش**"الرّواية بأنّها ذلك «النّوع الأدبيّ النموذجي للمجتمع البرجوازي (...) ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعيّة، هي القطب المقابل لملحمة العصور ونقيضها الجذري[1]»؛ أيّ أنّها ملحمة صنعتها الطبقة البرجوازيّة كملحمة طبقة النبلاء قديمًا.

أمّا "**عبد الملك مرتاض**"فيرى أنّ «الرّواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص؛ وذلك من أنّها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسّد ما في العالم؛ أو تجسّد من شيء مما فيه على الأقل. ذلك لأنّ الرّواية تستميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا»[2]؛ فالرّواية من منظور"**مرتاض**" تُشبه الملحمة في كونها تسرد وقائع حدثت بالفعل وتجسّد الواقع كما هو، لكنّها تختلف عنها من حيث النّوع، فالأولى تكون نثرًا والثانية شعرًا.

---

[1]_ جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1979،ص09.

[2]_ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، 1998، ص12.

لا زالت الرّواية تشغل بال الباحثين والنقّاد، حيث عملوا على تطويرها من النّاحية الفنيّة والموضوعيّة، وممّا لاشكّ فيه أنّ الرّواية الجزائريّة جزءٌ لا يتجزّأ من الرّواية العربيّة، فهي تعدّ امتدادا لها لأنّها تميّزت بخصوصية التجربة الجزائريّة الفريدة من نوعها والتي عكست هويّة الفرد الجزائريّ.

أوّلاً_نشأة الرّواية الجزائريّة:

عرف ظهور الرّواية في الجزائر تعثّرات كبيرة من شتّى النّواحي، إلّا أنّها أسهمت في التّعبير عن تاريخ وثقافة الشّعب الجزائريّ، وهذا ما أكسبها مكانة هامّة في السّاحة الأدبيّة، فالأديب الجزائريّمثّل صوت الشّعب في هيكلِ الرّواية واعتبرها أداةً للتّعبير عن القضايا الوطنيّة والسياسيّة، فهذا الجيل الجديد الطّموح للتجديد حاول النهوض بفنيات الرّواية والارتقاء بها وتطويرها بالرّغم من التعثرات التي اجتاحتها في جلّ فتراتها.

لقد تأخّرت الرّواية الجزائريّة في نضجها الفنّي والفكريّ إبّان الحِقبة الاستعماريّة، بسبب الظّروف الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة ولاسِيما التّاريخيّة المتمثّلة في الاستعمار الفرنسي وما نتج عنه من ظلمٍ واستبدادِ وعدم الاستقرار، فهذا التأخّر قد مسّ مختلف الأجناس الأدبيّة الأخرى، وقد نالت الرّواية حظّها من اهتمامات الروائي الجزائريّ، فعبّر عنها بطرقٍ عقلانيّة محاولا المزج بين المأساة التي مسّت كيان الفرد الجزائري خلال الحكم الفرنسيّ، والتغيّرات التي شهدتها البلاد قبل وبعد الاستقلال.

حاولت عدّة دراسات نقديّة أن تؤرّخ لجنس الرّواية بالجزائر، لذلك تضاربت الآراء حول تصنيف أوّل رواية جزائريّة حديثة، فرواية "**غادة أمّ القرى لأحمد رضا حوحو**" الصّادرة سنة 1947م عدّها بعض النّقاد البداية الفعليّة لجنس الرّواية في الجزائر، حيث يرى الدّكتور "**أبو القاسم سعد الله**"أنّ بطلة الرّواية « الفتاة زكية حرمت لذة العلم وممارسة حقوقها الطبيعية كإنسانة من ناحية وامرأة من ناحية

أخرى (...) وبالرغم من أن حوحو قد كتبها عن أسرة تعرّف عليها في الحجاز إلا أن نموذجها وفكرتها في الجزائر إذ لا فرق بين المجتمعين في هذه الناحية »[1]، فالمطّلع على هذه الرّواية يرى أنّ الروائيّ قد ترجم واقع وحال المرأة الحجازيّة ومعاناتها من الفقر والقهر والحرمان كحال المرأة الجزائريّة تمامًا.

وعلى غرار هذا التصنيف نجد من صنّف رواية "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن مصطفى بن إبراهيم**" كلبِنة أولى للرّواية الجزائريّة الحديثة، فقد وجدها الدكتور "**أبو القاسم سعد الله**"مخطوطة في المكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة،وقد ظهرت محاولة أخرى لـ "**عبد المجيد الشافعي**"المعنون بـ"**الطالب المنكوب**" سنة 1947م، فهي « تعالج واقع المثقّفين الجزائريين في تونس وما عانوه من متاعب في سبيل تحصيل "العلم"، والاندماج في المجتمع التونسي[2]»،كما صوّرت حياة الطالب عبد اللطيف الذي وقع في حُبّ الفتاة التونسيّة والذي كاد يُغمى عليه إثرها، فقد كان هذا النّموذج ساذجًا وغير ناضج البتّة.

فالرّواية الجزائريّة« لم تكن قد ظهرت بعد في شكلها النّاضج وليست "غادة أمّ القرى" لأحمد رضا حوحو، و"الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، إلاّ قصّتين مطوّلتين ليس غير» [3]، فقد اعتبرهما محمد مصايف وعبد الله الركيبي سوى قصّتين مطوّلتين فقط.

---

[1]_ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007م، ص58.

[2]_ أمين الزاوي، عودة الأنتلجنسيا المثقف في الرواية المغاربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سورية، دمشق،2009، ص45.

[3]_ محمد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص117.

أمّا في خمسينيّات القرن الماضي فقد تألّقت الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة على صاحبتها العربيّة، حيث كانت جلّ الرّوايات الفرانكفونية تُحاكي الواقع الجزائريّ وتُجسّد الثّورة، نجد رواية "**ابن الفقير**" لمولود فرعون التي صدرت سنة 1950 وكُتبت سنة 1939، ومحاولة الأديب رصد وتصوير الحياة اليوميّة للمجتمع القبائليّ و «عالج قضايا بالغة الأهمية تتعدى حدود أسرته ومجتمعه القبائلي، من بينها مكانة المولود الذكر في العائلة، وحرمان المرأة من حقها في الميراث، وحملات التبشير التي تعرضت لها منطقة القبائل »[1].

كما نستحضر رواية "**نجمة**" لكاتب ياسين الصّادرة سنة 1956م التي كانت ناضجة وواقعيّة بامتياز والتي طرحت موضوع الهويّة بصفة خاصّة لدى الجزائريين، فبطلة الرّواية "نجمة " قد مثّلت الجزائر الجديدة بكل تفاصيلها، فهي من أم فرنسية وأب جزائري[2]، فقد صوّرت حالة الفقر والبطالة الذي آل إليهما الشّعب الجزائريّ وهو تحت وطأة الاستعمار.

برز محمد ديب وثلاثيته الأولى وخاصّة رواية "**الدار الكبيرة**" التي صدرت عام 1952 في الأعمال الكولونيالية، حيث أعطى ديب صورةً واضحةً وملفتة لحالة الفقر الذي كانت تُعانيه الطبقة الكادحة في الجزائر في ظلّ الاحتلال الفرنسيّ، فهذه الثلاثية عدّها بعض النقّاد سيرةً ذاتيةً للأديب كونها طرحت ما كان يُعانيه من مشاكل، كما طرح فيها سؤال الهويّة الذي طالما شغل بال الأدباء في تلك الحِقبة المأساويّة.

---

[1]_ إسمة ميسوم، "ابن الفقير" من كتابة عن الذات إلى كتابة عن الآخر، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 03، سبتمبر2021، ص3258.

[2]_ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص102.

فرغم مضاضة الفترة الاستعمارية وطول مدّتها، إلّا أنّها أسهمت في ميلاد رواية دسِمة حُبلى بمضامين جديدة خاصّة بالشّعبِ وترجمت كلّ آلامه وآماله، وهذا ما خلق رابطًا بين الأديب وأدبه ممّا ولّد في نفس الأديب سؤال الهويّة وإشكالية الانتماء، ولقد صار جليّا تمام الجلاء أنّ الاحتلال الجاثم على صدر الشّعب قد كان سببًا واضحًا في تأخّر الأجناس الأدبيّة وخاصّة جنس الرّواية، إلّا أنّه أدّى دورًا فعّالًا في نضجِ هذا الجنس باعتباره المعيار الأوّل في تنشيط أقراح وأقلام الأدباء لينزفوا أحلامهم وأصواتهم على أوراقٍ ولافتاتٍ.

ثانيًا_ تطور الرّواية الجزائريّة:

1) _الرّواية الجزائريّة في فترة السّبعينيّات:

ففي فترة ما بعد الاستقلال نلمحُ ظهورًا مُلفتًا للرّواية الجزائريّة النّاضجة فنيًّا وفكريًا ولاسيما رواية "**ريح الجنوب** " لعبد الحميد بن هدّوقة الصّادرة سنة 1971، والتي طرح فيها موضوع الثّورة الزراعيّة وتحرّر المرأة الريفيّة وسلطة الرجل، وقد خطت هذه الرواية خطوةً فنيّةً واضحةً نحو التطوّر، فابن القاضي يمثّل الرجل الريفيّ الجزائريّ التقليديّ الذي يمارس سلطة القمع على أسرته، كما« سعى الكاتب من خلال شخصية نفيسة إلى تقديم قضية هامّة وكبيرة من قضايا العصر في الجزائر، هي قضية المرأة وحريتها وتطورها»[1]، فموضوع المرأة بالذّات يُعدّ موضوعًا حسّاسًا للغاية خصوصًا المرأة الجزائريّة التي ذاقت مرارة الحياة في أوجّ شبابها، وحالها بعد الاستقلال يختلف تماما عمّا كان عليه من قبل وفُتحت لها عدّة مجالات للمشاركة فيها كمجال التعليم مثلا.

[1]_مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر،د.ط، د.ت، ص12.

لاشكّ أنّ رواية "**اللّاز**" للطّاهر وطّار قد أسهمت أيضًا في نضجِ الرواية الجزائريّة وتطورها، حيث طرحت موضوع الثّورة التحريريّة بكلّ واقعيّة والقوى الدّاعمة للاستقلال والرّافضة له، «فلقد استطاع "الطّاهر وطّار" بتجاربه الثورية الجيّدة، أن يفتح مرحلة جديدةً، لتطوّر الواقعيّة الاشتراكيّة في الرّواية الجزائريّة»[1]،كما عُرف بمقولته الشهيرة في رواية اللّاز بالذّات:«ما يبقى في الوادي غير حجاره» [2].

ومن روايات الطّاهر وطّار التي احتلّت مكانة بارزةً في محاكاةِ الواقع ونقده بشكل واضح نجد رواية "**العشق والموت في زمن الحراشي**"، "**الحوّات والقصر**"،" **الزلزال**"،"**عرس بغل**"،فالرّواية غالبًا ما تكون مبنيةً على صراعٍ نفسيّ أو اجتماعيّ أو سياسيّ وهذا الصراع يُبرز واقعيّة الرّواية، من خلال توظيف مواقف متضاربة تبرز بدورها التّناقض الواقع بين الشّخصيات.

ويمكن الحديث أيضا عن الدّور الريادي لكلٍّ من "**زليخة السعودي**" و"**زهور ونيسي**" في الكتابة الروائيّة الجزائريّة، ولتوضيح ذلك نُشير إلى أنّ الكاتبة الأولى لم يُصدَر لها إلّا نصا واحد بعنوان: "**الطوفان**"، فرغم هذه البداية المتعثّرة لها إلّا أنّها حجزت مكانةً لها في الكتابة النّسائية الجزائريّة، في حين صدر للكاتبة الثانية عملها "**من يوميات مدرسة حرة**" الصّادرة سنة 1979 ويعدّ هذا العمل أوّل رواية نسائية جزائريّة.[3]

---

[1]_ رجاء بلبشير، 2023/06/19، الرواية الجزائرية الحديثة تحت مظلة الواقعية، مجلة الآداب واللغات، العدد1، ص08.

[2]_ الطاهر وطار، اللّاز، دار موفم للنشر، د.ط، الجزائر ، 2013، ص08.

[3]_ينظر: محمد فايد، الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة بالعربية (1970-2015) دراسة بيبليوغرافية، مجلة المعيار، العدد الثالث عشر، جوان 2016، ص8.

لقد كانت الرّواية الجزائريّة في السّبعينيات غنيةً بالتّجارب الأدبيّة التي عكست التطورات والتحولات التي مرّت بها البلاد في تلك الفترة، كما ركّزت على قضايا المرأة بصفةٍ خاصّة والمجتمع بشكلٍ عام وتناولت مشكلة التّفاوت الطبقي وحالة الفقر والحرمان والفساد الذي شهدته البلاد.

2)_ الرّواية الجزائريّة في فترة الثّمانينيّات:

لقد كانت مرحلة الثّمانينيّات مرحلة انتقاليّة توسّطت المرحلة التي سبقتها وهي فترة الاستقلال والمرحلة التي تليها هي مرحلة العَشرية السّوداء، حيث تناولت أزمات البلاد ونقد الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ فهذا التطور مهّد المسار للرّواية الجزائريّة لتصبح أكثر تجريبًا وتنوّعًا.

لا يزال النّص الروائيً النّسوي في الجزائر في بداياته الأولى رغم التراكم الكمّي الذي يشهده، حيث ظهرت توجّهات جديدة في الكتابة عكست مواضيع وُجودية وإنسانية بحتة، كما أسهمت الرّواية في الكشف عن صراع الهويّة الوطنيّة من خلال الغوص في التاريخ لفهم أسباب الأزمات، وترسيخها للأوضاع الاجتماعيّة المتدهورة آنذاك، حيث واجه الكُتّاب تحديات هذه الفترة أمثال"**رشيد بوجدرة**" الذي عُرف بأسلوبه الجريء في طرحه للمواضيع الحسّاسة وكسره للتّالوث المحرّم، ومن أعماله البارزة في تلك الفترة نجد رواية "**الحلزون العنيد**" التي طرحت الصّراع بين الفرد والمجتمع الجزائريّ التقليديّ ومدى تأثير الاستعمار على هذا المجتمع المليء بالتناقضات وهذا ما ركّز عليه بوجدرة في ربطه للفرد بالجانب النفسيّ.

ولقد استمرّ حضور المرأة بشكل جليّ وواضح خاصة عند "**ربيعة جلطي**" التي طرحت هذه القضية بشكل أعمق من خلال البحث عن الذّات في مجتمع تحكمه التقاليد ويربط حرّية المرأة ويُقيّدها، فهذا القَيد أنتج أدب كَسَر تابوهات المجتمع وخرج عن المألوف والسّائد في المجتمع المحافظ،

وعكس أيضا الصّراع الدّاخليّ للمرأة الجزائريّة الدّاعمة لفكرة التحرّر، ومن جهة أخرى نلمس طُغيان الحبّ على المرأة، وعلى هذا الأساس نستحضر أنموذج للكاتبة "**ربيعة جلطي**" المعنون بـ "**الكتابة على الجسد العاري**" والتي تناولت فيه العلاقة بين المرأة وجسدها ومدى تحرّرها وبحثها عن ذاتها دون الانصياع للتقاليد، هذا التمرّد أعاد إليها الإحساس بالهويّة والوُجود.

3) _الرّواية الجزائريّة في فترة التسعينيّات:

شهدت مرحلة التّسعينيّات من القرن الماضي بداية جديدة للرّواية الجزائريةّ المعاصرة، وألقت بظلالها على ما يسمى بـ "العَشرية السوداء" وتوثيق الأحداث والصّراع المتعلّق بالهويّة، كما أرّخت لموضوع العُنف وتفشّي الإرهاب وممارسة الموت، وكمثال على هذا نجد روايات عديدة حافلة بمثل هذه المواضيع كروايات "**ياسمينة خضرا**" وهو الاسم المستعار للكاتب "**محمد مولسهول**"، فقد تبنّت معظم رواياته موضوع العنف والتمرّد وفضحت تفاصيل الحياة اليوميّة للمجتمع الجزائريّ بطريقة إنسانيّة.

وفي ظل تلك الأزمات التي مرّ بها الشّعب الجزائريّ أطلقت الكاتبة " **أحلام مستغانمي**" روايتها الشهيرة "**ذاكرة الجسد**" الصّادرة سنة 1993، المتأثّرة بالواقع السياسيّ والاجتماعيّ الذي مرّت به البلاد والمشبّعة بالحبّ والحنين للوطن، حيث جمعت بين العاطفة واللّغة الشّعريّة لتسلّط الضّوء على الخِذلان الذي عاشه جيل الثّورة بعد الاستقلال وذاكرة "خالد بن طوبال "بطل الرواية التي لعبت دورا هاما في التّعبير عن الماضي وذكريات الثّورة، فبن طوبال نفسُه كان رمزًا لجيل الثّورة والواقع المؤلم، كما صوّرت الرّواية حالة الاغتراب التي عاشها الفرد الجزائريّ المعزول عاطفيًا والمصدوم نفسيًا وهو في وطنه الأم، وحالة الفساد التي شهدتها البلاد إبّان الحرب الأهليّة.

ويمكن الحديث عن رواية "**سيدة المقام**" لواسيني الأعرج الصّادرة سنة1995، والتي طرحت موضوع العنف السياسيّ والاجتماعيّ في تلك الحِقبة وموضوع الحريّة أيضًا كان يطغى على هذه الرّواية بشكل كبير، فالأعرج معروفٌ بأسلوبه العاطفيّ المليء بالرّمزية، فبطلة الرّواية "مريم" «ترمز إلى المرأة الجزائريّة الصّامدة التي لم تسلَم من المعاناة، التي تسَبّب فيها في اعتقاد الكاتب النّظام والتّيار الدّيني الظّلامي المعادي لكل مظاهر التقدّم والتحضر»[1].

ركّز الرّوائيّ الجزائريّ "**أمين الزّاوي**" في فترة العَشرية السّوداء من خلال الرّوايات التي أصدرها عن الصّراع الدّاخلي ومدى تأثير العنف والتوترات السياسيّة على الفرد الجزائريّ، فمن الرّوايات التي كتبها في تلك الفترة نذكر: رواية "**مطرقة البتراء**"،رواية "**الطريق إلى المدينة**"، رواية"**جزائر في قلب العاصفة**"، كشف فيهم عن الواقع المؤلم والتمزّق النّفسيّ والصّراع بين الجيليْن: القديم والجديد.

