المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الملك سعود

كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها

وجهة النظر السردية

في البناء القصصي في القصة القصيرة السعودية

رسالة مقدمة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

إعداد الطالبة

أسماء بنت صالح حسن الزهراني

١٤٣٦ -١٤٣٧هـ

إشراف

أ.د. صالح بن معيض الغامدي

صفحة الإجازة

وجهة النظر السردية والبناء القصصي في القصة القصيرة السعودية

إعداد الطالبة:

أسماء بنت صالح بن حسن الزهراني

نوقشت هذه الرسالة يوم الخميس ٢٨ /١٤٣٧/٢هـ، الموافق ٢٠١٥/١٢/١٠م، وتم إجازتها.

المشرف	التوقيع
أ.د. صالح بن معيض الغامدي	.....

أعضاء لجنة الحكم

أ.د. حسن بن محمد النعمي	.....
أ. د. محمد خير محمود البقاعي	.....
د. معجب بن سعيد العدواني	.....
د. أبو المعاطي خيري الرمادي	.....

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

إلى روحَي والدي ووالدتي، جنّة أحلامي

وابني عبد العزيز وابنتي الشيماء معقد آمالي

وإلى من شاركوني هذه الرحلة بكل عقباتها من إخوتي وأصدقائي..

وإلى نفسي...

مقدمة البحث:

يهدف هذا البحث لدراسة البناء الفني للقصة القصيرة السعودية، في علاقته بوجهة النظر، مكوناً رئيسا من مكوناتها خطاباً ونصا. وتبرز أهمية موضوعه بالنظر إلى انعدام الدراسات التي تجمع بين جوانبه الثلاثة: وجهة النظر، وعلاقتها ببناء القصة القصيرة، ودور هذه العلاقة في بناء القصة القصيرة السعودية.

يجد البحث أن الدراسات العربية، للقصة القصيرة العربية، عموما، والسعودية خصوصا، تعاملت مع القصة القصيرة –في علاقتها بوجهة النظر– بوصفها فرعاً عن الرواية. وفي سبيل ذلك تلقت النظريات الغربية، والتطبيقات النقدية العربية الرائدة مسلماتٍ، تبني عليها مناهجها، دون محاولة تحريرها، والخروج من سياقها الزمني، والثقافي. واتفقت تلك الدراسات –في معظمها– على تكبيل دراسة وجهة النظر في القصة القصيرة العربية في جانبها المحلي، قضايا وموضوعات، بدراسات ترتكز على المضمون الفردي لكل قصة، وتغلبه على الشكل، حتى في الدراسات التي اهتمت بالجانب الفني، فأهدرت كثيرا من مكنونات البناء السردي للقصة القصيرة العربية، خطاباً، ونصّاً.

يطرح البحث –وفقاً لذلك– عددا من الفرضيات، تتعلق بمدى ما ستؤديه دراسة القصة القصيرة السعودية، من جهة علاقتها بوجهة النظر، من دور في تحرير الاعتماد على المسلَّمات حول القصة القصيرة. ويتطلب ذلك –بالضرورة– تحرير مفهوم وجهة النظر، في الدراسات العربية

التطبيقية، للقصة العربية، للخروج بمصطلح يحقق أهداف هذا البحث.

ويُبنى اهتمام الدرس السردي بدراسة وجهة النظر على كون النوع السردي يتخذ اسمه وخصائصه النوعية من وجود سارد يرى الأحداث ويبنيها وفق وجهة نظر معينة. وتتنوع مفاهيم السرد ومصطلحاته، لكنها تشترك جميعا في كونها تقوم في الأساس على تصوير موقف من العالم، وفق وجهة نظر تعتمد على الراوي المتخيل، وعلاقته بعناصر الخطاب السردي. ومهما اختلفت مناهج الدرس السردي، في تناول مستويات العمل السردي، تتفق جميعا على أنه يتشكل من أحداث وشخصيات تبنى في زمنها الأصلي وترابطاتها الطبيعية، ثم هناك تحويلات لهذه الترابطات على مستوى الزمن والمكان ومواقع الشخصيات، وعلاقاتها، وتؤدي وجهة النظر الدور الأكبر في تلك التحويلات.

وقد خلص الدرس السردي العالمي -بعد تراكم الدراسات حول وجهة النظر- إلى كونها ليست معيارا للحكم على نجاح العمل السردي، بقدر ما هي وسيلة وصفية، لدراسة بنية العمل السردي، ومن ثم تلمس نواحي خصوصية العمل السردي، في مستواه النصي. و"بعد الاعتقاد بأنه عُثِر في هذا المفهوم على سر العمل الأدبي، أدرك النقد بأنه سلسلة من الصفات المميزة، التي ليس لها قبل أي شيء سوى قيمة وصفية، والتي لا تستطيع تقديم وصفات النجاح"(١).

(١) انظر: تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، بدعم من مديرية الآداب والفنون، إشراف: ربيعة جلطي، ٢٠٠٠م، ص١٢٩. وانظر أيضا: نظريات السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٣٩.

وتكتسب وجهة النظر أهميتها في القصة القصيرة من دورها الجوهري في تمييز خصائص القصة القصيرة، إذ تُعدّ مرتكزا لتعريف النوع السردي في القصة القصيرة، التي التقت أهم تعريفاتها على جوهرية وحدة الانطباع، والسرد من وجهة نظر مختلفة، مكونين نوعيين لها، ومن هذا المنظور يرى أوكونور أن "القصة القصيرة هي فن الجماعات المهمشة"(١)، التي تعيش موقفا مختلفا من العالم. وهي تتحمل ثقل بنية النص القصصي الذي يقوم على التكثيف بحيث تنكمش فيه مساحات العناصر الأخرى بالمقارنة مع الرواية المعتمدة على البناء الأفقي الممتد في الزمن والمكان، وسيُخصص مبحث في التمهيد لهذا البحث حول القصة القصيرة، ثم موقع وجهة النظر ضمن عناصرها.

أما فيما يتعلق بالقصة القصيرة السعودية، فقد اتفق الدارسون على أنها مرت بمراحل، حيث انتقلت من مرحلة التأسيس، التي كانت تختلط فيها بالمقالة والخاطرة، إلى مرحلة التجديد، وهي مرحلة استقلت فيها بشكلها وتقنياتها، وشكلت ريادة فنية، لكنها لم تخض –غالبا– غمار التجريب الفني، وبقيت تتحرك في إطار قضايا المجتمع المحلي، ملتزمة بدور تنويري. أما في مرحلتها الأخيرة، التي تمتد للوقت الحالي، فقد انطلقت القصة القصيرة السعودية لتسابق في ميدان التجريب(٢)، وتنفلت من عقال القضايا المحلية، إلى المشترك العالمي، في الشكل والمضمون. ويفترض

---

(١) سيأتي تعريف القصة القصيرة في الفصل التالي. وانظر أيضا: هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، ٢٠٠٨م، ص٥٧–٦٠

(٢) انظر: سحمي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية منذ نشأتها حتى عام (١٣٨٤هـ – ١٩٦٤م)، الرياض، النادي الأدبي، ١٩٨٧م.

البحث أن تقديم المضمون المحلي، في إطار الأشكال السردية ذات البنى المشتركة عالميا، سيثمر في كلا الجانبين (المحلي والعالمي، الفردي والمشترك).

حدد د.حسن حجاب الحازمي المرحلة الحديثة[١] للقصة القصيرة تحديدا تاريخيا يبدأ بالعام ١٩٧٧م وما يليه، لكنه ميزها فنيا بالنضج والازدهار، والدخول في التجريب،السمات التي تجاوزت بها مرحلتي البدايات (١٩٢٦-١٩٤٦)، والريادة الفنية (١٩٤٦-١٩٧٧)، السابقتين إياها. وما يجدر الإشارة إليه أن هذه المرحلة لم تنفصل تماما عن سابقتها، بل تداخلت معها، فامتزجت فيها الاتجاهات التقليدية بالتجريبية، ولم يكن ذلك محكوما بزمنية المنتج السردي، ولا بجيل الكاتب، بل كانت مرحلة عصف، وغزارة في الإنتاج، والتنوع. وكان هذا سبب تجنب البحث التصنيف التاريخي في منهجه، بالإضافة إلى كون التحديد التاريخي لا يمثل فارقا في دراسة وجهة النظر، بوصفها عاملا خطابيا، وإن يكن تفاعلها مع الإطار التاريخي للنص السردي يجئ ضمن التحليل، لا هدفاً له.

واختار البحث عينته على أساس فني، غير تاريخي، فانتُخبت القصص على أسس فنية، ليجري فحصها في ضوء منهج البحث النظري، مع التأكيد على أن البحث لا يفترض أن تنقاد النصوص القصصية دائما لمسلَّمات النظرية، بل يتوخى أن تكون وسيلة لمساءلة النظرية، والدراسات السابقة، بما فيها هذا البحث، في ضوء دراستها بمنهج هذا البحث، كما يفترض أن تفتح مسارب جديدة، لدراسة القصة القصيرة السعودية.

---

(١) انظر: حسن حجاب الحازمي: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، خلال القرن العشرين، مدخل تاريخي، ص١، ٨وما بعدها.

وقد حرص هذا البحث على تناول أسماء بارزة من رواد المرحلة القصصية الحديثة، أمثال: محمد علوان، وجار الله الحميد، وجبير المليحان، ونورة الغامدي، ومحمد الشقحاء، وحسن الحازمي، وعبد الله باخشوين وغيرهم. وامتدت الدراسة لتشمل كتابا أصحاب تجارب مميزة، من أحدث التجارب، بحيث مازال بعضهم في مراحل إنتاجه الأولى، لكن معيار البحث النوعي، لا يهمل المنجز المبدع بدعوى قلة الإنتاج، فمن مزايا البحث الاكتشاف، وريادة الأرض البكر للإبداع، لا الاكتفاء بالجاهز والمدروس.

وفقاً لما سبق تعاملت القصة القصيرة في مرحلتها الحديثة مع جانبها الفني بوصفه جوهر الكتابة السردية، الذي تتفاعل ضمنه كل العناصر الأخرى: خطابية ونصية، حيث اختارت أن تتفاعل مع خطابات أخرى، على المستوى التقني والجمالي، فأغنت متخيلها بأنواع من المنطق السردي (المنطق الذي يوجّه ترابط الأحداث)، يتجاوز المنطق الواقعي، لأشكال من المنطق الخرافي، والأسطوري، والمجازي، والشعبي، والتناصي، بالنظر لإمكان المزج بين هذه الأنواع، والخروج بتجارب نصية فريدة، تغير كثيرا من المفاهيم الراسخة، حول أحادية وجهة النظر في القصة القصيرة، وفقرها الفني بالمقارنة مع الرواية[١].

ونظرا لهذه الفروق الفنية بين مراحل الإبداع القصصي في المملكة العربية السعودية، انصب اهتمام البحث على النصوص القصصية، من المرحلة الحديثة –غالبا– فهي التي تملك الاستقلال الفني، والنضج الذي يربط القصة القصيرة بنوعها بوصفه خطابا سرديا، ويمنح البحث مبرر

(١) انظر مقدمة الوجه الأيديولوجي لوجهة النظر.

مساءلتها فنيّاً. وذلك عوضاً عن التعامل مع القصة القصيرة في حدود غاياتها التنويرية، لدى المراحل الأخرى، والإصغاء من جانب واحد لحضور الكاتب الطاغي في نصه، الذي يحبسها في حدود الوعظ، والتقرير، والغنائية، (مع لفت النظر إلى أن البحث لم يهمل تحليل هذا الجانب في عينته من القصص).

ويجدر الإشارة إلى أهم صعوبات البحث، وهي قلة المراجع والدراسات السابقة في موضوع البحث، فالمراجع التي تدرس وجهة النظر بصفة مستقلة، غير موجودة –على حد علم الباحثة– في اللغة العربية، ولم تجد الباحثة مرجعا عربيا أو مترجما يعتمد عليه، لكن البحث استفاد من الفصول والمقالات المتعلقة بوجهة النظر، ضمن دراسات عن السرد.

يضاف لما سبق أن القصة القصيرة قليلا ما تستقل بدراسة وجهة النظر، في المراجع العربية والمترجمة عن الرواية والأنواع السردية الأخرى، فاضطرت الباحثة في دراسة القصة القصيرة –سيما منطقة غير مطروقة بما فيه الكفاية كوجهة النظر– للرجوع إلى دراسات تتعلق بالرواية أحيانا.

وتزيد صعوبة توفير المراجع –ما يدعم أهمية البحث– بالنظر إلى اختصاص الدراسة بوجهة النظر في القصة القصيرة السعودية، إذ لا تتوفر على حد علم الباحثة دراسات أكاديمية وافية في هذا الموضوع، بصرف النظر عما يرد من إشارات جزئية لجوانب من الموضوع، في سياق الحديث عن الراوي أو الشخصية غالبا، ضمن مقالات وأوراق عمل تتناول أعمالا مفردة.

وفيما يتعلق بأهمية موضوع البحث، يضاف لقلة الدراسات حول القصة القصيرة عموما،

والسعودية خصوصا –من جهة علاقتها بوجهة النظر– ما يلي:

١- إهمال دراسات القصة القصيرة العربية، لخصوصيتها، فيما يتعلق بوجهة النظر، واعتماد الدارسين على المقارنة بينها وبين الرواية، بالنظر لها بوصفها خطاباً مؤسلَبا عن الرواية، تالياً لها.

٢- نقص الدراسات التي تستثمر فاعلية وجهة النظر في القصة القصيرة.

٣- اختزال وجهة النظر في الجانب التقني في الدراسات العربية، تأثرا بالشعرية البنيوية، السائدة في دراسات وجهة النظر.

٤- غموض مفهوم وجهة النظر في الدراسات التطبيقية العربية، واعتماد معظمها على التطبيق الحرفي للنظرية.

٥- ندرة الدراسات الجمالية، وفق نظريات القراءة، للقصة القصيرة من زاوية وجهة النظر.

٦- إخضاع النص العربي –في الدراسات التطبيقية– لمفاهيم النظرية الغربية، دون النظر لاختلاف الثقافات، (ومن ذلك ما يتعلق بمفاهيم المعقول واللامعقول).

وفقا لما سبق تتلخص أهداف الرسالة في تجاوز كل ما سبق، عبر مساءلة المسلَّمات النظرية حول وجهة النظر في دراسة القصة القصيرة، وتبعاً لذلك مساءلة الدراسات التطبيقية للقصة القصيرة العربية. يضاف إلى ذلك الرغبة في فتح مسارب جديدة لدراسة القصة القصيرة السعودية، وإضاءة سبيل القاص السعودي للتعرف على ملامح إبداعه،

وتطوير أدواته السردية.

ولم يغفل البحث الاستفادة من الدراسات السابقة، التي تفرقت على جوانب البحث، ولم يخصص واحد منها لموضوع البحث، ومنها:

دراسات تتعلق بوجهة النظر:

- **محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب بدمشق، ط٣، ٢٠٠٢م.**

يُجمِل محمدنجيب التلاوي-في كتابه "وجهة النظر في رواية الأصوات العربية"- وظيفة وجهة النظر في تنظيم منطق السرد وفق منطق، وشكل فني معين، فهي المنظور (الفلسفة) الذي يحرك الأحداث والشخصيات ويمنحها منطق علاقاتها. ويشرح التلاوي وجهة النظر علاقةً بين الروائي والقارئ، حيث يتخذ الروائي الراوي السردي قناعا ليسرب مواقفه وآراءه إلى القارئ، عبر الصيغة السردية، التي يبنيها وفق وجهة نظر معينة.

- **محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة ـ من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٢٠٠٥م.**

يعتمد محمدعزام على الربط بين وجهة النظر والروائي، فيشير في "شعرية الخطاب السردي" إلى أن المنظور السردي يكتسب أهميته لديه من تمثيله البعد الذاتي في سرد القصة، "لأن العمل الذي يسرده إنما يصل إلى المتلقي من خلاله هو، فلا بد أن يكون العمل مطبوعاً بوعيه وبثقافته

وبمواقفه تجاه القضايا والأشخاص"[١].

- يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م.

تتبنى يمنى العيد علاقة الخطاب السردي بالأيديولوجيا، في تركيزها على علاقة الخطاب السردي بكاتبه الفعلي، وهي تنظر للراوي التخييليبوصفه قناعاً للكاتب، ومنفذاً لمواقفه الأيديولوجية[٢]. وفقا لذلك تعد يمنى العيد في دراساتها الراوي عنصراً متميزا، تقوم علاقته مع العناصر الأخرى على التفاوت بينه وبينها لا على التعادل[٣]. وتدرس وجهة النظر مستعملة مصطلح (الموقع)[٤]، لكنه هنا موقع الروائي الذي يستعمله بذكاء، فيعدد مواقعه، ليقدم موضوعات إشكالية، ويخرج الموضوعي في شكل الفني.

ويتفق البحث مع الدراسات السابقة التي تدخل الكاتب الفعلي في دراسة الخطاب السردي، في أهمية موقع الراوي السردي، في علاقته بالعناصر الأخرى، وفي تشكيل وجهة النظر، وإن يكن لا يتفق معها في ربط الراوي السردي بالمؤلف قناعا له. ويتفق معها في أهمية القارئ، لكن على أساس علاقته بالراوي السردي لا بالمؤلف، علاقة جمالية تشتغل في حدود الخطاب.

دراسات تتعلق بالقصة القصيرة:

---

(١) محمد عزام:شعرية الخطاب السردي ،دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، ٢٠٠٥م، ص٩٢.

(٢) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م، ص٣٣.

(٣) السابق: ص١١٤.

(٤) انظر تمييزها لمصطلح الموقع بالمقارنة مع المصطلحات الأخرى لوجهة النظر: يمنى العيد: السابق، ص١١٢ وما بعدها.

- **معجب الزهراني: "القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية"، القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في الأدب السعودي، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، جامعة الملك سعود، كرسي الادب السعودي٢٠١٣م.**

بحث يتناول أساليب الكتابة القصصية، من خلال طبيعة المنظورات التي تعكس وعي الشخصيات، وعلاقات الشخصيات، وتتناول الدراسة المحاور الموضوعية للقصة الحديثة، وتأطير لطبيعة التجريب فيها.

الدراسات السابقة هي دراسات ما بين كتب وأبحاث، انصبت على التحليل الفني للقصة السعودية، من جوانب متعددة، واستفاد البحث من مجموعها.

يتخذ البحث من مبادئ السرديات الشعريةNarratologieBoutiqueلدى جيرارجينيتGerard.Genette، وتزفيتان تودوروفTezvetan Todorov، وشلوميت ريمون كنعان Slomith Remmon Kenan، خطاً منهجياً أساساً، لكنه يدعم هذه المبادئ بالاستفادة من عدد من المدارس السردية الأخرى، لتحقيق أهدافه، وأهمها السرديات التلفظيةEnonciation Narratologie، التي ترفض حصر وجهة النظر في جانبها التقني، بوصفه منفذا وقناة، بل تربطها بالذات التي تنتجها –في المستوى التخييلي– سواء كانت راوياً، أو شخصية.

ويدخل البحث (المتخيَّل السردي) بغية فك حصر وجهة النظر في جانبها التقني، وربطها بجانبها الجمالي، وبهذا الصدد، يفعِّل البحث اختياره لمصطلح وجهة النظر، في علاقتها

الأيديولوجية(١) بالذات، فيدمج القارئ ذاتاً فاعلة في بناء وجهة النظر، انطلاقا من مبدأ ميخائيل باختينMikhail Bakhtine الحواري -الذي يحلل الخطاب السرديDiscours بوصفه نشاطا أيديولوجيا- يقوم التواصل فيه –بحسب البحث-على حواريةdialogism بين الكاتب الضمني والقارئ الضمني، بوساطة حوارية بين المرجعية التي يحيل عليها متخيل النص، ومرجعية القارئ. ولا يتعارض ذلك مع البنيويين الشعريين، إذ يعد جينيت استبعادهم للسياقات الخارجية للنص، من باب التأجيل فحسب، مراعاة لعلمية المنهج.

ويستفيد البحث من أعمال الناقد سعيد يقطين، الذي ناقش ارتباكات الصيغة Mode لدى جينيت، ووضع مفهومه الخاص، بما يتناسب وأهداف هذا البحث. وفي المجمل، يتبنى البحث منهج شلوميت كنعان في النظر لمظاهر وجهة النظر عبر ثلاثة مظاهر: الإدراكي، والسيكولوجي، والأيديولوجي، إطارا لدراسة وجهة النظر في القصة القصيرة السعودية، ويضيف الوجه الجمالي، وفقا للحيثيات السابقة. وذلك مع خصوصية كل مظهر من هذه المظاهر، كما سيأتي.

اعتمد البحث منهج التنوع في انتقاء المادة القصصية، حرصا على أن تتسع لمختلف الجوانب البحثية، وعلى أن تلبي أهداف البحث لتوظيف النظرية ومساءلتها، خدمة للنص القصصي السعودي. وجاءت الدراسة في تمهيد نظري، وأربعة أبواب، مقسمة إلى فصول.

تناول البحث في التمهيد بناء المهاد النظري للدراسة، فيما يتعلق بوجهة النظر، وعلاقتها ببناء القصة القصيرة. تناول البحث حول وجهة النظر ثلاثة مباحث، تتعلق بتحريرها اصطلاحا،

(١) راجع حول تحرير مصطلح الأيديولوجيا من محمولاته التقليدية، مقدمة الباب الثالث.

وبأنواعها، وقرائنها. وتحت علاقة وجهة النظر ببناء القصة القصيرة، تناول البحث التعريف بالقصة القصيرة، ودور وجهة النظر في تمييز خصائصها، ثم في تمردها على النوع السردي.

وتضمن الباب الأول الوجه السيكولوجي لوجهة النظر في القصة القصيرة السعودية، ويتكون من ثلاثة فصول، يتحدث أولها عن علاقة الراوي بالمروي، ويضم مبحثين، هما: المشاركة، ومستويات النص. ويتناول ثانيهما علاقة الراوي بالشخصية، ويضم ثلاثة مباحث، هي: وجهة النظر في النمط السردي المؤلفي، ووجهة النظر في النمط السردي الفاعلي، ووجهة النظر في النمط السردي الحيادي. أما ثالث الفصول فيخص علاقة الراوي بالمروي له، ويضم مبحثين، هما: الإدراكية، والموثوقية.

ويختِّص الباب الثاني بالوجه الإدراكي لوجهة النظر في القصة القصيرة السعودية، ويضم فصلين، الأول منهما يدرس الزمن، عبر ثلاثة مباحث، تحتها مباحث فرعية، وهي: النظام الزمني، في السرد المتواقت، وفي السرد اللاحق، والإيقاع الزمني، من حيث آليات التسريع، والإبطاء، وأخيرا التواتر.

ويشمل الفصل الثاني الصيغة السردية، وهي على خمسة مظاهر، هي: الخطاب المسرود، والخطاب المسرود الذاتي، والخطاب المعروض، والخطاب المعروض الذاتي، والخطاب المنقول.

ويختص الباب الثالث بالوجه الأيديولوجي لوجهة النظر في القصة القصيرة السعودية، ويأتي في ثلاثة مباحث، هي أحادية وجهة النظر، وتعددها، وتحولها. أما الباب الرابع والأخير فيتضمن

فصلين، الفصل الأول منهما معنون بتراجع الجمالي إلى حدود المرجعي، ويشمل مبحثين، حول الخطاب التقريري، والخطاب الغنائي الذاتي. والفصل الثاني معنون بجمالية المرجعي، ويشمل مباحث هي: الخطاب الواقعي، والخطاب اللاواقعي، والخطاب المجازي، والخطاب الميتاقصي، والخطاب التجريبي. ويعالج الخطاب اللاواقعي الخطاب الأسطوري، والخرافي الشعبي، والحيواني، والغيبي. وينتهي البحث بخاتمة تشمل النتائج والتوصيات، ويشار إلى أن مادة البحث من القصص القصيرة، مضافة لقائمة المصادر، بملحق خاص بها.

وأختم بالحمد لله رب العالمين، على أن يسر لي العمل على هذا البحث، على الرغم مما تخلل الطريق من صعوبات صحية جسيمة، ومهنية ثقيلة، حيث لم أتفرغ لكتابته، بل اقتطعت وقته من جهدي، ووقتي الخاص. ولم يكن ختام البحث ليتيسر لولا تشجيع ومؤازرة وثقة كبيرة، أولاني إياها الأهل والأصدقاء، وعلى رأسهم سعادة المشرف، الأستاذ الدكتور صالح بن معيض الغامدي، الذي لم يقتصر دوره على الإشراف والتوجيه العلمي، بل وقف معي –ضمن مواقفه مع طلاب الدراسات العليا– من موقعه مسؤولاً، في رئاسة القسم، ثم عمادة الكلية، يسهل العقبات، ويحل المشكلات، بما أوتي من صبر ومسؤولية مهنية وأخلاقية، وإنسانية.

وأخص بالشكر أصحاب السعادة الدكتور أظهر السيد، والدكتور أسامة المالك، والدكتور مدحت سباعي، من مستشفى الملك فيصل التخصصي للأبحاث، والدكتور متعب الفهيدي، والدكتور شريف طنطاوي، من مستشفى الحرس الوطني، وكيف أتجاوزهم، وعلى أيديهم –بفضل الله تعالى– وبحرصهم، وتفانيهم، ومتابعتهم، أقف بين أيديكم اليوم، وأكتب هذه الكلمات!!

وأختم بالصلاة والسلام على حبيبنا ومصطفى ربنا، محمد وآله وصحبه أجمعين.

تمهيد

أولاً	وجهة النظر
ثانياً	وجهة النظر في القصة القصيرة

أولاً: وجهة النظر

١- في المصطلح:

يُعرَّف السرد بأنه "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة تقتضي مرور الراوي إلى المروي له عبر القصة، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلِّق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"(١)، وليست هذه القناة سوى وجهة النظر. وتُدرس وجهة النظر، بمختلف المصطلحات المرادفة لها، بوصفها علاقة بين الراوي ومكونات الخطاب السردي، حيث يُبنى تمييز "السّردية" علَماً على نظرية مستقلة، على اختصاصها بما يتعلق بمستوى السرد، وهو المستوى الذي يُعنى بدراسة علاقة الخطاب السردي بالذات التي تنتجه، والذوات التي تتوجه إليها به(٢).

تختلف المصطلحات التي عولجت وفقها علاقة الراوي بالخطاب السردي، بحسب المنطلقات المنهجية لكل مدرسة نقدية، وتسهم باختلافها في تطور دراسة هذه العلاقة في مختلف جوانبها. وتثار مشكلة الاصطلاح في دراسة وجهة النظر بشكل أكبر من غيرها من تقنيات السرد(٣)، وتختلف تناولاتها لدرجة التناقض أحيانا، ويمكن التمثيل لذلك بمصطلح السّرد الذاتي والموضوعي، بوصفهما وضعيتين للسرد، إذ تحددهما المدرسة الألمانية وفق علاقة الراوي بالقصة، فيكون السرد بضمير المتكلم أداة السرد الذاتي، وفي المقابل تحدد المدرسة الفرنسية السرد الذاتي وفق علاقته بالشخصية، فيكون ضمير الغائب هو أداة السرد الذاتي في هذه الحالة. وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة المتعددة في مقاربات وجهة النظر، يثري التنوع في مقارباتها الدرس السردي، بمزيد من العمق، والمداخل النظرية والتطبيقية(٤).

ويمكن القول إن الدراسات حول (وجهة النظر)، (Viewpoint) مرّت بمرحلتين(٥):

---

(١) لحميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م، ص٤٥.

(٢) جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٧. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٣٩.

(٣) انظر: تودوروف: الشعرية، ص٩.

(٤) انظر: جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي، القاهرة، اتحاد الجامعات المصرية، ١٩٨٩م، ص٨.

(٥) محمد عزام:شعرية الخطاب السردي ، ص٩٣.

بدأت الأولى مع المدرسة الشكلانية الروسية، قبل أن تتبلور في النقد الأنجلوأمريكي في بدايات القرن العشرين[١]، واستمرت حتى أواخر الستينيات، وخلالها احتلّت(وجهة النظر) مركز الصدارة في تحليل الخطاب السردي، وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينيات مع التطور الذي تُوّج بظهور (السرديات)علَماً على المناهج التي تتخذ قضايا السرد موضوعا لها.

تعالج دراسات وجهة النظر طرائق تقديم القصة، وتبحث في الخطاب السردي بوصفه نتيجة للعلاقات بين الراوي والمروي والمروي له. وتنتُج وضعيات وجهة النظر عن اختيار وعي إحدى الشخصيات لتكون مصدراً لرؤية العالم السردي، وبناء إدراكاته، أو قد يكون وعيها موضعا للمراقبة من قبل الذات أو من قبل ذات أخرى. ووجهة النظر هي خلاصة علاقات الذوات التي ينفذ المتخيَّل عبر وعيها، وهي الراوي والشخصية والمروي له، وليست بالضرورة ذواتاً مستقلة بعضها عن بعض، فقد تتخذ الذات أكثر من موقع، بوصفها راوية، وشخصية، وقد تجمع لها موقع المروي له.

ويمكن البدء من تعريف تأسيسي لوجهة النظر، كما حددها ميشيل ريمون، حيث يقرر التالي: "بحسب تقنية وجهة النظر يتموضع[٢] الروائي بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع الذي لا يُنظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"[٣]، وبالانطلاق من هذا التحديد الأولي يمكن استعراض أبرز المقاربات النظرية لوجهة النظر[٤].

تبرز المدرسة الإنجليزية بدراسات تطبيقية مبكرة لوجهة النظر، وارتبط مصطلح (وجهة النظر) بهذه المدرسة، ويعد كتاب "صنعة الرواية" Craft of FictionThe[٥] لبيرسي

(١) انظر: روبرت شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: خيري دومة، مراجعة سيد البحراوي، شرقيات، القاهرة، مصر، ١٩٩٧م، ص١٤٥.

(٢) يتخذ موقعه.

(٣) جينيت، وآخرون:جينيت وآخرون: نظرية السرد، م. س ، ص٧.

(٤) انظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية، تر: شكري المبخوت، جاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، ١٩٩٠م، ص٥٠.

(٥) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠م.

لوبوكPercy Lubbock، عملا رائداً في دراسة وجهة النظر، ويضم قراءات وتحليلات لأبرز الأعمال الروائية في عصره، بالانطلاق من وجهة النظر. ويبرز لوبوك أهمية وجهة النظر في تعريفه إياها بقوله: "إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية، محكوم بالسؤال عن (وجهة النظر)، السؤال عن علاقة راوي القصة بها"(١). وترجع قيمة كتابات نورمان فريدمان Norman Friedman"وجهة النظر في القص" Point of View in Fiction التي تأتي بعد ثلاثين سنة من لوبوك، لكونها تقدم تنظيماً وتلخيصاً للدراسات قبله(٢).

ويأتي كتاب "بلاغة الرواية" Rhetoric of Fiction(٣)، لواين بوث Wayne C.Booth، ليضع مبادئ هامة لدراسة وجهة النظر، مقلِّلاً من أهمية دراسة وضعيات الراوي، ومركِّزاً على أثر العمل الأدبي على القارئ، ورصد التقنيات المسؤولة عن إحداث هذا الأثر، وفي مقدمتها وجهة النظر(٤)، وهذا ما يعكسه عنوان كتابه. وفي سبيل ذلك اهتم واين بوث بالتمييز لأول مرة بين الكاتب والراوي كصوت سردي تخييلي، موجود داخل المتخيل، فالأخير هو الذي تحدد وضعيته داخل المروي وجهات النظر، لينهي الخلط بين الموقعين.

وحرص بوث بهذا التمييز على إثبات أن الإيهام لا يتحقق بدون عزل أصوات الكاتب، لكن هذا العزل ليس إلا وسيلة لتحقيق التواصل بين الكاتب والقارئ، من خلال مظاهر حضوره الضمني في الخطاب السردي. وفي ذلك التواصل تتلخص نظرية بوث الأخلاقية في دراسة وجهة النظر، فهي لديه وسيلة لنقل قيم الكاتب ومبادئه للقارئ، وامتداداً لهذا التوجُّه الأخلاقي، ميّز بوث بين الراوي الجدير بالثقة وغير الجدير بالثقة(٥).

وبالمقارنة مع المدرسة الإنجليزية التي يؤطرها المنظور التطبيقي، تنطلق المدرسة الألمانية من منظور نظري بغية الوصول لشعريّة تميز الخطاب السردي الروائي، وهذا ما يميز المجال الألماني، بالإضافة إلى ربط دراسة قضايا التلفُّظ بالمنظور اللساني. "وعلى عكس ما حدث في إنجلترا، لم

---

(١) راجع لوبوك: صنعة الرواية، ص٢٢٥.

(٢) جينيت وآخرون: نظرية السرد، ص١٣

(٣) وين بوث: بلاغة الفن القصصي (١٩٦١م)، ترجمة أحمد خليل عرادات وعلي بن أحمد الغامدي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض.

(٤) لحميد لحمداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٤٦

(٥) جينيت وآخرون: نظرية السرد، ص١٦-١٧

يستعمل الألمان مصطلح (وجهة النظر)، إنما تحدثوا عن (المنظور)، كما عند كإيزر ، و(الموقع) كما لدى سيرانجر، و(الوضعية السردية) بحسب ستانزيل"[١].

وفيما يتعلق بالمدرسة الفرنسية، يشار لأهمية كتاب جان بويون "الزمن والرواية"[٢]، الذي تناول فيه وجهة النظر من منظور سيكولوجي، وعلاقتها ببنية الزمن في الخطاب السردي. وتأتي أهمية أعمال تزفيتان تودروف ورولان بارت R.Barthes من متابعتهم جهود المدرسة الألمانية في تحليل الخطاب الأدبي من منظور لساني، وتقديم إضافات وتعديلات للدراسات التي سبقتهم، مثل دراسة بوث الأصوات السردية، حيث أعيد ربطها بالأوضاع النحوية، بعد رفض بوث المنظور اللساني بوصفه تسطيحا لقضايا وجهة النظر[٣].

وبعد استقلال السرديات، يُعدّ الفرنسيان تزفيتان تودوروف و جيرار جينيت رائدي السرديات الحديثة، لا سيما فيما يتعلق بوجهة النظر، عبر عدد من الأعمال، في مقدمتها "خطاب الحكاية"[٤]، ومراجعته عبر كتاب "عودة لخطاب الحكاية"[٥] لجينيت، وفيهما أسس مفهومه الخاص لوجهة النظر، عبر مصطلح التبئير Focallizasion. يضاف لذلك عدد من الكتب القيمة لتودوروف، منها "الشّعرية" Poetry [٦]، و"مفاهيم سردية" Narrative concepts [٧]، وفيهما وضع أطرا نظرية هامة لنظرية السرد، وفي طيّها ما يتعلق بوجهة النظر، وناقش النظريات قبله.

قدم تودروف تحليلا لوجهة النظر في كتابه الشعرية، تحت مصطلح (الرؤية)، vision narrative، ويعرفها بأنها "وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع، ونوعية هذه الملاحظة (صحيحة أو خاطئة، جزئية أو كلية)"[٨]. وينبه إلى مجازية مصطلح الرؤية، فهو لا ينحصر في

---

(١) جينيت وآخرون: نظرية السرد، ص٢٤.

(٢) السابق: ص٢٩.

(٣) جينيت وآخرون: نظرية السرد، ص٣١.

(٤) جينيت : خطاب الحكاية، م. س

(٥) جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، م. س .

(٦) تودوروف: الشعرية، م. س .

(٧) تودوروف: مفاهيم سردية، م. س .

(٨) تودوروف: الشعرية، ص٤٥

دلالته البصرية، بل يتضمن كل ما يؤديه الإدراك في الخطاب السردي[١]، وفي هذا ما يقلل من قيمة اعتراض جينيت –سيأتي– على بصرية المصطلح.

يؤكد تودورف على أن الرؤية السردية هي المقولة الأهم لدراسة الخطاب السردي، ويشير إلى أنها لا تتعلق بإدراك القارئ القصة، بل بإدراك معروض في صلب هذا العمل ويأتي بصيغة معينة[٢]. وبذلك يقوم الإشكال الأساس في النص السردي على الكيفية التي تُدرك بها القصة من طرف الراوي، والطريقة التي يقدم بها هذا الراوي قصته.

يستعمل جينيت مصطلح التبئيربديلاً للمصطلحات الأخرى، لأنه بحسب وصفه أكثر تجريدا، متجنبا الدلالة البصرية لمصطلحات مثل (الحقل)، و(الرؤية)، والدلالة الفكرية لمصطلح (وجهة النظر)، منطلقاً من معالجة بنيوية شكلية للمنظور بوصفه موقعاً لإدراك الخبر السردي. ويعرف التبئير بصفته "تقييداً للحقل، أي في الواقع انتقاءً للخبر السردي، بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه (علماً كليا)... وأداة هذا الانتقاء بؤرة مموقعة، أي نوع من القناة الناقلة للخبر، التي لا تسمح بأن يمر إلا الخبر الذي يسمح به الموقع"[٣].

ولعل هذه المقاربة التي قدمها جينيت حول شرط التضييق والتحديد، لوجود وجهة النظر، ومقاربتها –بوصفها قناة لعبور المدركات– هي أهم ما بلورته البنيوية الشعرية في دراسة وجهة النظر، إذ أظهرت جوهرية وجهة النظر في بناء الخطاب السردي، إذ في حدودها يتشكّل الخطاب، وبواسطتها يعاد بناء المتخيّل بوصفه قصة.

ويتعلق التبئير بحسب جينيت بتضييق مجال الرؤية عند موقع التبئير، ويسمي هذا التحديد بالتبئير، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. وينسب جينيت فضل اقتراح مصطلح التبئير أو بؤرة السرد لكل من الناقدين كلينيث بروكس وروبيرت وارينK.Brooks & R. Warren، حيث اقترحاه بدلا من مصطلحي "رؤية" و"وجهة نظر"

---

(١) تودوروف: الشعرية: ص٥٠.

(٢) السابق: ص٥١، وانظر أيضا: رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص،مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ٢٠٠٢م، ص١٣٢.

(٣) جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص٩٧.

ومنهما استمد هذا المفهوم الإجرائي في تحليل البنية السردية[١].

ولا يمكن إغفال السرديات التلفُّظية، التي جدّدت دراسة وجهة النظر من ناحية التلفُّظ، ومنُ رّواد هذه المدرسة "ألان رابتال"Alain Rabatel، الذي قدّم للدارسين معايير لغوية تتيح مقاربة وجهة النظر في ضوء علاقتها بالذوات التي تنتجها، أو تشارك في بنائها[٢]: الروائي، والراوي، والشخصية، وقد قدم ألان رابتال دراسات عديدة لوجهة النظر، حاور فيها الدراسات البنيوية، وقدم منظورات مختلفة[٣]. ومن أهمها اشتراطه للقول بوجهة نظر "وجود شيء ما مدرك، و/أو مؤوِّل، ونشاط إدراك، وذات مدرِكة، وأساسا تمثيل هذا الإدراك، إلا أن هذه العوامل المكوّنة البنية المجردة لوجهة النظر قد لا تحضر كلهافي النصوص المنجزة"[٤]. وبذلك ينفي التبئير الصفري، ويثبت وجود ذات مبئِّرة في حال التبئير الخارجي، إذ لا يوجد تمثيل إدراك بدون ذات مدرِكة، فهو يشترط للتبئير وجود ذات يصدر عنها، فالبنية اللغوية للخطاب السردي تفترض البُعد الأيديولوجي له.

وهذه أهم النقاط التي خالف فيها البنيويين، وعليها يستند البحث في اختيار مصطلح وجهة النظر بناءً على احتساب كل نشاط إدراكي بوصفه وجهة نظر، سواء كان مصدرها صريحا أو غير صريح (راو عليم). وفي حال التبئير الصفري والخارجي لدى جينيت تبرز ذات الروائي التي يكون الراوي السردي قناعا له، لكنه في هذه الحال يُدرس في فاعليته اللغوية، داخل الخطاب السردي، لا في وجوده الواقعي خارج المتخيَّل السردي[٥]، وبذلك يحضر الراوي موقعاً للإدراك، ويتجاوز حصره في وظيفته صوتاً سرديا.

---

(١) جينيت : خطاب الحكاية، ص١٩٧، ١٩٨.

(٢) محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي، مسكيلياني للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، وحدة الدرسات السردية، الجزائر، ٢٠٠٩م، ط١، ص١٢.

(٣) راجع حول دراسات رابتال واهتمامه بوجهة النظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطب السردي، الإدراك والسجال والحجاج، در محمد علي للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، الجزائر، ٢٠١١م، ص١٨.

(٤) محمد نجيب العمامي:تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي، ص٣٥.

(٥) محمد بن محمد الخبو: نظر في نظر في القصص، مداخل إلى السرديات اللسانية، مكتبة علاء الدين، تونس، ٢٠١٢، ص ٣٤-٣٥.

وللتلفّظيات السردية بذور في دراسات باختين للحوارية، حيث نبّه إلى عدم كفاية الألسنيات لدراسة الخطاب السردي، فهو تفاعل مركب للأيديولوجيات، "إن صيرورة الفرد الأيديولوجية، وفق هذه النظرة، هي تمثُّل كلمات الآخرين على نحو انتقائي"(١).

وتتعدد مقاربات وجهة النظر في نطاق النقد العربي السردي الحديث، وهي مقاربات تجمع بين النظرية والتطبيق، وترمي لسبر خصوصية السرد العربي، بالاستفادة من المنجز الغربي في مجال السرديات. وتقدم أعمال سعيد يقطين، ويمنى العيد، ومحمد نجيب التلاوي، ومحمد عزام، ومحمد العمامي، مادة نظرية وتطبيقية متميزة في المجال العربي، منطلقين من توجهات نظرية متنوعة.

تتبنى يمنى العيد علاقة الخطاب السردي بالأيديولوجيا، في تركيزها على علاقة الخطاب السردي بكاتبه الفعلي، وهي تنظر للراوي التخييلي بوصفه قناعاً للكاتب، ومنفذاً لمواقفه الأيديولوجية(٢). وفقا لذلك تعد يمنى العيد في دراساتها الراوي عنصراً متميزا، تقوم علاقته مع العناصر الأخرى على التفاوت بينه وبينها لا على التعادل(٣). وتدرس وجهة النظر مستعملة مصطلح (الموقع)(٤)، بالانطلاق من علاقة الراوي بالشخصيات، بالنظر لموضوع محدد. وبمقولة الموقع "يغدو التعبير تحويلاً وامتلاكاً للغة، لا مجرد تلفُّظ"٥. وهي بذلك تلتقي مع السرديات التلفظية –لدى محمد العمامي ومحمد الخبو– في اهتمامها بالبُعد الفكري الذاتي لوجهة النظر، لكنّها تفترق عنهم بإدخالها الكاتب الفعلي في بنية الخطاب، معترضةً على الاكتفاء بالجانب التلفُّظي لوجهة النظر.

ويُجمِل محمد نجيب التلاوي في كتابه "وجهة النظر في رواية الأصوات العربية"(٦) وظيفة

---

(١) يستعمل م. باختين الأيديولوجيا بما يوازي استعمال وجهة النظر كموقف فكري. انظر: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة محمد جاسم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م، ص٢٠٠.

(٢) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص٣٣.

(٣) السابق: ص١١٤.

(٤) انظر تمييزها لمصطلح الموقع بالمقارنة مع المصطلحات الأخرى لوجهة النظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص١١٢ وما بعدها.

٥ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص٣٣.

(٦) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية اتحاد الكتّاب العرب، . وجهة النظر في

وجهة النظر بحسب النقاد قبله، في تنظيم منطق السرد وفق منطق ترابطي، وشكل فني معين، فهي المنظور (الفلسفة) الذي يحرك الأحداث والشخصيات ويمنحها منطقها. وهو يشارك يمنى العيد في إدخال الروائي ترهينا سرديّاً، إذ يشرح التلاوي وجهة النظر بوصفها علاقة بين الروائي والقارئ، حيث يتخذ الروائي الراوي السردي قناعا ليسرب مواقفه وآراءه إلى القارئ، عبر الصيغة السردية، التي يبنيها وفق وجهة نظر معينة.

ويوافقهما "محمد عزام" في الربط بين وجهة النظر والروائي، فيشير في "شعرية الخطاب السردي"(١) إلى أن المنظور السردي يكتسب أهميته من تمثيله للبعد الذاتي في سرد القصة، "لأن العمل الذي يسرده إنما يصل إلى المتلقي من خلاله هو، فلابد أن يكون العمل مطبوعاً بوعيه وبثقافته وبمواقفه تجاه القضايا والأشخاص"(٢).

أما "سعيد يقطين" فيختار مقاربتها بمصطلح (الرؤية السردية)، بعد أن يستعرض مصطلحات وجهة النظر، مقرّراً أن الاختلافات بين المصطلحات هي اختلافات في الدرجة لا في النوع، تُبنى على تنويعات بسيطة في علاقة الراوي بالمروي وبالشخصية وبالمروي له(٣). ويبني يقطين مصطلح الرؤية Vision السردية على أساس الربط بينها وبين الصوت، مع التمييز بينهما بوصفهما مفهومين سرديين، متخليا عن ربط جينيت بين المنظور والصيغة، وبذلك يشاطر تودوروف معالجته الرؤية بشكل مستقل عن الصيغة.

وحين يستعمل يقطين الرؤية السردية مقولةً مركزية، يُحمّلها ما يتّصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة، من خلال الربط بين ما يتعلق بالضمير السردي، والمستوى السردي، كما حددهما جينيت، من جهة، وما يتعلق بما أسماه في الصيغة بـ(التبئير) من جهة أخرى، كما عدّله جينيت نفسه في عودته لخطاب الحكي(٤).

روايات الأصوات العربية . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق ٢٠٠٠.

(١) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، م. س .

(٢) السابق: ص٩٢.

(٣) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م، ص٢٨٤.

(٤) السابق: ص٣٠٨.

وفقا للاستعراض النظري الآنف، تُدرس وجهة النظر وفق ثلاثة اتجاهات: يربط الأول السرد بمرجعية أيديولوجية، حيث يرتبط مصطلح وجهة النظر بالكاتب، ومواقفه الشخصية تجاه العالم. ويدرس الثاني وجهة النظر كتقنية شكلية، منفصلة عن الكاتب، ولا يعد الكاتب فيها ترهينا سرديا. أما الثالث فيدرس وجهة النظر كنشاط تلفُّظي، آخذاً في الاهتمام الجانب الذاتي في بناء وجهة النظر، لكنه يعني بالجانب الذاتي الذوات التخييلية التي تكون وجهة النظر نتيجة لعلاقاتها المركبة، ومواقفها الإدراكية من ذاتها ومن العالم السردي.

يبرر نجيب التلاوي –بالمعنى الأيديولوجي– اختياره مصطلح وجهة النظر، بأنها تعني العلاقة بين المؤلف والقارئ عبر موضوع الرواية أي هي الزاوية التي ينقل الراوي انطلاقاً منها الأحداث التي تُبنى على وجهة نظر ثقافية وأيديولوجية للمؤلف. وبذلك تصبح لوجهة النظر وظيفة بناء العمل السردي بوصفه علاقة بين الروائي والقارئ، بما يذكّر بأخلاقية بوث. وتبني يمنى العيد اختيارها مصطلح الموقع، على دلالته على حضور الكاتب في سرده، خلف قناع الراوي، رافضة المناهج الشكلية التي تعزل الخطاب الأدبي عن مرجعه الأيديولوجي(١).

ووفق التوجُّه التقني، يعُدّ البنيويون الشعريون ما يتضمنه مصطلح وجهة النظر من معاني الذاتية مشكلةً تقيِّد العمل السردي بجانبه الأيديولوجي، ويستبدلون به مصطلحات أخرى كحصر المجال وزاوية الرؤية وغيرها. يختارجينيت مثلا مصطلح التبئير، وهو الساعي كسائر الشعرييناإلى تحييد المصطلحات الأدبية عن أي علاقة خارج العمل الأدبي.

وتجمع السرديات التلفُّظية بين الجانبين السابقين، وهو توجُّه يتوافق مع أهداف هذه الدراسة إذ إن البحث يتجه للاهتمام بالبُعد الفكري الذاتي لوجهة النظر، بوصفها نشاطا تلفُّظيا، إذ ينتج عن العلاقة النشطة بين الذوات السردية (الراوي والشخصية والمروي له)، ويعكس العالم السردي، ويبني الخطاب السردي وفق العلاقات والتقاطعات بين مدركات هذه الذوات. وفق ما سبق يختار هذا البحث مصطلح "وجهة النظر"، لما يعكسه من هذا البُعد الفكري الذاتي، من غير الاستغراق في سياقات خارجية تأخذه بعيداً عن حدود الخطاب.

ويستفيد البحث من سعيد يقطين في ملاحظته جانب المتلقي في تعريفه الرؤية السردية، على أنها "تركز في معظم التعريفات –رغم بعض الفروقات البسيطة–على الراوي الذي من خلاله

---

(١) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص١١٣.

تتحدد (رؤيا)ته إلى العالم الذي يرويه بأحداثه وأشخاصه، وعلى الكيفية التي أيضا من خلاله –في علاقته بالمروي له–تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي، أو يراها"[١].

ويستحضر البحث تبعا لذلك العلاقة بين الصوت والمنظور، وهي علاقة تحضر لدى كنعان في تمييزها بين المبئِّر والمبأر[٢]، حيث يرى يقطين "أن هذين الترهينين يساعدان على تلمُّس العديد من الجزئيات والتفاصيل، وتجسيدها"[٣]. ويتجاوز البحث بذلك الفصل الذي أقامه جينيت بين الصوت والمنظور، لأن الدرس التطبيقي لوجهة النظر لا يستقيم –باعتراف جينيت– من دون الربط بينهما، وكان ذلك وراء تعديله التبئيرات وفق علاقة الراوي بالقصة.وفقاً لذلك يبني البحث مقاربته وجهة النظر اصطلاحيا بالجمع بين بنيتها التقنية، ومكونها الذاتي، من دون الخروج عن حدود الخطاب، وعالمه التخييلي.

ويستفيد البحث –في الجانب المنهجي– من مقاربة كنعان لوجهة النظر ما ميّزته من أوجه اشتغالها في الخطاب السردي، وهي الوجه السيكولوجي، والإدراكي، والأيديولوجي. ويتمثل الوجه السيكولوجي في امتداد وجهة النظر داخل الشخصية وخارجها، وهي عند جينيت التبئيرات الداخلية والخارجية، كما يعالج العلاقة الذاتية والموضوعية بين الراوي والمروي، من حيث هي مواقع لوجهة نظر الراوي. ويهتم الوجه الإدراكي بالتمثيل الزمني لوجهة النظر في الخطاب السردي، وعلاقة الزمن بمواقع وجهة النظر وامتداداتها بين الذوات السردية، ويتضمّن هذا الوجه الصيغة بعد فصلها عن المنظور، وفقا ليقطين. أما الوجه الأيديولوجي فيتناول البُعد الفكري الذاتي لوجهة النظر، ويشير لتحولات وجهة النظر وتعدُّدها، بحسب علاقتها بالذوات المنتجة لها، وهو ما يتعلق بجانب الاستمرارية.