ومنه يمكن القول بأنّ المآل الذي آلت إليه الرّواية الجزائريّة في التّسعينيّات قد « جرّد الكاتب من كل إمكانية لإبراز الصراع أو التنبؤ بالمستقبل»[2]؛ أيّ أنّ الواقع المأساويّ في تلك الفترة بالذّات أصبح أكثر تعقيدًا مع غياب التنبؤ بما سيحدث مستقبلا لأنّه وجد نفسه يواجه الحاضر المليء بالتناقضات.

4) _الرّواية الجزائريّة في الألفية :

واكبت الرّواية الجزائريّة في الألفية التطور ووظّفت مختلف تقنيّات السّرد و التّجديد في المتن الرّوائيّ، فهذه الأساليب السّرديّة الجديدة مزجت بين القضايا السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة المعاصرة، كما

[1]_ آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، تيزي وزو، 2011، ص78.

[2]_ المرجع نفسه، ص78.

اهتمّت بقضية المرأة وحريتها وتمرّدها على أعراف وتقاليد المجتمع، فلطالما كان هاجس المرأة الجزائريّة البحث عن الذّات والوجود، فالكتابة كانت الوسيلة الأمثل والأنسب لها وخلاصَها الوحيد لإثبات ذاتها ووُجودها، لذلك قامت بزعزعة المتعارف عليه.

فالمسكوت عنه يعدّ من بين أبرز القضايا المعاصرة التي باتت تشغل بال الرّوائيّ بشكل خاص حتى مكّنته من كسر وتجاوز المواضيع الحسّاسة وقولبتها في قالب جريء، يمزج بين المباشرة والإيحاء، ليكون نصّه أكثر جمالية، فهذه المحظورات كانت نادرا ما تُناقش بشكل صريح ومباشر في النّصوص الأدبيّة، فالمقدّس في الرّواية الجزائريّة السياسيّة والاجتماعيّة وخاصّة النّسائية قد نزع ثوب الكتابة المحتشمة ولجأ نحو التعرّي والانفتاح.

كشفت الرواية الجزائرية في القرن الواحد والعشرين المحظورات، وخاصّة عن الممارسات الجنسيّة والعلاقات في المجتمعات التقليدية، ولا ضير من الإشارة هنا إلى رواية " **اكتشاف الشهوة** "لـ: "**فضيلة الفاروق**" التي صدرت سنة 2008م والتي كان لها حضور قويّ في صفّ المحظور من خلال طرحها لأزمة النساء مع اضمحلال الخوف والتخلّص من المرأة التقليديّة المهمّشة، فالبطلة الراوية تخوض «تجارب عديدة تطلق فيها العنان لصوت الجسد المأسور داخل قفص القهر والتقاليد، فيصرخ (الجسد) ضدّ الزوج المهين الذي حوّل رغباتها إلى كوابيس وأشجان»[1]وهذا ما أسهم في إنجاح الرّواية النّسائية وتطلّعها نحو أفق النجاح،فلم تعد المحظورات السياسيّة وحدها تطغى على الرّوايات الجزائريّة بل باتت النّسائية تنافسها، وأصبحت أكثر جرأة ومقروئية ومحطّمة لكلّ القيود عمدًا.

[1]_ أ. عبد القادر عواد، فانتازيا الجسد وسؤالُ النصّ "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق أنموذجا، مجلة علوم اللسان، العدد الثاني، ديسمبر 2012، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران اللسانية، ص165.

وفي الأخير يمكن القول بأنّ الرّواية الجزائريّة تمثّل مرحلة هامّة في الأدب العربيّ عامّة والأدب الجزائريّ خاصّة، فقد كانت الحديثة بداية مواجهة وأداةً لفضح وطرح القضايا السياسيّة والتاريخيّة والاجتماعيّة في البلاد، كما تطرقت لمواضيع متعلّقة بالهويّة الوطنيّة والمقاومة المسلّحة، أما الرّواية المعاصرة فقد أسهمت بشكل كبير في نضج المتن الرّوائيّ وتسليط الضّوء على قضايا حسّاسة مثّلت المجتمع المحافظ كقضية المرأة بشكل خاص وتمرّدها على العرف والتقاليد، وقضايا العنف والإرهاب في فترة العَشرية السّوداء، وميلها إلى التجريب وابتكار أساليب سرديّة جديدة ميّزت جنس الرّواية في السّاحة الأدبيّة.

الفصل الأوّل: الحوار الداخليّ والرواية:

المبحث الأول: مفهوم الحوار.

المبحث الثاني: أنواع الحوار.

المبحث الثالِث: الحوار الدّاخلي والأجناس الأدبيّة.

المبحث الرابع: أنواع الحوار الداخلي.

المبحث الخامس: تقنيات الحوار الداخلي.

يُعَدّ الحوار أحد أهمّ الأدوات الفنيّة الّتي يستخدمها الكُتّاب والمبدعون في مختلف الأجناس الأدبيّة، لما له من دور بارز في الكشف عن مكنونات الشّخصيّات وتحريك الأحداث وتطوير البناء السّرديّ. فهو الجسر الّذي يربط بين القارئ والنّص، ويمنح الشّخصيّات حيويّةً وعمقًا يقرّبها من الواقع. وقد انقسم الحوار إلى حوار خارجيّ يتمثّل في التّفاعل بين الشّخصيّات، وحوار داخليّ يُبرز الصّراعات النّفسيّة والأفكار الدّفينة الّتي تدور في أعماقها.

ولقد شهد الأدب الجزائريّ تطورًا ملحوظًا في توظيف تقنيات الحوار، خاصةً مع بروز الأساليب الحديثة في السّرد الّتي أتاحت مساحة أكبر للحوار الدّاخلي من خلال المونولوج و تيار الوعي و الاسترجاع والمناجاة، ما منح الأعمال الأدبيّة بعدًا نفسيًّا أعمق، وأتاح للقارئ فرصةً للتّفاعل مع الشّخصيات بوعي أكبر.

الفصل الأول: الحوار الدّاخلي والرّواية

المبحث الأول: مفهوم الحوار

1_ لغة:

ورد الحوار في القرآن الكريم في أكثر من موضع، لقوله تعالى:﴿ وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾[1]

وفي موضع آخر:﴿ قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا﴾[2]

وردت لفظة "الحوار" في المعاجم العربية لأكثر من مرة، ففي لسان العرب لابن منظور نجد أنّ **الحوار** من «الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى شيء، حارَ إلى الشيء وعنه حورا ومحاراً ومحارةً، وحُؤُوراَ، رجع عنه وإليه.

والحوْرُ: هو النّقصان بعد الزّيادة، لأنّه رجوع من حال إلى حال، والمِحارَةُ: المكان الّذي يَحُورُ أو يُحارُ فيه، وكَلَّمتُه فمَا رَجَعَ إليَّ حَوَاراً وحِواراَ ومُحاورَةً وحَويراً ومَحُورَةً، بضمِّ الحَاءِ بِوَزْنِ مَشُورَةٍ، أي جَواباً.

و**المُحاوَرَةُ**: المجاوَبَةُ. والتَحاوُرُ التجاوُبُ؛ وتَقُولُ: كلَّمتُهُ فما أَحارَ إليَّ جَواباً، ومَا رَجَعَ إليَّ حَوِيراً، وَلا حَوِيرَةً، ولا مَحُورَةً، ولا حِوَاراً، أيْ ما رَدَّ جَواباَ. واستَحارَهُ أي استنطقَهُ.

---

[1] _ سورة الكهف، الآية 34.

[2] _ سورة الكهف، الآية 37.

و**المَحُورَة** من المحاوَرَةِ مَصدَرٌ كالمشورَةِ من المشاوَرَةِ كالمحْوَرَةِ. واستَحَارَ الدّارَ: استَنطَقَها، من الحِوارِ الذي هو الرُّجُوعُ»[1].

ومنه يمكن القول بأن الحوار في لسان العرب من (الحَوْر)؛ أي النّقصان بعد الزّيادة، والمحاورة هي المجاوبة، والتّحاور هو التّجاوُب، والحِوارُ هو الرجُوع.

وفي معجم مقاييس اللغة نجد أنّ « "حور" الحاء والواو والراء ثلاثة أصول: أحدها لون، والآخر الرّجوع، والثالث أن يدور الشيء دَوْراَ (...) والحَوْر: مصدر حار حَوْراً رَجَعَ»[2].

فالحَوْرُ يعني الرّجوع، وفكرة الرّجوع بالكلام بين المتحاورين هي أن الحوار يقوم بعملية دائريّة متسلسلة في تبادل الأفكار وهنا يكمن التّفاعل.

وقد ورد أيضا في المعجم الوسيط أن الحوار من« (حَارَ)_حَوْراً وحُئُوراً: رَجَعَ، وفي التنزيل العزيز:(إِنَّهُ ظَنَّ أَنْ لَنْ يَحُورَ). ويقال: حارَ إليه. والشيءُ:نقص،ويقال: حارَ بعدما كارَ: نقصَ بعدما زاد، و (استحارهُ) استنطقه، و(الحِوارُ): حديثٌ يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح »[3].

[1]_ ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، 1119، ص1042، 1043.

[2]_ أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء الثاني، 1979، ص115_117.

[3]_ مجمّع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، مصر، 2003، ص205.

ومنه نستنتج أن الحوار من الجذر اللّغويّ "حارَ" أي رجع، وفي الآية القرآنيّة "لن يحور" أي لن يرجع، أمّا لفظة الحوار فهي تدلّ على الحديث الّذي يقع بين شخصيْن أو أكثر لتتطوّر الأحداث والشّخصيّات في القصّة ولتُجَسّد المشاهد الدراميّة على حلبة المسرح.

2_اصطلاحا:

الحوار هو الوسيلة الأساسيّة للتّواصل بين الأشخاص، حيث يُستخدم لتبادل الأفكار والآراء والمشاعر بغية الوصول إلى نتيجة مشتركة أو حلّ لمشكلة ما، فهو يعد عنصرا مهما في حياتنا اليوميّة سواء في علاقتنا الشّخصية أو في مجالات العمل، ومن خلاله يتمكّن البشر من التّعبير عن آرائهم ولهم الحرية في إبداء رأيهم الخاص، وفهم الآخر بشكل عميق، مما يساعد على تطوير مهاراتهم الفكريّة.

والحوار في معناه الاصطلاحي ورد في عدّة معاجم وقواميس أبرزها معجم المصطلحات الأدبيّة الّذي عرّف فيه إبراهيم فتحي الحوار بقوله:«الحوار Dialogue تعني الكلمة محادثة أو تجاذبًا لأطراف الحديث، وهي تستتبع تبادلًا للآراء والأفكار، وتستعمل في الشّعر والقصّة القصيرة والرّوايات والتمثيليات لتصوير الشّخصيّات ودفع الفعل إلى الأمام»[1]؛ أي أنّه وسيلة تضمن تبادل الأفكار والآراء بطريقة حيويّة سواء في حياتنا اليوميّة أو حتّى الأدبية (الشّعر، القصّة القصيرة، الرّواية، المسرح)، فهو يسهم في تحريك الشّخصيّات ودفعها نحو التّطور.

[1]_ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 1986، ص148_149.

والحِوارُ عند عبد النّور جبّور في معجمه الأدبيّ هو:«حديثٌ يدورُ بين اثْنينِ على الأقلّ، ويتناولُ شتّى الموضوعات، أو هو كلامٌ يقعُ بينَ الأديب ونفسه أو منْ يُنْزله مقام نفسه كربّة الشّعر أو خيال الحبيبة مثلا»[1].

وخلاصة القول أنّ الحِوار هو حديث بين شخصين أو أكثر يتناول مواضيع مختلفة، وقد يكون حوارا داخليًّا بين الأديب ونفسه أي حديث يجريه مع ذاته، أو في خياله كتخيل الحبيبة مثلا، فالشّاعر يجسد في خياله صورة ما أو فكرة ما ويتحدث معها وكأنّها أمامه، وهذا النّوع من الحوار غالبًا ما يستخدم في الشّعر ليعبّر به الشّاعر عن مكنوناته ومشاعره الدّاخلية حتّى يصبح الخيال عنصرًا من الحوار الدّاخلي ويخلق جوّا من التّواصل في صورة رمزيّة.

وفي قاموس السّرديات نلمح مفهوما آخر للحوار بأنّه «عرض(درامي الطّابع) للتّبادل الشّفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر، وفي "الحوار" تقدّم أقوال الشّخصيّات بالطريقة الّتي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الرّاوي، كما يمكن أن تردّ مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات»[2].

فهنا يلعب الحوار دورًا مهمًا في إبراز الجانب الدّرامي له، وهذا ما نلمحه في السّرد من تحوّل الحوار إلى أداة تكشف خبايا الشّخصيّات وتحلل صراعاتها النّفسية وهذا ما يدعم عنصر الحبكة نحو التّطوّر. ومنه يتمكن الرّاوي من التّحكم في شخصياته أثناء الحوار المباشر دون تدخّل منه، وفي الحوار غير المباشر يُعيد تفسير أقوال الشّخصيّات والتّعليق عليها.

[1]_ جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979، الحوار، ص100.

[2]_ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2003 ، ص45.

إذن فالحوار هو حديث يدور بين شخصيْن أو أكثر حيث يقوم كلّ شخص باحترام الطّرف الآخر والتّفاعل معه بأسلوب متين ومهذّب دون اللّجوء إلى العنف والتّعصّب وبعيدًا عن التّخاصم، فهو يسعى إلى خلق جوّ من التّفاعل والتّفاهم المشترك بين الأشخاص وتحليل مكنونات النّفس.

المبحث الثاني: أنواع الحوار

يعدّ الحوار عنصرًا مهما في حياة الإنسان، ومن الوسائل التّعبيريّة الّتي يعتمدها المتحدّث بغية التّحدث مع الآخر للوصول إلى حلّ لمشكلة معينة أو بغرض التّفاهم وتجنّب التّعصب والعنف، فقبل كلّ شيء لابد من التّفريق بين نوعيْن من الحوار، فالنّوع الأوّل هو الحوار الخارجيّ الّذي يطلق عليه أيضا الحوار التّفاعليّ، فهو الّذي يخرج من أفواه الشّخصيّات ويبرز ردود الأفعال اتجاه الأحداث والوقائع مما يُكسب الشّخصيّات حيويّة وواقعيّة أكثر، أما بالنّسبة للنّوع الثّاني فهو الحوار الدّاخلي ويكون بين الشّخصيّة ونفسها لا مع الآخرين، ويكشف الصّراعات الدّاخليّة للشّخصيّة وأفكارها وهواجسها[1].

1_ الحوار الخارجيّ:Dialogue

لغة:

«أخذ مصطلح dialogue من اليونانيّة Dialogos بمعنى "محادثة، نقاش" ومعناه الحقيقيّ حسب معجم اللّغة الفرنسيّة التّاريخيّ (Le Robert 1992) هو" محادثة بين شخصيْن أو

[1]_ ينظر إلى: نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، الشارقة، الإمارات، 2004، ص26.

أشخاص عديدين"؛ لكنّ ينسب معجم Le petit Robert 1991 إلى نفس هذا اللّفظ معنى "حديث بين شخصيْن" باعتباره المعنى الأصليّ»[1].

فهذا النّص سلّط الضّوء على تطوّر مصطلح "Dialogue" واختلاف معناه من معجم إلى آخر، ومعناه أصليّ يقتصر على "حديث بين شخصيْن".

ففي الكثير من المعاجم والقواميس العربيّة الّتي تطرّقت إلى مفهوم الحوار الخارجيّ من حيث معناه اللّغوي إلى أنّه هو محادثة بين شخصيْن أو أكثر، وهذا هو المفهوم السّائد والمألوف، أي أنّه لا يقتصر على طرفيْن فقط بل يشمل الجماعة ككلّ.

اصطلاحا:

يسمى الحوار الخارجيّ بالحوار المباشر في النّصوص الأدبيّة، فهو«ذلك الحوار الّذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث داخل النّص القصصيّ بطريقة مباشرة»[2]؛ أي أنّ الكلام يُنقل بطريقة مباشرة داخل النّصوص القصصيّة وغالبًا ما يُظهر مكنونات الشّخصيّات ويُوضّح أفكارهم لتتحرك أحداث القصّة،«فالحوار الخارجيّ هو الكشف المباشر عن الشّخصيّة، والكشف عن أطروحاتها الفكريّة عبر الاتصال بين المتحاورين، فيأتي هذا الكشف؛ ليقدّم كلّ شيء ويدفعه نحو الأمام»[3]،فهنا

[1]_ باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، حمّادي حمّود، دار سيناترا، تونس، 2008، ص174.

[2]_ طيبون فريال، بنية الحوار في المجموعة القصصية (أعتقني من جنّتك) لآسيا رحاحلية، مجلة تنوير، جامعة سيدي بلعباس، العدد الأول، ص37.

[3]_ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص42.

يتّضح تأثير الحوار الخارجيّ عن الشّخصيّة من خلال طريقة الكلام وردّات الفعل ووجهات النّظر اتجاه موضوع معين، ممّا يُسهم في تحريك الحدث الرّئيسيّ وتطوّر الشّخصيّات وارتقاء جنس القصّة.

2_ الحوار الداخليّMonologue:

بعدّ التّعرف على ماهيّة ومفهوم الحوار الخارجيّ، ننتقل إلى نوع آخر لا يقلّ أهميّة عن الأوّل، ألا وهو الحوار الدّاخليّ، الطرف المضاد للنّوع الأوّل إذ أنّه كلام وعبارات تتبادل بين شخصيْن أو أكثر، وقد أخذ بدوره نصيبه من اللّغة والاصطلاح.

لغة:

ورد مصطلح "المونولوج" في معجم تحليل الخطاب أنّه مصطلح أجنبي مشتق من:

_ «حواريّ فرديّ، محاوريّ فرديّ Monologal/ monologique

_تحاور Dialogue

_حواريّ فرديّ، محاوريّ فرديّMonologique dialogique

_ تحاوريّة، تحاور، تعدّد الأصواتPolyphonie،Dialogue،dialogisme

_ محاوريّة فرديّة، تحاوريّة[1]Monologisme , Dialogisme» فكلمة مونولوج لها أصول يونانيّة وتعني:

- Monoواحد أو فرديّ.

[1] _ باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص378.

- Logosكلام أو خطاب.

والأصل اللّغوي للمصطلح يعني: كلام فردي أو ذاتي بالمعنى الحرفيّ، و:"Dialogue" يعني حوار بين شخصين أو أكثر، أمّا "Dialogisme/ Polyphonie" فيعني وجود أكثر من شخصين للتّحاور أي تعدّد الأصوات، و "Monologisme" يُشير إلى هيمنة الذّاتيّة في التّحاور.

وأيضا يعد المونولوج« خطاب غير موجّه، إلّا إلى المتكلم نفسه بالإنجليزيةself talkيفكّر المتكلّم بصوت مرتفع، ويُنتج رسالة هو الّذي ترسَل إليه وحده في نفس الوقت بفضل انشطار الذّات المتلفّظة، وهذه الممارسة موجودة حقّا في المسرح، والأمر يتعلق هنا بـ "جواز" مبرّره حضور الجمهور الّذي لا يمكن للشّخصية أن تتوجّه إليه مباشرة، ويمثل حالة خاصّة من الحوار الأحاديّ الكلامُ على حدّة، وخاصيته الأساسيّة تتمثل في وقوعه مع حضور شخصيّات أخرى أيضا في الفضاء الرّكحي*»[1].

والمعنى المقصود هنا أن المونولوج حوار الذّات مع نفسها بصوتٍ عالٍ وكأنّها تُخاطب ذاتها الأخرى؛ أي أن الخطاب موجّه إلى الذّات المتحدثة فقط، وهذا ما نجده في المسرح عند وجود الجمهور يحدث نوع من التّجاذب والاتصال غير المباشر بينه وبين الشّخصيّة، حيث يتمكّن الشّاهد من تحليل مضامين الشّخصيّة وكسر الحواجز الّتي تعيقه عن كشف الحقائق النّفسية لها، وهذا عنصر فعّال في المسرح لخلق التّأثير الدّراميّ ولجذب انتباه الجمهور.

اصطلاحا:

[1]_ المرجع السابق، ص378.

*_**الفضاء الرّكحي**: هي المساحة التي تقدم فيها المسرحية (الإطار المكاني) وتشمل: الخشبة، الديكور، الإضاءة...إلخ.

اهتم الحوار الدّاخليّ بالجانب النّفسيّ للشّخصيّة، فهو«يكون استنباطا للذّات ومحاولة لسبر أغوارها من الدّاخل»[1]؛ أي هو محاولة لاكتشاف الذّات بشكل متعمّق فيه لا بشكل سطحيّ والغوص في أعماقها وتحليل صراعاتها النّفسية، أي أنّه نابع عن مشاعر وأفكار الشّخصيّة العميقة،فالصّراعات الدّاخلية والمواقف الّتي تمرّ بها الشّخصيّة من توتر وصراع بين الرّغبة والعقل أو بين القيم والمبادئ والعاطفة ليست مجرد مشاعر تشعر بها الشّخصيّة فقط، بل تتعدّى ذلك بكثير، فهي تبني تلك الأفكار والمشاعر وتُكوّنها لتصل إلى صورة واضحة في الأخير، وهذا النّوع من الحوار يجعل القارئ يشعر بنوع من الفضول لمعرفة ما تمرّ به الشّخصيّة من تحديات وصعوبات داخليّة .

وإذا«كان الحوار الخارجيّ هو نمط تواصليّ بواسطة الملفوظ، فإن الحوار الدّاخلي هو نمط تواصليّ لكنّه لا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الدّاخل؛ ليبلور موقف الذّات اتجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجيّ، وهو حوار يتجه نحو الذّات ويعود إليها لأنّ الذّاتيّة تحكم هذا النّوع من الحوار»[2]؛والمعنى المقصود هنا أنّ الحوار الفرق بين الحوار الخارجيّ والدّاخليّ يكمن في أنّ الأوّل يكون هدفه تبادل الأفكار والمواقف فقط ويعكس التّفاعل مع الآراء المختلفة، على عكس الثّاني الّذي لايستدعي وجود طرف آخر ليطرح قضاياه أو صراعاته الداخلية معه، بل يطرحها خِفية في أعماقه بصوت داخلي فتلك المشاعر الدفينة والمخاوف والهواجس لن تُخفى عن الذات، وإنّما نستطيع إخفائها عن الآخرين فقط، وهذه فرصة ثمينة لفهم دواخلنا بعمق.

[1]_قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص59.

[2]_ المرجع نفسه، ص57.

وقد عُرّف الحوار الدّاخليّ بأنّه«ضرب من المونولوج الدّاخليّ يظهر في النّصوص والمقاطع السّرديّة بضمير المخاطب. ويتميّز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلّم والمخاطب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما. فالمخاطب لا يجيب بل يظلّ شاهدًا فقط على الخطاب الّذي يلقى أمامه وعنه »[1]،فالشّخصيّة تحاور ذاتها بطريقة إبداعيّة وكأنّها تخاطبُ شخصًا موجودًا أمامها بطريقة مباشرة، دون تلقّي أيّة إجابة،فضمير المخاطب (أنتَ) يجعل القارئ يتربّع على عقل الشّخصيّة ويقرأ أسرارها متجرّدا من حقيقة أنّه متلّقٍ عادي، والزّمن الآني (الحاضر) للسّرد يرتّب الأحداث خطوة بخطوة دون الرّجوع إلى الماضي واسترجاع الأحداث.

ثالثا: الحوار الدّاخلي والأنواع الأدبيّة:

تتعدّد الأنواع الأدبيّة، فتختلف ركائزها، وتتفرق بنياتها الّتي تساهم في استقامتها وصلابتها، فيتحدد بذلك نوعها، ويعدّ الحوار من أهمّ البنى الّتي اشتركت فيها بعض هذه الأنواع، كالقصّة والرّواية والمسرحيّة، فلا نتخيّل أي منها دون حوار يحرّك الأحداث، ويطوّر الشّخصيّات، ويوصل الأفكار، فمن خلاله فقط يتمكّن القارئ من معرفة ملامح الشّخصيّات والظّروف المحيطة بهم، فيعيش معهم جلّ الأحداث حدثًا حدثًا، سواء كان هذا الحوار داخليّا أم خارجيّا.

وقد عرفت السّاحة الأدبيّة في أواخر القرن العشرين تطورًا ملحوظًا في الكتابات السّرديّة، من خلال الانفتاح على تقنيّات جديدة أنتجت لنا أعمالًا أدبيّة ذات أسلوب راقٍ، وقد عمد الكُتّاب إلى

[1]_ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1،تونس، 2010، ص161.

استخدام المونولوج لإضفاء العمق على الشّخصيّات والكشف عن دوافعهم الحقيقيّة، وهذا ما يخلق تفاعلًا عاطفيًا بين القارئ والشّخصيّة.

1_ الحوار الدّاخلي في القصّة:

لقد عرفت القصّة الجزائريّة المعاصرة قفزة نوعيّة بفضل تقنيات السّرد وتصدرت من خلالها على الأجناس الأخرى، ويعدّ الحوار الدّاخليّ عنصرًا أساسيًّا في القصة،«وذلك لأنّه يمثل الملفوظ الّذي تنطق به الشّخصيّات لتعبّر عن نفسها»[1]، فهو لا يكتفي فقط بجعل الشّخصيّات أكثر واقعيّة، بل يمنح القارئ فرصة للتّعرف على أفكارها ومشاعرها بشكل غير مباشر. أحيانًا، يكون الحوار أكثر تأثيرًا من السّرد، لأنّه يجعل القارئ يشعر وكأنّه يستمع مباشرة إلى الشّخصيّات، مما يضيف طابعًا حيويًا وديناميكيًا إلى الأحداث.

فالحوار ليس مجرد أداة لنقل المعلومات، بل هو نافذة تكشف أعماق الشّخصيّات، وتجعل القارئ يتوغل في مشاعرها وأفكارها الدفينة،«وقد يستغل الحوار في تطوير أحداث القصّة واستحضار الحلقات المفقودة منها، إلّا أن عمله الحقيقي في القصّة هو رفع الحجب عن مشاعر الشّخصيّات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة وشعورها الباطن اتجاه الأحداث أو الشّخصيّات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف»[2]؛ أي عندما تتحدّث الشّخصيّات فهي لا تنقل أحداث القصّة فحسب، بل تبوح بمكنوناتها بطريقة طبيعيّة وغير مباشرة، مما يجعل القارئ يتعاطف معها أو يفهم دوافعها بشكل أعمق.

[1]_ طيبوش فريال، بنية الحوار في المجموعة القصصية (أعتقني من جنّتك) لآسيا رحاحلية، ص42.

[2]_ محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط، د.ت، ص35.

فالمونولوج«يستخدم في القصص بغية تقديم نفسيّة الشّخصيّة دون تكلّمها بشكل مباشر»[1]، ومن ثمار الأعمال الأدبيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة الّتي احتوت على الحوار الدّاخلي نجد قصة "التّلميذ" لأحمد رضا حوحو في مجموعته القصصيّة المعنونة بـ: "نماذج بشريّة"، فجاء المونولوج كالتّالي:

«**وحدّثتني نفسيّ بالاشتراك في هذه المسابقة، والالتحاق بهذه المدرسة الحربيّة، ولكنّ كيف يمكن ذلك وقد كان أبواي في غاية الفاقة والاحتياج؟**»[2]، فهذا التّساؤل الّذي أجراه الفتى "دروت" مع نفسه لحظة استرجاعه ليوم المسابقة التي أجريت للالتحاق بالمدرسة الحربيّة في مدينة "ميتز"، قد عبّر عن التّفكير الدّاخليّ للشّخصيّة حول صعوبة انضمامه إلى المسابقة العسكريّة رغم حالته الفقيرة.

تبقى القصّة الجزائريّة نبضًا متجددًا، تنبثق من أعماق الزّمن لتسير نحو الأفق الرّحب للرّقي والتّطوّر. إنّها رحلة لا تعرف التّوقف، حيث يتشابك الإبداع مع التّحدي، ويتقاطع الماضي بالحاضر في نسيج فنّي متقن. فاستمرار التّألق مرهون بقدرة السّرد على مواكبة روح العصر، مستندًا إلى تقنيّات حديثة تجعل من الكلمة جسرًا ممتدًا بين المبدع والقارئ، حيث يلتقي الخيال بالحقيقة، والتّجربة بالحلم، في توليفة أدبيّة لا تعرف الجمود.

[1]_ طيبوش فريال، مرجع سابق، ص41.

[2]_ أحمد رضا حوحو، نماذج بشرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص 63.

1_ الحوار الداخليّ في الرّواية:

لقد تعدّدت النّماذج الرّوائية الّتي وظّفت في مضمونها "الحوار الدّاخليّ" وسلّطت الضّوء على التخوم النّفسيّة للشّخصيّة الرّوائيّة، ومن أبرز هؤلاء الرّوائيين نجد: **عبد الحميد بن هدوقة، أحلام مستغانمي، الطّاهر وطار، واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة، فضيلة الفاروق**...الخ،والحوار في الرّواية يمنح الشّخصيّات استقلاليتها، حيث تتكلّم بأسلوبها الخاص، وليس بأسلوب الرّاوي أو الكاتب، وهذا ما يجعل الرّواية أكثر حيويّة وواقعيّة، لأنّ الشّخصيّات تصبح كائنات مستقلة تعبّر عن نفسها بدلًا من أن تكون مجرد أدوات في يد الكاتب، إذن يمكن القول بأن«الرّواية المونولوجيّة قد تُوهم بالطّابع الحواريّ عندما تترك خلال مرحلة معينة من الرّواية، حريّة نسبيّة للأبطال لكي يعبروا عن آرائهم الخاصّة»[1]؛ أي أنّهاتعتمد على صوت واحد يسيطر على السّرد، سواء كان الرّاوي أو الرّوائي نفسه، لكنّه يوهم القارئ بوجود حوار حقيقي عندما يُسمح للشّخصيّات بالتّعبير عن آرائها بحريّة نسبيّة خلال مراحل معينة من الرّواية.

باختصار :الرّواية المونولوجيّة قد تحتوي على مقاطع تبدو وكأنّها حوار، لكنّها في النّهاية تخدم وجهة نظر واحدة يفرضها الكاتب أو الرّاوي الرّئيسي.

من بين الرّوايات الجزائريّة المعاصرة الّتي احتفت بالمونولوج داخل مضامينها وسجّلت قفزة نوعيّة في هذا المجال، نجد رواية "**ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة**" الّتي ذاع صيتها في السّاحة الأدبيّة لمعالجتها موضوع المرأة الريفيّة وسلطة الرّجل، فمن خلال شخصيّة "نفيسة" جسّد بن هدوقة الحوار

[1]_ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات: سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص42.

الدّاخلي ليحلّل شخصيتها بدقّة، والبداية كانت مع الفترة الّتي شعرت بها نفيسة«بغربة وحنين إلى الجزائر العاصمة الّتي فارقتها منذ أسبوعيْن كاملين»[1]، حيث دخلت في حوار عميق مع نفسها وهي تتذمر من وضعها المأساوي الّذي تعيشه في الرّيف.

من بين الاسترجاعات الّتي جاءت في الرّواية لتكشف لنا عمّا جرى في الماضي وذلك عندما «**أخذت صور فيلم حياتها ترى في نفسها بدون تركيب وهي تعلق عليها في حديث نفسيّ طويل اكتملت فيه كل أجزاء الفنّ السّرياليّ**»[2]، فقد أخذت "نفيسة" تستذكر لحظات ركوبها القطار مع خالتها والّذي شبهته بالثّعبان المريع، فهكذا استرجعت نفيسة ذكرياتها عبر تقنية الاسترجاع وعادت بنا إلى ماضيها.

وفي مشهد آخر نستحضر المونولوج المباشر مع شخصيّة "رابح" الّذي كان بحاجة إلى معرفة ما يجهله عن أبويه، حيث يقول: «**كأني لست بشرا.. أكثر من عشرين سنة أحياها دون أن أحتاج إلى معرفة شيء عن والدي! أمي بكماء، لكن سكان القرية ليسوا بكما، كلّ واحد يستطيع أن يخبرني عن شيء. حتّى العجوز رحمة الّتي تعرفني أكثر من كلّ واحد وأعرفها، لم أسألها عن والدي. في كلّ مرّة تحاول فتح الحديث عنهما وتعريفي بهما أستثقل ذلك كأنيّ أستحيي ببكم أمي؟ ما أغباني!**»[3]، فرابح أراد فجأة ولأكثر من عشرين سنة أن يعرف شيئا عن والده الّذي لم يخبره أحد عنه من قبل، فهذا المونولوج المباشر الطّويل قد أضفى على السّرد الرّوائي رونقا وجمالا.

[1]_ عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2014، ص06.

[2]_ المصدر نفسه، ص255.

[3]_ المصدر نفسه، ص 14.

أما تقنية المناجاة فقد وظّفها الكاتب مع شخصيّة نفيسة الّتي لم ترض بزواجها من ابن القاضي، وقالت في نفسها بتنهّد:«**ربّي قدّر هذا، ثم حظي العاثر**[1]» ، فهنا نفيسة تكلّم نفسها وتناجيها بأنّ قّدر الله وما شاء فعل.

ففي رواية "**عابر سرير لأحلام مستغانمي**" نستحضر جملة من الاسترجاعات والمونولوجات الدّاخلية، فقد حفلت الرّواية بهذه الأنواع ومن أبرزها الاسترجاع، فقد انفتحت بوابة الاسترجاع الّذي عاد بنا إلى اللّحظات الّتي التقى فيها "خالد" بحياة في بيت زيّان، ويتجلّى ذلك في:

«**كنا مساء اللّهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتّبت لهما المصادفة موعدًا خارج المدن العربيّة للخوف**»[2]، ليعود مباشرة إلى الحاضر وبعد لحظات قلائل بعود بنا إلى استرجاع داخليّ ليروي تفاصيل شرائه للثّوب الأسود،«أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى ، قبل أكثر من سنتين»[3]، وهنا يستعيد أيضا لحظات حديثه مع البائعة في المحل.

وفي موضع آخر يتجلّى الاسترجاع في عودة الكاتبة بذاكرتها إلى الماضي لتسترجع ذكريات طفولتها عندما وجدت أباها خلال الحرب، وهذا الأسلوب يعطي القارئ فهمًا أوسع وأعمق للأحداث، حيث يرصد لنا سنواته الأولى«**كان عمري لا يتجاوز الستّ سنوات وبرغم ذلك لفت انتباهي أنّ**

[1]_ المصدر السابق، ص 242.

[2]_ أحلام مستغانمي، عابر سرير، هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، ص09.

[3]_ المصدر نفسه، ص13.

أبي غيّر عادته، أصبح يغلق باب الغرفة بالمفتاح، بعدما كان في الماضي يكتفي بأنّ يسعل بصوتٍ عالٍ كلّما دخل البيت»[1].

ننتقل إلى روائيّ آخر حصل على مكانة في صفوف المونولوج ألا وهو "**محمد مفلاح**" وذلك في روايته "**شبح الكليدوني**"،«**ليذهب مشروع مستشفى جراحة القلب إلى الجحيم الموت أرحم من ألم قلب مريض في زمن المنفى**»[2]، فالبطل محمد شعبان تذمّر من هذا المشروع لأنّه أراد أن يكون الاهتمام منصبا على المنفيين في كاليدونيا.

تعود تقنية الاسترجاع مع هذه الرواية وذلك«**في سنوات العشرية السوداء أو الحمراء، غيّر الحاج عبد القوي بابها الخشبي الذي لا يزال يحتفظ به**»[3] فهنا يستعيد ذكرياته مع والده وتعاليمه الأولى.

أمّا عن تقنية المناجاة فقد تجلّت في:

«**ستسلّط علينا كلّ مصائب الدنيا، ولن يرفع الله سخطه عنّا حتّى نثوب إلى رشدنا**»[4]،فهنا يغرق المتحدّث في حديث مع ذاته، متوهّمًا وجود مستمع خفيّ، كأنّه يبحث عن إجابة ضائعة بين طيّات الحياة وظلمها.

[1]_ المصدر السابق، ص174.

[2]_ محمد مفلاح، شبح الكليدوني، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2015، ص15.

[3]_ المصدر نفسه، ص23.

[4]_ المصدر نفسه، ص30.