وهي مقاربة لا تبتعد عن مقاربة توردوروف، الذي يلخص منطلقات تناول النقاد لمظاهر وجهة النظر، في عدد من المقولات، منها علاقة الراوي بالمروي من حيث الذاتية والموضوعية، وهذا محل اختلاف بين المناهج النقدية كما بين المدرسة الألمانية والمدرسة الفرنسية. وتأتي المقولة الثانية من مقارنة علم الراوي بعلم الشخصية، وتتعلق بكمّية الخبر السردي، ويصفها بـ(امتداد الرؤية)،

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٤.

(٢) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١١١.

(٣) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٣٠٩.

باتجاهين: داخل الشخصية، وخارجها، وهذا المعيار الذي يميز بين وجهتي النظر الداخلية والخارجية، ويميز المعرفة بكل شيء عن الرؤية المحدودة. وتتعلَّق المقولة الثالثة باستمرارية وجهة النظر، من جهة التحول والثبات، ومن جهة الأحادية والتعدد. أما المقولة الرابعة فتتعلق بموثوقية وجهة النظر، ويشير تودوروف بهذا الصدد للأخطاء السردية المقصودة، لخرق الوهم، وتحقيق نوع مختلف من الأثر الجمالي، وهذه المقولة تحديدا تستدعي النظر في حضور القارئ الضمني، لإكمال الاشتغال الخطابي لوجهة النظر، فهو الذي يحقق الموثوقية أو عدمها، ويفعّل الإيهام وخرقه، وفي المجمل، تثبت هذه المقولة لدى تودوروف عدم تناقض البنيوية مع جماليات التلقي، والتقائهما في نقاط يمكن توظيفها.

يضيف البحث الوجه الجمالي –وفقا لما سبق– خاتمةً لدراسة وجهة النظر في بناء القصة القصيرة السعودية، ويمثل علاقةً بين وجهة النظر والمتلقي، وفيه ينتقل البحث من مستوى التقنية لمستوى التأويل، وهو مستوى يسترجع علاقة الخطاب بالمرجع، إذ لا يكتمل الخطاب السردي إلا في مستوى القراءة، حين يدخُل القارئ شريكاً في بناء وجهة النظر، من موقع مختلف. وهو مستوى يعالج كعلاقة تفاعل، بين الخطاب السردي والقارئ، حيث يكتشف القارئ العلاقات بين المرجعي والمتخيل، وتفاعلاتهما في بناء الخطاب السردي، محقِّقاً الشرط الجمالي أو غير محقِّقٍ إياه.

ويشار بهذا الصدد إلى تمييز فاولر في دراسة الخطاب السردي بين ثلاثة مقامات[١]:

- مقام التلفُّظ وقوامه المحيط المادي الذي يجري فيه الفعل التلفُّظي، والمتخاطبون، والأوضاع التي يكونون عليها أثناء التخاطب، والقناة التي يكون بها التواصل.
- المقام الثقافي، وهو يشمل العلاقات وطبائعها الاجتماعية، والاقتصادية التي تكون بين المتخاطبين.
- المقام المرجعي، وهو مقام يتعلق بالأشياء التي يحيل إليها المقام التلفُّظي.

ويوازي المقام الأول من وجهة نظر هذا البحث البنية السردية للخطاب، ويتضمن المقام الثقافي المنطق الذي يحكم ترابطات السرد، ويشمل ذهنية الشخصيات، وطابع علاقاتها. أما المقام المرجعي فيحيل على العالم المرجعي الذي يتشكّل بمواده المتخيل، سواء كان يحيل على عوالم مواقعية، أو عجائبية، أو رمزية، وغيرها.

---

(١) محمد بن محمد الخبو: نظر في نظر في القصص، مداخل إلى السرديات اللسانية،ص١٠٥.

يوظف البحث -تبعاً لذلك- الجانب الذاتي لوجهة النظر بطريقة مغايرة للدراسات التي تُدخِل الكاتب الفعلي في تحليل الخطاب السردي، إذ يستبدل الراوي السردي بالمؤلف الفعلي، حيث يبني الراوي الخطاب بالتفاعل مع العالم المرجعي لشخصياته، وفق استراتيجيات فنية، متعددة، تبعا لأنواع العوالم المرجعية التي تنتمي لها الشخصيات.

ويهدف البحث بهذا إلى التخلص من سلطة المناهج السيكولوجية والاجتماعية التي تركز على استعمال النص لخدمة سياقات خارجه، ويتخذ البحث موقفا وسيطا يستثمر معطيات المنهج البنيوي الدقيقة في تشريح الخطاب السردي، تشريحاً فنيّاً، يُستعان فيه بالخطاب الثقافي معادلاً موضوعيّاً له، ضمن نسق ثقافي مشترك، فهذا البحث لا يستعمل النص السردي لصالح سياقات خارجية، بل يستثمر معطيات النسق الثقافي بوصفه خطابا ينجز الخطاب السردي بالتفاعل معه.

ويجدر التأكيد على أن وجهة النظر ليست في النهاية سوى بنية وصفية، ترتبط بفهم شعرية السرد، لكنها لا تقدم معايير تمييزية ثابتة له[١]. ويمكن القول إن عودة الاهتمام بمفهوم وجهة النظر في الدرس السردي هو ناتج عن العلاقة المتنامية بين حقل السردية وحقول معرفية أخرى من أهمها التداولية واللسانيات، وقضايا التلفظ، ورفدت هذه الحقول وجهة النظر بعمق أكبر، ونقلتها لمستوى أعلى من التمييز والوصف العلمي[٢]. وإذا كان مصطلح وجهة النظر مرتبطا ببناء السرد وفق ذاتية ما، فإنها بذلك تفتح الدرس السردي بلا حدود على لا نهائية القضايا والثيمات التي يعالجها السرد والعوالم الثقافية الممكنة التي يبنيها، وهذا ما يرشحها منطلقاً للدرس السردي بعامة وهذه الدراسة بشكل خاص.

٢- أنواع وجهة النظر:

تحتلّ وجهة النظر مركز اهتمام السرديات في مقاربة شعرية الخطاب السردي، ويرتبط انفتاحها على البحث النظري والتطبيقي، بانفتاحها -بوصفها تقنية- على التجريب الإبداعي، وقدرتها على إثراء المنجز السردي ومدّه بجوانب جديدة ومتوالدة، تجعل من دراسة وجهة النظر غير قابلة للنفاد، إلا بنفاد الكتابة السردية.

---

(١) تودوروف: مفاهيم سردية، ص١٢٩

(٢) تناول تودوروف هذه العلاقة تحت مفهوم "التلفظ"، بوصفه علاقة بين الكاتب والقارئ والشخصية: مفاهيم سردية، ص٦١ وما بعدها.

ويصبح الحديث عن الراوي وعلاقته بالشخصيات وبالخبر السردي ضرورة حين يراد التحدث عن أنواع وجهة النظر، فالراوي هو المسؤول عن تقديم القصة، وفق وجهة نظر، هي بحسب الدرس السردي نتيجة علاقة الراوي بمكونات الخطاب السردي. وتتأسس دراسة وجهة النظر على أساس فكرة تضييق مجال علم الراوي، وإمكان اطلاعه على مجمل الخبر السردي، وعلى وعي الشخصيات، ومن دون هذا التحديد تفقد وجهة النظر أهم معايير اشتغالها التقني، وتنحصر في مظهرها الأيديولوجي كموقف أيديولوجي للراوي. ووفق مفهوم التضييق والتحديد تدرس البنيوية الشعرية وجهة النظر، ويهمنا منها دراسة جينيت، الذي تنحصر وجهة النظر لديه في مدركات الشخصية وحدها، لأن كل رؤية خارج وعي الشخصية لا يمكن أن تكون رؤية محدودة، وهي بهذا المعنى بلا تبئير.

ويكشف جينيت في دراسته (صيغة السرد)[١] عن جانب مهم في طرائق السرد القصصي والروائي حين يميز بين الراوي ووجهة النظر، (من يرى ومن يتكلم) بحسب تعبيره[٢]. ويدخل جينيت المنظور مع المسافة في دراسته الصيغة، وصيغ امتزاجهما هي المسؤولة عنده عن تنظيم الخبر السردي، بتوظيف المسافة الزمانية والمكانية بين بؤرة الإدراك والحدث، واختيار تقييد وجهة النظر أو عدم تقييدها[٣]. وينتهج هذا البحث فصل المنظور عن الصيغة، وتحليله مقترنا بالصوت، مع المحافظة على التمييز بينهما، وذلك لارتباطهما تقنيا، في عموم الدرس السردي لوجهة النظر.

ولعل أهم ما نتج عن التمييز بين الصوت ووجهة النظر، التعديل التقني لأنواع وجهة النظر وأوضاع السارد[٤]، فقد يختلف الصوت وتكون وجهة النظر واحدة، وقد تتعدد وجهات نظر عبر صوت واحد مناقض لذاته، وهذا ما يشرحه جينيت في انتقاده نورمان فريدمان، الذي قدم من

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية، ص١٧٧.

(٢) السابق: ص١٩٨.

(٣) السابق: ص١٩٨، ويدمج جينيت المنظور في الصيغة، إلى جانب المسافة، ويفصل بينهما وبين الصوت، وينتهج هذا البحث كما —سلف في المبحث السابق– فصل المنظور عن الصيغة، ودمجه بالصوت، مع المحافظة على التمييز بينهما، وذلك لارتباطهما تقنيا، في عموم الدرس السردي لوجهة النظر.

(٤) جينيت: خطاب الحكاية: ص١٩٨-٢٠١.

جهته تصنيفا أكثر تعقيداً للراوي في المفاهيم التالية[١]:

- **المعرفة المطلقة للراوي،** حيث وجهة نظر المؤلف غير محدودة.
- **المعرفة المحايدة للراوي،** حيث يتكلم الراوي بضمير الغائب، ولا يتدخل، ولكن الأحداث لا تُقدّم إلا كما يراها هو، لا كما تراها الشخصيات.
- **المعرفة المتعددة،** حيث يوجد أكثر من راوٍ واحد، والقصة تُقدّم كما تحياها الشخصيات.
- **المعرفة الأحادية،** حيث يوجد راوٍ واحد، ولكنه يركز على شخصية مركزية نرى القصة من خلالها.
- **النمط الدرامي،** حيث لا تُقدّم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها.
- **الأنا الشاهد،** في روايات ضمير المتكلم. حيث الراوي مختلف عن الشخص، وتصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي.
- **الأنا المشارك،** حيث الراوي المتكلم هو شخصية محورية.

ويوضح جينيت ارتباك التصنيف السابق بسبب الخلط بين الصوت والمنظور، فالنوعان الأولان هما مثالٌ على اختلاف الصوت، مع عدم اشتراط اختلاف وجهة النظر، والشيء نفسه يحدث مع النوعين الثالث والرابع.

ويتجنب جينيت -في سبيل تجنب الخلط بين الصوت (من يتكلم) والصيغة (من يرى)- في درسه وجهة النظر ما يصنفه تحت المصطلحات البصرية[٢]، ومنها "حصر المجال" أو "الرؤية"، عبر توظيفه مصطلح (التبئير).

---

(١) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص٩٤-٩٥.

(٢) يشار لاختلاف تودورف مع جينيت حول وسمه هذه المصطلحات بالبصرية، وميله لأن يعد هذا الوسم من الوصف المجازي، بحيث لا يقلل من قيمتها في الدلالة على الإدراك والوعي. انظر: تودوروف: الشعرية، ص٥٠.

ويصنف جينيت التبئيرات إلى ثلاثة أنواع[١]:

١ . السرد غير المُبأَّر أو السرد ذو التبئير الصفر، وهو المفضل في السرد الكلاسيكي على وجه العموم، ويأتي بصوت البطل السير ذاتي، أو الراوي العليم.

٢ . السرد ذو التبئير الداخلي، سواء كان أحادياً أو متحولاً أو متعدداً، حيث يكون الحدث الواحد مستحضراً مرات عديدة من مواقع مختلفة، للشخصية، أو لشخصيات عديدة.

٣ . السرد ذو التبئير الخارجي المنتشر، حيث تكون الشخصية متحركة أمامنا دون أن نستطيع معرفة أفكارها، ويأتي بصوت راو شاهد، أو خارجي محايد، وهذا السرد ليس له فاعل تبئير.

ويتبنى البحث توجّه السرديات التلفُّظية، التي تقرن وجهة النظر بالذوات السردية، وفقاً لبُعدها الفكري الذاتي، فلكل ذات سردية وجهة نظر، مهما كان امتدادها، وبالمقابل ليس هناك تبئير بلا مبئر. وفي حال التبئير الصفر عند جينيت، يؤخذ بالاعتبار الآثار اللغوية التي يتركها الروائي، على لسان الراوي البطل، أو العليم، عاكسةً وجهة نظر لها دورها في بناء الخطاب، أما في حال التبئير الخارجي، فيؤخذ الراوي بالاعتبار فاعلاً لذلك التبئير. ويهدف البحث من هذا التوجُّه إلى مراجعة التقييم التقني للنصوص التي تظهر بلا مبئّر، أو بلا تبئير، الذي يصنفها نصوصاً تفتقر للعُمق السردي، بالمقارنة مع النصوص التي تعتمد وجهة النظر الداخلية.

ويستبدل البحث —وفقا لذاتية وجهة النظر– مصطلح وجهة النظر المتعالية بالتبئير الصفر، بالنظر لعلاقة ملفوظات الراوي العليم أو الخارجي، بوجهات نظر الشخصيات، لا بوجهة نظر المؤلف الفعلي، أي أن البحث لا زال في حدود الخطاب، وما يؤيد هذا الاستعمال، كون النقاد الذين عدوا الراوي قناعا للمؤلف، اشترطوا ألا يتمسك المؤلف بوجهة نظر واحدة، وأن ينفصل عن شخصياته ليقدم رؤى متعددة، ويحافظ على الصراع واللاتجانس، شرطين فنيين. والمصطلح هنا (وجهة النظر المتعالية) لا يعكس القدرات المكانية لموقع الراوي السردي غير المشخص فحسب، بل يعكس قدرات تنظيمية، حيث تتحكم رؤيته في المروي وتوجه وجهات النظر الأخرى.

---

(١) السابق: ص٢٠١.

ويلخّص الجدول التالي مقاربات وجهة النظر في النقد الغربي[١]:

بروكس، ووارين	جان بويون	شتانتسل	واين بوث	نورمان فريدمان	ت. تودوروف	ج. جينيت ش. كنعان	السرديّات التلفظية[٢]
المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمني	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي > الشخصية	التبئير الصفر	الذات المتكلمة= الروائي
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي المسرح	الأنا المشاهد	الراوي = الشخصية	التبئير الداخلي	المتكلِّم= الراوي
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	الراوي غير المسرح	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي < الشخصية	التبئير الخارجي	المتلفِّظ= مركز الرؤية=المبئِّر

٣- قرائن وجهة النظر:

يهدف هذا البحث بشكل أساس لتلمُّس علاقة وجهة النظر ببناء القصة القصيرة، في القصة القصيرة السعودية، وفي سبيل ذلك تأتي دراسة بناء الخطاب السردي، خطوةً لتتبع مظاهر هذه العلاقة. وتُعدّ مظاهر تفاعل عناصر الخطاب السردي –من زمن ومكان وشخصيات وصيغ– مع وجهة النظر مظاهر لحضورها، من وجهة نظر هذا البحث.

وترتكز تلك التفاعلات على البنينة اللغوية لوجهة النظر، التي يضطلع بها الراوي، فيقرن بها وجهة النظر بذات من الذوات، بقرائن لغوية صريحة أو ضمنية. ومن أجل ذلك يصبح التمييز بين مظاهر حضور وجهة النظر، بواسطة قرائنها اللغوية، معياراً ضرورياً في مقاربة وجهة النظر، وليس الفصل بينها إلا ضرورةً لتلمُّس تفاعلاتها، ويستفيد البحث في هذا المجال من أعمال رابتال، للاستدلال على مواقع وجهة النظر، ليضيف معايير دقيقة تدعم تحليل وجهة النظر بحسب المنهج المختار للبحث.

---

(١) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص١٠٠.

(٢) انظر: محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، ص٢٠.

وتُدرَس قرائن وجهة النظر بوصفها العلامات اللغوية التي تشير لمصدر الإدراك، ولأسلوبه، صريحة كانت أو ضمنية، وهي قرائن يبنيها الراوي، محدِّداً مصدر وجهة النظر، بإدراك شخصية من الشخصيات، أو بذاته[١]. وقد أسهم ألان رابتال في مجال قرائن وجهة النظر إسهاما بارزا، إذ وضع قواعد لغوية واضحة للتمييز بين وجهات النظر، مصادرها، وصيغها، وحجمها، وعمقها، بمعايير دقيقة. وبواسطة هذه المعايير اللغوية استطاع تصحيح بعض المفاهيم القارة عن وجهة النظر، ومنها استحالة أن تمتد وجهة نظر شخصية لداخل شخصية أخرى، حيث أثبت بقرائن تشير إلى إمكان حدوث هذا الاختراق بواسطة الحدس، أو بواسطة الاستدلال بالمظاهر الخارجية والأقوال، وفي هذه الحال يمكن للشخصية استبطان وعي شخصية أخرى. وبالطريقة ذاتها يمكن للشخصية استباق السرد، ما يمنح الشخصية الراوية امتيازات جديدة، لم تعرفها مع السرديات البنيوية[٢].

ومن أهم القرائن التي يناقشها رابتال تحت عنوان "واصلات وجهة النظر"[٣] الاسم العلم علامةً على وجهة نظر الشخصية، والضمير مؤشراً على ذات الإدراك، والأفعال التي تدل على الإدراك، علامةً على نشاط إدراكي، كما أن غياب أي إشارة تدل على انتماء وجهة النظر لشخصية محددة يؤشّر على انتمائها لذات الراوي التخييلي، وبذلك يبرر اختياره وجهة النظر عوضا عن التبئير، الذي ينفي فعالية الراوي العليم، ما دامت رؤيته غير مبأرة، بينما لا يمكن من منظور رابتال وجود أي منطوق في الخطاب السردي لا ينتمي لذات، وفي حال لم تكن تلك الذات شخصية سوف تعود الذات للراوي بلا شك، فلا يشترط وفق هذا البحث مسرحة الراوي ليمتلك وجهة نظر.

إن ما يمنح الخطاب السردي نضجه وفرادته، يتجلى بالخصوص في وجهات النظر، التي تتم من خلالها عملية تشكيل عناصره إذ ما يميّز نصا سرديا عن آخر ليس هو مجموع عناصره من أحداثٍ، وشخصيات، وفضاء زماني ومكاني، ولا مجرد البنية التي تنتظم هذه العناصر، بل هو صياغة تلك البنية وفق منظور معين، يتحكم في عملية تقديمها، وتنظيم عناصرها.

---

(١) انظر: والاسمارتن: نظريات السرد الحديثة، نظريات السرد الحديثة، ص١٩٥-١٩٦. وانظر أيضا: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب، ص٢٥ وما بعدها.

(٢) محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، ص٥٧.

(٣) السابق: ص٣٥ وما بعدها.

ويبقى الربط بين مظاهر حضور وجهة النظر والأسلوب السردي مبنيا على التغليب، لا على التعميم[١]، فجمالية الكتابة تمنح الكتاب خصوصية في اختراق السائد، وابتكار طرق جديدة لتوظيف وجهة النظر، بخلاف ما تطرحه الدراسات من أمثلة، لا سيما أن وجهة النظر في أساسها هي تقنية للاختلاف، لا للخضوع للسائد، ودراستها هي بحث عن مظاهر الاختلاف، ووسائله.

(١) انظر حول ذلك: ت. تودوروف: مفاهيم سردية، ص١٣٥.

ثانياً:

وجهة النظر وبناء القصة القصيرة

١ - بنية القصة القصيرة:

لعل البدء بتعريف السرد يؤسس لمركزية وجهة النظر في تمييز خصائص الخطاب السردي. وتتعالق جذور وجهة النظر في المعجم العربي مع مفردة السرد، وهو مصطلح متجذر في اللغة العربية. يشير ابن منظور للمفهوم اللغوي لمعنى "السرد" في " لسان العرب " بأنّه: "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به (متَّسِقاً) بعضه في أثر بعض متتابعا... وفلان يسرُد الحديث سرْداً إذا كان جيد السياق له. .... "(١).

ويتضمن هذا المعنى دلالة الاتِّساق، مضيفاً إياه إلى ذات فاعل السرد، ودلالة المتابعة وتتطلب الارتباط بين الأجزاء، مهما كان جنس المسرود، كما أنه يتضمن المتكلم والمخاطب إلى جانب الخطاب إذا كان المسرود كلاما، وهذه ثلاثية مكونات السرد بمعناه الاصطلاحي الحديث، بوصفه فنّاً قوليّاً.

ويتبع ما سبق في لسان العرب:"سَرَد الشيء سرْداً، وأسْرَدَه: ثَقَّبه.... والسراد المِسرَد: المِخصَف وما يُخرَز به، والخَرَز مسرودٌ مُسرَّد، وقيل: سَرْدُها نَسْجُها، وهو تداخُل الحِلَق بعضُها في بعض"(٢). وهنا يرتبط السّرد بالنّسْج، وأدوات النسج، ومثالها هنا الخرَز وما يُخرز به، فعمل الخرز يتطلب الثَّقب، وبذلك يربط السرد بين فعل الثَّقب وفعل النسج بالوحدة المعجمية ذاتها (سَرَد). والنسج يزيد على معنى الاتساق السابق مزيداً من التنظيم، من حيث أن النسيج فيه مزيد من التعقيد. وهذا ما تؤديه عبارة اللسان بكلمة (التَّقدير): "السَّرد تقديرك طرف الحلقة إلى طرفها الآخر".

ويمثل فعل التقدير ذروة التقارب بين السرد ووجهة النظر في تراثنا اللغوي، فالتقدير هو الفعل الذي يؤديه فاعل السرد، وهو يتضمن الربط وفق رؤية (محدَّدة)(٣)، والتنظيم بناءً على مقياسٍ دقيق، وهذا ما يؤديه معنى (القصد) في شرح قوله تعالى "وقدِّر في السرد"، كما أوردها ابن منظور: "وقوله عز وجل: (وقدِّر في السرد) قيل: هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، ٢٠٠٣م، ج٣، ص٢١١. وانظر أيضا: ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، د.ت، ص١٥٧.

(٢) السابق: ص٢١٢.

(٣) يتضمن التحديد معنى التضييق واتخاذ موقع من المرئي، كما سبق في تعريف وجهة النظر.

فيفصِم الحِلَق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصَّف، اجعله على القصد وقدر الحاجة"(١). والتقدير هنا يتطلب اتخاذ موقف بين طرفين، من قبل فاعل السرد، من موقع يتيح رؤية محدَّدة.

يأتي السرد في المعجم العربي –وفقاً لما سبق– علاقةً بين طرفين، عبر طرف ثالث، فهو تقدمة شيء إلى شيء. ويتضمن الجذر العربي للسرد حقولا تتجاوز الخطاب القولي، كتنسيق الخرز والسلاسل والنسج، وهذا يجعل الفاعل ورؤيته وتقديره مركزا لفعل السرد مهما كان مجاله، ويمتد هذا التركيز على فاعل السرد في تعريف السرد في حقول استعماله، إلى الخطاب السردي.

أما في المصطلح السردي الحديث فيتعرّف السرد ابتداءً على أنه "منتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية وبنينة، يتعلق بحدث حقيقى أو خيالى، يقوم بتقديمه واحد أو أكثر من الرواة، لواحد أو أكثر من المروي لهم، ظاهرين (الرواة والمروي لهم) بدرجة أو بأخرى"(٢).

وقد أمكن الكشف –عبر إسهامات المدرسة الشكلانية والبنيوية في مجال الشعرية السردية– عن محددات نوعية عامة للقصة القصيرة، يمكن في إطارها تحليل النصوص المفردة، والتجارب الفنية العامة، ضمن مجال تاريخي أو إقليمي أو غيرهما من الأطر(٣). ويعدّ تمييزهم في البناء السردي بين الشكل والمضمون أهم إنجاز في شعرية(٤) السرد، وعليه بنيت أسس نظرية السرد، واتجاهاتها المنهجية(٥)، ويشار إلى اختصاص هذا البحث بما يتعلق بالخطاب السردي شكلاً ينتظم فيه المضمون السردي.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، ص٢١١.

(٢) السيد إمام: "مدخل إلى نظرية الحكي"، أسئلة السرد الجديد، أبحاث مؤتمر أدباء مصر، الدورة ٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨، ص٣٨.

(٣) بارت: التحليل البنيوي للقصص،التحليل البنيوي للقصص، ص٢٦-٢٧.

(٤) يشار لضرورة التمييز بين الشعر ومصطلح الشعرية، فالشعرية هي البحث في إطار نظريّة للنوع، ولكون هذا البحث بدأ مع أرسطو في "فن الشعر"، وكان عند الاغريق مختصا بدراسة نظرية للشعر، فقد اشتق الاسم من الشعر، لكنه توسع ليشمل الفن النثري، وكل ما يبحث في نظرية للأدب. انظر: غسان السيد: "تزفيتان تودروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ"، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج١٩، ع(١+٢)، ٢٠٠٣م، ص٣٢٨-٣٢٩.

(٥) بارت: التحليل البنيوي للقصص، ص٣٦، ٣٨.

اعتُمِد تقسيم الشكلانيين الشكل السردي إلى قصة وحبكة[١]، أو متن ومبنى[٢]، أساساً لدراسة النوع السردي، فالقصة هي المادة الخام للسرد، إنها الأحداث في تتابعها الزمني الأصلي، وفق النظام الزمني الفيزيائي، أو هي متوالية من الأحداث السابقة في وجودها، والمستقلة عن أي تقديم كلامي لها، وبهذا تتميز عن الحبكة التي تمثّل الشكل الذي تنتظم فيه هذه الأحداث بموافقة أو خرق ترتيبها الأصلي[٣]. وتنوعت المصطلحات المرادفة لهما، ولا يقود تنوع المصطلحات إلى تناقض، بقدر ما يعكس اختلاف المنظورات العلمية لكل ناقد.

وفيما يتعلق بالخطاب، جاء في دليل الناقد الأدبي حول مصطلح الخطاب "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، سواء أكان مكتوبا أو ملفوظا"[٤]. ويحدد بنفنست الخطاب بأنّه "الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعملية اشتغاله في التواصل"، ويشرح ذلك بقوله "كل تلفُّظ يفترض متكلماً ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة مّا"[٥]. ويستُعمَل الخطاب –في ضوء هذه المفاهيم– للدلالة على مختلف أشكال الملفوظ، ومنه الملفوظ الأدبي، كالخطاب السردي.

وتُدرَس الخطابات بالدمج بين خصائصها منتجاً لسانيا، وبين وظيفتها التواصلية، ويمكن النظر لعلاقة مصطلح الخطاب بوجهة النظر في جانبه التواصلي. ووفقاً لذلك يختار البحث مصطلح الخطاب للدلالة على البناء القصصي، متضمنا الحضور الجمالي للقارئ الضمني، بالنظر لكونه نتيجةً لاشتغال الزمن والصيغة، ووجهة النظر.

يُلاحَظ أن معظم السرديين اتفقوا على مصطلح الخطاب في المستوى الشكلي، على الرغم من اختلافهم في المصطلحات الدالة على المضمون، لكنّ فريقاً منهم أضاف مستوى ثالثاً هو السرد، وزاد هذا من اختلاف السرديين في معالجتهم عناصر العمل السردي، ومن هؤلاء جينيت وكنعان.

---

(١) شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف،ص١٤٧.

(٢) تودوروف: الشعرية، ص٤٧.

(٣) ماي: "التحفيز الاستعاري"، القصة الرواية المؤلف، م. س ، ص٧٩.

(٤) سعد البازعي، وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م ، ص٨٨.

(٥) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩-٢٢.

ينظر جينيت للنوع السردي في مظاهر ثلاثة هي[١]: القصة Hestoire، والخطابDiscourse، والسرد Narration. والقصة هي ذاتها بالمفهوم الشكلاني، بينما يرادف الخطاب الحبكة، أما السرد فيتعلق بقضايا الصوت بوصفه إنتاجَ الخطاب، مع عدم إغفاله علاقته بوجهة النظر، بينما أبقى على وجهة النظر في مستوى الخطاب، مدمجة في الصيغة السردية.

أما كنعان فضمّت الصيغة إلى الصوت، في مستوى السرد، على أنها قضية صوت لا إدراك[٢]. ويعني السرد لديها التواصل المستمر، الذي يبدو الحكي من خلاله مرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وتتميز دراستها بملاحظة الجانب التواصلي في مستوى السرد، وتخصيصه بالدِّراسة من منطلق العلاقات بين الذوات السردية، وبذلك تتجاوز التحليل البنيوي المنغلق للخطاب على أنه توسيع لبنية الجملة النحوية[٣].

ويوظف تودوروف مصطلحي القصة والخطاب ذاته في شعريته، للتمييز بين زمنية العالم المقدَّم وزمنية الخطاب المقدِّم له[٤]. ويبني –بالتوافق مع جينيت– تمييزه بين القصة والخطاب على عمل بنفنست مضيفاً إليه تفاصيل تتعلق بمستوى السرد، وفي مركزها تقع وجهة النظر[٥]. ويشار إلى أن معالجة هذه المستويات بالفصل بينها هو ضرورة إجرائية، إذ لا يمكن الفصل بينها على المستوى العملي، ففي الواقع لا توجد القصة إلا في صورة خطاب، ولا يوجد الخطاب إلا متّصلاً بالذّات التي تنتجه[٦].

استطاع تودوروف دمج منجزات المدرسة البنيوية، بمنجزات المدرسة الأنجلوامريكية، التي كان اهتمامها مُنصبّاً على الشكل السردي[٧]. وتوازت معه أعمال جينيت، الذي ركّز بصفةٍ أكبر على

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية، ص٣٧-٣٩.

(٢) سيأتي تفصيل ذلك في مقدمة الباب الثاني.

(٣) انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٤٠-٤١، مع ملاحظة أن كنعان تطلق على الخطاب (النص).

(٤) تودوروف: الشعرية، ص٤٧-٤٨.

(٥) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ص٣٠-٣١.

((٦ جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية، تر: جمال حضرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، ص٦٥. وانظر أيضا: جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص١٣٢-١٣٣.

(٧) انظر: بارت: التحليل البنيوي للقصص، ص٣٦.

المبنى، وأثرت أعماله الدرس السردي بشكلٍ واضح، وكوّنت أعمالهما معاً ريادةً لشعرية الخطاب السردي، مدرسةً مقابلةً سيميائيات الخطاب السردي، ضمن إطار البنيوية(١).

وهناك من يستبدل مستوى النص بمستوى السّرد، انطلاقاً من أهمية الخصوصية الفردية للنص، في تحليل الخطاب السردي، وكونها معبر ضروري لتشكُّل خصائص النوع، وظهور أنواع جديدة بالتمرُّد على الحدود النوعية. ولا يمكن الحديث عن النص إلا بوصفه وسيطاً بين الشعريّات، والتأويل.

إنّ التقدُّم في المجال التأويلي للعمل الأدبي، الذي يهتم بتحليل العمل في فرادته، لم يكن ليحدث لولا اكتشاف النماذج العامة لكل نوعٍ أدبي، وفي مقدمة هذه الأنواع يأتي النوع السردي: قصةً ورواية، وهو عمل اضطلعت المدرسة الشّكلانية وخلفاؤها البنيويون بمعظم مهامّه، ووضع قواعد لدراسة النوع(٢). وذلك لم يكن لينجح -بالمقابل- لولا العلاقة التكاملية بين التأويل والشعرية(٣)، فعبر دراسة النصوص المفردة أمكن الكشف عن سماتٍ نوعية عامّة، وأُطُرٍ تميّز حدوداً يمكن على خلفيتها قراءة النصوص المفردة قراءةً تأويلية على خلفية نظرية.

وبتوظيف أبعد للتأويل يميز ريكور بين الشرح والتأويل، واصِفاً عمل البنيويين على أنه شرح، لأنه تجاهل المظهر التواصلي للنص، ومُطالِباً بإعادة التأويل للصدارة -في دراسة النص- بوصفه علاقةً بين فعل الكتابة وفعل القراءة، وبالنظر لهذه العلاقة يرى ريكور أن توضع نظريةٌ للنص بوصفه كتابة، لا بنية مجردة(٤). وقريبا من ذلك ينتهي كروس إلى أن "النص هو الذي ينتج

---

(١) انظر -حول تمييز جينيت للسرديات علما يتصل بالخطاب- عودة إلى خطاب الحكاية: ص١٧. ويراجع إنتاج جينيت في مؤلفاته: خطاب الحكاية، ومراجعته له، وأشكال، وغيره، ولتودروف: الشعرية، ومفاهيم سردية، وغيرهما.

(٢) تودوروف، الشعرية، ص٢٣. وانظر: شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، اسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص. وانظر أيضا -حول السيميولوجيين والبنيويين- مارتن: نظريات السرد الحديثة، نظريات السرد الحديثة، ٦٠ وما بعدها.

(٣) انظر -حول تعريف التأويل علاقة بالعمل المفرد، وتكامله مع الشعرية نظرية وصفية- تودوروف: الشعرية، ص٢١ وما بعدها.

(٤) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠١، ص٢٨.

الخطاب، وبذلك لا يُقدِّم الخطاب القصة بل يرتبط بها"[١]، ويبني الناقد سعيد يقطين –وفقا لما سبق– مقاربته الخطاب الروائي بتبنّي نظرية للنص، ينطلق منها لتحليل المستوى النصي للرواية.

ويتبنى هذا البحث التقسيم الثلاثي للعمل السردي، فيعالج القصة القصيرة بوصفها حكاية وخطاب ، ويضيف مستوى النص بوصفه التحقق الجمالي للخطاب السرد، لمقاربة وجهة النظر في مظهرها الجمالي، لكون البحث يختص بوجهة النظر، ولا يهتم بتحليل عناصر العمل السردي جميعها، إلا من جانب علاقتها بوجهة النظر.

ووجهة النظر بهذا المعنى هي علاقة بين فعل الكتابة وفعل القراءة، فعلاً تواصليا، عبر المكون الثقافي للقصة القصيرة، وذلك بالنظر إليها في تشكُّلها نصّا. وتقول جوليا كريستيفا حول هذه العلاقة التواصلية: "عبر الحركة الاستدلالية يرفض المؤلف أن يكون شاهداً موضوعياً، ومالكاً حقيقة ترمز لها الكلمة، لينكتب[٢] قارئاً أو مستمعاً... إنه يتكلم أقل مما ينقرئ"[٣]، وبصيغة أخرى: يُقرَأ أكثر مما يتكلم، وهذا يوافق منظور كنعان لوجهة النظر، في كونها علاقة تواصلية بين الراوي والمروي.

يعالج البحث الصيغة بوصفها موقعا إدراكيا، لكنه مبني على المسافة الزمنية، وهذا ما يجعل البحث يضمُّها مع الزمن في باب مستقل. وتستقل وجهة النظر في علاقتها بالصوت بالباب الأول –مضمنا قضايا الصوت لدى جينيت– الذي يناقش مختلف أبعاد وجهة النظر، من خلال علاقة وجهة النظر بالراوي، وبالشخصية وبالمروي له. ويركز هذا الباب على منظور سيكولوجي لوجهة النظر، فهي تكتسب أبعادها (عمقا واتّساعا) من تفاعل الذوات السردية: الراوي والشخصية والمروي له.

وفقا لما سبق يتبنى البحث توجها لتحليل القصة بوصفها خطابا سرديا، لكنه يضيف

---

(١)سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: ص٣١.

(٢) يحتفظ البحث بصيغة المترجم، (ينكتب، ينقرئ)، لخصوصية صيغة (ينفعل)، على الرغم من الميل لاستعمال صيغتي (يُكتَب، يُقرَأ).

(٣) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م،، ص٣٠.

مستوى يتجاوز الخطاب للدلالة[١]، وفي هذا المستوى تشتغل وجهة النظر في الخطاب، لتعمل على تحققه الفردي (نصّاً)، بوصفها استراتيجية تأويلية، تكمل المستوى البنائي ولا تتعارض معه، وضمن هذه الاستراتيجية يتناول البحث الوجه الجمالي لوجهة النظر.

وينطلق البحث من مقولة كروس بأن النص هو ما يبني الخطاب، وأن علاقة الخطاب بالقصة حينذاك هي ارتباط بنيوي. مسترجعا حوارية باختين، ومستفيدا من نظريات التلقي لدى المدرسة الألمانية، كما سيأتي في الباب الرابع، حول الوجه الجمالي لوجهة النظر.

٢- وجهة النظر وبناء القصة القصيرة:

يتناول هذا المبحث علاقة وجهة النظر بخصائص بنية القصة القصيرة، ويرتبط مستوى التشكل الخطابي في القصة القصيرة بوجهة النظر، ليس بوصفها عامل خطابي وسردي يشتغل على مستوى تأويل العمل الفردي، فحسب، بل محددا يسهم في تمييز الخصائص الخطابية للقصة القصيرة.

وتقع مسألة النوع الأدبي في مركز دراسات الأدب، وبناءً على هذا يتوسع جينيت في درسه الشعرية ليطرق مختلف الخطابات الأدبية، عبر ما يُسَمِّيه (جامع النص)، الذي يدرج ضمنه (التعالي النصّيّ) "أَي ما يجعل النصّ في علاقة خفيّة أو جليّة، مع غيره من النصوص"[٢]، حيث يجعل جينيت تطبيق التعالي النصي والبحث في الخطابات المختلفة وسيلة للبحث عن شعرية عامة شبيهة بما كان يبحث عنه جاكبسون، أي اللإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل الأدب أدبا؟ وهذا ما يميز عمل جينيت عن بقية الشعريين، حيث ينتهج منهجا تراكميا –عبر مصطلح جامع النص–يتوسع فيه للبحث في تداخل النصوص –ليس بشكلها الفردي، بل بما تمثله من أنواع– بواسطة التعالي النصي، للوصول لشعرية عامة، تتجاوز فكرة الحدود النوعية. ويقع "ضمن التعالي النصّيّ علاقة التداخل التي تقرن النّص بمختلف أَنماط الخطاب التي ينتمي النّص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأَجناس وتحديداتها... وهي المتعلِّقة بالموضوع والصيغة والشكل"، وهذا هو موضوع الشعرية، بحسب ج. جينيت. وفقا لذلك يعدّ النظر للقصة نتاجاً نصيّاً –في علاقته بتنميط

---

(١) يعالجه سعيد يقطين تحت مصطلح (النص)، في مستوى ثالث يضاف للقصة والخطاب، انظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٥٠-٥١.

(٢)جينيت : مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد، ص٩.

خصائص القصة القصيرة- مطلباً مهماً لهذا البحث.

ولعل أفضل ما قيل حول أهمية وجهة النظر في النوع السردي ما قاله واين بوث عن كون وجهة النظر هي التقنية، ما يعني مركزيتها في التقنية السردية. وفي بدايات التنظير الأدبي يربط الشكلاني شكلوفسكي بين المفارقة مع اليومي، وبين بنية الأدب، والمفارقة هي أثر لتحويل المنظور، وبذلك تكون القصة القصيرة أقرب لبنية الأدب، باعتمادها على المفارقة مكوّنا جوهريا لبنيتها.

وقد انطلق النظر في البناء السردي للقصة القصيرة من المجال الأنثروبولوجي، الذي عُني بدراسة الأساطير والحكايات الشعبية بوصفها حاضنة لمخيال الشعوب ومحركة لبناها الاجتماعية، ولم يبدأ من بيئة سردية خالصة. وتشير تلك الدراسات إلى أن القصة القصيرة مرّت في نشأتها بمراحل متعددة، متنقلة بين أنواع سردية متعددة، بين الحكاية الشعبية، والسرد التاريخي، والنادرة، والخرافة، والقص الديني، وحتى المقالة في العصر الحديث. ولم تبدأ بالاستقلال -نوعاً أدبيا- قبل القرن التاسع عشر، وتشير الدراسات الأنثروبولوجية إلى أن الأشكال المتسلسلة الوجيزة التي تشكل أساس القصة القصيرة، هي أشكال أولية تسبق الأشكال الملحمية اللاحقة التي تشكل أساس الرواية(١).

وتظهر أهمية وجهة النظر في بناء القصة القصيرة في كون الأخيرة ترتكز في تعريفها على أنها حكاية الموقف، وتبدو في أهم تعريفاتها مظهراً سرديا لوجهة نظر بإزاء حدث. "القصة تأتي من مدى تعمق الكاتب في حدث والنظر اليه من جوانب متعددة"(٢)، وهذه الجوانب تتخذ الذوات التخييلية ومنها الشخصية منافذ لتمثيل وجهة النظر. "إن تاريخ الحكاية القصيرة هو التاريخ الذي تلتقي فيه الشخصية بحادثة حاسمة، أو أزمة أكثر مما تتطور عبر الزمن"(٣)، بينما تتضمن الرواية أحداثا وشخصيات وأزمنة تتعالق وتنمو، في الفضاء الزمكاني، ما يبهت من مركزية وجهة النظر في تكوينها الخطابي.

---

(١) ماي: القصة القصيرة، حقيقة الابداع، نحو تقييم التطور التاريخي ودراسة الخصائص النوعية للقصة القصيرة، تر: ناصر الحجيلان، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، ٢٠١١م، ص٣٩.

(٢) هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي، ص١١٠.

(٣) ماي: التحفيز الاستعاري، ص٨٢.

ولعل كتاب "أوكونور" حول القصة القصيرة، المعنون بـ"الصوت المنفرد"، يؤشِّر بعنوانه إلى أن مركزية وجهة النظر، في تفرُّدها أو عموميتها، بتنميط القصة القصيرة، إذ يبدو أبطال القصة القصيرة "أفراداً تُصنع هويّاتهم بواسطة ظروفهم"(١)، أو هم في حالة بحث عن الهوية. وبذلك ينفي اوكونور وجود الشخصية بمعناها الاجتماعي في القصة القصيرة(٢)، فهي توجد لتؤدي دوراً يخدم ثيمة الخطاب السردي، بحيث يصعب على القارئ مقارنة الشخصية القصصية بكيان شخصي مستقل في العالم الطبيعي الواقعي(٣). وهذا ما يؤكِّده ماي نقلا عن نورثروب فراي، فـ"الشخصيات في القصة القصيرة مؤسلَبة، أكثر منها أناساً حقيقيين"(٤).

وتمثل القصة رؤية الجماعات المغمورة والمهمشة غير المستقرة، فهي صوت الفرد المهمش، غير المندمج في المجتمع الكبير(٥). وبهذا المعنى تتحرك القصة في حقل الفعل الفردي، لشخصية تعاني اختلافها، في لحظة معينة، تكتسب أهميتها من درجة اختلافها عن يوميات الواقع بالنسبة للوعي الذي يلاحظها.

وهذا الحدّ في تعريف الشخصية في القصة القصيرة يميزها عن الرواية، التي تعتمد على تذويت الشخصية بواسطة صفات أصيلة فيها، وذلك لعلاقة الرواية بالمجتمع. وكما وصف مارتن الرواية بأنها "سجل للمشكلات التي تواجه الأفراد في بيئة اجتماعية مستقرة، وقد تقرّرت لهم ظروفهم وأصلهم الطبقي"(٦). وهي تبنى على شخصيات ذات هوية اجتماعية واضحة وموسومة، تتحكم بعلاقاتها المركبة في إدارة الأحداث.

"يرجع الان بو انفراد التأثير في القصة بوصف (القصيرة) إلى علاقتها بالتفكير الأسطوري، الذي يركز -بحسب طرحه- كل القوى على نقطة مفردة"(٧). ويشير اوكونور إلى أن

---

(١) أوكونور: الصوت المنفرد، الصوت المنفرد،مقالات في القصة القصيرة، تر، تح: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩م، ص٣٥.

(٢) السابق: ص١٣٥.

(٣) ماي: التحفيز الاستعاري، م. س، ص٨٠.

(٤) ماي، نقلا عن نورثروب فراي: التحفيز الاستعاري، م. س، ص٨٠.

(٥) أوكونور: الصوت المنفرد، الصوت المنفرد، ص٣٥.

(٦) مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص٢٠.

(٧) ماي: القصة القصيرة، م. س، ص٣٩.

النزعة الفردية للقصة القصيرة لا تعني انحيازها للذاتية والغنائية، لا سيما أن هناك من يقرب بين الشعر والقصة بجامع التكثيف اللغوي[١]، لكن ذلك ليس معياراً للتجارب ما بعد الحداثية، والعابرة للأنواع، فلم يعد معيار الزمنية ولا الغنائية حدّين فاصلين بين القصة والشعر.

وهناك آراء ترفض تمييز القصة القصيرة نوعا سرديا مستقلا عن الرواية، لا سيما بمعيار وحدة الأثر، ولعل أهم ناقد ميز القصة نوعا سرديا متخارجا مع الرواية هو الروسي الشكلاني "ايخنباوم"، ولخص سمات القصة في مفارقتها للرواية في تسعة مظاهر[٢]، يلخصها في نقطتين، هما الأبعاد المختصرة، أو التكثيف، والتشديد على الخلاصة.

وانتقد ايخنباوم تعريف "بو" القصة بارتكازها على وحدة الأثر، وأشار إلى أن ذلك ينطبق على التجربة الأمريكية في عصر بو، لكنّه لا ينطبق على التجربة الروسية على سبيل المثال. ويوافقه "إيان ريد"، الذي يشير إلى أن لحظة التنوير لم تعد سمة مميِّزة للقصة القصيرة. وفي اتجاه آخر يرى أوكونور أن صعوبة تمييز خصائص القصة القصيرة تأتي من اعتمادها على التقنية بشكل أكبر من الموضوع، وعلى تنوع التقنيات فيها بشكل كبير، ما يجعل التجريب فيها متسارعا، ويقلِّل من استقرار سماتها مقارنة بالرواية، لكنه لا ينفي أن تتكون داخل القصة القصيرة تقنيات تؤسس لمدارس فنية[٣].

ونظراً لحساسية الرؤية التي تستلزمها مثل تلك اللحظات، ومن ثم كيفية تمثيلها، فإن القصة القصيرة "قص فني خالص بتعبير أوكونور"[٤]، حيث يبتكر القاص شخصيات شديدة التفرد، برؤية عميقة الحساسية والقدرة على التقاط المختلف، بحيث لا يوجد معادل لها في العالم الواقعي، في مقابل الرواية التي تعكس بنى المجتمع الطبيعي، بنماذجه الشخصية في حياتهم الطبيعية.

ويلخص شارلز ماي جمالية القصة القصيرة، وعلاقتها بمتطلبات الشكل القصير، ومنها وجهة النظر، بوصفها تبئيرا على لحظة تكسر نسق الواقع اليومي. "إن تطور القصة القصيرة باعتبارها جنسا أدبيا، تميز دائما بالتجاذب بين الأصول الأسطورية الأصيلة للشكل، وضغوطات

---

(١) أوكونور: الصوت المنفرد، الصوت المنفرد، ص٢١٢.

(٢) أوكونور: الصوت المنفرد، ص٦٦.

(٣) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص٦٩-٧٤.

(٤) السابق: ص٤٠.

الحداثة المتزايدة، لتصوير الحياة الواقعية. وعندما يتمازج مع المتطلبات الداخلية لقصر هذا الشكل الفني نفسه، إما لتقديم حكاية توضيحية تجسد لا زمانية الحقيقة، أو للتركيز على لحظة تكسر بشكل ذي معنى نسق الواقع اليومي، فإن النتيجة هي شكل سردي يبيّن درجة عالية من الإبداع الأسلوبي الفني"(١).

ولعل انفتاح القصة القصيرة على التجريب، يدخل القارئ عنصرا رئيسا في تحديد خصائصها، إذ يعيّن جنيت كفاءة القارئ المحتملة أو المتغيرة بأنها " المتأتية من العادة، والتي تمكنه من أن يسترمز بسرعة متزايدة الشفرة السردية عموماً، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما"(٢).

٣- وجهة النظر وتمرد القصة القصيرة على التجنيس:

ظلت مسألة النوع الأدبي محل نزاع، أنتج اتجاهين متطرفين: يتعصب أحدهما للحدود الصارمة بين الأنواع، ويتطرف بعضهم وسعى لهدم نظرية النوع الأدبي(٣)، لكن كبار مؤسسي الشعرية كانوا متنبهين إلى مرونة النوع، واتساعه ليشمل التجريب النصي الفردي(٤). يعد تودوروف أحد هذه الأصوات المعتدلة، وهو يقرر مع مدرسة التلقي أنالنوع الأدبي يشكل أفق انتظار للقارئ، والأنواع متحولة من عصر لآخر، وقوانينها أيضا متحولة، ويدخل في تحويلها خبرة القارئ(٥).

وقد ارتبطت حركة علمنة العلوم والفنون الإنسانية بالحداثة، التي حرصت على أن تحدد القواعد وتؤسس المفاهيم للمجتمع الإنساني. وكان الانقلاب على مفاهيم الحداثة وصرامتها العلمية ناتجا طبيعيا لتبدل النظم الاجتماعية، وتحطم المركزية الغربية التي نشأ في سياق ثقافتها المبدأ

---

(١) السابق: ص٨٠-٨١.

(٢) جنيت: خطاب الحكاية. م. س، ص ٨٤ .

(٣) يشار إلى كروتشه، انظر: عبد الرحيم كردي، ص٢٢.

(٤) راجع نظرية النوع عند أبرز منظري الشعرية، من أرسطو، حتى المدرسة الفرنسية الجديدة، عبد الرحيم كردي، ص٢١-٢٥.

(٥) تودوروف: الشعرية، ص٧٨.

الحداثي، وانفتاحها على ثقافات ومجتمعات جديدة وشديدة التنوع، فكان مفهوم ما بعد الحداثة، المنفتح على تنوع لا نهائي، وتداخللنظم المجتمعية والخطابات الثقافية غير محدود بمكان ولا زمن. وكان التمرد على حدود الأنواع موازيا لهذا الانفتاح، وناتجا للتواصلية الحديثة بين المجتمعات والثقافات.

هدم دريدا(١) المركزية المنطقية التي اصطبغت بها البنيوية، وبنى نظريته على معيار التمييز بين مركزية الصوت، وانفتاح الكتابة، فالكتابة لا تنتج إلا انطلاقا من اللعبة الدائمة للدال ولتفاعله واختلافه، وهي القوة التمييزية للكتابة(٢). وارتبط التمرد على الحدود النوعية بفكرة إنتاج الدلالة عند ديريدا(٣)، فكما أن الدلالة لا تنتج إلا بالاختلاف والإرجاء، ولا يمكن تحديدها، لأنها تكتسب اعتباطيتها من اعتباطية اللغة، يظل العمل الأدبي مُرجأ التصنيف، قابلا للاختلاف حتى عن نفسه في كل قراءة.