منحت الروايات المعاصرة للاسترجاع والمونولوج فعالية في سرد الأحداث، فكثيرا ما كان الكُتّاب يستخدمون عبارات تلمّح لنا عن الاسترجاع، فمثلا في رواية **"اللّاز للطاهر وطار"** قد اكتسبت هذه التقنية دورا مهما في المتن الروائي لتتوقف بنا عجلة السرد إلى زمن ماضٍ:«**كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس يضرب هذا، ويختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر**»[1]، وكذلك عاد بنا اللّاز إلى الماضي ليكشف عن تفاصيل وأسباب اختفاء الناس قبل اعتقاله، وتذكره«**منذ ثلاثٍ وعشرين سنة...منذ حلّت أمي بهذه القرية... خضت مع كل واحد منهم... تقريبا، معركة وهزمته... حتى من تحاشى الاصطدام بي، شتمته... أذللت جميع أبنائهم وبناتهم. واعترضت طريق نسائهم وهن يذهبن إلى الحمّام أو يعدن منه...** » [2].

خلاصة القول إنّ المونولوج الداخلي هو شكل من أشكال السرد الذي يُستخدم في الروايات للكشف عن الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات. يتميز هذا الأسلوب بعدم الالتزام بالتسلسل الزمني أو المنطقي للأحداث، حيث يعتمد على التداعي الحر والمناجاة الذاتية، مما يسمح للقارئ بالغوص في أعماق وعي الشخصية وفهم صراعاتها الداخلية، وفي هذا النوع من السرد، قد تختلط الأفكار، الذكريات، الأحلام، والانفعالات دون فواصل واضحة، مما يجعله وسيلة فعالة لنقل التجربة النفسية للشخصية بطريقة واقعية وشخصية جدًا.

[1]_ الطاهر وطار، اللّاز، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص10.

[2]_ المصدر نفسه، ص113.

3_ الحوار الداخلي في المسرح:

تجلّت تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) في المسرح الجزائري المعاصر بصورة واضحة وجلية، فقد استخدمها الكُتّاب المسرحيون للتعبير عن دواخل الشخصيات دون توجيه الحديث إلى شخصيات أخرى على خشبة المسرح، فالشخصيات غالبا ما تلجأ إلى المونولوج للتعبير عن معاناتها الداخلية، خاصة مع المواضيع المتعلقة بالهوية والحرية والظلم الاجتماعي وكشف معاناة الأفراد، وهذه التقنية تعكس البعد النفسي للشخصيات، بحيث تستعمل لاكتشاف المشاعر كالقلق والأمل والخوف مما يمنح الشخصية بُعدا إنسانيا قويا.

ففي مسردية "**مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي**" نلمح حضورا ملفتا للمونولوج وخاصة مع شخصية التّاعس، ويجلى ذلك في الموضع التالي:

«**يتراجع التّاعس عن اندفاعه، وقد بدت عليه الحيرة، يحدث نفسه.**

_ أستريح...؟؟ فيسوق الله لي تاعسا ليخدمني؟ أكاد أقتنع .. صدقت.. أنت محق والله.. لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفلا عليّ.. الأرض ملأى بالمتطفلين في عالم النباتات والطيور والحيوانات.. وملأى بالأغبياء الأشقياء مثلي، يا الله ما أشقاني ما أغباني!»[1]، فهنا يوحي بالضياع وإحساس الشخصية بالوحدة باحثة عن ذاتها.

[1]_ عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب مسردية في ثمانية دفاتر، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، السداسي الأول 2020، ص21.

وفي موضع آخر يتجلى المونولوج مع شخصية التّاعس أيضا لما تُرك وحيدا ولا أحد يرد عليه: «**ما أحقر الدنيا! ما أحقر الصدف! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسا.. ويقضي هذا الحقير معظم حياته تاعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما؟**»[1].

إذن فالمونولوج له صيت قوي داخل السرد المسرحي باعتباره الموضّح الأساسي للتطورات النفسية المتعلقة بالشخصية، فهو الذي يعمل على خلق لحظات تأثيرية قوية في المسرح، وله القدرة على نقل التجربة الدرامية إلى المتلقي مما يفتح المجال له للتأويل.

المبحث الرابع: أنواع الحوار الداخلي:

للحوار الداخلي أنواع:

أولا–المونولوج:

المونولوج نوع من أنواع الحوار الداخلي، وهو«حوار مع النفس، وفيه تكلم الشخصية ذاتها بكلام غير مسموع ومنه نستطيع الاقتراب من الشخصية التي تحاور نفسها»[2]، فعن طريق المونولوج يكتشف القارئ تخوم الشخصية وأفكارها الثقافية وداخلها الروحي وتلك الهواجس التي تصدر عنها.

ولعلّ أهم« سمات المونولوج أنه يتسم بالذاتية فهو نقل أمين لنشاط الذاكرة»[3]، لأن الذاتية تجعله وسيلة قوية للتعبير عن الشخصية وأعماقها، فهي تعكس دواخل الشخصية دون تدخل خارجي،كما

[1]_ المصدر السابق، ص68.

[2]_إسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي، أنماط المونولوج في رواية همس الجسور، مجلة ابتكارات للدراسات، المجلد الأول، العدد الأول، جانفي 2023، ص140

[3]_ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص59.

تقوم بعمل الذاكرة من حيث استعراض الذكريات كما هي، «فالمونولوج يكشف حدود الذات ويرسم العلاقات الشعورية للمرسل، والغرض من الناحية الفنية هو إتاحة فرصة لكشف الشخصية داخل النص الأدبي التي لا يستطيع الحوار الخارجي أن يقدم على شيء»[1].

ومنه يمكن للقارئ أن يستغل هذه الميزة ويدخل عبر هذه النافذة إلى أعماق الشخصية ويحللها تحليلا نفسيا.

وينقسم المونولوج إلى قسمين هما:

1_ مونولوج مباشر:

إنّ ما يميز المونولوج المباشر هو العفوية والصدق، فالشخصية توجّه حديثها إلى داخلها فقط وتنعكس أفكارها كما هي في ذهنها لتفكّ رموزها، دون اللجوء إلى إسماع الآخر، لأن المونولوج المباشر «يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعا»[2]، فالغياب الكلي للمؤلف يسمح للقارئ بسماع الصوت الآخر الذي تصدره الشخصية.

2_ مونولوج غير مباشر:

وهو المونولوج الذي يختلف تماما عن النوع الآخر وهو المونولوج المباشر، فهو «يعطي القارئ إحساسا بحضور المؤلف المستمر، في حين يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو

---

[1]_ المرجع السابق، ص58.

[2]_ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2000، ص60.

واضح »[1]، ومنه يُتقن المؤلف دور المرشد، «ويشيع فيه استخدام ضمير المتكلم الفرد ويتدخل المؤلف في هذا النوع تدخلا واضحا ويتولى مهمة إرشاد القارئ بتدخله بين ذهن الشخصية والقارئ»[2].

ثانيا: تيار الوعي:

وهو عنصر من عناصر الحوار الداخلي، ويُعنى بالجانب النفسي للشخصية، «فهو تقنية معنية في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية، ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الداخل الإنساني، وتقديم هذا الداخل الذي هو إرهاصات غير متشكلة في اللاوعي،ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي عبر زمنها النفسي، وذلك عبر تداعي الأفكار»[3]؛ أي محاولة الدخول إلى عوالم الشخصية وتتبع تدفق المشاعر والأفكار، والكشف عن المكبوتات غير المصرّح بها من خلال تداعي الأفكار.

وفي معجم السرديات وردت بأنها «تقنية تمكن المروي له من الاطلاع المباشر على الأفكار الحميمة التي تعتمل داخل شخصية من شخصيات نص تخييلي أو أكثر. وهذه الأفكار القريبة من اللاشعور تعبر عنها الشخصية بصفة سابقة لكل تنظيم منطقي أي في حالتها الناشئة بواسطة جمل مباشرة

[1]_ المرجع السابق، ص66.

[2]_ عبد الله عمر محمد الخطيب، روايات علي أحمد باكثير دراسة في الرواية والتشكيل، رسالة الماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية،2003، ص152.

[3]_ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص67.

ومختزلة إلى الحد الأدنى التركيبي بحيث توفر الإحساس بأنها كل ما يرد على الخاطر»[1]؛ أي أنها تسمح للقارئ بالدخول إلى ما ينتجه العقل وقراءة أفكار الشخصية كما هي وبطريقة مباشرة.

فتقنية تيار الوعي«تكشف تعقد الحياة وظلمتها وضياع الفرد وفقدانه اليقين وحيرة الروائي الذي ما عاد بإمكانه أن يؤدي دور الروائي الواقعي، دور المعلم الممتلك الحقيقة والمحكم سيطرته على العالم من حوله. ورغم قدم هذه التقنية النسبي فإنها لا تزال تعد من علامات الحداثة في القص»[2]؛ أي أنّ تقنية تيار الوعي تعكس ضياع دور الروائي تماما كالمعلم الذي يسيطر على كل شيء، فقد أصبح القارئ يتعامل مباشرة مع أفكار الشخصية دون تدخل المؤلف وهذا ما نلمحه في الروايات الحديثة على عكس الروايات الكلاسيكية.

ثالثا: المناجاة:

وهي نوع من أنواع الحوار الداخلي، وتُعرف بأنها «تكنيك تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا. لذا فإن هذا التكنيك _بالضرورة_ أقل عشوائية، وأكثر تحديدا _بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه_ من المونولوج الداخلي»[3].

وبمعنى آخر فإن المناجاة هي أن تتحدث الشخصية مع ذاتها وتجيب عن تساؤلاتها التي تخطر في ذهنها دون تدخل الآخر، حيث تعمل على «تقديم أفكار الشخصية وهواجسها وتخيلاتها تقديما

[1]_ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص126.

[2]_ المصدر نفسه، ص126.

[3]_ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص74.

مباشرا من الشخصية إلى المتلقي»[1]، وهذا ما يساعد المتلقي على الفهم الدقيق للشخصية دون أن يضطر المؤلف للتحليل والتفسير.

رابعا: الاسترجاع (Flash–Back):

هو عبارة عن تقنية حديثة يوظفها المؤلف في أعماله الأدبية، «ويسمى الاسترجاع، وهو أحد أنواع الحوار الداخلي الذي توظفه الشخصية؛ لاستدعاء أحداث عاشتها في الماضي»[2]، فذلك الاسترجاع يكون باطنيا فقط؛ أي داخل الشخصية دون إسماع الشخصيات الأخرى، كما أسهمت هذه التقنية في استدعاء الذكريات لفهم الذات بشكل أعمق وللتعرف على دوافعها الداخلية، ولهذا يصبح الفرد أكثر وعيا بسلوكياته وقراراته ورغباته.

فهذا الاسترجاع «يتحدث فيه المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه (...) ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية»[3]، وكأنه يعقد مقارنة بين ماضيه وحاضره، سواء في تشابه الظروف أو في اختلافها.

المبحث الخامس: تقنيات الحوار الداخلي

للحوار تقنيات مهمة تساعد على التواصل الفعّال مع الآخرين:

ـــيساعد على تعزيز الثقة بالنفس ويقلل من التوتر.

---

[1] ـــ عبد الله عمر محمد الخطيب، روايات علي أحمد باكثير دراسة في الرواية والتشكيل، ص154.

[2] ـــ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص72.

[3] ـــ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، لبنان، 1997، ص197.

_«يجب أن يغلب عليه طابع الهدوء والانسجام، والبعد عن الخصومة وكل ما يثير أجواء الحوار»[1].

_ لابد من التركيز مع الآخر وفهم رسالته وإظهار الاهتمام له وذلك عن طريق التواصل البصري فهو يعزز الثقة بين الطرفين ويساعد على فهم التواصل بشكل جيد.

_لابد من طرح الأسئلة وفتح مجال المناقشة للحصول على معلومات أدق.

_محاولة الابتعاد عن الانتقاد المباشر واستخدام لغة هادئة ومهذبة.

_ التركيز على ردود الفعل عند تلقي الرسالة.

_اقتراح حلول وتقديم النصائح عند التعبير عن وجهات النظر.

_التأكد من التوقيت المناسب عند الحديث عن المواضيع الهامة.

_المحافظة على التواصل البشري ولغة الجسد.

_«أن يكون الكاتب حريصا على عدم كشف كل شيء دفعة واحدة، فلا يتبقى لديه ما يقدمه للقارئ أو السامع فيصيبه بالضجر والخيبة»[2].

[1]_ سعاد نزاري، دور الحوار الفكري في الفضاءات العلمية والبيداغوجية في ترقية المعرفة العلمية مقاربة سوسيولوجية لمعوقات الحوار – التعصب الفكري نموذجا-، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2017_2018، ص67.

[2]_ ناجي جمعة، الحوار في الرواية البحرينية المعاصرة، دار اسكرايب للنشر والتوزيع، د.ط، جمهورية مصر العربية، 2022،ص81.

وهكذا، يتضح أنّ الحوار—بشكليه الداخليّ والخارجيّ—ليس مجرد وسيلة لنقل المعلومات داخل النصوص الأدبية، بل هو عنصر أساسي يثري التجربة السردية ويعمّق فهم القارئ للشخصيات وأحداث العمل. فالحوار الخارجي يُحاكي الواقع ويمنح الشخصيات صوتًا مستقلًا، بينما يكشف الحوار الداخلي عن خفايا النفس البشرية وصراعاتها العميقة، مما يجعله أداة قوية لاستكشاف المشاعر والهواجس.

أبدع الكُتّاب الجزائريون في استثمار الحوار بمختلف تقنياته، مما منح أعمالهم بعدًا جماليًا وفنيًا متجددًا، وساهم في تطوير السرد العربي المعاصر. ومع تطور الكتابة الإبداعية، لا يزال الحوار يحتفظ بمكانته كأحد أهم أعمدة الأدب، حيث يظل بوابة القارئ لفهم الشخصيات والغوص في عوالمها المتشابكة، في رحلةٍ ممتعة لاكتشاف الذات والآخر.

الفصل الثاني: جمالية الحوار الداخليّ في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، "حيزيّا" لواسيني الأعرج، ورواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق:

أوّلا: جمالية الحوار الدّاخليّ في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

ثانيا: الحوار الدّاخليّ في رواية "حيزيّا" لواسيني الأعرج.

ثالثا: الحوار الداخلي في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق.

أوّلا: جمالية الحوار الدّاخليّ في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي:

عند الوقوف على تقنية الحوار الدّاخلي عند الكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي لابدّ من الغوص في تفاصيل الرّواية الّتي بين أيدينا ألا وهي رواية **"ذاكرة الجسد"**، وقد ظهرت براعة الكاتبة ضمن هذا النّوع من الحوار في هذه الرّواية بالتّحديد في قدرتها على توظيف أنواع الحوار الدّاخلي على لسان الشّخصيات بطريقة إبداعيّة، جعلت المتلقي يندمج في عمق الشخصيّة ويفهم مشاعرها وأحاسيسها، وقد اختارت الكاتبة أن ترسم نقطة البداية لقصة بطليْ الرواية "خالد بن طوبال" وحبيبته "حياة"، تاركةً "خالد" يسرد تفاصيل القصّة المتشابكة والمتداخلة في عناصر السرد، ولعلّ أهم ما تميّزت به الرّواية أنّها جاءت في خطاب رسائلي متداخل مع عناصر السرد الروائي.

تزخر الرّواية بالعديد من المقاطع الحوارية الداخلية وخاصة مع البطل "خالد" الّذي حاول العودة بذاكرته إلى ماضيه وإلى أحداث بتر ذراعه عندما كان شاهدًا على أحداث الثّورة الجزائريّة،ومن أهم المقاطع الحواريّة الدّاخليّة نلمس حوار البطل "خالد بن طوبال"مع نفسه:

«هل الورق مطفأة للذاكرة؟

نترك فوقه كلّ مرّة رماد سيجارة الحنين الأخيرة، وبقايا الخيبة الأخيرة..

من منّا يطفئ الآخر أو يشعله؟

لا أدري.. فقبلكِ لم أكتب شيئًا يستحق الذكر.. معكِ فقط سأبدأ بالكتابة»[1].

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2013، ص09.

تحمل هذه الكلمات طابعًا شعريًّا مليئًا بالحنين، عكست أفكار "خالد" بوضوح؛فالورق بالنسبة له ليس مجرد وسيلة للكتابة، بل هو شاهد على ذكرياته وخيباته، وعلى لحظات الحنين الّتي حاول تدوينها أو التخلص منها بين السّطور.

ينتقل "خالد" إلى مونولوج آخر يطرح فيه فكرة الموت بأنّه شيء عادي في حياة الإنسان، وأنّ الحبّ والميلاد والزّواج والغربة والحنون ليسوا أكثر غرابةً من الموت،

«أ ليس الموت في النهاية شيئًا عاديًّا تمامًا كالميلاد والحبّ، والزّواج، والمرض، والشيخوخة، والغربة والجنون، وأشياء أخرى؟

(...) ما زلت أتساءل بعد كلّ هذه السنوات، أين أضع حبّك اليوم؟

أ في خانة الأشياء العاديّة الّتي قد تحدث لنا يومًا كأيّ وعكة صحيّة أو زلّة قدم.. أو نوبة جنون؟

أم.. أضعه حيث بدأ يومًا؟

كشيء خارق للعادة، كهديّة من كوكب، لم يتوقّع وجوده الفلكيّون، أو زلزال لم تتنبّأ به أيّ أجهزة للهزّات الأرضية.

أ كنتِ زلّة قدم.. أم زلّة قدَر؟»[1]

[1]_ المصدر السابق، ص13_14.

فهذه الأشياء بالنّسبة لخالد أشياء عادية، ومن هنا يتحول النّص إلى تساؤل ذاتي حميمي: هل الحبّ شيء عادي كوعكة صحيّة، أنّه أم استثنائيّ وغير متوقع كهديّة من كوكب أو زلزال مباغت؟.

وقد ختم "خالد" نصّه هذا بعبارة قابلة للتأويل: «**أ كنتِ زلّة قدم.. أم زلّة قدَر؟**» فهو في مواجهة مع سؤال عميق، وكأنّ الحبّ خطأ غير مقصود أو مصير محتوم.

بعد تلك التّساؤلات الّتي طرحها "خالد" على نفسه عاد بنا مباشرة إلى ماضيه وتذكّر الصّحيفة الجزائريّة: «**آخر مرّة استوقفتني فيها صحيفة جزائريّة، كانت منذ شهرين تقريبًا. عندما كنت أتصفّح مجلّة عن طريق الصدفة، وإذا بصورتكِ تفاجئني على نصف صفحة بأكملها، مُرفقَة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لكِ.**

يومها، تسمّر نظري أمام ذلك الإطار الّذي كان يحتويك. وعبثًا رحت أفكّ رموز كلامك. كنتُ أقرأكِ مرتبكًا متلعثمًا، على عجل، وكأنّني أنا الّذي كنت أتحدّث إليك عنّي، ولست أنت الّتي كنت تتحدثين للآخرين، عن قصّة ربّما لم تكن قصّتنا.