ويشرح رالف كوهين ارتباط ما بعد الحداثة باللانوع بوصفها ممارسة، لا حركة أدبية تاريخية، فباختين مثلا منظِّر حداثي، لكنه مخترق لتقاليد عصره، إذ هو مؤسِّس للتعددية والتفكك ويمكن وصف كل ممارسة مخترقة لنوعها بأنها ما بعد حداثية، مهما كان تاريخها(٤). إن وجود نظرية نقية للأنواع هو زعم ما بعد حداثي، وإلا فالنقاد الحداثيون مثل تودروف وباختين يعتدون بالأنواع الهامشية والمجهولة في دراساتهم(٥).

ومع ذلك قدّم منظروا ما بعد الحداثة أنفسهم مؤسسين لمنظور اللامركزية، "وشكلت جملة من المفاهيم، التي كانت بمثابة مسلمات أفرزتها مختلف أطوار الفكر الإنساني –بما في ذلك طور الحداثة– مجال رفض مفكري بعد الحداثة، فتحدثوا عن (التشتت) مقابل (الوحدة)، وعن (التعدد،

(١) من أبرز منظري التفكيكية، وهي من نظريات ما بعد الحداثة، ومن كتبه: الكتابة والاختلاف، والصوت والظاهرة، وأحادية الآخر اللغوية.

(٢) انظر جوناثان كلر: "نحو نظرية لأدب اللانوع"، القصة الرواية المؤلف، م. س، ص١٩٥.

(٣) راجع منظور ديريدا حول نظرية الأنواع: رالف كوهين، "التاريخ والنوع"، القصة الرواية المؤلف، م. س، ص٢٦–٢٨.

(٤) رالف كوهين: "هل توجد أنواع ما بعد حداثية"، القصة الرواية المؤلف، م. س ، ص٢١٧.

(٥) السابق: ص٢١٩.

والاختلاف) مقابل (الهوية)، و عن (اللامركز) مقابل (المركز)، و عن (السطح) مقابل (العمق)، و عن (المحلية) مقابل (الكونية)،و عن (الأقلية) مقابل (الكلية)"[١].

ويبدو أنه مع اتجاه الأنواع الأدبية لاستراتيجيات الكتابة عوضا عن قيود الشفاهية، تحررت بقدر أكبر من قيود النوع، فلئن بُني الأدب الشفاهي على هدف التواصل وحضور الدلالة والقطع بها نظرا لحضور طرفي التواصل، فالكتابة بنيت على الغياب، الذي يتضمن ترك الفجوات، وهي بدورها تؤسس لفتح المدلول لا إغلاقه.

والخطاب السردي وفقا لذلك هو علاقة مفتوحة ومؤجلة بين الشخصيات، وبين الأحداث، بواسطة وجهة النظر. ووظيفة النوع هو تقديم الاستراتيجيات التي يمكن بواسطتها الكشف عن تلك العلاقة بطرق لا نهائية. ، ولعل كل هذه التوصيفات تتلاقى من جانب أو آخر بمعايير القصة القصيرة، فهي تحقق للفنان ما بعد الحداثي مجالا خصبا للانطلاق خارج التصنيف والتنميط، وتمثيل المجتمعات الحديثة.

ويذهب النقاد إلى أن النوع يتحدد بالقراءة، فالنوع هو مجموعة التوقعات التي يبنيها القارئ للنص، وتحديد النوع يعتمد على القارئ، ويبني ياوس نظريته حول تاريخ الأدب على توقعات القراء، وتوقعات القراء هي ما يحدد ظهور نوع جديد.

إن أدب اللانوع يعيد صياغة العلاقة بين القارئ والنص، ويتعلق الأمر بمعالجة اللغة كمجموعة من البنيات الدالة. وتبقى مسألة النوع الأدبي علاقة بين القارئ (وفق استراتيجيات تأويلية) والنص (بوصفه بناء شكليا)[٢]، فالقارئ هو من يستنتج السمات النوعية، في كل عمل، بتلمس نواحي اختلافه أو تشابهه مع أعمال أخرى، أو سياقات أخرى، وهي أمور تخضع لخبرة القارئ، التي هي بدورها عامل ثقافي متغير غير قابل للثبات[٣]، وبحسب لوشر تبدو القصة مجالا

---

(١) عزيز نعمان: جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمُرغ" لمحمد ديب، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، ٢٠٠٩م. ص١١.

(٢) جوناثان كلر: "نحو نظرية لأدب اللانوع"، القصة الرواية المؤلف، م. س ، ص١٩٣.

(٣) رالف كوهين، "التاريخ والنوع"، القصة الرواية المؤلف، م. س ، ص٢٥

أوسع لنشاط القراءة الجمالي من الرواية، على الرغم من كون الأخيرة هي مجال دراسات التلقي[١].

أنتج التمرد على مركزية النوع تداخلات بين مختلف الأنواع الأدبية، لتصير القصة القصيرة ما بعد الحداثية، على غرار الرواية ما بعد الحداثية، (فسيفساء)، جامعة لأجناس أدبية عدة، فهي خليط و مزيج من القصة، و الحكاية القديمة، و الأسطورة، و السيرة الذاتية ، و الشعر ... وغالبا ما تجمع نصوصا غير أدبية كالمحاولة الصحفية و المقال العلمي ...، و تأتي زاخرة بالمقولات، و النصوص التعليقية، و ما إلى ذلك من أشكال متداخلة وفق استراتيجية ما بعد حداثية تدعى التفكيكية النصية، أو ما أطلق عليه جينيت اسم الميتانصية (النصية الواصفة)[٢]، وتحيل العلاقة النقدية هاهنا إلى ما يمارسه الكتاب ما بعد الحداثيين من قراءات ، قوامها التحليل، على نصوص أعمالهم الإبداعية و لنصوص غيرهم، لتصير الكتابة محورا مركزيا تدور حوله جل تلك الأعمال[٣].

القصة الجديدة كما الرواية الجديدة، "تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم، وهي جديدة لأنها ضد التحديد والتصنيف بدليل كثرةالمسميات التي تحاول الإمساك بها: (رواية اللارواية –الرواية التجريبية –رواية الحساسية الجديدة– الرواية الطليعية –الرواية الشيئية). وهي تسعى لتأسيس ذائقة جمالية جديدة أو وعي جمالي جديد، وتستند لجماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم لذلك تقوم بتفجير منطق الحبكة والتسلسل. ومن تقنياتها كسر مبدأ الإيهام عبر تدخل الكاتب الفعلي، وتدخلاته، وتعليقاته، وكسر موثوقية الراوي. وتتضمن أحيانا مستويات لغوية متعددة. ومن هنا يمكن القول إن أية محاولة لاستخلاص خصائص لما يُسمى بالرواية الجديدة هو عمل تثبيتي لكائن متمرِّد يقاوم أي فعل تثبيتي"[٤]، وينطبق ذلك على القصة القصيرة والتجديد فيها، كما يفترض البحث.

---

(١) لوشر: "متوالية القصة القصيرة، كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، م. س ، ص٩٣ وما بعدها.

(٢) جينيت : مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٨٦م، ص٩٠.

(٣) عزيز نعمان: جدل الحداثة وما بعد الحداثة، ص١٧.

(٤) سيد ضيف الله: "البحث عن خصائص سردية في الشؤون المحلية"، أسئلة السرد الجديد ، م. س، ص١٠٢، ١٠٠.

الباب الأول

الوجه السيكولوجي لوجهة النـــظر

فـي القصة القصيرة السعودية

مقدمـة	
الفصل الأول	الراوي والمروي
الفصلالثاني	الراوي والشخصية
الفصلالثالث	الراوي والمروي له

مقدمـة :

يتمثل الوجه السيكولوجي لوجهة النظر في بُعدها السيكولوجي، بوصفه علاقة بين الذوات الحاضرة في الخطاب السردي: الراوي والشخصية والمروي له. وإذا كان الخطاب السردي هو الوسيلة لصياغة محتوى حكائي بأكثر من طريقة، فالصوت السردي هو مرتكز صياغة الخطاب السردي، ووظيفته مفصلية في بنائه، وبحسب هنري جيمس، "تهيمن العلاقة بين الراوي والمحكي على المشكِل المعقَّد لطريقة الصناعة الروائية "(١).

يشير جينيت لأهمية وظيفة الضمير السردي –فهو يحدد موقع الراوي وعلاقته بالقصة– في التظاهر بالإرجاع إلى مرجع، وبالتالي تشكيل هذا المتخيّل وفق استراتيجيات الخطاب(٢). وقد مرت علاقة (الراوي) بالمروي بتطورات أدت إلى تحوّل واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة.

ويؤدي الراوي وظيفته الأهم في بناء الخطاب السردي، من خلال علاقته بوجهة النظر، فهو الذي يمنح الخطاب خصائصه الشكلية، بحسب موقعه الزمني والمكاني وجهته من الأحداث، "حيث تُقدَّم القصة عبر وساطة منظور، منطوقة من قبل الراوي رغم أنها ليست بالضرورة له"(٣). ولذلك ترى يمنى العيد أن علاقته بالعناصر الأخرى للخطاب السردي هي علاقة تفاوت، لصالحه. وبحسب جينيت، "يتوقف فهم القصة جملة، وكذلك يتوقف الاستمتاع بها وتذوقها، على معرفة: من الذي يرويها؟ ومتى؟ وأين؟ وكيف؟"(٤).

وقد اعتمدت أهم تصنيفات وجهة النظر على علاقة الراوي –من حيث هو القرينة الأبرز لوجهة النظر من جهة، والمعيار لقياس قرائن حضورها المختلفة من جهة أخرى– بالشخصية، وبالمروي وبالمروي له، كما سيأتي،فحين لا تحضر قرينة لغوية تشير لمصدر وجهة النظر، تعود وجهة

---

(١) جينيت وآخرون:نظرية السرد : ص٣٧.

(٢) ج. جينيت: عودة الى خطاب الحكاية، ص٨٩.

(٣) شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، سوريا، ٢٠١٠م، ص١٠٧.

(٤) عبدالرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص٤٧.

النظر للراوي السردي.

وبسبب علاقة الصوت السردي بالمسافة والمنظور، جرى الخلط بين الصوت، والصيغة (المتعلقة بالمسافة)، والمنظور، في أعمال السرديين. وبهذا الصدد اهتم جينيت بالتمييز بين الصيغة والصوت، بين من يرى ومن يتكلم. " لقد اقترح التمييز بين (بؤرة السرد) أو (من يتكلم؟)، و(بؤرة الشخصيات) أو (من يلاحظ؟) لأول مرة كلينث بروكس، وروبرت بين وارن، عام م١٩٤٣، ثم طوره على نحو تام جينيت عام ١٩٧٢م"(١)، وبحسبه يعنى الصوت بمن يتكلم، وتتعلق الصيغة بمن يرى.

وان هذا التمييز بين الصوت والمنظور من أهم المنجزات التي بنيت عليها دراسات وجهة النظر، لكن جينيت تجاوز هذا التمييز، ليفصل الصوت عن المنظور، ويدرسه بفصل مستقل، مستبقيا المسافة، بوصفها عنصرا صيغيا مع المنظور، ما يقود لخلط آخر بين الصيغة السردية والمنظور، وإلى ارتباك في دراسة المنظور منفصلاً عن الصوت. ويتجه هذا البحث لتبني مفهوم الناقد العربي سعيد يقطين، الذي فصل المسافة –عنصراً صيغيا– عن المنظور، وأعاد احتساب علاقة الصوت بالمنظور، في تحليل الخطاب السردي، مع الإبقاء على التمييز بينهما بوصفهما مفهومين متمايزين(٢).

ويرادف (المنظور) (وجهة النظر) بمصطلحاتها المتنوعة حسب التوظيف المنهجي لكل مصطلح، وتحيل على الوعي الذي يدرك الحدث، ويتحكم في سرده، من داخل بؤرة الإدراك، أو من خارجها، بمساحة محدودة أو واسعة من العلم، ومن مختلف مواقع الراوي المكانية والزمنية من المروي.

وتعالَج وجهة النظر في مستوى السرد، عند من يعدّه مستوى ثالثاً، مستقلا في العمل السردي، كما لدى كنعان، بينما يبقيها جينيت في مستوى الخطاب، ويفصل الصوت عنها ليستقل في مستوى السرد. وتناقش وجهة النظر في مستوى الخطاب، مستقلةً عن الزمن والصيغة، عند من يعالج العمل السردي في مستويين هما القصة والخطاب. ويشترك معظم السرديين في ترك ما

---

(١) مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص ١٩٢.

(٢) جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٥.

يتعلق بوجهة النظر متأخراً، بعد الزمن والصيغة، وإن كانوا مضطرين لاستخدامها في دراسة الزمن والصيغة، إذ تظل هي مرتكز صياغة الزمن والصيغة. وينطلق البحث من هذه الملاحظة، لتقديم الوجه السيكولوجي لوجهة النظر، قبل الوجه الإدراكي المتمثل في الزمن والصيغة، متماشيا مع البناء المنهجي، الذي يتطلب تقديم صورة واضحة لمفهوم البحث لوجهة النظر، قبل المضيّ في اشتغالاتها.

ويشرح عبد الرحيم الكردي دور الراوي في بناء العمل القصصي من ثلاثة جوانب، يتعلق أولها بدور الراوي قناةً للوعي، وإدراك الخبر، ويوضح أن هذا الجانب يناقش ضمن وجهة النظر، من خلال ثلاثة جوانب(١):

١- الموقع: يربطه بالذات الراوية، بمعنى خصائصها الشخصية، "فقد يرصد العالم الذي يعيشه ركاب سفينة من السفن –مثلا– عن طريق عيني الربان، أو عن طريق أحد البحارة، أو أحد الركاب، أو أحد اللصوص"(٢)، ولكل منهم نظرة مختلفة بحسب خلفيته الاجتماعية.

٢- الجهة، ويعني بها المسافة الزمنية، التي تجعل الراوي يرى الحدث من زمن بعيد، بوضوح، أو من زمن قريب ومعاصر، بنظرة جزئية، حيث لم ينقض الحدث، ولم تكتمل جوانبه، ويضيف لمفهوم الجهة، الجوانب المختارة من القصة، كالجانب النفسي، والأيديولوجي، والفلسفي، وغيرها، بتأثيرها في دلالات القصة. ويشبه الباحث الجهة بالموقع المكاني في الفنون البصرية، للمصور أ الرسام.

٣- المسافة: يرجعها للمسافة المكانية، فقد يروي الراوي من نقطة قريبة، تحيط بتفاصيل حول الحدث، وتمنحه العمق، وقد يروي من نقطة بعيدة، تكتفي بتسطيح، يرتبط بالهزلية.

ويرى البحث هذا التصنيف متداخلا، لا تمييز فيه بين الوظيفة التقنية والدلالية لوجهة النظر، وفيه خلط بين المسافة الزمنية والذاتية للراوي من المروي، وفيه إقحام للمنظور المكاني لوجهة النظر، بحسب الفنون البصرية.إذ يبدو الموقع ذاتيا، يوصف بحسب علاقته بالمضمون، على الرغم

---

(١) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، الراوي: ص١٩-٢٦.

(٢) السابق: ص١٩

من كونه علاقة بين الراوي والمروي من حيث مشاركته أو عدم مشاركته فيه، أما طبيعة هذه المشاركة ونوعها، (ربانا أو راكبا أو بحارا)، فتؤجل وتفصل في دراسة دلالية.

أما الجهة فلم تتضح إن كانت علاقة زمنية أو مكانية للراوي بالمروي، ففيها خلط بين المفهومين، مصدره الخلط بين المضمون والشكل، من جديد. وهذا ما يجعل فصل المسافة غير مبرر منهجيا، إذ يعاد الحديث عن موقع مكاني للراوي من المروي.

ويتعلق الجانب الثاني لدور الراوي السردي، بوظيفته كأداة للعرض، تناول الكردي فيها علاقة الراوي بالسرد، من حيث اختيار أسلوب السرد بصوت الراوي، أو بصوت الشخصية، ويبدو أن ذلك –بحسب هذا البحث– يوازي علاقة الراوي بالمروي، إن كان يروي من داخل القصة أو من خارجها.

ويوضح الكردي أخيرا أن الراوي يمكن أن يعالج بوصفه ذاتا، فتدور القصة حوله، ويؤثر بصفاته الشخصية على بنيتها. وهذا الجانب مجددا على اتصال وثيق بالمضمون، ما يزيد –كما يرى البحث– من غموض مفهوم الراوي، في هذه المعالجة.

ونظرا لما سبق يسعى البحث لبناء منهج متماسك في معالجة وجهة النظر، يبتعد بقدر الممكن عن التناقض، وفقا لذلك يفصل بين المضمون والشكل، ويهتم بوجهة النظر في جانبها الخطابي، مؤجلا النظر في مستوى القصة، إلا بما يخدم الخطاب. وينظر هذا البحث لوجهة النظر بوصفها نتيجة لعلاقة الراوي بعناصر الخطاب السردي، فينظر في وجهة النظر كنتيجة لعلاقة الراوي بالمروي، أولا، وكمظهر لعلاقة الراوي بالشخصية، ثانيا، ولعلاقة الراوي بالمروي، ثالثا.

ويمثل الوجه السيكولوجي بنية وجهة النظر، بحسب مفهوم هذا البحث، وكيف تمثلت في القصة السعودية القصيرة، بينما يتتبّع البحث في بقية أجزائه مظاهر اشتغالها، في بناء الخطاب السردي، زمناً وصيغة، وفق صيغ أحادية، أو متعددة، أو متحولة، وفي مختلف المظاهر الجمالية. وهو بذلك يحاول صياغة مجمل قضايا وجهة النظر، بشكل منظم، وفق هذه الجوانب، من علاقة الراوي بعناصر الخطاب السردي. ولا يتجاهل البحث أن وجهة النظر هي جزء من الخطاب لسردي إلى جانب الزمن والصيغة.

يستفيد هذا الباب من عمل جينيت، وكنعان، في النظر للعلاقات بين الراوي، والشخصية، والمروي له، ويعدّها جميعا تمثيلا للمظهر السيكولوجي لوجهة النظر كما تعالجه كنعان. وهي علاقات لا يمكن أن توجد في وضعيات مستقلة، إلا أن التحليل التطبيقي لمظاهرها على استقلال هو متطلب ضروري، لفهم طرائق تفاعلها في الخطاب السردي في القصة القصيرة السعودية.

تتجلى امتدادات وجهة النظر، المتعالية والداخلية والخارجية، في العلاقة بين الراوي والشخصية التي يطورها جينيت(١) لتتفاعل مع علاقة الراوي بالقصة، وتصبح أنماطاً سردية، كما سيأتي. أما فيما يتعلق بعلاقة الراوي بالمروي وبالمروي له، فيستفيد البحث من عمل كنعان، التي تنظر لمستوى السرد مظهرا تواصلياً(٢)، بين الراوي والمروي له، عبر المروي، يتداخل فيه عدد من المقولات والعلاقات، منها المستوى السردي بوصفه مسألة صوت، ومدى المشاركة بوصفها قضية علاقة، وقضيّتا الإدراكية والموثوقية مظهرين للعلاقة بين الراوي والمروي له.

(١) يشار إلى أن جينيت يرى أن التبئير الصفر هو فارغ من وجهة النظر، وذلك يتلاءم مع أهداف تشريحه التقني للتبئير، ويختار البحث وجهة النظر المتعالية تجاوزا لهذا التعامل التقني، بحيث تتلاءم مع أهدافه.

(٢) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٢٩.

الفصل الأول: الراوي والمروي

أولاً: مدى المشاركة:

تشترك كنعان مع جينيت في مقاربة مدى المشاركة[١]، إلا أن الأخير يستبدل مصطلحا: مثليّ القصة، وغيريّ القصة، بمصطلحي (مبئر داخلي، ومبئر خارجي) اللذين تستعملهما كنعان للتمييز بين نوعين من علاقة الراوي بالمروي، ومن ثَمّ تضطر لاختيار مصطلح مغاير، لتحديد موقع رؤيته بالنسبة للشخصية، فتصنف الشخصية (المبأَّرة) إلى: (مبأر من داخل، ومبأر من خارج)[٢].

ويستعمل جينيت المصطلحين ذاتهما (مثلي القصة وغيري القصة) بديلين لمصطلح "الشخص"[٣] الشائع لدى غيره، مؤكِّداً على كون اختلاف الشخص لا يؤثر في العالم التخييلي للخطاب، بقدر ما يحدث مع مدى مشاركة الراوي في القصة المسرودة[٤]. وذلك يحل كثيرا من الغموض المنهجي حول علاقة الراوي بالقصة، بمصطلحات واضحة لا لبس فيها، ولا تلتبس بغيرها.

وتتمثل مشاركة الراوي في المروي—بحسب جينيت– في علاقتين، هما:

١- علاقة مثلية:

تتحدد بموقع داخلي للراوي، بوصفه شخصية مشاركة في القصة، ومن هذا الموقع يبني الراوي الخطاب بوجهة نظر محدودة، بحدود موقعه من الحدث، ومن الشخصيات، سواء كان موقعاً يسمح بوجهة نظر متعالية، كموقع البطل في السرد السير ذاتي، أو كان موقع شخصية، لا ترى إلا ما يسمح به موقعها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، وبالمروي. ويخالف رابتال هذا التوجه، فيرى إمكان امتداد وجهة نظر الشخصية لعمق شخصية أخرى، بواسطة الاستدلال بمظاهر خارجية، أو حتى الحدس[٥]، ويضرب مثالا على ذلك براوي القصة المضمَّنة، فهو شخصية في حكاية إطارية، لكنه يستطيع استبطان شخصيات مرويه، ويبني ذلك خطابا

---

(١) انظر: ش. كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٤١.

(٢) السابق: ص١١٤.

(٣) ويعني به التصنيف الشائع للراوي بحسب علاقته بالقصة: الشخص الأول، والثاني، والثالث.

(٤) انظر جينيت : خطاب الحكاية، ص٢٥٤.

(٥) محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، م. س، ص٥٧.

يستدعي قراءة جمالية، تجعل من وجهة نظر القارئ أحد العناصر المكونة للخطاب السردي.

٢- علاقة غيرية:

يكون الراوي فيها خارج القصة غير مشارك فيها، وقد يكون شاهداً محدود العلم، بحسب موقعه من الحدث والشخصيات، أو سارداً عليماً، يتّخذ موقعاً على مسافة واحدة من جميع شخصيات القصة، قادراً على النفاذ لوعيها داخلياً، أو خارجياً، بما يخدم عقدة الحكاية.

ويحاول البحث النفاذ إلى مظاهر هذه العلاقات في القصة القصيرة السعودية، ليلمس مدى توظيفها مواقع الراوي من المروي، وكيفية تعاملها مع القواعد الكلاسيكية لهذه المواقع، اندماجا فيها، أو إضافة، أو تفاعلا فنيا مخصوصا.

في قصة "أقصى درجات الخيبة"(١)، لحسن حجاب الحازمي، يقدم الخطاب بصوت راوٍ مثلي القصة، بطل، وتتناول القصة رؤيةً فكرية تجاه العلاقة بين الرجل والمرأة، يجسّد الراوي/البطل فيها وجهتي نظر متناقضتين تجاه تلك القيمة، فبوصفه شابا يمارس ما يراه حقّاً له، من البحث عن علاقة بفتاة، إذ يلمح ضوءاً في نافذة غرفة، فيظل يترصد لتلك النافذة، متخيلاً وجود فتاة خلف ستائرها، واضعاً سيناريوهات لعلاقة جميلة قادمة بتلك الفتاة، ومنفّذا وسائل متعددة للفت نظر الفتاة المتخيّلة، لكنه يُصدَم حين يكتشف أن أخته تفعل الشيء نفسه، ويغضب مجسّداًتناقضاً داخليّاً في قيم المجتمع، الذي يقيس القيم ذاتها بمعايير متناقضة.

وتُبنى القصة على وجهة نظر تتخذ موقعين، فالبطل يروي انطباعاته الداخلية، وأحلامه، من موقع مثلي القصة، مطّلِع تماما على مدركاته، لكنه بالنسبة للشخصية الثانية في القصة (الفتاة التي يراقبها)، يصوغ وجهة نظر من موقع غيري القصة، مبنية على ملاحظة مظاهر خارجية لبيت الفتاة التي يريد الاتصال بها، فتأتي توقعاته غير محسومة.

يصوغ الراوي توقعاته وكيف سيتحقق له اللقاء بفتاته، عبر حوار داخلي، وفي انتقال مفاجئ ينتقل الخطاب –في الهامش– لراوٍ عليم موضوعي، فالراوي مثليّ القصة لا يستطيع

---

(١) حسن حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، مجموعة قصصية، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م، ص٥.

التعليق، لكونه لا يستطيع أن يكون موضوعا لنفسه، وهذا ما يربك البناء التخييلي للنص، ويدخله في المراجعة الوثائقية الموضوعية التاريخية.

ويجسّد الراوي –صوتاً– موقعاً مرفوضاً اجتماعياً، بحسب تلك القيمة، لهذا كان من الطبيعي أن نجد في خاتمة القصة توقيعاً يعود بصراحة لصوتٍ مضادّ، يتبرأ من فعل الراوي السردي، ويصرّح من خلال الإهداء بأن الراوي لا يمثِّل المؤلف الفعلي للقصة. "إن استخدام الهامش في الأثر التخييلي نادر، ويلفت الانتباه لحضور راوٍ متأمل في سرده، إلى جانب ذلك يتعارض الهامش مع الحقائق المقدمة في النص، وبالتالي يُتلف معقولية النص، أو موثوقية الراوي، أو كليهما معاً، ... وله دور في إثراء الجانبين معاً، في حال توظيفه بشكل جيد"(١).

ويتحدث الراوي/البطل في قصة "أعطال متكررة"(٢)، لعواض العصيمي، إلى مخاطَب حاضر في الخطاب، لكن حضوره في الحكاية محدود، ولا يدل على حضوره سوى بعض الجمل، مثل قول الراوي له "شماغك التي اشتريتَها الآن"(٣)، وهو يحدثه عن الشمس الحارقة، كمسافة زمنية ومكانية مشتركة بينهما. وقوله: "لم تحمل في يدك ساعةً قط"(٤)، "هيا تكلم يا صديقي، أرهف السمع للهواء الذي بيني وبينك لتعلم أنّي اتحدث معك"(٥).

كان يمكن أن يُكتفى في تقديم هذه القصة بالحوار الداخلي، لكن وجهة النظر لن تتحدّد –حينها– بقدر وجود المعادل الموضوعي للوضع المفترض للبطل السارد، في سرد قصته المعقدة، مع عطل ساعته، وذلك المعادل هو المروي له الصامت. وحضور المروي له بصوت الراوي وحده، يتيح للراوي أن يشارك من موقع المروي له، وبالتالي تتضاعف مشاركة الراوي مثلي القصة، في قصته، عبر حوار يتحكم فيه، مع مروٍ له صامت. هذا الحوار يحكي فيه الراوي قصته مع عطل ساعته، وكيف تأثرت كل تفاصيل حياته بذلك العطل.

---

(١) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٤٨.

(٢) عواض العصيمي: ما من أثر، مجموعة قصصية، الانتشار العربي، طوى للنشر، ١٩٩٨-٢٠٠٦م، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٩.

(٣) السابق: ص٣٢.

(٤) السابق: ص٣٢.

(٥) السابق: ص٣٢.

و يعمِّق وجود المروي له –مشارِكا من موقعٍ خارجي– اشتغال وجهة النظر في الخطاب السردي، حيث يغذّي الخطاب بمنظور آخر، ولو كان لشخصية غائبة، منظور يتركه الراوي فارغاً عن عمد، ويمكن أن يسقطه القارئ على نفسه، ليضخّ رافداً جمالياً لحركة وجهة النظر في القصة. وهذا الحوار الاستبطاني من شخصية لأخرى هو مثال على عدم قصر علم الشخصية بوعيها الداخلي وعجزها عن استبطان وعي شخصية أخرى، ما يفك الربط بين المشاركة وعمق وجهة النظر.

يبني الراوي وجهة نظره بواسطة الحوار الخارجي، مع شخصية صامتة، يُسقِط عليها حالته الشعورية، وارتباط قدرته على الكلام بحركة ساعته، وهي قدرة مرادفة للقدرة على الحياة من وجهة نظر الراوي/الشخصية. ولذلك يبرِّر الراوي صمت الشخصية الأخرى بقوله عن قصته الخاصة: "إنها قصة غريبة في نظر الصامتين أمثالك لأن الحركة في أعماقهم توقفت وما عادت أصوات الأشياء حولهم تصل إليهم، لقد جربت ذلك أمس بالفعل"(١). وهذه الدرجات من المشاركة بين الراوي/ الشخصية والمروي له، تمنح القصة بُعدين لوجهة النظر، حيث يعمِّق وجود الشخصية/المروي له معاناة الراوي ويجسِّدها بشكل أوضح.

وتطرح قصة "طريقة صعبة للتذكر"(٢)، نوعاً مختلفاً من مشاركة الراوي في المروي، ومثالا آخر على عدم ارتباط المشاركة بحجم المعرفة، حيث الراوي غيري القصة، يروي من موقع راوٍ عليم، يمنحه موقعه التحكم في مجريات الحكاية والخطاب بشكل كلِّي، لكنّه يرتكب أخطاء معرفية، تخلخل منطق السرد الزمني، وذلك ما يتناقض مع طابع وجهة نظره كسارد كلي العلم. وتتناول القصة شخصية تعاني من ارتباك في الذاكرة يعكس ارتباكا في الوعي الوجودي، كما يتمثَّل في الوعي الزمني بأوضح صورة.

يقدّم الراوي العليم شخصية البطل مجسِّدا افتقار الشخصية للامتلاء الوجودي، الذي لا يتحقق إلا بالامتداد المنطقي في الزمن، ويخضع للانكسار المنطقي في أفعال الشخصية، الخاضعة

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٣٥.

(٢) ضيف فهد: مخلوقات الأب، مجموعة قصصية، نشر مشترك: النادي الأدبي بحائل؛ مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨م، ص٢٧.

بدورها لوعي مختلّ بالزمن، كالتالي: "لديه التذكُّر بالطريقة التالية: بعد أن يموت يتذكَّر أنها الديانة الخطأ... لديه القدرة على التذكُّر بالطريقة التالية: التحسُّس في كل الاتجاهات ... وبعد أن يتأكَّد أن الكل بات ينظر إليه، يتذكَّر أن ثوبه ما زال معلَّقاً في المنزل"(١).

ويبدو أن هذا الارتباك في الوعي يسري لذاكرة الراوي –العليم– نفسه، في نهاية سرده أفعال الشخصية المختلة، حيث يختلّ المنطق الزمني الطبيعي لأفعال الشخصية في سرده، عاكساً وعياً يفتقر للموضوعية، وغير جدير بالثقة، وهذا لا يتناسب مع الوظيفة السردية الخارجية لراوٍ عليم، يتمتع بقدرة تامة على تنظيم متماسك لسرده. ويتأكد ذلك بحضور فعل الموت في الوسط، قبل انتهاء أفعال أخرى في حياة الشخصية.

إن مثل هذا الارتباك في السرد لراوٍ عليم، يتجاوز تخلّي الراوي المتعمّد عن الموثوقية السردية من موقعه راوياً عليما، إلى بناء نوع مشاركته في المحكي، حيث يتخلّى عن سلطته السردية الكاملة، ويتنازل عن موضوعيته، ليُخضِع منطق سرده لمنظور الشخصية الحكائية، إن مشاركة الراوي هنا لا تتحكم في وجهة النظر، بل يحدث العكس، فتعكس وجهة النظر المحدودة مشاركة محدودة للراوي الذي لم يعد كلي العلم، وإن كان يتحدث من هذا الموقع.

وتروي قصة "حالات خمس لشجرة ليمون في حقل فارغ"(٢)، حكاية فتاة تُقتل في حديقة منزلها، ويُستَدعى حارس الحديقة، للتحقيق كشاهد محتمل على هذه الجريمة. ويُبنى الخطاب فيها على الانتقال من غياب الحقيقة إلى انجلائها، وتصاغ وجهة النظر عبر حوار يدور بين الضابط المحقِّق وبين الشاهد الوحيد، حارس الحديقة. يروي من داخل القصة ملاحظات خارجية لشجرة ليمون في حديقة المنزل، وتبدو الشجرة معادلا موضوعيا للفتاة القتيل، تقع على خط رقيق بين الوعي واللاوعي.

وحين يصل الحارس للحظة في حياة الشجرة، توازي لحظة القتل، يرى صورة النمر المرتسم في سجادة الغرفة تنقضُّ عليه، رمزا لتدخل السلطة والنفوذ في حادثة القتل، بحيث ينتصر الخوف على الضمير، في صراعهما حول كشف الحقيقة. ويدفع اللاوعي الحارس إلى تداعٍ حرّ، لتأملاته

---

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٢٧.

(٢) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٦٣.

حول حياة الشجرة، ما يترك الخطاب مفتوحا أمام القارئ، لإكمال الحدث، وحل لغز جريمة القتل، من وجهات نظر متعددة، باستثمار رمزية قصة الشجرة، وإسقاطها على العلاقات بين شخصيات القصة: الفتاة ووالدها والحارس والضابط والمجتمع.

ويدعم اختيار شخصية الراوي رجلاً أجنبياً، خائفاً ومذعوراً أمام المحقِّق، محدودية وجهة النظر في القصة، فهو يخفي حقيقة يخشى البوح بها، ويُدخِله خوفه في حالة ارتباك للوعي، وانفصال عن الواقع. ويحاول كشف الحقيقة، لكن الخوف يعيقه أمام المحقق، الذي يرمز للمخاطر القانونية التي يتوقّعها، جرّاء شهادته في جريمة قتل، فيهرب من الإدلاء بمشاهداته حول جريمة القتل، إلى سرد حالات شجرة ليمونٍ منزوية، من الإزهار إلى الجفاف. يحدث هذا على الرغم من مشاركته الكاملة في القصة كبطل راوٍ (مثلي القصة)، وهذا يعكس وعيه المشتت، وحالته الوجدانية المرتبكة.

و ينتقل السرد –بالتناوب– لصوت الراوي العليم (غيريّ القصة) الذي يتولى الكشف عما لم يستطع حارس الحقل البوح به، حيث يشرح شعور الحارس بالضغط النفسي نتيجةً لمعادلة موضوعية بين جريمة الشرف التي وجد نفسه متَّهماً فيها، وبين الأخرى التي غادر بلاده وزوجته وأولاده هرباً من عواقبها، من دون أن يوضّح صوت الراوي موقع الحارس في الجريمتين، محافظاً على غموض الحكاية بسرده من وجهة نظر محدودة، تنتمي لسارد كلّي العلم، يختار التخلّي عن بعض امتيازاته، لصالح بناء خطاب، يرتكز على تناوب وجهات النظر، ومواقع الأصوات ومدى مشاركتها.

وهذا التناوب في مشاركة الأصوات موقعا لوجهة النظر، وصياغة لها، يحدد إطار القصة ضمن طابع سيكولوجي فني خاص، ينسجم مع التنافر الصوتي، المتمثل في النقص المتعمَّد في معلومات الصوتين، وتحديد حقل الرؤية لدرجة التشوش التام في رؤية الحارس في ختام القصة، على الرغم من الوضوح الذي يتيحه اختيار الصوتين من موقعي: الراوي البطل، والراوي العليم.ما يعيدنا مجددا لعدم ارتباط وضوح وجهة النظر، وتعاليها، بمشاركة الراوي، سواء كان مثليا أو غيريا، بل بالبناء الفني، والجمالي، حيث كان التركيز على تضييق وجهة نظر الراوي، لتبقى نهاية القصة مفتوحة.

ومتابعة لانسياق كلاسيكيات وجهة النظر للبناء الفني، لا العكس، يوظف القاص السعودي مشاركة الراوي ليعيد صياغة الموروث التاريخي، ويفتحه على إمكان التأويل، ويسائل مسلماته، ففي قصة "اسمي وضاح"(١) لعدي الحربش، يتم إعادة سرد القصة التاريخية على لسان البطل، الشخصية التاريخية المعروفة بوضاح اليمن، التي تذكر الروايات قصته مع امرأة الخليفة، وكيف شك الخليفة بوجوده في حجرتها، لكن الروايات التراثية تقف عند دفن صناديق الأميرة بما فيها، دون أن تجزم إن كان وضاح في أحدها. ويبني الخطاب في هذه القصة عالم الشخصية التاريخية من جديد لتتابع القصة، من وجهة نظر جديدة، ومن موقع جديد.

يتغير الدور السردي لوضاح اليمن، وفقا لتغير موقعه في الحكاية، فمن موقعه –راوياً مثليّاً بطلاً– في الخطاب الحديث، يستطيع أن يحكي كيف كان يتمتع بصفات بدنية طفلا وشابا يمهر في القفز وخفة الحركة، تبعا للبيئة الريفية الجبلية التي نشأ فيها في اليمن، وهذه الإضافة هي ما أدخل احتمال نجاته في المتخيل، وهي صفات لم تذكر في القصة التاريخية، (المسرودة بواسطة راوٍ غيريّ عليم). وهذا التمثيل للنشاط الإدراكي النشط، والمتعمد من الراوي، يشير لرغبة في تحويل وجهة النظر، وإلى كثافة حضور وجهة نظر الشخصية كفاعل جوهري في تحويل مجريات القصة، فهي هنا فاعل لا مفعول، تمتد وتبرز في تفاصيل لتغير مصير البطل، لا لتكون محض رؤيته لذاته.

إن سمات الشخصية الشكلية –بوصفه شابا وسيما– هي التي صنعت دوره ضحيةً لإعجاب الأميرة، ودهاء الخليفة، وهذا ما اكتفت به الحكاية التاريخية، التي جاءت بصوت المؤرّخ صوتاً خارجيا، وانتهت نهاية طبيعية بموته، (لا يّستبعَد أن يكون ذلك إرضاءً لرغبات النخبة حينها). وبتحويل بسيط لمشاركة الراوي، تدخل طفولة البطل لتغير القصة، بواسطة صوت البطل ذاته، وبذلك تنفتح القصة على ممكناتٍ أخرى، غير موت وضاح دفينا في صندوق الأميرة. ويتابع وضاح في القصة الحديثة، من حيث انتهت القصة التاريخية، فيعود لحبيبته، ويبني عالمه الجديد، الذي يكون فيه جَدًّا يحكي لأحفاده قصة من شبابه.

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص١٩٧.

يشي عنوان قصة "تقريبا متى كان واضحا"[١]، لعواض العصيمي، بمركزية الوعي والرؤية السردية في النص السردي، قصةً وخطاباً. وفيها يسرد البطل بضمير المتكلم مشهداً يمارس فيه استنطاق ذاكرته ووعيه وانفعاله، حول حدثٍ مفصليٍّ في حياته. ويدور هذا الحدث حول قتله صديقاً، لكنّ الخطاب لا يحسم صورة هذا القتل، بل يتركه مفتوحاً على احتمالات، يطرحها الراوي مستنطقا ذاكرته عبر الرسم. ويتخلَّل المشهدَ سردُ خلاصاتٍ متقطعة، بضمير الغائب، تروي قصته مع هذا الصديق، الذي يمثل الانحطاط الأخلاقي، وكيف كان ضحية تسلّط هذا الصديق واستغلاله.

يحلِّل الراوي مشهد قتله صديقَه، ويرجعه لخصلة في صديقه يعاني منها كل من يعرفه، وهي قدرته النافذة على استبطان دواخل الآخرين، وتجسيدها بحديثه وملامحه: "قف أمامه مباشرةً لترى من أنت، هذا ما قاله لي صديقٌ، عندما عرَّفني إليه، وهجره بعد ذلك"[٢]، "... ذلك الوجه الفاضح، الذي لا يتوانى عن بعث ما حرصتَ على إخفائه، بعثاً مرئيّاً، ظاهراً، لا يمكنك المجادلة في حقيقته"[٣]. وهذا التجسيد للذاكرة هو باعث القتل، "كنت أضرب صورتي وهو يلتهمني بتلذذ وشغف كبيرين، لم أكن أدري أن محو الصورة سيترتب عليه أن يموت هو"[٤].

تنعقد القصة هنا حول لحظة الوعي بالذات من خلال عين الآخر، ولحظة انعكاس الآخر في مرآة الذات. تُبنى القصة بواسطة التخيُّل، فهو يحرّك الفعل، إذ يتخيَّل البطل صورة استغلال صديقه إيّاه بشكل حسّي، يستحوذ على وعيه، فيدفعه للدفاع عن نفسه بقتله. "رأيت في وجهه آنذاك أنني أُقدِّم له دمي ولحمي وعظامي"[٥]، أما الخطاب فيُبنى على التذكُّر، "تذكَّرتُه على نحو لم أستطع معه النوم"[٦]، حيث يتذكّر البطل عبر الرسم تفاصيل الحادثة ويحلّلها، ما يبني الخطاب

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٧.

(٢) السابق: ص٨.

(٣) السابق: ص١٠.

(٤) السابق: ص١٤.

(٥) السابق: ص١٣.

(٦) السابق: ص٩.

السردي.

ويبني التقاطع بين التخيُّل والتذكُّر حركة في مواقع السارد، من حيث المشاركة، إذ يفتح المرجعي (القصة) بواسطة التذكر، على الجمالي (الخطاب) بواسطة التخيل. وبذلك تشتغل وجهة النظر بتنويع في المواقع، فضمير المتكلم، يتقدم ويتراجع، يسرد مرة ويحلل أخرى، وضمير الغائب في تقاطعات تعمِّق الخطاب.

توظِّف هذه القصة الرسم وسيلة لبناء وجهة النظر، فبواسطته تبنى قصة البطل، وخطاب الراوي، وهما معا الشخص نفسه، من دون أن يحاصر الراوي رؤية ذاته بوصفه شخصية، إذ يظل محدود الرؤية بفعل ظروفه بوصفه شخصية، تحت أسر تشوُّش الوعي، وارتباك الذاكرة.

ثانيا: مستويات السرد[١]:

يتناول جينيت مستويات السرد، ضمن قضايا الصوت -بوصفه مظهرا لعلاقة الراوي بالمروي، ينطوي على مضاعفة علاقات الراوي بالمروي- مشيرا إلى أهمية التمييز بين مفهومي (غيري القصة، ومثلي القصة) قضية علاقة، ومفهومي (خارج القصة وداخلها) قضية مستوى[٢].

ويفصل جينيت الصوت عن المنظور، وهذه من المسائل التي تعرَّض للنقد بشأنها[٣]، ويعالج المستويات السردية بوصفها قضية صوت، على الرغم من تحليلاته العميقة لصيغ تفاعلهما[٤]. وبالنظر للتفاعل بين الصوت والمنظور، يتبنى هذا البحث الارتباط بينهما، ما يتطلب معالجة المستويات السردية كجزء من المظهر السيكولوجي لوجهة النظر.

وتتجلى مشاركة الراوي بالقصة في مستويات مضاعفة من المشاركة، تنتج استراتيجيات

---

١ انظر: جينيت : خطاب الحكاية: ص٢٣٩ وما بعدها. وانظر أيضا: كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٤١-١٤٢.

٢ جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص١١١.

٣جينيت: خطاب الحكاية، ٢٥٨. وانظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٩٨.

٤ انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ٣٠٦. وانظر: جينيت : خطاب الحكاية، ٢٥٨.

سردية تتجاوز ذاتية السرد وموضوعيته، إلى آفاق أوسع، تتنوع فيها وظائف السارد، كما في المستويات السردية، التي يعرِّف بتشكُّلها كالتالي: "كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتِج لهذه الحكاية"(١). وتتمثل في تضمين محكي داخل محكي آخر، حيث تسرد إحدى الشخصيات قصة على مستوى تالٍ، فيكون "فعل السرد الذي ينتج الحكاية الثانية حدثا في الحكاية الأولى"(٢)، وتكون قصته قصة تالية.

هناك اختلاف في التمييز بين المستويات القصصية، ويختار جينيت لتمييز المستوى السردي موقعه بالنسبة للقصة التي تنتجه، لا ترتيبه على مستوى الخطاب السردي، فيختار مصطلح "الحكاية التالية"، للقصة المضمَّنة، ومصطلح "الحكاية الأولى" للقصة الإطار، فكل حكاية مضمَّنة هي حكاية تالية بالنسبة لحكاية أولى، تمثل الإطار السردي لها. وذلك تجنباً لدلالة التراتبية في مصطلحات أخرى مثل "القصة التحتية"، و"القصة الابتدائية". وتتعلق قضية المستويات السردية بتداخل الحكايات، عبر توظيف الصوت السردي، الذي يتولى بدوره فتح الخطاب السردي على مستويات أخرى، وبناء خطابات متعددة، تتداخل بطرق متنوعة.

ولا يؤثر ترتيب القصة في الخطاب –مهما تعددت مستويات القصص– بل مشاركة الراوي فيما يروي هي مفصل الأمر، حيث يؤثّر مستوى الصوت في الخطاب السردي، بحسب موقعه من القصة التي يرويها، ومن القصة الإطار لمرويّه، فهو إمّا داخل حكائي، أو خارج حكائي، وكل مستوى منهما يشمل نوعي المشاركة، مثليّ القصة، وغيريّها، وأنواع التبئير، أو وجهة النظر.

وتتعدّد وظائف القصة التالية، فقد تكون ذات وظيفة تفسيرية، فتأتي تفسيراً لأحداث وقعت في القصة الأولى. وقد تكون بين القصتين علاقة موازاة أو مماثلة، وقد تأتي القصة التالية

---

١ جينيت : خطاب الحكاية، ص٢٤٠.

(٢) انظر : جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٤٠.

لغرض الإعاقة، والتلاعب ببناء القصة الأولى، وقد لا تكون بين القصص أي علاقة[١].

ويحدد جينيت أربع حالات لنظام السارد[٢]، بحسب المستويات السردية، هي:

١ - راوٍ خارج القصة (غيري القصة): راوٍ من الدرجة الأولى، يروي قصة هو خارج عنها، ويتولى وظيفة توجيه.

٢ - راوٍ خارج القصة (مثليّ القصة): راوٍ من الدرجة الأولى، يروي قصته الخاصة الذاتية، ويتولى وظيفة شرح.

٣ - راوٍ داخل القصة (غيريّ القصة): ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية، تروي قصصاً هي غائبة عنها عموماً، وتجسّد وظيفة شعرية.

٤ - راوٍ داخل القصة (مثليّ القصة): راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة، ويتولى وظيفة توثيقية.

يتناول جينيت أسلبة الإيهام ضمن وظائف المستويات السردية، في أمثلة يخرق فيها الراوي زمن الخطاب، أوينتقل للسرد بتحويل في الضمائر، ويضرب مثلا بتعليقات الراوي في رواية "جاك القدري". ويستعرض جينيت أمثلةً لقصص تخرج منها الشخصية، وتكون في علاقة مع راوي قصتها، فيتفكّك زمن الخطاب بواسطة زمن السرد[٣].

وتُناقَش تلك الاستراتيجيات ضمن جماليات الميتاقص[٤]، بوصفها أسلوبا، لا نوعاً سرديا –لا سيما إذا أُخذ الميتاقص بوصفه تمرّداً على النوع، في تجاربه الأحدث[٥]– وكثيراً ما تُستحضَر فيها الوظيفة التقويمية للراوي، حيث يكون البطل كاتباً يروي قصة، عبر قصةٍ مُضمَّنة داخل قصته

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية: ص٢٤٣-٢٤٥.

(٢)السابق: ص٢٥٨.

(٣) جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٤٦-٢٤٧.

(٤) يمكن مراجعة تعريف و. مارتن للقصة المضمنة وعلاقتها بما وراء السرد، مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص١٧٩.

(٥) جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة: مجموعة مؤلفين، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، ٢٠١٠م، ص٥٩.

الإطار، ويستعرض أزمات الكتابة ويكشف مخفياتها أمام القارئ، ويُشركه في بناء المحكي المضمن.

ويتّصل ذلك بالسرد الواصف، بحسب جينيت، أو وظيفة الإدارة التي تربط الراوي بالخطاب لا بالقصة، ويشرحه جينيت بوضع الراوي البطل، حين ينفصل الراوي -فاعلاً للسرد- عن ذاته كشخصية، ومثاله خاتمة سيرة (بروست Proust)، حيث يعلق الراوي على خطابه السردي: "على كل حال لو ترك لي عملي الأدبي مدة طويلة تكفي لإنجازه، لما فاتني أن أصف الناس بأنهم يشغلون حيزا كبيرا....."[١]. ولا يسلم هذا التجريب في بعض محاولات الميتاقص من الإسقاط المباشر لصوت الكاتب الفعلي على الخطاب، فهو يبني سرده على القطيعة مع الواقع، حين يؤسلب الإيهام، في حين يتقاسم -واقعاً- أزمة الكتابة مع قارئه[٢].

تأتي قصة "أرنولفيني"[٣]، في مستويين سرديين، الأول منهما تمثله قصة الرسّام، ويرويها راوٍ عليم، ينفذ لوعي الرسام، ويجسّد شعوره بالارتباك، حيث هو مطالب برسم صورة لرجل من الشخصيات النافذة في عصره، وهو يقف إلى جوار خطيبته، ولا تفسّر هذه الحكاية سبب الارتباك، لكنها تلمّح له باختيار الرسام توقيعاً دالاً، يقول فيه "كان أرنولفيني هنا"[٤]، ما يطرح سؤالاً حول الأمر الذي يلمّح أرنولفيني لأنه شهده، وكأنه يدعو قارئاً مستقبلياً للوحته، لأن يعرف أسرارها.

يأتي المستوى الثاني -استجابة- لدعوة أرنولفيني، في قصة بطلها راوٍ يختار أن يحكي لجمهوره قصة اللوحة، ويضمّنها قراءته اللوحة، التي تستكشف أسرارها، ابتداءً من توقيع الفنان. وهو يناقش الوصف التاريخي للّوحة، ويبني قصةً مختلفةً عما هو مسجَّل في توثيقها، من وجهة نظر مختلفة.

---

(١) جينيت : خطاب الحكاية، ٢٦٣-٢٦٤.

(٢) انظر: أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ص١٥٦-١٥٧.

(٣) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص١٨٥.

(٤) السابق: ص١٨٥.

وتمثّل هذه القصة علاقة المجاورة، بين المستويات الصوتية، فلا يشير الخطاب للعلاقة بينهما، ولا بين الصوتين السرديين، سوى بوجودهما ضمن خطاب واحد، بترقيم يرتبط بأسبقية المتخيل الأول على الثاني تاريخياً، وباشتراكهما في الشخصيات، على الرغم من كون المستوى الثاني يؤدي وظيفة شارحة. الراوي في القصة الأولى عليم غيريّ القصة، يروي قصة الرسّام وهو يرسم المشهد، محوّلا اللوحة إلى خطابٍ لفظيٍّ يروي قصة، ومحاولا وضع القارئ على الجسر الذي يربط أنواع التشخيص القصصي، كالرسم والقصة.