أيّ موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم!كيف لم أتوقّع بعد تلك السنوات أنّ تحجزي لي موعدًا على ورق بين صفحتين، في مجلّة لا أقرأها عادة.

إنّه قانون الحماقات، أليس كذلك؟ أن أشتري مصادفة مجلّة لم أتعوّد شراءها، فقط لأقلب حياتي رأسًا على عقب!

وأين العجب؟

أ لم تكوني امرأة من ورق، تحبّ وتكره على ورق، وتهجر وتعود على ورق، وتقتل وتُحيي بجرّة قلم.

فكيف لا أرتبك وأنا أقرأك، وكيف لا تعود تلك الرعشة المكهربة لتسري في جسدي، وتزيد من خفقان قلبي، وكأنّني كنت أمامك، لا أمام صورة لك.

تساءلت كثيرا بعدها، وأنا أعود بين الحين والآخر لتلك الصورة، كيف عدتِ هكذا لتتربّصي بي، أنا الّذي تحاشيت كلّ الطرق المؤدّية إليك؟

كيف عدت.. بعدما كاد الجرح أن يلتئم، وكاد القلب المؤثَّث بذكراك أن يفرغ منك شيئًا فشيئًا وأنت تجمعين حقائب الحبّ وتمضين فجأة لتسكني قلبًا آخر.

غادرتِ قلبي إذن.. »[1]

حاول "خالد" استرجاع لحظة من ماضيه، فهي ليست مجرد ذكرى عابرة بل انغماس كامل في المشاعر والأحداث الماضية، متعجبًا من موعده الورقي مع "حياة" في مجلّة لا يطّلع عليها عادةً، متحدثًا عن ارتباكه وشعوره بالتّوتر وكأنّ "حياة" تقف أمامه، فهذا الحبّ العالق بين الورق والواقع والانزياح في الأدوار يكشف عن الفوضى العاطفية الّتي تصيب القلب عندما يُبعث الماضي فجأةً، وبالتّالي فهو انتصارٌ للذّكرى وليس مجرّد استرجاع بسيط واعتراف بالفقد والحنين.

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص14_15.

وفي استرجاع آخر بعده:«**يومها تذكّرت حديثًا قديمًا لنا، عندما سألتك مرّة لماذا اخترتِ الرواية بالذات، وإذا بجوابك يدهشني.**

قلت يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل:

" كان لابدّ أن أضع شيئًا من الترتيب داخلي.. وأتخلّص من بعض الأثاث القديم. إنّ أعماقنا أيضًا في حاجة إلى نفض كأيّ بيت نسكنه، ولا يمكن أن أُبقي نوافذي مُغلقة هكذا على أكثر من جثّة..

إنّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئًا على حياتنا. فكلّما كتبنا عنهم فرغنا منهم.. وامتلأنا بهواء نظيف...»[1] .

كانت الكتابة بالنّسبة لحياة تطهيرًا للنّفس لا غير، ومن خلالها تنظم الفوضى الدّاخليّة وتتخلص من الأعباء العاطفيّة الّتي أثقلت روحها، لتعترف اعترافًا جريئًا بأنّ الكتابة قد تكون وسيلةً للتّخلص من أعباء الماضي (قتل الشخصيّات)؛ أي تستخدم القلم كسلاح للتّطهير.

وفي مونولوج آخر من متن الرّواية:

«**من يناقش الطغاة في عدلهم أو ظلمهم؟ ومن يناقش نيرون يوم أحرق روما حبًّا لها، وعشقًا لشهوة اللّهب. وأنت، أما كنت مثله امرأة تحترف العشق والحرائق بالتساوي؟**

أكنت لحظتها تتنبّئين بنهايتي القريبة، وتواسينني مسبقًا على فجيعتي..

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص17.

أم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتأمّلين وقعها عليّ، وتسعدين سرًّا باندهاشي الدائم أمامك، وانبهاري بقدرتك المذهلة، في خلق لغة على قياس تناقضك.

كلّ الاحتمالات كانت ممكنة..

فربّما كنتُ أنا ضحيّة روايتك هذه، والجثّة الّتي حكمتِ عليها بالخلود، وقرّرت أن تحنّطيها بالكلمات.. كالعادة.

وربّما كنت ضحيّة وهمي فقط، ومراوغتك الّتي تشبه الصدق، فوحدك تعرفين في النهاية الجواب عن كلّ تلك الأسئلة الّتي ظلّت تطاردني، بعناد الّذي يبحث عن الحقيقة دون جدوى.

متى كتبتِ ذلك الكتاب؟

أقبل زواجك أم بعده؟ أقبل رحيل زياد.. أم بعده؟ أكتبته عنّي.. أم كتبته عنه؟ أكتبته لتقتليني به.. أم لتحييه هو؟

أم لتنتهي منّا معًا، وتقتلينا معًا بكتاب واحد.. كما تركتِنا معًا من أجل رجل واحد؟»[1]

يعكس النّص تشابك العواطف المتناقضة بين الحبّ والخذلان، الحقيقة والوهم، فقد أخذ "خالد بن طوبال" محلّ الرّاوي العليم في طرح أسئلته الوجوديّة مواجهًا صراعه الدّاخلي المحتدم، بين رغبته في التّصالح مع الماضي وبين استحالة الوصول إلى إجابة تشفي جراحه، ففي بداية هذا المونولوج يشعر "خالد" بأنّ "حياة" تمارس نفس الحرق بالكلمات لا بالنّار تمامًا كما فعل نيرون بروما، ليصبح التّشبيه

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص18_19.

هنا حالة من الهوس الممزوج بالألم، فالنّص يعجّ بأسئلة لا إجابة لها، بل مجرد محاولات للإمساك بطرف الخيط للوصول إلى الحقيقة الّتي لها علاقة بالمرأة لكنه في النهاية يُدرك أن الإجابات ليست سوى سراب يطارده دون جدوى.

وفي نص نفسي آخر: «**فهل عجب أن يكون من بين الذين سُجنوا وعُذّبوا بعد تلك التظاهرات، الكثير منهم، هم الذين كانوا بحكم ثقافتهم الغربيّة يتمتّعون بوعي سياسيٍّ مبكّر، وبفائض وطنيّة.. وفائض أحلام؟**

والذين أدركوا، والحرب العالميّة تنتهي لمصلحة فرنسا والحلفاء، أنّ فرنسا استعملت الجزائريّين ليخوضوا حربًا لم تكن حربهم، وأنّهم دفعوا آلاف الموتى في معارك لا تعنيهم، ليعودوا بعد ذلك إلى عبوديّتهم؟»[1]

جسّد النّص وضع الجزائريّين بعد الحرب العالميّة الثانية، أين استغلّت فرنسا مستعمراتها ومنها الجزائر في الحروب، ووعودها الكاذبة بالمكافأة على التضحيات، لكنّها لم تلبّ مطالب الاستقلال، وقد ركّز النّص على النّخبة المثقفة الّتي اكتسبت وعيًا سياسيًا والمطالِبة بالتّغيير، فهذه الفئة رغم مشاركتها في الحرب بدافع الولاء لفرنسا أو الأمل في نيل الحقوق، أدركت لاحقًا أنّ تضحياتها ذهبت هباءً.

يواصل خالد حديثه الدّاخلي عن الحالة النّفسيّة لسي الطاهر، إذ نراه في مواجهة مشاعر متناقضة من انتظار حلمٍ وخوفٍ من فقدانه، ويتجلى ذلك في المقطع التالي:

[1]_أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص30.

«أكان حبّ سي الطاهر للانضباط، واحترامه للقوانين هو الّذي خلق عنده ذلك الشعور بالقلق بعد ميلادك، وهو يكتشف عاجزًا أنّه أب منذ شهور لطفلة لم يمنحها اسمًا، ولم يتمكّن حتّى من تسجيلها؟

أم كان يخاف، هو الّذي انتظرَك طويلًا، أن تضيعي منه إن هو لم يرسّخ وجودك وانتسابك له على ورقة رسميّة عليها ختم رسمي؟

أكان يتشاءم من وضعك القانوني هذا، ويريد أن يسجّل أحلامه في دار البلديّة، ليتأكّد من أنّها تحوّلت إلى حقيقة.. وأنّ القدر لن يعود ليأخذها منه، هو الّذي كان حلمه في النهاية أن يصبح أبًا كالآخرين بعد محاولة زواج فاشلة لم يُرزق منها ذرّيّة؟ »[1]

هذا النّص المفعم بالتّساؤلات المتناقضة عن تسجيل ابنة "سي الطاهر" رسميًّا من أجل ضمان حقوقها فقط، قد كان في مواجهة مع القدر الّذي قد يعيد له ما منحه إيّاه، فتسجيل الطّفلة لم يكن مجرد إجراء قانونيّ بل كان وسيلة لطمأنة نفسه، فالكاتبة اعتمدت السرد التأمليّ وتركت المجال للقارئ حتّى يكون جزءًا من رحلة الاستبطان النّفسي ويعيش مع تناقضات شخصيّة "سي الطاهر" ولحظات خوفه وقلقه ويتلمس عمق مشاعره المتناقضة وعن ماضٍ وتجربة زواج فاشلة لم يُرزق منها بذريّة، فالأبوّة ليست مجرّد حدث عابر بل هي انتصار شخصيّ يعوّض خيبة الماضي.

وفي مشهد آخر يطرح "خالد" أسئلة على نفسه ويتصارع معها، والمقطع التّالي يبرز ذلك:

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص36.

«وعندما أتحدّث عنك.. عمّن تراني أتحدّث؟ أعن طفلة كانت تحبو يومًا عند قدمي.. أم عن صبيّة قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي.. أم عن امرأة تكاد تشبهك، أتأمّلها على غلاف كتاب أنيق عنوانه "منعطف النسيان".. وأتساءل: أتراها حقًّا.. أنتِ؟

وعندما أسمّيك فبأيّ اسم؟

تُرى، أدعوك بذلك الاسم الّذي أراده والدك، وذهبت بنفسي لأسجّله نيابة عنه في سجلّات البلديّة، أم باسمك الأوّل، ذلك الّذي حَمَلْتِه خلال ستّة أشهر في انتظار اسم شرعي آخر؟»[1]

فالنّص هو رحلة داخليّة في العقل الباطن، حيث يتصارع "خالد" مع ذاكرته ويطرح أسئلة متتالية تعكس اضطرابه وحيرته في تعريف الكيان الّذي يتحدث عنه، فقد صوّر حالات متتالية ومتداخلة لشخصيّة "حياة"، فهي الطفلة البريئة الرامزة للطُّهر. وهي الّتي كانت تحبو عند قدميه، لتتحول إلى صبية قلبت حياته رأسًا على عقب ولتصبح صورة على غلاف كتاب، وكأنّها تجسيد لحالة من الغياب، وتحوّلها إلى مجرّد ذكرى تثير التّساؤل.

عادت الكاتبة أحلام مستغانمي إلى توظيف تقنية الاسترجاع من خلال العودة إلى يوم الاستقلال: **«يوم الاستقلال بكت جدّتي كما لم تبكِ يومًا. سألتها "امّا .. لماذا تبكين وقد استقلّت الجزائر؟"**

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص38.

قالت:" كنت في الماضي أنتظر الاستقلال ليعود إليّ الطاهر، واليوم أدركت أنّني لم أعد أنتظر شيئًا»[1]

بدأ المقطع باسترجاع حدث عظيم: استقلال الجزائر،وهو يوم كان يفترض أن يكون يومًا للفرح والانتصار، لكنه في حياة الجدّة يأتي مقرونًا بالبكاء، ممّا يخلق تناقضًا مؤلما بين المشاعر العامّة والمشاعر الخاصّة.

وفي استرجاع آخر: «**يوم مات أبي لم تزغرد جدّتي كما في قصص الثورة الخياليّة الّتي قرأتها فيما بعد. وقفَت في وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض حاسرة الرأس مردّدة بحزن بدائيّ: " يا وخيدتي.. يا سوادي.. آه الطاهر أحنّاني لمن خلّيتني.. نروح عليك أطراف"**

وكانت أمِّي تبكي بصمت وهي تحاول تهدئتها، وكنت أنا أتفرّج عليهما وأبكي دون أن أفهم تمامًا أنّني أبكي رجلًا لم أره سوى مرّات.. رجلًا كان أبي. »[2]

جاء هذا المقطع محمّلا بألم الفقد والحزن العميق، فهو تجربة أولى للطّفلة مع الفقد، الّذي كان خليطا من بكاء الجدّة وتعبيرها البدائيّ عن ألمها، وصمت الأمّ الّذي غرقت فيه والشّعور بالغربة أمام حدثٍ لم تكن مستعدة له، وكأنّها تتعلم الحزن لأول مرة، فدموع "حياة" ليست نابعة من ذكرى شخصيّة بل انعكاس للحزن المحيط بها.

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص98.

[2]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص98.

وفي نموذج آخر للمونولوج نجد:

«ما الّذي شفع له عندي في تلك اللحظة؟

ترى هويّته الفلسطينيّة، أم تلك الشجاعة الّتي لم يواجهني بها كاتب قبله، أم ترى عبقريّته الشعريّة؟ فقد كان ديوانه أروع ما قرأت من الشعر في ذلك الزمن الرديء. وكنت أؤمن في أعماقي بأنّ الشعراء كالأنبياء هم دائمًا على حقّ.

تلقّيت كلماته كصفعة أعادَتني إلى الواقع، وأيقظتني بخجل. لقد كان ذلك الشاعر على حقّ، كيف لم أكتشف أنّني لم أكن أفعل شيئًا منذ سنوات سوى تحويل ما يوضع أمامي من إنتاج إلى نسخة مبتورة مشوّهة مثليّ؟»[1].

هذا السّؤال يكشف عن حالة الارتباك الدّاخلي الّذي وصل إليه السّارد، ومحاولته تفكيك تأثير الشّاعر عليه من خلال هويّته الفلسطينيّة وشجاعته وعبقريته، ففلسطين هنا ليست مجرّد جنسيّة بل رمز للنّضال والمقاومة الّتي تحصّن بها الشّاعر، فكلمات الكاتب كانت بمثابة مرآة حقيقيّة أظهرت للسّارد تشوهه وتمزقه الدّاخلي وصوّر لحظة الإدراك الذّاتي له بعد الإنكار الطويل.

وفي مقطع آخر تتجلّى صرخة تمرّد حيث يواجه البطل "خالد" ازدواجية النّقد والخضوع للواقع السياسيّ بين قيد الصمت المفروض وبين الرّغبة في البوح وكسر هذا الصمت: «**ما الّذي يمنعني من فضح أنظمة دمويّة قذرة، ما زلنا باسم الصمود ووحدة الصفّ، نصمت على جرائمها؟ ولماذا من**

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 139_140.

حقّنا أن ننتقد أنظمة دون أخرى حسب النشرات الجويّة، والرياح الّتي يركبها قبطان بواخرنا؟»[1]، إنّها لحظة مواجهة مع المساومة الأخلاقيّة والجبن الجمعيّ، فهل ستبقى السّفينة تبحر حيث تشتهي رياح السّلطة؟ أم سيحطّم جدار الصّمت؟

يواصل خالد تساؤله العميق عن الوجود ويكشف حالة الضياع الّتي آل إليها:

«كيف وصلنا إلى هنا.

أيّ ريح حملتنا إلى هذه الديار الغريبة عن طقوسنا؟ أيّ قدَرٍ بعثَرنا ثمّ أعاد جمع أقدارنا المتناقضة المبعثرة، وأعمارنا وتواريخنا المتفاوتة، ومعاركنا وأحلامنا المتباعدة، وأوقفنا هنا، أطرافًا في معركة نخوضها مع بعضنا ضدّ بعضنا دون وعي؟»[2]، عكس هذا المقطع حالة الاغتراب الوجوديّ الّتي شعر بها خالد وانتمائه لوسط لا ينتمي إليه حقيقةً، فالحياة جمعته ب"حياة" رغم اختلاف الأقدار والأحلام، فالنّص عبّر بصدق عن أزمة الهويّة والتّصادم الدّاخليّ النّابع عن ظروف قاسية وماض مبعثر.

يسترجع "خالد" لحظات من تاريخ قديم حينما كان يجمع أشياءه قاصدًا الرحيل:«**عام 1973، عثرتُ مصادفة على تلك البطاقة ضمن أوراقي القديمة، وكنت آنذاك أجمع أشيائي استعدادًا للرحيل..**

---

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص140

[2]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص199.

تردّدت بين أن أحتفظ بها أو أعيدها إليه، فقد كنت أدري أنَّ تلك الهويّة لم تعد في الواقع هويّته، ولكنّني كنت أريد أن أواجهه بالذاكرة.. دون أيّ تعليق.

وربّما كنت أريد كذلك، وأنا على أبواب المنفى، أن أنهي علاقتي بتلك البطاقة الّتي رافقتني منذ 1957 من بلد إلى آخر، وكأنّني أنهي علاقاتي بالوطن، وأضعه أخيرًا هو وأشياءه خارج الذاكرة..»[1]، فقد كان رحيله نفسيًّا أكثر منه جسديًّا فهو يعلن لحظة تحوّل مهمّة من التّعلق بالماضي إلى محاولة بناء مستقبل جديد.فالبطاقة ترمز لشخص، لكن في نفس الوقت ترمز للوطن، وهذا إسقاط نفسيّ واضح، حيث الحزن على العلاقة القديمة يرتبط بالحزن على الوطن. هذا يفتح باب على مشاعر مثل الاغتراب، الفقد، والحنين الجارف، وهي مشاعر منتشرة كثير في أدب المنفى والشّتات.

يواجه خالد صراعًا نفسيًّا بين الذّكرى والذّاكرة، وبين الواجب الأخلاقيّ اتجاه الأصدقاء الّذين ضحّوا بحياتهم لحماية الآخرين حيث يطرح سؤالا مهمًا يعكس الصّراع النّفسيّ الّذي يعيشه مع فكرة النّسيان:

«هل أنساهم؟

أأنسى أولئك الذين دخلوه ولم يخرجوا منه، وظلّت جثثهم في غرف التعذيب؟ وأولئك الذين ماتوا بأكثر من طريقة للموت، رفاقنا الذين اختاروا موتهم وحدهم؟(...)