وراوي القصة الثانية غيريّ القصة، يروي قصةً لم يشارك فيها، لكنه يحوّل مستوى المشاركة بتحويله لغة الرسم في لوحة يشاهدها إلى وسيطٍ كتابي، يتواصل به مع قارئه، واختيار موقع المتكلم للراوي مع كونه غيريّاً، يبرّر محدودية علمه، وحديثه على مستوى التوقُّع لا اليقين. ويتقاسم الراوي العليم المشهد ذاته مع الراوي في القصة الثانية، ويجعل هذا الاشتراك –في عالم القصة وشخصياتها، وأحداثها– من القصة الأولى (قصّة الرسام) حكايةً تالية، مضمّنةً في القصة الثانية، وإن لم يكن تضميناً صريحاً، حيث تتكرر قصة الفنان في القصة الثانية، وتجد تفسيراً لألغازها بصوت الراوي.

وتتكرر ثيمة الفن التشخيصي في قصة "حكاية الصبي الذي رأى النوم"[١] ، وهي القصة التي تحمل عنوان مجموعتها، حيث يبني الراوي الخطاب على ربط تعدد المستويات السردية، بالمزج بين محكي سردي ومشهد مسرحي. وتتداخل فيها أنواع من وظائف السرد، عبر المستويات السردية. وهي تستحضر قصة تاريخية، يقتحم فيها الراوي النص التاريخي، ويضيف للشخصية التاريخية، (الطبيب ابن سينا) بُعداً إنسانياً، عبر إضافة محكي متخيل، يمنح فيها ابن سينا دوراً متخيلا، لا ينشز عن عالمه، بل يستقي قيمه بوصفه طبيبا، ويبني تركيب محكيه مرتكزا على ذلك العالم.

ويروي الراوي قصة صبي يقيم في مشفى ابن سينا، مع أمه المريضة، ولا ينام قلقاً عليها، وابن سينا كطبيب من طبيعته الشفقة، يدفعه الحافز الإنساني، لمساعدة الطفل بالتحايل عليه لينام، فيستغل خيال الطفل الخصب، ويقنعه بأن النوم شخصيةً واقعيّةً حية، تمنح الناس النوم بزيارتهم من حيث لا يشعرون، وأن سبب عدم نومه هو عدم زيارة النوم له، وأنه يمكنه مساعدته لرؤية النوم

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٤٥.

وإقناعه شخصياً بزيارته.

وفي سبيل ذلك يصنع ابن سينا عالماً سرديّاً مسرحياً يوظف فيه شخصياتٍ ثانوية يمنحها أدوارا، فيوظِّفها في العالم الخارجي الواقعي (عالم بغداد في زمنه التاريخي)، وفي أماكن مختلفة، لتؤدي مشاهد تجسّد زيارة النوم كشخصية واقعية. وهنا يوظف الراوي المحكي الثاني، الذي يكون ابن سينا فيه بموقع مخرج مسرحي، يرتِّب مشهداً مسرحياً، من غير أن يظهر صوته في المحكي.

وينتحل ابن سينا شخصيّة النوم فيتنكّر برداءٍ يستر شخصيته الواقعية، ويزور الطفل ليريه مهمته اليومية، ويمر به على الشخصيات المتَّفق معها، وكلَّما مرَّ بشخصية منها غفت واسترخت في مكانها. ويعود بالطفل للمشفى، ويودِّعه لينام هادئاً، بعد تفاعل خياله مع المشهد المصنوع أمامه، في حين حملوا أمه التي قتلها المرض.

والقصة –بتنويع بنية المتخيل في المستويين السرديين– ضاعفت قيمة تعدد المستويات، فالمستوى المضمَّن، أو الحكاية التالية، هو مشهد مسرحي لا خطاب سردي، وهذا ما يبرر عدم احتياج ابن سينا لسرده. ولذلك يتخذ ابن سينا بالنسبة لمشهده المسرحي موقع راوٍ خارج حكائي، وداخل حكائي بالنسبة للمستوى الأول، أو الحكاية الأولى، التي يرويها راوٍ عليم. ويبقى الراوي الأول شريكا لابن سينا في المستوى الثاني، كراوٍ خارج حكائي، فلا يتغير موقعه، بينما يتغير موقع ابن سينا، والعلاقة غيرية للسارد الأول مع القصتين، لكنها مثلية لابن سينا في المستوى الثاني.

ويمنح هذا التقاطع بين مواقع السرد، ووجهة النظر، ومدى المشاركة، قيمة سردية أغنى لتوظيف المستويات السردية. ويضاف لذلك إدخال الطفل في دور متلقٍ للمحكي الثاني، وكشف أدوات تلقيه، أمام القارئ، ليكتمل المحكي الثاني مسرحيا، إنتاجا وخطابا وتلقيا، ما يمنح التقنية السردية في هذه القصة ميزة أكبر.

ويمتزج في قصة "الأحداث الغريبة التي حصلت في قرية ك"[١]، الخطاب السردي التقويمي (ميتا قصي) بالخطاب التغريبي، إذا ما تعاملنا مع كونها خطابا موضوعه السرد، وبطله شخصية ساردة، وهي الراوي الوحيد في القصة. والراوي مهموم بقضايا السرد، ويقف موقف دفاع عن

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٢١٧.

المؤلف الفعلي، حين يكشف عن نفسه بصفته الكاتب الفعلي وبصوته، ويعقد اتفاقا مع قارئه بأن يدخل في سرده، من خلف شخصية ضفدع، مصرحاً بأن كونه ضفدعا هو حيلة سردية، فهو يستطيع أن يكون أسدا أو شيطانا، شارحا أن الشخصيات الساردة هي مجرد قناع للمؤلف الحقيقي، وعاكسةً وجهة نظره.

وتبدو تعليقات الكاتب الفعلي قرينة لدخوله في الخطاب بوجهة نظره، من دون أن يلغي وجهات النظر الأخرى التي بني عليها الخطاب السردي. وهذا يتناقض مع التقليد السائد بان الراوي العليم يفرغ الخطاب من وجهة النظر. وبواسطة وجهة نظر الكاتب، يتشظّى الخطاب لخطابات، والتعليق طريقة لإرباك البناء التخييلي والنصي معا، وهو "يؤكد على مكانة النص بوصفه براعة فنية مثيرا تأمّلات حول التخييلية والنصية اللتين هما نموذجيتان للقص الواعي بذاته"(١)، ووظيفة السرد هنا انتهاكية، إذ تنتهك إيهامية المتخيل، وتحطم حدود الحكاية الأولى، بل تتجاوز ذلك لتحطيم حدود الحكاية التالية التي يكون السارد داخل حكائي فيها.

وللتمثيل على اشتغال وجهة النظر عبر ستراتيجية تعدد مستويات السرد، مع استحضار الوظيفتين السردية والشعرية للسارد، نورد قصة "عشرة احتمالات لركلة"(٢) لعبد الواحد الأنصاري. وفي هذه القصة توظيف مزدوج لمدى مشاركة الراوي في المتخيل، عبر المستويات السردية. يبني الراوي مستويات سردية، يوظف فيها وعيه ووعي الشخصياتمواقع لوجهة النظر: داخلية، وخارجية، ومنعدمة، فهو يشرح للقارئ رغبة الشخصية في التخلص من شعوره المركب بالغضب والذنب تجاه زوجته، بركلها، مقتحما وعي الشخصية الداخلي، وأفكاره ومشاعره، ويتداخل ذلك مع سرده ما يحيط بالشخصية وصفاتها، وموجز الحدث. وهو في كل ذلك يسرد من وجهة نظر متعالية، حيث يتسع أفق رؤيته ليشمل محيط المتخيل ووعي شخصياته، "نظر إلى بروفايل جسده العاري في مرآة الخزانة الطويلة: برأسه الصاموليّ وشعره المفلفل وجبهته المجعّدة..... وفكّر: كيف استطاعت هذه المغفلة أن تحبني؟".

---

(١) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٤٨.

(٢) نص القصة في موقع القصة العربية، في صفحة الكاتب: http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=16710

وفي نقلة سردية يسمح الراوي العليم للشخصية أن تقتحم سرده بصوتها، فيسرد الشخصية أفكاره، في حوار داخلي مع ذاته، وهذا ينقل الخطاب لمستوى سردي جديد (تالٍ بحسب ج. جينيت)، حيث يبني الشخصية بصوته –سارداً خارج حكائي مثلي القصة– لقصته مع زوجته، احتمالاتٍ لركل زوجته، لإخراجها من حياته رغما عنها، للتخلص من شعوره المركب بالغضب من ذاته، والذنب لأجلها. وهو يفعل ذلك من وجهة نظر داخلية محدودة مشوشة تجاه الحكم على الذات: " لستُ سيّئاً؛ يكفي شعوري بالذنب لإثبات العكس، ... إذن فإثباتي لنزاهتي متعلق بركل هذه المغفلة بطريقة لا تعود بعدها إليّ"(١).

وضمن تفكيره على مستوى التنبؤ في الاحتمالات التي يبنيها لحدث الركلة، ينتقل لمستوى سردي جديد، فيتخيل قصة تالية، يخلق فيها معادلات موضوعية له ولزوجته، شخصياتها قرد قبيح ضخم، وقطة تتعلق به وترفض الابتعاد عنه. وهو يروي القصة التالية من وجهتي نظر داخلية وخارجية، فمن وجهة نظر خارجية ينقل حوارا بين القرد والقطة: "وقالت له على حين غرة: متى تتزوج وتنجب؟قال: أنا لا أتزوج غوريلا ولو كان وجهي مثل قفاي، فأنا لا أتحمل القبح، رغم أنه جزء من خلقتي"، ثم يفقد وجهة النظر، حين يسرد من موقع راو خارجي عليم، هو مبتكر القصة معلنا عن مرجعيتها الخيالية بشكل صريح، "ولإزاحة ما تبقى في قلبه من تململ الضمير – وقبل الخوض في الاحتمالات – راح ينسج في ذهنه — وهو لا يزال منتصباً كما كان منذ الأزل أمام انعكاسه الجانبي في المرآة – قصة مسلية صالحة للترديد على مسامع الأطفال"(٢).

ومن هذا الموقع يكتسب وظيفة شعرية، بوصفه سارداً ثانياً غيري القصة، يبني خطاب القصة المضمنة، بوجهة نظر تقتحم وعي القرد والقطة، صراعا وتضادا بين رغباتهما، حتى تنتهي هذه القصة باحتيال القرد على القطة للتخلص منها بطريقة وحشية. وبذلك يخدم موقعه ساردا ثانيا (داخل حكائي) غيري القصة بالنسبة لقصة القرد والقطة، وجهة نظره ساردا أول (خارج حكائي) لقصته مع زوجته، فتبني توقعاته لنهاية قصته مع زوجته.

---

(١) نص القصة في موقع القصة العربية، في صفحة الكاتب:
http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=16710

(٢) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=16710

وتنتج هذه المستويات السردية عن انتقالات الصوت السردي، عبر المستويات، وعبر علاقته بالقصة، فالراوي الأول خارج حكائي لقصة الرجل مع زوجته، غيري القصة، من موقع راوٍ عليم. وتتسلم الشخصية موقع راوٍ داخل حكائي، مثليّ القصة، حين يروي قصته مع زوجته، ويحاول أن يضع لها نهاية، عبر تخيلات واحتمالات. ويتحول صوت الشخصية ليصبح ساردا خارج حكائي لمتخيل جديد يبنيه معادلاً لمتخيله، ليحل مشاكله عبر حدث معادل، ويكون في المستوى الثالث ساردا غيريّ القصة، ما يتيح له تنظيم الخطاب وفق الوظيفة الشعرية للسارد.

وتنتج هذه الانتقالات الصوتية عبر المستويات السردية، تعددا لصيغ وجهة النظر، التي تتنوع بين الداخلية والخارجية، والمتعالية، تبعا للمزاوجة بين الصوت والمستوى السردي ووجهة النظر، ويتعلق ذلك بأهمية الصوت السردي في صناعة الخطاب السردي، عبر توظيف المستويات السردية.

وهذه القصة مثال صريح على صحة استنتاج رابتال على إمكان استبطان الشخصية وعي شخصية أخرى، لا سيما في القصة المضمنة، فبطل القصة هنا يستبطن مشاعر زوجته، ويستدل عليها من مظاهر تعاملها معه، ويبرز هذا الاستبطان في علامات لغوية واضحة، فهي "مغفّلة"، وهذه صفة ذهنية، تفسر وجهة نظر زوجته، وسبب حبها له رغم كل نقائصه. وفي مستوى تالٍ يضمّن قصته قصة تالية يواصل فيها استبطان إدراكات شخصياتها، على الرغم من كون أبطالها حيوانات، تفتقر للمنطق البشري.

وتستعاد هنا قصة "أعطال متكررة"، مظهراً لخفاء المستوى السردي، فبحسب جينيت لا يمكن وجود حوار يعتمد على مسرحة الشخصيات، دون وجود راو ينظم هذا الحوار، فقد تخضع الحكاية الأولى لحذف كامل، في الأدب الحديث، ويضرب جينيت مثالا على ذلك من رواية "السقوط"، حيث يرد فيها مقطع حوار بين شخصية ومستمع صامت، ويعلق:"لا يسع مونولوج (كلامنس) وهو في حضرة مستمعه الصامت إلا أن يكون (متضمنا)، ضمنيا في حكاية إطار مضمرة، ولكنها حكاية تستتبعها بوضوح كل المنطوقات التي لا ترتبط في هذا المونولوج بالقصة التي ترويها، بل ترتبط بظروف ذلك السرد"(١).

---

(١) جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص١١٦-١١٧.

ويتضح ذلك في أن حوار البطل مع الشخصية يتضمن قرائن لغوية على وضع وجهة النظر: "اسمعني، هذه الشمس الحارة تمكث في الألوان كالوسواس حتى تغيرها... إني أراك صامتا..."(١)، وهذا الوصف للمكان، يمسرح الحوار، ويجعل الراوي جزءا من حوار ممسرح، وهذا يفرض وجود راو يؤثث مسرح الحوار، ويشرح جينيت هذه الضرورة بإمكان نقل الحوار بصيغة مسرحية من غير أن يتأثر المحكي. ويتأكد وجود الراوي الابتدائي بكون الراوي المتكلم محدود الرؤية أمام محاوره الصامت، مكتفيا بتوقع أفكاره.

وتعد قصة "حمار نت"(٢)، لفيصل الرويس، مثالا أوضح على تعدد المستويات، وعلى مستوى أعقد، فالشخصية الخيالية تمارس نشاطا إدراكيا، وتبني وجهة نظر بشأن منشئها، وتدير فعل الكتابة لتكتب قصته، والقرينة على استبطان الشخصية شخصية أخرى جملة "لا تريد الشراء"، في العبارة "السيدة التي وقفت أمام الدكان، لا تريد الشراء ولا تتسول، ولا تتبرج للمارة ... اقتربت منها، ألقيتُ التحية، ردّتها على الفور بصوت حماسي، قالت يا أخ، لحظة، هل تريد سماع حكاية؟! جلستُ على الرصيف أستمع لما تحكيه"(٣)، وهي جملة تتعلق برغبة ذهنية تأتي بصيغة جزم، من دون وجود وسيلة لهذا الجزم، من شخصية لشخصية أخرى في حكايتها.

وتتناول القصة فعل السرد ثيمة لها، ومعادلا للحياة، بمشترك العوالم والممكنات المشتركة في الواقع والمتخيل. وبطلها كاتب يحاول كتابة قصة، ويظهر الكومبيوتر وسيلة للكتابة الحديثة، رمزا للعالم الحديث، العالم الذي لا وقت فيه للحكايات والأساطير، العالم المحكوم بالسرعة والمادة والعلم والمنطق التجريبي، لا مكان فيه للحلم ولا للمشاعر، حيث كل شيء بات مكشوفا بوسائله العلمية. ويمثل السرد كفعل تخييل وبناء توقعات تعويضا لجفاف الروح في العالم المادي التقني.

يتشكل المستوى الأول من قصة غيرية، لراو عليم، يروي قصة شخصية (كاتب)، وهو يخاطب الكومبيوتر محملا -إياه كرمز للحداثة التقنية- مسؤولية توقف الحياة الروحية ونضوب احتمالاتها، ويقرر مواجهة جفاف ممكنات الحياة بكتابة قصة، واستثمار ما تقدمه المحكيات من

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٢٩-٣٠.

(٢) فيصل الرويس: العنقودية، ص٦٣.

(٣) فيصل الرويس: العنقودية، ص٦٧.

عوالم بديلة وما تتضمنه من ممكنات، ويطرح مجموعة من القصص المحتملة التي يفشل في كتابتها بسبب تغير العالم، وانتفاء ممكنات حدوثها، ومن ضمنها قصة حول حمار جحا، مثالا على انتفاء منطق الخرافة.

وفي المستوى التالي يقرر الكاتب كتابة قصة واقعية، متصالحا مع واقع العالم الحديث، ويكتب قصة هو شخصية فيها، "السيدة التي وقفت أمام الدكان، لا تريد الشراء ولا تتسول، ولا تتبرج للمارة ... اقتربت منها، ألقيتُ التحية، ردتها على الفور بصوت حماسي، قالت يا أخ، لحظة، هل تريد سماع حكاية؟! جلست على الرصيف أستمع لما تحكيه"(١).. ويفاجأ الكاتب ببطلة نصه تتوق بدورها للحكي."في عالم آخر، في زمن لم يعرفه البشر، كان حمار جحا يبحث عن صاحبه، رأى سيدة تقف أمام الدكان، لا تريد الشراء ...إلخ"(٢)، وتكون الشخصية (السيدة) بذلك راوية غيرية القصة لمستوى ثالث من السرد، لكنها تضمنه شخصيتها، في استدارة لا نهائية تجسد نضوب المستقبل كممكنات وجودية مفتوحة وواسعة. وتخترق خطاب الراوي العليم، مخترقة وعي الراوي الثاني (الكاتب)، ومقحمة شخصية حمار جحا في قصة، هي تكرار لقصتها التي يسردها الكاتب في المستوى الثاني.

وهنا يحضر السرد معادلا لفعل الوجود ووسيلة لاكتشاف ممكناته عبر بطل النص بوصفه كاتبا، يتحول لشخصية في محكي ثاني، وعبر بطلة نصه بوصفها شخصية تتحول لراوية في محكي ثالث. والحكاية الأولى مسرودة بصوت راوٍ عليم يقوم بتنظيم حبكة القصة الأولى، في الزمن الحاضر، بأفعال مضارعة، تجسد اللايقين واللامعنى الذي يعانيه بطل القصة، من وجهة نظر تنفذ لوعي الشخصية في المحكي الاول. وهنا من جديد لا يتنافى توظيف الراوي العليم مع حضور وجهة نظر مرتبكة، أمام العالم الغامض في وعي الرواة، ولعل السبب هو تبادل هؤلاء الرواة مواقعهم مع شخصياتهم، وكونهم في الأصل شخصيات مأزومة تواجه أزماتها بالكتابة.

تتعدد المستويات السردية في هذه القصة، فهناك المحكي الأول الذي يسرده راوٍ عليم خارج حكائي، غيري القصة، بوجهة نظر متعالية، ثم هناك البطل الذي يمثل شخصية في المحكي الاول،

---

(١) السابق: ص٦٧.

(٢) السابق: ص٦٧.

وساردا داخل حكائي/مثلي القصة، يسرد قصته، وفيها شخصية أخرى على جهاز الحاسوب. وفي مستوى ثالث هناك بطلة نصه كراوٍ ثانٍ، وهي شخصية في قصته، وتسرد قصة ثالثة، من موقع داخل حكائي/ غيري القصة، كونها تعيد صياغة القصة وتمارس فتح البناء السردي على مستويات لا نهائية.

ويلحظ الانفتاح في المستويات، مع استدارة البناء الحكائي، بتكرار الحكاية نفسها، إذ تخترق بطلة القصة في المستوى الثاني وعي الكاتب الذي يكتب قصتها، ما يكرر عناصر من المستوى الأول، في المستوى الثالث. وتتحدث كراو غيري القصة عن قصتها، فتنشطر لذاتين، تروي الذات ذاتها من وجهة نظر خارجية، وتكرر قصتها بضمير الغائب، فتبني دائرة سردية مفرغة.

وهذا ما يسميه جينيت الوظيفة الانتهاكية لتعدد المستويات، أو التنافر الصوتي، حيث يتنقل الراوي –منشطراً على نفسه– لأكثر من مستوى، وموقع، لانتهاك إيهامية المتخيل. وهو مظهر لتداخل علاقات الشخصية والمستوى، لكنه هنا بصيغة متنافرة، بعكس مثال جينيت حول راو تال مثلي القصة[١]، وهذه الاستدارة مع التنافر الصوتي هي معادل موضوعي للفراغ الوجودي في عالم الراوي الطبيعي، حيث يقول الراوي عن شخصيته المتخيلة: "خرجت وهي لا تعرف ما تفعل، وجدت الناس لا يعرفون ما يفعلون بها"[٢].

ويرتبط هذا النوع من التنافر الصوتي بما يسميه جينيت (القصصي الكاذب)، و"هي حكاية ثانوية في مبدئها، لكن الراوي يردّها للمستوى الأول ويتولى أمرها"[٣]. وتعدد المستويات في هذه القصة تنويع على القصصي الكاذب، حيث يتضح أن القصص المتتالية بلسان الشخصيات المتخيلة، هي قصة الراوي ذاته، وقرينة ذلك ما يلحظ من البنية التلفيقية لمتخيل المستوى الثالث، حيث هي خليط من عناصر المستوى الأول (حمار جحا)، والمستوى الثاني (شخصية السيدة)، فمن المستحيل أن تخترق شخصية متخيلة واقع ساردها، وترويه، ليكون

---

(١) انظر: جينيت : عودة الى خطاب الحكاية، ص١١١.

(٢) فيصل الرويس: العنقودية، ص٦٧.

(٣) جينيت : خطاب الحكاية، ص٢٥٢.

شخصية في قصة شخصية هو ساردها. ويعاود الراوي مضاعفة إدخال قصته (في المستوى الثاني) في كل استدارة للحكاية عبر مستوى جديد، بدائرية منفتحة، في نوع من الانشطار لصالح تأكيد وجهة النظر، بصوت آخر، وقصة أخرى.

وتتضح وظيفة المستويات السردية بوصفها انتهاكاً للإيهام، عبر النظام الصوتي (المتنافر)، في الرسم التالي، ويرمز لتكرار قصة الراوي بالحروف أمام الشخصية المتكررة:

(مستوى ١) راو = (أ) يروي قصة شخصية (الكاتب=ب)، خارج حكائي غيري القصة (عليم).

(مستوى٢) شخصية (الكاتب) (ب) تروي قصة شخصية (السيدة)(ج)، داخل حكائيبالنسبة للقصة السابقة.وخارج حكائي مثلي القصة بالنسبة للقصة التييرويها.

(مستوى ٣)

شخصية (ج) تروي قصة شخصية(ج)، وفيها عناصر من قصة الشخصية (ب). موقعها داخل حكائي بالنسبة للقصة السابقة، وخارج حكائي غيري القصة بالنسبة للقصة التي ترويها (وهي بطلتها).

الفصل الثاني

الراوي والشخصية

أنماط وجهات النظر بحسب علاقة الراوي بالشخصية:

الشخصية من محددات وجهة النظر ولا يمكن فهم وجهة النظر بدون دراسة الشخصية في الخطاب السردي، ومن الضرورة التمييز بين "الشخص النحوي والمنفذ إلى الوعي، باعتبارهما الصفات المحدِّدة لوجهة النظر، تمييزاً حاسما (بينهما)، فالمنفذ إلى الوعي له معنيان: يستطيع شخص معين أن ينظر داخل عقل شخصيةٍ مّا، أو ينظر من خلاله"(١)، في الحالة الثانية –وهي ما يهمّنا– يكون الراوي قد فوّض للشخصية وظيفة الرؤية. وبذلك تدخل الشخصية في بناء الخطاب، بوصفها موضع الوعي وإدراك الحدث، وقناة تقديمه.

تُصنَّف امتدادات وجهة النظر بحسب علاقة الراوي بالشخصية، وأثر تلك العلاقة في وضعية وجهة النظر باالنسبة لوعي الشخصية، وتتمثّل في ثلاث وضعيات:

١ - متعالية:

تعادل وجهة النظر المتعالية التبئير الصفر عند ج. جينيت، وهو التبئير الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية، ويهيمن فيه الراوي العليم أو البطل السير ذاتي، ويلغي هذا الراوي وجهة نظر الشخصيات. ويشير جينيت إلى أن الراوي لا يبئِّر سرده، ولا يأخذ فيه بوجهة نظر (محدّدة)، فرؤيته مطلقة، وهذه الرؤية المطلقة لا تتمّ بواسطة شخصيّة من الشخصيات، بخلاف الراوي.وعند تأمل بعض أنواع المقات السردية نجدها لا تخلو من وجهة نظر، مع كون الراوي فيها عليما، مثل السرد متعدد المقامات، والرسائل، إذ لا يخلو هذا السرد من ذات تنظم هذه المقامات، وفق وجهة نظر، حتى إن لم تكن الذات حاضرة، وتمثل دلالة القصة وجهة نظر الراوي التي لا يتناقض إطلاقها، وتعاليها على وجهات نظر الشخصيات مع وجودها.