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص74.

أيمكن اليوم، وحتّى نصف قرن، أن أذكر إسماعيل دون دموع، هو الّذي مات حتّى لا يبوح بأسمائنا تحت التعذيب؟»[1]

فالسؤال: **"هل أنساهم؟"** هو تصريح داخلي بين الرّغبة في النّسيان لتخفيف الألم وبين الإصرار على التّذكر لإبراز الوفاء والالتزام الأخلاقي، فالنّسيان هنا يعدّ خيانة لذكريات الشّهداء وأرواحهم، فعندما يتحدث "خالد" عن إسماعيل الّذي مات حتّى لا يبوح بأسمائهم تحت التّعذيب، فإنّ هذا يعكس إحساسًا بالذّنب المتولّد عن التّضحية الّتي قدّمها الآخرون نيابة عنه، وعبارة **"رفاقنا الّذين اختاروا موتهم وحدهم"** هي رمز للقوّة والإرادة في مواجهة الموت، باعتباره اختيارًا وليس انهزامًا.

يسترجع خالد أيضًا يوم هروب مصطفى بن بولعيد ورفاقه من سجن الكُديا وذلك يوم 10 نوفمبر 1955، وانبهاره بطريقة هروبهم وقوة العمل الجماعيّ والرّغبة في تخريب سيناريو العدوّ، وبالتّالي فإنّ النّص خلّد لحظة تاريخيّة ملفتة وأيقظ شعور الشّجاعة والكرامة، حيث يقول:«**يوم 10 نوفمبر 1955، بعد صلاة المغرب، وبين السّاعة السّابعة والثّامنة مساء بالتّحديد، كان مصطفى بن بولعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه، قد هربوا من الكُديا، وقاموا بأغرب عمليّة هروب من زنزانة لم يغادرها أحد ذلك اليوم.. سوى إلى المقصلة.**»[2]

للحزن أكثر من طقس، وليس للألم وطن على التّحديد فليعذرني الأنبياء والأولياء الصّالحون!

---

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص303.

[2]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص307.

ليعذروني جميعًا، لا أدري ماذا يفعل الأنبياء بالتّحديد عندما يحزنون، ماذا يفعلون في زمن الردّة؟

هل يبكون أم يصلّون؟

أنا قرَّرت أن أرقص. الرقص تواصل أيضا. الرقص عبادة أيضًا..

فانظر أيّها الأعظم.. بذراع واحدة سأرقص لك.

ما أصعب الرّقص بذراع واحدة يا ربّي!ما أبشع الرّقص بذراعٍ واحدة يا ربّي! ولكن..

ستعذرني أنت الّذي أخذت ذراعي الأخرى.

ستعذرني.. أنت الّذي أخذتهم جميعًا.

ستعذرني لأنّك ستأخذني أيضا!

هل المؤمن مصاب حقًّا؟.. أم ترى تلك مقولة خلقت لتعلّمنا الصبر فقط، لتبيعنا بدل مصائبنا فرح امتلاك شهادة بالتّقوى؟

فليكن..

شكرًا لك أيّها الأعظم، أنت الّذي لا يُحمد على مكروه سواه.

أنت الّذي لا تخصّ بمصابك سوى المؤمنين من عبادك.. والأتقياء منهم»[1]

عكس هذا المونولوج حالة من التّناقض والصّراع الدّاخليّ، بين الحزن والرّغبة في التّواصل مع الخالق، فالحزن ليس شعورًا سلبيًا فقط بل كان بالنّسبة لخالد من الطّقوس الدّينيّة، والرّقص بذراع واحدة يحمل دلالة عميقة على التّحدي والمقاومة، إنّه تعبير عن الرّغبة في الاستمرار رغم الجروح والخسائر، وعبارة "**ما أصعب الرّقص بذراع واحدة يا ربّي! ما أبشع الرّقص بذراع واحدة يا ربّي!**" تحمل في طيّاتها شعورًا بالمرارة والتّحدي في آن واحد، وتساؤله: **هل المؤمن مصاب حقًّا؟**" هذا السّؤال يعكس شكًّا عميقًا حول فكرة أنّ المؤمن دائمًا يتميّز بالصّبر والتّقوى، ربّما يرى "خالد" أنّ هذه الفكرة قد تكون مجرد وسيلة لترويض الإنسان على تقبل المصائب دون مقاومة.

وفي نهاية الرّواية يطرح البطل خالد سؤاله الوجودي:

«أين يقع البحر وأين يقف العدوّ؟ أيّهما أمامي وأيّهما ورائي؟

لاشيء وراء البحر سوى الوطن.. ولا شيء أمامي سوى زورق الغربة.. ولا شيء بينهما سواي..

على من أُعلن الحرب ولا شيء حولي سوى الحدود الإقليميّة للذاكرة؟»[2]

---

[1]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 371_372.

[2]_ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 381.

يعود رمز البحر إلىاللاّيقين فهو الحدّ الفاصل بين الحنين والخوف، فخالد في حالة ضياع وَتِيه نفسي، فالحيرة الّتي يعيشها البطل هي بمثابة العدو، وعبارة **"على من أُعلن الحرب ولا شيء حولي سوى الحدود الإقليمية للذاكرة؟"** تعكس فكرة أنّ المعركة الحقيقيّة هي مع الذّكريات والأفكار الّتي تسيطر على العقل، والحدود الإقليميّة للذاكرة هنا هي حدود الشّخص مع ذاته ومع ماضيه، وهذا السّؤال هو سؤال الإنسان الّذي انكسرت بوصلته بعد ما فقد وطنه أو حلمه أو أمانه.

يمكن القول في الأخير بأنّ الكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي قد أبدعت في توظيف تقنية الحوار الدّاخليّ في رواية "ذاكرة الجسد" فهي ليست مجرد أداة سرديّة، بل وسيلة للكشف عن أعماق الشّخصيات وتعقيداتهم النّفسيّة والعاطفيّة، أحلام مستغانمي استخدمت هذه التّقنيّة بمهارة لجعل الرّواية أكثر عمقاً وإنسانيّة، مما ساهم في نجاحها كواحدة من الأعمال الأدبيّة المؤثرة في الأدب العربيّ الحديث.

باختصار: الحوار الداخلي في "ذاكرة الجسد" هو أداة أساسيّة لاستكشاف الذات، ولتعزيز الجانب الشعري، وكذلك لإظهار الصّراعات الدّاخليّة، وبناء علاقة وجدانيّة بين القارئ والشّخصيات.

ثانيا: الحوار الدّاخليّ في رواية "حيزيّا" لواسيني الأعرج:

يُعدّ الحوار الدّاخليّ في عالم الرّواية من أبرز الوسائل السّرديّة الّتي تمنح القارئ فرصة الغوص في أعماق الشّخصيات وفهم دوافعها النّفسيّة والوجدانية، وفي رواية "حيزيّا" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج يتّخذ هذا الأسلوب بُعدًا خاصًا، حيث يصبح أداة رئيسيّة لاستكشاف القضايا الكبرى الّتي تطرحها الرّواية، مثل الهوية، الحرب، الحبّ، والمعاناة الإنسانيّة.

تتميّز "حيزيّا" بأنّها ليست مجرد قصّة حبّ أو سيرة ذاتيّة خياليّة، بل هي نسيج متشابك من الأحداث التاريخيّة والاجتماعيّة الّتي تركت بصماتها العميقة على شخصيات الرواية. من خلال الحوار الداخلي، يُتيح لنا الكاتب فرصة سماع صوت الشخصيات وهي تحاول فهم نفسها وعالمها المضطرب. هنا، يصبح الحوار الداخلي ليس مجرد وسيلة للتّعبير عن المشاعر، بل هو مرآة تعكس الصّراعات الداخليّة والعاطفيّة الّتي تواجه البشر في مواجهة الواقع المرير.

اعتمد المبدع الجزائري "واسيني الأعرج" في روايته **"حيزيّا _زفرة الغزالة الذبيحة_"** على مونولوجات البطل الرّحّالة "خالد" الباحث عن سر قصة حبّ حيزيّا ليؤلّف "أوبرا حيزيّا"، والحوار الداخلي في هذه الرّواية ليس مجرد تقنيّة أدبيّة، بل هو جسر يربط بين الماضي والحاضر، وبين الذات والمجتمع، ليقدم لنا رؤية عميقة عن الإنسان وأزماته في زمن الحرّ، ومن أهم الحوارات الّتي جاءت في النّص والّتي بدأت مع حيزيّا وما كتبته، حيث تقول:

«كيف لعاشق مجنون أن يضع حياته كلّها في ميزان الموت والمنفى دون تردد فقط ليقول ما كان يحرق قلبه منذ أزمنة بعيدة؟ كيف له أن يظل صامتا كل هذا الزمن، وعندما صرخ، كانت صرخته قصيدة، لكن زمن الحياة كان قد ولّى.»[1]

تلك هي مأساة العاشق الّذي يحمل في قلبه نارًا لا تنطفئ، فالحبّ بالنّسبة لحيزيّا ليس شعورًا عابرًا، إنّه وُجودٌ بالكامل، فهذا المقطع يعكس مأساة إنسانيّة عميقة، فالعاشق انتظر طويلا وكبت مشاعره حتى أصبحت جزءًا من كينونته، وعندما قرّر أن يبوح وجد أنّ الزّمن قد سرق منه فرصته، والقصيدة هنا هي الملاذ الأخير، ومحاولة أخيرة لإعادة الزّمن أو إحياء ذكرى ما، ولكنّها أيضا شهادة على الهزيمة وعلى فوات الأوان.

يقول خالد في حوار نفسي آخر:«**ما زلت أؤمن، بلا دليل كبير، أنّها فارسة خُنقت أنفاسها؟ من فعل ذلك؟ لماذا كلّما اقترب أحد منها مات بشكل غامضا أو قتل؟ ماذا يخفون؟ منذ سنوات وأنا أركض وراء هذه الحقيقة الّتي لم تقنعني. لم أجد قبر سعيد بينما وجدت قبورا كثيرة قبله مثل قبر خليفة الأمير عبد القادر وقبور شيوخ العرب من آل بوعكاز؟**»[2]

أعلن خالد (الكاتب الموسيقي) إيمانه الهشّ الّذي بلا أدلّة، فهو في حالة من الشكّ واللّايقين، فالفارسة الّتي يتحدث عنها هي "حيزيّا" وهي رمز للكرامة والحرّية، وبالرّغم من مكانتها إلّا أنّها

---

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، دار النهى للنشر والترجمة والتوزيع، الطبعة الخامسة، عنابة، الجزائر، جويلية 2024،ص08.

[2]_ المصدر نفسه، ص71_72.

تعرّضت للقمع أو القتل (خنقت أنفاسها)، وتساؤله: **من فعل ذلك؟ لماذا اقترب أحد منها مات بشكل غامض أو قتل؟** تشير إلى أنّ هناك جهة مسؤولة عن هذه الجريمة، أما السّؤال الأهم: **ماذا يخفون؟** فهو يعزز فكرة وجود سرّ عميق، يحاول البعض إخفاؤه، وعبارة: "**منذ سنوات وأنا أركض وراء هذه الحقيقة الّتي لم تقنعني**" هذا اعتراف بأنّ البحث في حقيقة موت حيزيّا قد أرهق خالد وجعله يشعر بالإحباط والتّشكيك في قيمة الاستمرار في البحث عن الحقيقة، وقبر سعيّد الّذي لم يجده هو رمز للتّهميش والنّسيان.

حاول خالد أن يقول ما في قلبه وهو في حوار مهمّ مع لالّة ميرا: «**كيف أجد رفاة غزالة داخل حلم كان شبيها بالكابوس. أين هي تلك الصّحراء وأين ذلك الجبل البركاني المرتفع الّذي يشبه رأسه فرن مصنع؟** »[1]

فالغزالة هنا هي تلك الغزالة الذّبيحة الّتي مُثّلت بها "حيزيّا" باعتبارها أجمل امرأة في القبيلة، فهي رمز للجمال والذّبيحة رمز للغدر كونها قُتلت بسمّ العقرب السّوداء، فقد حاول خالد البحث عن "رفاة غزالة" داخل حلم كالكابوس والصّحراء رمز للفقدان والعدم، والجبل البركاني يمثل القوّة والطّاقة ربّما تكون الحقيقة الّتي يبحث عنها البطل مدفونة تحت هذا الجبل، يحتاج إلى شجاعة كبيرة لمواجهتها، الجبل البركاني قد يكون أيضاً رمزاً لخطر محدق، حيث الانفجار يمكن أن يعني كشف الحقيقة، ولكنه قد يؤدي إلى الدمار.

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص72.

ففي فندق الواحة رأى خالد شعار الدّعاية: "استمتع فأنت في حضن أمنا الأولى، الصحراء"، همس خالد في نفسه:

«في حضن أمّنا الأولى هههه نعم الأم. وأبونا الطّويل الّذي ظهر في غرفة الشّيطان 666، ثم غاب فجأة وكأنّه لم يكن؟والمصور والباحث الألماني مسكين الّذي وجد ميتا في المسبح؟ هل هي لعنة حيزيّا أم غضب أمنا الأولى؟ ثم لماذا تغضب أمّنا الأولى؟»[1]

في **"حضن أمّنا الأولى"**، نجد العودة اللّاواعية إلى الرّحم الأول، ذاك المكان الدّافئ الّذي لا يعرف الخطر ولا الفقد، لكن حتّى هذا الحضن صار موحشًا، لأنّ الأم تحوّلت من حاضنة إلى غاضبة، والتّساؤلات المتكررة عن ظهور الرّجل الطّويل في غرفة الشّيطان وحادثة المصوّر الألماني الباحث عن الحقيقة، الّذي اقترب كثيرًا من الضوء فاحترق، والّذي وُجد ميتًا إثر فضوله، هذه الحقيقة جعلت خالد يقع في حيرة ويتساءل عن أيّ لعنة أصابته، أهي لعنة حيزيّا الّتي قُتلت ظلمًا أم أنّ أمّنا الأولى قد غضبت والسّؤال الأهم الّذي طرحه: **لماذا تغضب أمّنا الأولى؟أيّ ذنب اقترفنا لتغضب منا؟**

كان خالد منهمكًا في أوبرا حيزيّا مستمعًا إلى نداءاتها الدّاخليّة باسمه، وهو في خلوة الصّمت تزامنّا مع علوّ صوت السوبرانو، إذ يقول في نفسه: «**لابد أن أعيد تركيب هذا إيقاعيًا مع صديقي غويسيبي روميرو. لم أحدث ليندا، لكنها أجمل وأبهى سوبرانو في أوبرا الجزائر، لابد أن تقبل. تقبل ماذا؟ مازلنا في لحظة العبور الصعبة نحو حيزيّا؟**»[2]، فإعادة التّركيب الإيقاعي" مع "غويسيبي روميرو"

---

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص90.

[2]_ المصدر نفسه، ص91.

لا تعني فقط موسيقى تُعاد، بل روح تُرمّم، نبض يُعاد ضبطه... إنّها محاولة لخلق الانسجام وسط الفوضى الدّاخليّة، أمّا "ليندا"، سوبرانو الجزائر، فهي أكثر من مغنية... هي الرّمز، الصّوت الأعلى، النّور الّذي لم يُنادى بعد، الحلم الّذي لم يُحقق، وعبارة:**"لابد أن تقبل"... لكن تقبل ماذا؟**، ربما تقبل أن تكون الجسر بين عالميْن، بين الفنّ والحقيقة، بين الموسيقى والدّمع،وها نحن **"مازلنا في لحظة العبور الصعبة نحو حيزيّا"** – وحيزيّا ليست فقط الحبيبة الّتي غابت، بل الروح الجزائريّة المتعبة، والعاشقة، والمنتظرة للفجر، فنحن نعبر لا إلى قبر، بل إلى ذاكرة، إلى وطن داخليّ، نعيد اكتشافه عبر كلّ نغمة وكلّ صمت وكلّ رجفة صوت.

إنها أوبرا داخل القلب، فهل سيعزف اللحن؟ أم سنظل عالقين في لحظة العبور، نستمع لصمتنا ونحن ننتظر حيزيّا؟

لا زال خالد مع مونولوجاته عن حادثة ظهور الرّجل الطّويل وعن الغرفة رقم 666، يقول في نفسه:«**ثم... ما معنى الرّجل الطّويل، المقابل لغرفتي، الّذي رأيته وحادثته وهو واقف أمام غرفة 666. رقم الشّيطان؟ هل هو مجرد صدفة. أم علامة لكي أتفادى الخوض في موضوع لم يكن لي؟**»[1]، فغرفة الشّيطان ورقمها المشئوم، ليست سوى باب إلى المجهول، والرّجل الطّويل كأنّه إشارة من لالّة ميرا لخالد تحذّره فيها من الخوض في شيء لا يعنيه.

وفي مونولوج آخر يطرح خالد سؤالًا مهمًا عن سعيّد:«**ماذا فعل سعيّد غير أنه ركض نحو الإدارة الفرنسيّة وتركها وراءه تموت، حاملًا ببذرته؟ ماذا حدث يا ترى في تلك اللّحظة الّتي تحوّل فيها**

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص91.

كلّ شيء؟»[1]، **"ماذا فعل سعيّد؟**،لا يُطرح السّؤال هنا بحثًا عن إجابة بقدر ما يُطرح كندبة مفتوحة، كشهادة على لحظة انكسار بين العاشق والوطن، بين الجسد والظّل، بين الحياة والموت. سعيّد، الّذي كان يفترض أن يكون الحضن، الرّكن، الوفاء،وتحوّل فجأة إلى هارب،ركض نحو الإدارة الفرنسيّة، وكأنّه يركض نحو مركز القوّة، تاركًا حيزيّا، لا فقط تموت، بل تحمل بذرة منه ...الحياة تموت وهي تنبض بحياته.

تمكّن الكاتب من الغوص داخل عقل شخصيّة البطل "خالد" الّذي تحدث مع نفسه بأسلوب تأمليّ، حيث يقول: «**هل يكفي فرانكلين بينكيرتون البحّار، العنصريّ المريض ندمًا بعد أن تسبب في قتلها؟ في ماذا اختلف عن سعيّد الّذي تنكّر لكل شيء، وفضّل عمله الإداريّ في بلديّة بسكرة عليها متخفيا وراء أخواله؟ بينما كانت تموت وحيدة في عزلتها. ماذا عن قلبها الممزق بين حبيبها وبين شاعر كان يكبرها باثنتي عشرة سنة، لكن صوته كان يصلها بعمق كبير وبحنان ساحر** (...) ، **إمّا أن تكون "أوبرا حيزيّا" في شكل "مدام بوترفلاي" أو لا تكون. حلم مجنون. نعم مجنون وبامتياز. أجمل ما يمكن أن نقوم به، هو أن نرتفع بالحلم لدرجة أن يتخطى منطق الأشياء المتداولة**»[2]، في هذا المونولوج، تنكشف النّفس البشريّة وهي تتقلب فوق جمر الذّكرى، بين خيانة الحبّ وخذلان الوعود.، فالصوت الدّاخليّ هنا ليس مجرد راوٍ، بل هو ذات مجروحة تنبش في رماد الذّاكرة بحثًا عن تفسير، عن عزاء، بل عن إدانة كلّ شخصيّة ليست سوى مرآة لانكسار داخليّ، فبينكيرتون هو الغريب الّذي وعد ثم غاب، يرمز لـ"الخارج" القاسيّ والأناني، بينما سعيّد هو

[1]_واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص92.

[2]_ المصدر نفسه، ص93.

الخذلان الأقرب، الّذي ارتدى وجه الحبيب لكنّه طعن بصمت، أما الشّاعر "ابن قيطون" فهو ذلك الحنين الصامت، الصدر الّذي لم يُحتضن لكنّه احتوى بروحه، فالنّص بكليّته صرخة مكتومة، من امرأة أو كاتب يتأمل في وجع الخسارات العاطفيّة لا ليحاكمها فقط، بل ليفهم لماذا يُترك القلب المخلِص دومًا للنّهاية التراجيديّة، مونولوج تغزوه تساؤلات وجوديّة تنبض بندمٍ مؤجّل، ووجع بلا اسم، واحتياج إلى حبّ لا يخون، ولا يهرب، ولا يصمت.

تعدّ **"حيزيّا"** أيقونة الحبّ الجزائريّ التّراجيديّ، أراد واسيني الأعرج أن يقارنها **"بمدام بوترفلاي"**، الأيقونة اليابانيّة في أوبرا الغرب، وكأنّه يريد أن يقول:لماذا لا نصنع نحن أسطورتنا العالمية؟ لماذا لا نضع حيزيّا على خشبة مسرح العالم؟ فعبارة" :**إمّا أن تكون أوبرا حيزيّا في شكل مدام بوترفلاي أو لا تكون"**، تمثّل تحدّي وجودي... كأنّ الحلم لا يقبل أنصاف الحلول، إمّا أن يتحقق بكامل جنونه وفنّه أو لا قيمة له.

نواصل مع مونولوجات خالد الّتي لا تنتهي عن "حيزيّا"، فعندما خرج من مدينة بسكرة وأراد أن يروي قلبه المتعطش للحبّ، تداخل صوت الشّيخ "**خليفي أحمد**" مع موسيقى الفجر الهادئة ليهمس خالد بينه وبين نفسه: «**هذا الرّجل كبير. تمنيت أن أسأله عن إحساسه العميق وهو يغني لأوّل مرّة حيزيّا؟ كيف أقنعه خاله مغني المدائح أن ينشدها بكل قلبه. لم ينزع منها حرفًا واحدًا حتّى تلك اللّحظات الإيروتيكيّة الّتي مددها طويلًا ابن قيطون. فقد أوصاه خالد الّذي كان برفقته في تونس بألّا ينقص أية كلمة من قصيد أراد غناءه**»[1]في هذا المقطع المفعم بالحنين والدّهشة، نرى عاشقًا

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص94.

يتأمل بإحساسه أغنية الرّجل الكبير، الّذي يحمل في صوته ذاكرة العشق الأبديّ لحيزيّا،ليتساءل خالد بصدق طفوليّ عن إحساس هذا الرّجل حين غنّاها لأوّل مرّة، وكيف أقنعه خاله، مغني المدائح أن ينشدها بكل جوارحه دون أن يحذف منها شيئًا، حتى تلك اللّحظات الإيروتيكيّة الّتي أبدع في تصويرها ابن قيطون،فخلف الكلمات يظهر الوفاء والوصية، والحلم الّذي يرفض أن يُبتَر أو يُمسّ، كما لو أنّ القصيدة طقس مقدّس لا يكتمل إلا بصوت صادق يصدح من القلب إلى الخلود.

وفي مقطع آخر:«**ماذا سأضيف إلى هذا كله. خرافة نطق بها الأوّلون سريا وزكّاها والديّ، فأصبحت حقيقة. الحلم ليس هو الحقيقة، لماذا تصر لالّة ميرا على أنّها الحقيقة وترمي بي في الصحاري بلا ماء ولا خرائط، مسلحًا بشيء غامض هو بين الحلم والكابوس؟ لابد أن يكون هناك من سبقني في هذه المهمّة وفشل في الوصول إلى حكاية حيزيّا. هل الحكاية ثمينة إلى هذا الحدّ؟ يمكننا أن نحصل على القصّة الجميلة دون مغامرة غير محسوبة: الرّكض وراء تفاصيل حلم ليس مطلقًا حقيقة.** »[1]

يعكس هذا المقطع صراعًا داخليًّا بين الحقيقة والحلم، فخالد يشعر أنّه مُطارد بحلم تحوّل إلى حقيقة، فقط لأنّ والده ولالّة ميرا صدّقا الخرافة، فهذه الأخيرة دفعته إلى رحلة شاقّة بلا دليل لاعتبار الحلم حقيقة، في صحراء لا يعرف خريطتها، مسلّحا بإحساس ضبابيّ بين الحلم والكابوس، والشعور بالخوف والشكوك حول قيمة "حكاية حيزيّا" يتزايد مع إدراكه أنّ الآخرين فشلوا في الوصول إليها، مما جعله يتساءل إن كانت تستحق المخاطرة أم أنّ قبولاً بسيطاً بقصّة أقلّ تعقيدًا قد يكون أكثر أمانًا.

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص98.

فالرّحلة إذن ليست فقط للبحث عن سر مفقود، بل هي استكشاف داخليّ لفهم الذّات وما تؤمن به تحت ضغط التّقاليد والمجهول

نجد في مقطع آخر مونولوج للبطل خالد: «**ما معنى نهر ناشف على مدار السّنوات وربّما القرون، يفيض فجأة ولا يمنحك إلا دقيقة أو أقل لتنقذ نفسك من موت مؤكد أو ينقذك شخص غامض مثل آكا؟** »[1]

يحمل هذا النّص رمزيّة عميقة ويطرح تساؤلات وجوديّة حول الزّمن، الحياة، والفرص النادرة،فالنّهر النّاشف الّذي "**يفيض فجأة**" يمكن أن يرمز إلى لحظات نادرة وغير متوقعة من التّغيير أو الأمل في حياة الإنسان، بعد فترة طويلة من الجمود أو المعاناة، هذه اللحظة القصيرة الّتي تمنح للشّخص (دقيقة أو أقل) تشير إلى هشاشة الوقت وسرعة انتهائه، مما يجعل القرار أو الفعل في تلك اللحظة أمرًا حاسمًا لتحديد المصير، والشّخص الغامض مثل "آكا"، الّذي قد ينقذك، يضيف بُعدًا آخر للنّص، حيث يمكن تفسيره على أنّه رمز للعون الخارجيّ غير المتوقع، هذا الشّخص يمثل فرصة أخرى للنّجاة، ولكنّها تعتمد على توقيت وتواجد هذا العون في اللّحظة المناسبة.

بجملة مختصرة: النّص يستحضر فكرة أن الحياة قد تكون مليئة بالفترات الجافة والعقيمة، لكن عندما تأتي لحظات الفرص الضئيلة، فإنّ كيفيّة استغلالها قد تكون الفارق بين الحياة والموت، وبين الأمل واليأس.

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص102.

وفي نص نفسي آخر يستحضر خالد مشاهد غامضة محاولًا فهمها:«**ألم تكن بقايا طائرات حربية؟ بكل تأكيد. العساكر الّذين رآهم يركضون وراء الغزلان، ويقتلون الضباع، ألم يكونوا طيّارين؟ شكلهم كانوا كذلك، قال وهو يحاول أن يستذكر تفاصيل الحلم أو ما عاشه. إذن كان في منطقة عسكريّة أو مطار وإلا ما معنى تلك القطع الّتي عرتها حركة الرّمال؟**»[1].

يستحضر النّص لحظة غامضة تتأرجح بين الحلم والذّاكرة، حيث يحاول السّارد (خالد) فهم ما رآه: بقايا طائرات، عساكر يطاردون الغزلان ويقتلون الضّباع، ورمال تكشف ما خفي. المشهد محمّل بالرّمزيّة؛ الطائرات تمثل الحلم المحطّم أو الماضي العسكريّ، والعساكر يجسّدون عنفًا خفيًا، بينما الرّمال ترمز للزّمن الّذي يكشف الحقيقة شيئًا فشيئًا. يبقى البطل حائرًا: هل عاش هذه اللّحظة؟ أم حلم بها؟...وهنا تكمن روعة النّص، في هذا التّيه الوجوديّ بين ما هو واقعيّ وما هو متخيّل.

حاول خالد أن يستفسر عن حقيقة الشّاعر، حيث يقول في هذا المونولوج الحارق: «**يمكن للشّاعر أن يحبّ المستحيل؟ ما معنى أن تكون شاعرا دون أن تلمس المستحيل بأصابعك. وتجعل من العادي دهشة؟ كثير عليك يا السّي محمّد. حيزيّا بدأت ابنتي بشكل حقيقي، وكان يجب أن يظلّ هذا الوضع قائمًا. ثم قريبتي في ذكائها ونبلها، وها هي تترك مكانها لتذهب نحو مكان آخر ليس لي وليس لها؟ من قال هذا ومن شرّع لهذا الوهم؟**»[2] يمثّل النّص تصارع الشّاعر مع المستحيل، لا ليهرب منه، بل ليعانقه كقدر أبديّ لا ينفصل عن جوهر الشّعر نفسه، يتساءل بنبرة متألمة :**هل**

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص119.

[2]_ المصدر نفسه، ص 184.

يمكن للشّاعر أن يعيش دون أن يعشق المستحيل؟، فبالنسبة لخالد الشّعر ليس في وصف الواقع، بل في **تحويل العادي إلى سحر، والممكن إلى حيرة**، ثم يلتفت إلى "السّي محمّد بن قيطون"، وكأنّه يلومه أو يلوم نفسه، حين يقول إنّ حيزيّا "**بدأت ابنته بشكل حقيقي**"، أي أنّها كانت أقرب من أن تكون مجرد أسطورة، بل كانت حقيقيّة، حيّة، دافئة.. لكنّها اليوم، تغادر هذا الدّور، تخرج من محيطه، من قلبه، من نصّه، متجهة نحو فضاء ليس لهولا لها! مكان فيه "الوهم"، وكأنّه يرفض أن يُفرّط فيما كان يومًا حقيقة شعريّة نابضة. فهذا النّص صوت الغيرة، وصوت الحبّ، وصوت **الخذلان من الزّمن** الّذي يحرّك الأشياء دون إذن القلب.

استخدم واسيني الأعرج تقنيّة المناجاة مع شخصيّة البطل "خالد" في مقطع من نصه: «**ماذا أفعل يا الله في عالم مغلق. أأصرخ حتى تسمعني كلّ حيوانات الدّنيا وتدركني؟ أأنام، منذ أيام وأنا داخل دوامة الظّلام المقلق. أشعر يا الله بإرهاق شديد وخوف من الآتي... الّذي لن يأتي إلا بالمزيد من الخراب. والخراب دومًا. في سجن كبير كلبؤة فُصلت عن صغارها**»[1].

عكس النّص حالة نفسيّة عميقة، فالمناجاة هنا ليست خطاب لله بل خطاب للنّفس وللكون وللوجع، فالنّفس هنا تتحدث لا بوصفها كيانا بشريًا بل كلبؤة ممزقة فُصلت عن صغارها، فالنّداء الّذي بدأ به هذا المقطع: يا الله، هو نداء أخير من عند حافة الإنهاك وهو وصف دقيق لحالة السّقوط الدّاخليّ، فالسّؤال المطروح: "**أأصرخ حتى تسمعني كل حيوانات الدّنيا**" هو سؤال مرعب في بساطته، فالألم لم يعد إنسانيًا بل كونيًا.

[1]_ واسيني الأعرج، حيزيّا: زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، ص237.

يعدّ النّص مونولوج داخليّ عند حافة الانهيار وصرخة من أجل الخلاص، فالبطل في دوّامة الظّلام قلقًا بشأن المستقبل المملوء بالخراب، وقد شبّه حالته بحالة اللّبؤة الّتي فصلت عن صغارها فهذا التشبيه سلّط الضّوء على الصّراع الدّاخليّ بين الرّغبة في التّعبير عن الألم والعجز عن إيجاد الخلاص.

فالحوار الدّاخليّ في "حيزيّا" تحوّل إلى مرآة تعكس صراعات الشّخصيات وآمالها، ويمنح القارئ فرصة للمشاركة في رحلة بحثهم عن المعنى والحرية. إنّه أسلوب يعزز البعد الإنسانيّ للرّواية، ويؤكد أن الكلمة الأدبيّة ليست مجرد وسيلة للتّعبير، بل هي أداة للحياة والبقاء في وجه كلّ ما يحاول إسكاتها.

ثالثا: الحوار الداخلي في رواية " تاء الخجل" لفضيلة الفاروق:

وظّفت الكاتبة "فضيلة الفاروق" في رواية "تاء الخجل" عنصرًا من عناصر السّرد الرّوائي الّذي أسهم بشكل فعّال في نمو وتطوّر الأحداث ألا وهو "الحوار الدّاخليّ"، وذلك من خلال تجسيد مشاعر الشّخصيات وأفكارها العميقة، وقد نجحت في رصد تقنية الحوار الدّاخلي من ناحية توظيفها للمونولوج، تيار الوعي، الارتجاع الفنيّ، المناجاة، للإفصاح عن التّناقضات النّفسيّة للمجتمع.

ومن نماذج الحوار الدّاخليّ وأنواعه في رواية "تاء الخجل" نجد المقطع التّالي الّذي تتحدث فيه بطلة الرّواية "خالدة" مع نفسها:

«عشتُ الحيرة لأوّل مرّة، أبصَفِ النّساء أنا أم بصَفّ الرجال؟

لماذا اختلفتَ عن كلّ الرّجال؟

ألأنّك ابن امرأة على رأي أهل الحيّ؟

أم لأنّك اختلفت من أجلي؟ »[1]

تغوص الشّخصيّة الرّئيسيّة (خالدة الصحافيّة) في هذا المقطع في أعماق ذاتها، وصوتها يتأرجح بين الشّكِّ والبحث عن الهويّة، فالبطلة تكشف عن ارتباكها الدّاخليّ الّذي أشعل تساؤلات جعلتها في مواجهة مع ذاتها، لتجد نفسها بين عالميْن متناقضيْن، وغير قادرة على الانتماء الكامل لأيّ منهما، ليتحول الخطاب بعدها إلى تساؤل ذاتي عن الآخر وكأنّها تحاول فهم سرّ الاختلاف وفهم طبيعته،

[1]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات الوطن اليوم، 2019، ص06.

وبالتّالي فإنّ هذا المقطع يتناول صراعًا داخليًّا بين الفرد والمجتمع، بين الهويّة والانتماء، بين الحبّ والاختلاف، إنّه همسٌ يكشف عن روح تبحث عن مكانها الخاصّ وسط عالم مليء بالتّصنيفات.

نلمح في مقطع آخر نوعًا مميزًا من الحوار الدّاخليّ ألا وهي تقنية الاسترجاع، حيث تسترجع البطلة "خالدة" لحظات من الماضي:

«أتَذْكُرُ ذلك الطّوفان الّذي كان يغمرنا معًا أنا وأنت؟ أتَذْكُرُ صخب عيوننا؟

أَتَذْكُرُ أجمل السنوات الّتي أمضيناها معًا؟

وكيف غادرْنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟»[1]

فهذه الكلمات تنضح بالحنين والدّهشة والعتاب الرّقيق، محاولة إيقاظ ذاكرة الآخر، أو ربّما ذاكرته هو لاسترجاع لحظات مضت لكنّها لا تزال حيّة ومتّقدة في الرّوح، و المقطع ليس مجرد استرجاع للذّكريات فقط، بل محاولة لاستعادة الشّعور ذاته، لإحياء الماضي في الحاضر، ولرؤية إن كان الطرف الآخر (نصر الدين) لا يزال يتذكر... أم أنّ الذّكرى أصبحت مجرد طيف بعيد، فهذا النّص يمزج بين المونولوج الدّاخليّ والاسترجاع (فلاش باك)، لكنّه يميل أكثر إلى الاسترجاع، لأنّ "خالدة" أعادت إحياء لحظات من الماضي واستحضرتها إلى الزّمن الحاضر مخاطبة حبيبها إن كان يتذكّر ماضيه معها بأسلوب تساؤليّ مليء بالحنين.

[1]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص06.

نلمح في مقطع آخر يفيض بالتّساؤلات والعتاب الدّاخليّ وجود مونولوج يختزل حالة من الشّك العميق بالنّفس والقدر، حيث يصبح كلّ شيء موضع تساؤل: العائلة، الهوية، وحتى كينونة الأنوثة نفسها:

«لماذا خانني المطر بعد ذلك؟

أ لأنّني من بني مقران، من ذلك البيت المليء بالخيبات المغلقة والبريق الزائف؟ أم لأنّني أنثى تملأها العُقد؟»[1]

فالمطر هنا ليس مجرد ظاهرة طبيعيّة، بل رمز للأمل وللنقاء وربما لوعد لم يتحقق، فقد كان المطر ربما علامة على البدايات أو الغسل من الماضي، لكنّه في النّهاية خذلها، وتحوّل التّساؤل إلى إحساس بالانتماء إلى بيت مملوء بالزّيف والفشل، ليضيق السّؤال بعدها ويصبح أكثر ألما في الأخير، فهل السّبب في الخيانة هو كونها أنثى؟ فخالدة تتساءل عن شيء جوهريّ، محاولة لوم ذاتها والظّروف الخارجيّة (المجتمع).

عادت بنا الرّوائية من خلال الشّخصيّة البطلة إلى الماضي البعيد وهي تستذكر أيام طفولتها:

«أذكر أنّي عدت ذات يوم من المدرسة، فلم أجد أمّي في البيت، نزلت عند العمّة تونس أسألها عنها، فإذا بالعمّة كلثوم تنادي عليّ من فوق...»[2]

---

[1]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص14.

[2]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص15.

حاولت "خالدة" الرّجوع بذاكرتها إلى مرحلة الطّفولة وذلك عندما عادت إلى البيت ولم تجد أمّها، لتتذكر بعد ذلك خطبة خيرة ابنة عمها:

«وأذكر حين خُطبت خيرة ابنة عمي الحسين، أنّها قالت عن الخطيب أنّه من يعجبها، فرفضه الجميع»[1].

وفي مقطع آخر ورد الاسترجاع حينما تذكّرت البطلة حبيبها "نصر الدين" قائلة:

«عبثًا حاولت أن أُغلق عليك أبواب الذّاكرة، كُنتَ قد انبعثتَ من كلّ الفجوات، وقد أبصرتك كعلامة ضوء وسط العتمة الّتي تخيّمُ على الغرفة. كُنتَ قريبًا مِنّي، فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرّياضيّ الـ"Nike"، ببنطلونك "الجينز" الباهت اللّون، بقميصك الرّياضيّ الأبيض، برائحة "Fa" المنبعثة منك بكلّ تفاصيلك الهادئة، تعيدُ لي دفتري الّذي استَلفتَه منّي»[2]؛ فقد تذكّرت تفاصيل اليوم الّذي استرجعت فيه دفترها من "نصر الدين" واعتمدت على مزج ضميريْ المخاطب والمتكلم.

كشفت "خالدة"في مونولوج آخر من خلاله حالة الشّكّ الّذي راودها وهي تحدّث نفسها وكأنّها تخاطب شخصا أمامها مباشرة:

---

[1]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص18.

[2]_ المصدر نفسه، ص68.

«وقد قلت لنفسي لو أنّك تفكر بي لسألت عنيّ أنت الّذي تعرف أنّ كلّ الصّحافيين كانوا يعيشون في فوهة مدفع.

عاتبتك جدّا، وخاطبتك أكثر من مرة في نصوصي المنشورة ولكنّك لم تقرأني ربّما. أيمكن لكلّ ذلك البركان الّذي كان يسكن قلبك أن يخمد وتلتهمه السّنوات؟

ربّما هكذا هم الرّجال!

إنّ لهم طريقة غريبة في الحبّ»[1].

حاولت البطلة من خلال هذا المونولوج أن تعاتب الآخر عن لامبالاته وجسّدت الحقيقة في أسطر قلائل.

ومن أمثلة تيار الوعي الّذي عكس أفكار ومشاعر الشّخصيّة الدّاخليّة كما تتدفق في ذهنها، دون ترتيب منطقيّ صارم أو تسلسل زمنيّ واضح داخل رواية "تاء الخجل" نجد:

«(...) لكن من يعرف فظاعة وهول التّجربة، غير زهرات يعشنّ اليوم بين أشواك العار والجنون؟

أ أفضح يمينة؟

[1]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص32_33.

أ أفضح نفسي؟

غدًا سيقول الأقارب والأهل وكلّ من يعرف اسمي:

"هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منّا".

كيف وصلتْ بي الأمور إلى هنا؟

كيف فكرتُ بهذه الطّريقة؟ »[1]

يمثل هذا المقطع ذروة الصّراع الدّاخليّ، حيث يتجلّى الصّدام بين الضّمير، الخوف، والضّغط الاجتماعيّ، إنّه مونولوج داخليّ متفجر بالمشاعر المتناقضة، حيث تسأل "خالدة" نفسها أسئلة مصيريّة تكشف عن حالة من العجز، الألم، والإحساس بالحصار، كما نجدها متعاطفة تعاطفًا عميقًا مع النّساء اللّاتي يعشن في دائرة الظّلم والصّمت، واستخدام صورة "أشواك العار والجنون "يوحي بأنّ هؤلاء النّساء محاصرات بين عار المجتمع الّذي يفرضه عليهنّ، وجنون الظّلم الّذي يدفعهن نحو اليأس أو الانهيار النّفسيّ، فهنا يظهر ثقل الهويّة والانتماء العائليّ. المجتمع لا يرى الشّخص كشخص، بل كامتداد لعائلته واسمه، وهناك خوف واضح من العار الّذي قد يلحق بالعائلة بسبب كشف الحقيقة، هذه الجملة تكشف عن السّطوة الجماعيّة الّتي تمنع الأفراد من التّحرر، وتجعل الحقيقة نفسها جريمة، فعندما تلفّت "خالدة" صدمة اغتصاب يمينة وإدراكها للحقيقة، بقيت مندهشة من كونها قد فكّرت أصلاً في مواجهة المجتمع أو كشف المستور، إنّه ارتباك بين ما يجب فعله وما هو متوقع منها، بين الحقيقة والصّمت، بين الحريّة والخضوع.

---

[1]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص56.

وفي مونولوج آخر:

«كم بكيتُ يمينة.

كم بكيتُ ربيعها الّذي غادر مستعجلاً. كم كان قسنطينيًّا ذلك الرّبيع! كما كان يشبه الجسور الّتي تهتز!

نامي "يمينة"...

تربة الوطن في حداد عليك، كلّ الجسور في حداد عليك، وحتّى الصّنوبر، حتّى الثّلوج...

نامي "يمينة"...

لو لم تموتي نازفة فقط، لو لم تموتي عضوًا، لو لم تموتي بالتقسيط، لو لم تنتحرْ "رزيقة" لو لم تُجنَّ "راوية" لقلت إنّ الربيع في الجزائر بخير»[1] .

حاولت البطلة "خالدة" أن ترسم مأساة النّساء اللّواتي تعرّضن للظّلم والقمع في حقبة العَشريّة السّوداء، مبدية تأثرها بفجيعة موت يمينة المغتصَبة ومن جهة أخرى «انتحار رزيقة وجنون راوية، حقا إنّها مأساة أنطقت البطلة بلسان حالهنّ مناجية بعد أن أدرك عقلها الباطنيّ ووعيها المتشبع بهذه الحيثيات أنّه لا مفر من تقبّل الوضع في ظلّ انعدام القدرة على تغييره»[2] .

---

[1]_ فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص90.

[2]_ أحلام مناصرية، تجليات لغة الحوار عند الروائية الجزائرية (دراسة نماذج مختارة)، مجلة آفاق للعلوم، المجلد 05، العدد 03، الجزائر، أفريل 2020، ص 122.

ومنه نستنتج أنّ في رواية "تاء الخجل"، يصبح المونولوج أشبه بمرآة شفافة تعكس أعماق النّفس البشريّة، حيث تتجلّى فيه همسات الرّوح وصرخات الجسد المحبوس بين جدران الصّمت والخوف،ترسم فضيلة الفاروق عبر هذا الأسلوب لوحة أدبيّة حساسة، تختلط فيها الألوان الدّاكنة للعزلة والألم بألوان مضيئة من الأمل والمقاومة، ومن خلال المونولوج، تتحول الكلمات إلى نبض حيّ، ينساب بهدوء في عروق النّص، ليحمل معه صدى الألم الّذي لا يُقال، والأسئلة الّتي لا تجد إجابة، والرّغبات الّتي لا تجرؤ على الظّهور. تبدو البطلة في حديثها الدّاخلي كطائر جريح يحاول أن يطير رغم قيود الواقع، وكأنّها تقول لنا إنّ الجسد ليس مجرد مادة، بل هو قصّة تحمل في طيّاتها كلّ آلام الحياة وأحلامها.

تتجاوز الكاتبة بهذا الأسلوب حدود السّرد التّقليدي لتقدم نصًا ينبض بالحياة والإنسانيّة، حيث يصبح القارئ ليس مجرد متلقي، بل شاهدًا على لحظات صدق لا تُنسى، المونولوج هنا ليس مجرد تقنية، بل هو نافذة تطلّ على عوالم داخليّة متشابكة، تكشف عن جمال الرّوح وثقل الوجود، وعن كيف يمكن للكلمة أن تكون ملاذًا للحرية في عالم يحاول أن يكبتها.

يظلّ المونولوج في النهاية في رواية "تاء الخجل" صوتًا خافتًا ولكنّه عميق، يتردد في أعماقنا، ليذكّرنا بأنّ الألم قد يكون بوابة للجمال، وأنّ الخجل قد يتحوّل يومًا إلى قوّة تعيد صياغة الذّات وإعادة اكتشاف العالم.

خاتِمة

خاتِمة:

يُقال أنّ لكلّ بداية نهاية، لكنّ رحلتي هذه لم تكن ككلّ الرحلات، فهي لن تنتهي عند حدّ معيّن، بل تمتد بإذن الله إلى الدكتوراه إن وفّقني الرحمن.

ومن خلال هذه الرحلة توصّلت إلى ما يلي:

- ✓ أنجبت الرواية الجزائرية المعاصرة من رحمها العديد من الكتّاب الأبطال، أمثال: واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، ربيعة جلطي، عبد الحميد بن هدوقة، فضيلة الفاروق، أمين الزاوي، وغيرهم كثيرين.
- ✓ تطورت الرواية الجزائرية من مجرد تسجيل للتاريخ إلى فنّ تجريبي يعالج قضايا الإنسان الجزائري بعمق، مسجلة مرحلة هامّة في الأدب العربي، كما لعبت دورًا في كشف التناقضات الاجتماعية والسياسية، وأسهمت في نضج الخطاب الأدبي عبر تجربة فريدة من نوعها.
- ✓ الحوار الداخلي أداة فنية لفهم شخصيات العمل الأدبي، خاصة في الرواية الجزائرية المعاصرة التي استخدمته لتفسير الصراعات النفسية والاجتماعية.
- ✓ أسهمت تقنية تيار الوعي والارتجاع الفني في تطوير السرد وجعله أكثر واقعية وعمقًا نفسيًا,
- ✓ استخدم الكتّاب الجزائريين الحوار الداخلي لتعزيز الجانب الإنساني وربطه بالهويّة الوطنية.
- ✓ لاحظت من خلال الروايات الثلاث: ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي و حيزيّا لواسيني الأعرج وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، تنوّع الحوار، فالحوار الداخلي الذي أورده الكتّاب الثلاث بغية التحاور مع ذاتهم بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب لتقديم المحتوى النفسي للشخصيات للإفصاح عن دواخلهم.

- خاتِمة:

✓ الحوار الداخلي يشتمل على نوعين اثنين: المونولوج المباشر: وهو كلام غير موجه للآخرين، يعكس الأفكار كما هي ويكون ضمير الغائب مسيطر على المشهد الحواري، كما نلاحظ غياب كلّي للمؤلّف، أمّا المونولوج غير المباشر: فيتدخل فيه الكاتب ويوجّه الأفكار عبر ضمير المتكلم.

✓ توظيف الكتّاب في حوار شخصياتهم اللغة العربية الفصحى، وأحسنوا اختيار أدوار الشخصيات.

قائمة المصادِر والمراجِع

قائمة المصادِر والمراجِع:

_ القرآن الكريم.

1_ المصادر:

-أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار هاشيت أنطوان، بيروت- لبنان، د. ط، 2013م.

- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، منشورات الوطن اليوم، د. ب، د. ط، 2019م.

- واسيني الأعرج: حيزيّا- زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا، دار النهى للنشر والترجمة والتوزيع، عنابة- الجزائر، ط5، جويلية 2024م.

2- المراجع:

- المراجع العربية:

- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م.

- أحلام مستغانمي: عابر سرير، هاشيت أنطوان، بيروت- لبنان، د. ط، د. س.

- أحمد رضا حوحو: نماذج بشرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، د. ط، 2012م.

- الطاهر وطار: اللاّز، دار موفم للنشر، الجزائر، د. ط، 2013م.

- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، ط2، 2011م.

- أمين الزاوي: عودة الأنتلجنسيا المثقف في الرواية المغاربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 2009م.

- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1989م.

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1997م.

- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، د. ط، 2014م.

- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1998م.

- عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب مسردية في ثمانية دفاتر، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، السداسي الأول 2020م.

- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي- ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2011م.

- محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف، الإسكندرية- مِصر، د. ط، د. ت.

- محمد مصايف: النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1983م.

- محمد مفلاح: شبح الكليدوني، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015م.

- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د. ط، د. ت.

- ناجي جمعة: الحوار في الرواية البحرينية المعاصرة، دار اسكرايب للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، د. ط، 2022م.

- نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة- الإمارات، ط1، 2004م.

2- المعاجم:

المعاجم العربية :

- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس- تونس، د. ط، 1986م.

- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ب، د. ط، 1979م.

- جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1979م.

- جمال الدّين ابن منظور: معجم لسان العرب، دار المعارف، القاهرة- مِصر، د. ط، د. ت.

- مجمّع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة- مِصر، ط4، 2003م.

- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

المعاجم المترجمة:

- باتريك شارودو- دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري- حمّادي حمّود، دار سيناترا، تونس، د. ط، 2008م

- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة- مِصر، ط1، 2003م.

3- الكتب المترجمة:

- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1.

- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مِصر، د. ط، 2000م.

4- الرسائل والأطروحاة:

- سعاد نزاري: دور الحوار الفكري في الفضاءات العلمية والبيداغوجية في ترقية المعرفة العلمية مقاربة سوسيولوجية لمعوقات الحوار – التعصب الفكري نموذجا-، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية- جامعة 8 ماي 1945 قالمة- الجزائر، 2017/ 2018م.

– عبد الله عمر محمد الخطيب: روايات علي أحمد باكثير دراسة في الرواية والتشكيل، رسالة الماجستير، كلية الدراسات العليا– الجامعة الأردنية، 2003م.

4– المجلات والدَّوريَّات:

– إسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي: أنماط المونولوج في رواية همس الجسور، مجلة ابتكارات للدراسات، المجلد الأول، العدد الأول، جانفي 2023م.

– إسمة ميسوم: "ابن الفقير" من كتابة عن الذات إلى كتابة عن الآخر، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 03، سبتمبر 2021م.

– رجاء بلبشير: الرواية الجزائرية الحديثة تحت مظلة الواقعية، مجلة الآداب واللغات، العدد1، 19 جوان 2023م.

– طيبون فريال: بنية الحوار في المجموعة القصصية (أعتقني من جنّتك) لآسيا رحاحلية، مجلة تنوير، جامعة سيدي بلعباس، العدد الأول، د. س.

– محمد فايد: الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة بالعربية (1970–2015) دراسة بيبليوغرافية، مجلة المعيار، العدد الثالث عشر، جوان 2016م.

الملخص

– المُلخّص:

يختصّ هذا البحث بدراسة آلية الحوار السرديّ، من مفهومه، وأنواعه؛ من الحوار الداخليّ والحوار الخارجيّ، ويسلط الضوء على توظيف الحوار الداخلي؛ والمعروف باسم المونولوج في الرواية الجزائريّة المعاصرة، ومدى مساهمة جماليته في بلاغة هذه الرواية وتأثيرها على المتلقي، وذلك من خلال تحديد الطبيعة النفسيّة للشخصيات الرئيسيّة التي دارت حولها الأحداث؛ ولذلك اخترنا من الروايات الجزائريّة المعاصرة الأكثر تداولاً وتوافقاً مع متطلبات دراستنا من الناحيّة البلاغيّة والنفسيّة، والأكثر توظيفاً للمونولوج في متنها، ولعلّ أهم هذه الروايات: "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، "حيزيا" لواسيني الأعرج، و"تاء الخجل" لفضيلة الفاروق.

الكلِمات المِفتاحِيّة: الحوار السرديّ؛ المونولوج؛ الدراسة النفسيّة؛ الشخصيّات؛ الرواية الجزائريّة المعاصِرة.

–Abstract:

This research is concerned with studying the mechanism of narrative dialogue, from its concept and types; from internal dialogue to external dialogue, and it sheds light on the use of internal dialogue; known as the monologue in the contemporary Algerian novel, and the extent of its aesthetic contribution to the eloquence of this novel and its impact on the recipient, through determining the psychological nature of the main characters around whom the events revolved; Therefore, we chose from the contemporary Algerian novels

the most popular and most compatible with the requirements of our study from the rhetorical and psychological perspective, and the one that most employs the monologue in its text. Perhaps the most important of these novels are: "Memory in the Flesh" by Ahlam Mosteghanemi, "Hayzia" by Wasini Al-A'raj, and "Ta' Al-Khajal" by Fadhila Al-Farouq.

– Key words: Narrative dialogue; monologue; psychological study; characters; contemporary Algerian novel.

الفهرس

– الفهرس:

الموضوعات	الصفحات
الشُكر والعِرفان.....	
المقدّمة.....	أ، ب، ج، د، هـ، و
المدخل: الرواية الجزائِرِيّة.....	7
أوّلاً_نشأة الرّواية الجزائريّة.....	8
ثانيًا_ تطور الرّواية الجزائريّة.....	11
الفصل الأوّل: الحِوار الداخليّ والرواية.....	20
المبحث الأول: مفهوم الحوار.....	21
المبحث الثاني: أنواع الحوار.....	25
1_ الحوار الخارجيّ:Dialogue	25
2_ الحوار الداخليّMonologue.....	27

ثالثا: الحوار الدّاخلي والأنواع الأدبيّة.....	30
1_ الحوار الدّاخلي في القصّة.....	31
2_ الحوار الداخليّ في الرّواية.....	33
3_ الحوار الداخلي في المسرح.....	38
المبحث الرابع: أنواع الحوار الداخلي.....	39
أولا-المونولوج.....	39
ثانيا: تيار الوعي.....	41
ثالثا: المناجاة.....	42
رابعا: الاسترجاع (Flash-Back).....	43
المبحث الخامس: تقنيات الحوار الداخلي.....	43
الفصل الثاني: جمالية الحوار الداخليّ في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، "حيزيّا" لواسيني الأعرج، ورواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق.....	47
أوّلا: جمالية الحوار الدّاخليّ في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.....	48

ثانيا: الحوار الدّاخليّ في رواية "حيزيّا" لواسيني الأعرج.....	65
ثالثا: الحوار الداخلي في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق.....	77
الخاتِمة.....	85
قائمة المصادِر والمراجِع.....	89
الملخص.....	95
الفهرس.....	98