نظراً لذلك يوظِّف البحث (وجهة النظر المتعالية) بديلاً عن التبئير الصفر لدى جينيت، انطلاقاً من اختيار مصطلح وجهة النظر، بمفهوم يتضمن البُعد الفكري والموقع الأيديولوجي للراوي السردي، وهو موقف لا يمكن أن يكون فارغا من القيمة، فهو إما يسمح باستقلال وجهات نظر الشخصيات، أو لا يسمح به من موقع متعال لوجهة النظر. ويجدر التأكيد على أن البحث

---

(١) مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص١٩١.

يتجنب الخلط بين الروائي والراوي، ويكتفي بدراسة الراوي السردي موقعا، ضمن خطاب هو نتاج حوار بين ذوات تخييلية، يكون الراوي واحداً منها.

٢- داخلية:

تعادل التبئير الداخلي عند جينيت، "تتوافق البؤرة مع شخصية، تصير حينها (الذات) الخيالية لكل الإدراكات، بما فيها الإدراكات التي تهمها هي نفسها، بصفتها موضوعا"(١). وتكون فرديّة ثابتة، أو متحولة، أو متعددة، (بضمير متكلم أو غائب)، ويعدّها جينيت المظهر الممكن الوحيد للتبئير، بما أن المظهرين الآخرين هما بلا تبئير، في حالة التبئير الصفر، وبلا مبِّر، في حالة التبئير الخارجي، كما سيأتي.

٣- خارجية:

يبنى السرد وفقها خارج وعي أي شخصية، فيكتفي الراوي فيها بتسجيل مظاهر خارجية، لا يتدخل في وعي الشخصيات وأفكارها، بل يستنتجها من سلوكها الخارجي، وهي عادة ما تصدر عن راو شاهد أو خارجي محايد. وتعادل التبئير الخارجي بحسب جينيت، والراوي فيها أشبه بملاحظ خارجي أو آلة تسجيل، فهي تبئير بلا مبئّر، وقد ارتبط استخدام هذه التقنية بأسلوب الإلغاز، أو بالسرد الموضوعي.

وينفي جينيت عن هذا النوع من التبئير وجود وجهة نظر، وذلك بسبب انتشاره وانفتاحه على الجميع، فليس هناك تضييق في هذه الحالة، طالما المبأر من الخارج متاح لأن يلاحظ من أي شخصية، لكن نظريات التلفظ تربط بين هذا النوع من التبئير وبين الذات التي ترويه، لأنها هي التي تبني القرائن اللفظية، التي تصف المظاهر الخارجية، وفي هذه الحال ينتسب التبئير إليها، فإذا ما وصف راو ملامح شخصية ما، وحركاتها، احتاج إلى الانتخاب من موسوعة لغوية واسعة، وهذا الانتخاب بحد ذاته يمنحه سلطة التبئير على وعي الشخصية الداخلي أو الخارجي.

وتعتمد فاعلية وجهة النظر —وفق البنيوية الشعرية– على مبدأ التضييق، فكلما كانت رؤية الراوي محدودة، غير متعالية، انفتح المجال لحركة وجهات نظر الشخصيات، والقارئ. أما لدى

---

(١) جينيت : عودة الى خطاب الحكاية، ص٩٧.

السرديّات التلفُّظية فيؤخذ في الاعتبار علاقة الذوات التخييلية بالمروي كمواقع، لا يمكن أن تكون فارغة من الموقف الفكري، مهما كان حجم معارفها، وتحكُّمها في وجهات النظر الأخرى، ويتبنى البحث هذا الاتجاه، فيهدف لتتبع قدرة وجهة النظر على تنظيم الخبر السردي، أو حياديتها أمامه، انطلاقا من علاقتها بعناصر الخطاب السردي كافة.

يقدم جينيت تطبيقا يتميز بالحيوية، من حيث إدراجه التفاعل بين أنماط التبئيرات وبين أنماط السرد من جهة مشاركة الراوي، وكذلك من جهة عدم الفصل في التحليل بين أنماط التبئير بحد ذاتها، وتفاعلاتها، بمعنى أن التبئير الداخلي قد يكون في مقطع يليه تبئير خارجي والعكس بالعكس(١).وذلك ما يفسر تعديله أنواع التبئيرات، إلى سمات للعلاقة بين المبئر والمبأر، وبذلك نعود لمركزية الراوي، وأهمية الجانب الأيديولوجي الذي تضيفه الذات (الراوي) كفاعل لوجهة النظر(٢)، إذ تتسع المصطلحات الجديدة لتشمل الراوي والمروي والشخصية (المبئّر والمبأَّر)، وتكون أكثر دقة وشمولا من مصطلحات التبئير الصفر والداخلي والخارجي، التي تكتفي بوصف امتداد وجهة النظر داخل وعي الشخصية أو خارجها، وتحصرها في الشخصية وحدها، من دون أن يشفَّ المصطلح عن أثر الامتداد على المروي.

وبذلك يصبح من العملي أن يتبنى البحث تصنيف وجهة النظر بحسب نمط الفعل السردي، الذي يصف وجهة النظر، بالنظر لامتدادات وجهة النظر في علاقتها بالشخصية، بالإضافة لأثر علاقة الراوي بالمروي في هذه الامتدادات، كالتالي:

١- وجهة نظر مؤلِّفية:

تنتج عن موقع الراوي العليم غير المحايد، والراوي البطل السير ذاتي، وهما من موقعهما تتاح لهما وجهة نظر غير مبأرة بحسب جينيت، ومتعالية بحسب هذا البحث. لها قدرة تأليفية، على تنظيم الخبر السردي، ولها ثقلها في بناء عناصر الخطاب السردي، ومنحه خصائصه النصِّية، ولا تعني بالضرورة غياب وجهات نظر الشخصيات، فقد يروي الراوي من وعي الشخصية الداخلي،

---

(١) بالإحالة على تلخيص مارتن لتصنيف الساردين عند النقاد، يعد جينيت أكثر دقة وفاعلية وظيفية لدراسة الصوت وعلاقته بوجهة النظر، انظر : و. مارتن، ص١٧٧.

(٢) راجع ما ورد في التمهيد حول المصطلح.

وقد يمنحها دور التبئير على شخصية أخرى، وهو بموضوعية موقعه من القصة إن كان راويا عليما يمكنه توزيع وجهات النظر على مواقع داخلية وخارجية بحسب ما يخدم التنظيم السردي.

٢- وجهة نظر فاعلية:

تصدر عن راوٍ مشارك بالقصة، ومن موقعه تأتي وجهة نظره داخلية، محدودة بحدود مشاركته بالقصة، وعلاقته بالشخصيات، سواء كان شاهداً غيري القصة، أو شخصية محدودة الرؤية.

٣- وجهة نظر محايدة:

هي وجهة نظر شاهد أو راو خارجي محدود العلم، يكتفيان بسرد وقائع خارجية، من خارج وعي الشخصيات، وهي عند جينيت بلا مبئِّر، لكنها قد تنتج -بحسب هذا البحث- عن تخلّي الراوي العليم عن امتيازاته في الرؤية، لتحقيق مقاصد دلالية أو فنية.

ويربط جينيت امتداد التبئير بعلاقة الراوي بالمروي لدى لنفلنت، عبر الجدول التالي(١):

العلاقة/التبئير	صفر/مؤلفي	داخلي/فاعلي	خارجي/محايد
غيري القصة	سارد عليم	شاهد	راو خارجي محدود العلم
مثلي القصة	بطل	شخصية	

وبحسب الجدول السابق ترتبط وجهة النظر المتعالية بالنمط المؤلفي سواء كان غيري القصة (الراوي العليم) أو مثلي القصة (البطل السير ذاتي)، وتكون داخلية في النمط الفاعلي غيري القصة (الشاهد)، أو مثلي القصة (أنا الشخصية)، وخارجية مع النمط المحايد غيري القصة (الراوي الخارجي محدود العلم)(٢)، ويمكن أن يندرج الراوي غير الجدير بالثقة ضمن تصنيف الراوي المثلي المحايد، ومثاله السرد الهذياني، حيث يروي الراوي قصته مفتقدا القدرة على تنظيمها والوعي

(١) ج. جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص١٢٩.

(٢) يراجع تلخيص مارتن لتصنيف الساردين عند النقاد، و. مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص١٧٧.

المنطقي بها. ويتبنى البحث تطبيقات جينيت مع الاستفادة بالمنظور التلفُّظي لوجهة النظر، والانطلاق من واقع النصوص لا من قيود النظرية، للتساؤل حول اطراد هذا الارتباط بين نمط السرد، وامتدادات وجهة النظر، كما في الجدول.

أوّلا: وجهة النظر في النمط السردي المؤلِّفي:

"أعترف لكم"، بهذا الخطاب تفتتح قصة "المسالم"(١) خطاباً مباشراً مع جمهور مفترَض من القراء، إذ يقدم الراوي البطل سيرة ذاتية، بضمير المتكلم، يروي فيها قصته، إنساناً مسالما، يكره المشاكل، وليس له أي سابقة عراك، كغيره من الشباب الذين يفخرون بذكرياتهم في العراك، يدعم الراوي سرده بتحليل ذاته تحليلا نفسيا، مبرراً إياه بأسلوب تربية والده له بحزم.

وتتناول هذه القصة ظاهرةً اجتماعية، هي مفهوم الشباب لمعنى الحوار مع الآخر، وانقسامه بين الاستسلام للآخر أو مواجهته بالعنف، وتتضمّن صراعاً يتّجه من ذات البطل نحو الظاهرة كموضوع خارجي. كان الحدث -الذي وضع الراوي في مواجهة بين موقفه ومواقف الآخرين تجاه سلوك الاختلاف مع الآخر- عراكاً غير متوقَّع مع مجموعة من الشباب، يضطر الراوي للمشاركة فيه، وهو يرويه مرفقاً بتحليل ذاتي لموقفه من العراك.

وبجوار شخصية الراوي هناك شخصيتا الصديق أحمد، وابن العم، الطرفان الآخران في الشجار، حيث بدأ الشجار بغضب صديقه أحمد من كلمة نابية وجهها له شخص، من جمهور متحلِّق حول شاب مخمور. نزل أحمد للشجار مع الشخص الذي شتمه، وتحالف ابن العم مع أحمد، ما تسبب في حيرة الراوي تجاه هذا الموقف المحرج، بين منظورين اجتماعيين، منظور الشباب الذي يعدّ عدم مشاركته جبنا، ومنظور كبار السن كما تمثله منظومة القبيلة، وهو منظور يحترم التعقل والتريّث وعدم الدخول في مواقف التهور، حرصا على اسم القبيلة.

يضع الراوي احتمالات لاحتواء الموقف، مفضِّلاً السلوك الذي يرتضيه الرجل العاقل المحافظ على اسمه واسم القبيلة. وبعد صراعٍ بين منظوره المثالي والواقع، ينساق الراوي لما تمليه ضرورة الموقف، حيث يضطر للتضحية باسم القبيلة، لإنقاذ صديقه وابن عمه من شجار دام. ويمثل هذا

---

(١) حسن حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، ص٢٩.

الدافع الإنساني أحد أسباب الدخول في الشجارات، إلى جانب التهور والانفعال وسوء التفاهم، وبذلك يكون الراوي استقصى جميع تفاصيل الظاهرة، وتحليلها من مختلف منظورات المنظومة الاجتماعية المشاركة بها.

ومن موقع مؤلِّفي لبطل يروي حكايته، يمكنه الاطلاع من وجهة نظر متعالية، محيطة بمنظورات الشخصيات، وقادرة على تبرير أفعالها. وبواسطتها يمكنه اجتراح الأصوات الأخرى، وتوجيهها لتمثيل موقف ذاتي مرتبك، ومشوَّش. يقدم الراوي البطل تحليلا داخليا وخارجيا، عميقا، ومتعدد المستويات للظاهرة موضوع القصة، فيقدم حفرا رأسيا لعمق وعيه ومكونات موقفه، ثم يقدم مسحا أفقيا لمنظومة اجتماعية معقدة، وممتدة بين أجيال، متناولا إياها بالتحليل والمقارنة، مثبتا هيمنة وجهة نظر المجتمع ومؤسساته، متراجعا بوجهة نظره هو وشخصيات قصته إلى الهامش.

ليس النمط المؤلفي في هذه القصة قرينة لهيمنة وجهة نظر الراوي، وانعدام وجهة النظر، بل هو هنا عاكس –بخلاف ما يُفترَض نظريّاً– لضعف موقف الراوي، وعدم قدرته على اتخاذ موقف واضح، حتى نهاية القصة، التي لم تعط جوابا على السؤال المطروح عبر نموذج العراكات الشبابية، لأي فريق يتحيّز الراوي؟ ومن صاحب القرار في منظومة القيم؟ الفرد أم المجتمع أم الظروف المصاحبة لكل موقف؟

ويعكس الخطاب بنية ثقافية معادلة، تهيمن فيها وجهة نظر أحادية، لكنها لا تعكس سلطة منظور الراوي، بلتمثل صوت المجتمع والسلطات الممثلة له، حيث تنعدم قدرة الفرد على اتخاذ القرار أمام المجتمع، ومؤسساته، إذ بدأت القصة بهيمنة وجهة نظر الوالد، وانتهت بهيمنة وجهة نظر السلطة العسكرية.

ويمكن إعادة النظر لقصة "طريقة صعبة للتذكر" [١]، من جانب امتداد وجهة النظر، وهي إحدى النماذج التي تفصل الربط التقليدي بين النمط المؤلِّفي للسرد وهيمنة وجهة نظر الراوي. وتقوم بنية القصة[٢] على بنينة وعي الشخصية، بصوت راوٍ عليم، يصف رجلاً مشوش الوعي، يعاني من ذاكرة مرتبكة. وذاكرة البطل هي مساحة لفعل الاستلاب لذاته من قبل الاخرين ومن

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٢٧.

(٢) سبق تلخيصها في البحث: ص٨٣

قبل ذاته، فهو يتذكر في وقت السقوط أنه لم يكن متعلقاً بشيء. وحوادث انفصال البطل واتصاله بالعالم هي جزء من حالات وجودية تشكِّل صورة الذات، فالأشياء التي يفترض أن يتعلّق بها هي إحالات على أشخاص وأشياء يتشارك الإنسان عالمه معها، ويكتسب تحقُّقه الوجودي بطبيعة تقاطعاته مع تلك الأشياء، ذاته والاخرين.

وفي ثلاث مقاطع يتتبع الراوي وعي الشخصية المرتبك، في جمل وعبارات مركَّزة، فحكاية هذا البطل هي صورة ذاته المتكونة بواسطة وعيه المشوش، ويتأكد ذلك بحضور فعل الموت في الوسط، قبل انتهاء أفعال أخرى في حياة الشخصية، ما يؤكد بنية وجهة النظر غير المتّسقة، كما تظهر في انكسار بنية الحدث. هذا الارتباك في بنية القصة الزمنية، حيث تستلب زمنية الحكاية، يغيب المنطق السردي، ويعوض غيابه بانتشار وجهة النظر على تفاصيل صورة الذات المرتبكة، ما ينفي هيمنة وجهة نظر الراوي، وما تفرضه من مسحة تقليدية على الخطاب السردي.

ويُقدَّم الحدث في القصة بصوت الراوي العليم، وهو راوٍ من نمط مؤلِّفي، يخترق وعي الشخصية، ولا يقف على الحياد، لكن هذا النفاذ لوعي الشخصية في هذه القصة لم يحقق تنظيماً متماسكا، يحاصر وجهة النظر، حيث يحيِّد بطل هذه القصة –بمشكلته في تشظي الوعي– وجهة نظر الراوي العليم، ويحدّ من قدراتها التأليفية، ليحجمها أمام الوعي الغامض، فهو ينفذ لوعي البطل –بوصفه راوياً عليما– لكنه لا يجد سوى الغموض واللامعنى. وذلك بسبب إخضاع الراوي العليم وجهة نظره للوعي الداخلي للشخصية، الذي انعكس بطابعه المشتت والمتشظي على وجهة نظر الراوي العليم.

وفي المجموعة نفسها، تبرز قصة "ولا لأنه"(١)، التي تتكيء على التقنية ذاتها، مع فارق بسيط. وتتلخص الحكاية في جملةٍ نحويةٍ واحدة، تمتد بواسطة معطوفات، يغيب فيها الرابط الزمني، والتنظيم. هي قصة تقوم على ثلاثة أحرف: ما بين عطف ونفي وتعليل، تعود على شخصية مجهولة. يتقصّد الراوي العليم الإيهام بنفي أسباب محتملة لوصف رجل ما بالمعجزة، بينما يثبتها من وعي شخصيات المجتمع حوله، حيث يورد أسباباً كثيرة وراء وصف الشخصية/البطل بالمعجزة وليس سبباً واحداً فحسب. "لم يكن معجزةً لأن شعره كان طويلا، ولا لأنه كان يستطيع

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٣٥.

الركض كجمل، ... ولا لأن والده قبل أن يموت أصيب بالجنون...ولا لأن أمّه اختفت، اختفت من دون أن تقصد أن يصنع منه ذلك معجزة ... ولا لأنه أنجب أشداء، ولا لأنه مات." (١).

والراوي (العليم) الذي حلَّل مقاصد الأم في غيابها من موقعٍ متعال، لا يمكن أن يكون شخصية حاضرةً محدودة العلم، ولا شاهداً خارجيا عاجزا عن معرفة سبب كون الشخصية معجزة، لكنه يختار ترك مساحة لتأويل المعجزة، ووعي الناس بها، في صور عديدة، كما تمثلها شخصيات المجتمع المحيط بالشخصية المركزية، تبدو المعجزة هي بطلة النص الحقيقية، لأن الشخصية تحضر بصفتها تجسيداً لكُنْه المعجزة الغامض.

ويقدم الراوي العليم مفاهيم متعددة للمعجزة من منظورات متعددة، وفق بنية قائمة على تأجيل المعنى، فكل نفي يؤجل المعنى ولا يقتله، باتجاه معنى للمعجزة، يظل مفتوحا، كاحتمال للجمع بين كل المنظورات، أو نفيها جميعاً ببساطة. وهنا توظيف مختلف لنمطٍ مؤلّفي لوجهة النظر، لكنه غير خانق للخطاب، بل قادر على فتح ثغرات لاشتغال وجهة النظر، تتمرد على المنظور التقليدي للنمط المؤلفي لوجهة النظر.

في قصة "قشرة من الكاكاو"(٢)، تنتج وجهة النظر عن قرائن تشير لحركة زمنية لها، فالسرد هذه المرة يأتي ذاتيا، من داخل وعي الشخصية/ وبصوتها من موقع راوية بطلة، ويوظف التنظيم الزمني القائم على المونتاج، الذي تتيحه مسافة زمنية، تسمح بتتبع وجهة النظر وتحليل تحولاتها، عبر استبطان البطلة وعيها، وعرض نمو منظور المرأة للحب والزواج وتحولاته.

تسرد البطلة قصتها في اختيار زوجها بمعايير شكلية زائفة، حددتها حياة المدينة الكبيرة الخالية من الروح. وتعرض الساردة من موقع ذاتي مشهد زوجها النائم، وتتأمل عبر خلاصات متقطعة للماضي، علاقتها معه، ومع المدينة الكبيرة، التي تشكل معه وجهين لعملة واحدة، شبهتهما بقشرة الكاكاو التي تخفي بسكويتا رديئا.

يتنقّل صوت البطلة في تحليل ذكرياتها، واسترجاع مقدّمات الزواج، بين الحاضر والماضي،

---

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٣٥.

(٢) صلاح القرشي: ثرثرة فوق الليل، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٩.

بما يظهر تحول منظورها للحياة، من الرومانسية التي كانت تغلف أحلام صباها، إلى الواقعية التي أغرقها بالزواج من هذا الثري والانتقال للمدينة الكبيرة. وهذا التنقل هو ما أعطى لوجهة النظر نوعاً من السيطرة على دلالات القصة، وإغلاقها على مفهوم البطلة وتجربتها الذاتية، دون وجهات نظر أخرى، سواء من الشخصيات، أو من القارئ.

يروي الراوي العليم تحت عنوان "ما أحلى الرجوع إليه"(١)، قصة فنانة يلاحقها معجب ثري، من دون أن يكشف عن شخصه، ويفاجئها في غرفة الملابس، عارضا عليها لقاءً برجل ثري، وتظنه سمساراً، قبل أن يكشف عن كونه هو من ستقابله، "طلبته العنوان، أجابها: تزيني وتعطري، ثم قولي: الله أكبر تجدينه أمامك". وفي هذه القصة يحيط الراوي بالمشهد السردي، من جوانبه كلها، فيروي مشاهدات خارجية، لحركات الشخصيات، كما يحيط بوعي الشخصيات الداخلي، "أحست في نظراته شيئا من الحنان"(٢)، "تشغله مساحات القلق في وجهها"(٣)، "قابلته بشهقة ارتياع"(٤). ويوظف الحوار ليضع القارئ في قلب المشهد، وبذلك ينظم الخطاب السردي، بوسائل مختلفة، أهمها تدوير وجهات النظر، بين الشخصيات، داخليا وخارجيا، وبينه كراوٍ عليم يملك ميزة العلم الكلي.

ثانياً: وجهة النظر في النمط السردي الفاعلي:

يتحدث الراوي البطل –في قصة "أعطال متكررة"(٥)– إلى مخاطَب حاضر في الخطاب، لكن حضوره في القصة محدود، ولا يدل على حضوره سوى بعض الجمل، مثل قول الراوي له "شماغك التي اشتريتَها الآن"(٦)، وهو يحدثه عن الشمس الحارقة، مسافةً زمنيةً ومكانيةً مشتركة.

---

(١) فهد المصبح: جدران باردة، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١٠م، ص٧١.

(٢) السابق: ص٧٣.

(٣) السابق: ص٧٣.

(٤) السابق: ص٧٣.

(٥) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٢٩.

(٦) السابق: ص٢٩

وقوله: "لم تحمل في يدك ساعة قط"(١)، "هيا تكلم يا صديقي، أرهف السمع للهواء الذي بيني وبينك لتعلم إني أتحدث معك"(٢).

هو حوار يحكي فيه الراوي من موقعه -شخصيةً في القصة- قصته مع عطل ساعته، وكيف تأثرت كل تفاصيل حياته بذلك العطل. وهي قصة يتناول فيها الراوي البطل آثار عطل الساعة على حياته، ويفتح إطاراً لقصة موازية اختار فيها شخصية صامتة، أسقط عليها حالته الشعورية، وفقدانه القدرة على الكلام، وهي قدرة مرادفة للقدرة على الحياة من وجهة نظر الراوي، ولذلك برر لصمت الشخصية الأخرى بوصفها معادلا موضوعيا لقصته الخاصة: "إنها قصة غريبة في نظر الصامتين أمثالك لأن الحركة في أعماقهم توقفت وما عادت أصوات الأشياء حولهم تصل إليهم، لقد جربت ذلك أمس بالفعل"(٣).

وبواسطة الموقع الفاعلي للراوي —بطلاً- يجمع بين صيغ متعددة لوجهة النظر، فمن وجهة نظر خارجية، يكتفي بوصف المظاهر التي لاحظها، مترافقة مع تعطل ساعته، من دون أن يستطيع تفسيرها. ومن وجهة نظر داخلية يرصد انفعالاته الداخلية، وعلاقته الشعورية بساعته، وهي وجهة نظر تربط الزمن بالحياة، "بمجرد أن أتأمل دوران عقاربها، أعبر مباشرة إلى تروسها في الداخل، لأشاهد هناك طبيعة القلب النابض بالحركة والإيقاع، ومدى التصاق حركته بحركة الزمن فيّ أنا، وفي الأشياء التي حولي"(٤). ومن وجهة نظر متعالية يتولى السرد عن الشخصية التي يخاطبها، ويحلل موقفه وأسباب صمته.

والتنقل الحثيث بين مصادر وجهة النظر، ينقل القارئ بين أوضاع إدراكية مختلفة، فهو حيناً يقف في حيرة أمام وصف الراوي الخارجي الموضوعي، لوضع العالم من حوله مع عطل ساعته، محاولاً وضع الحدث في سياق الأحداث المحيطة. وهو حيناً يندمج في الموقف الانفعالي للراوي في علاقته بساعته، بوصف انسيابي واضح، ذاتي. وأخيرا يضع الراوي قارئه من موقع

---

(١) السابق: ص٣٢.

(٢) السابق: ص٣٢.

(٣) السابق: ص٣٥

(٤) السابق: ص٣٢.

متعالٍ، أمام ربط بين الزمن والحياة —مع المحافظة بمحدودية التحليل على مساحة لتأويلات القراءة– بين الزمن والحركة، بين صمت الشخصية الأخرى، علامة على زمانية الوجود.

والأمر ذاته يحدث في قصة "كنت تصغين فحسب"(١)، حيث يوجه الراوي خطابه إلى ضمير مخاطب، يجسد الشخصية التي تتقاسم مع الراوي بطولة الحكاية والخطاب معا، وليس السرد بضمير المخاطب بحسب جينيت إلا متغيرا لسرد غيري القصة(٢). وفقا لذلك يضطر الراوي للخطاب بصيغة الماضي التام، رغم بنائه على صيغة الحوار، التي ترتبط مع صيغة العرض (المضارع)، فالخطاب موجه للشخصية بعد موتها بالإعدام، ولو تم تحويل ضمير المخاطب لضمير غياب لن يتغير زمن السرد، وبذلك يخرج الحوار من وظيفته كتقنية للعرض إلى وظيفة السرد والتلخيص. وإدخال شخصية رئيسة في القصة بموقع المروي له، يحدث تغييرا على مستوى المشاركة، فضمير الخطاب أدخل المروي له في المحكي موقعاً للرؤية، يؤثر على وجهة النظر.

ويتضمن المحكي في هذه القصة قصتين متجاورتين، تُروى إحداهما بضمير المتكلم، يسردها راوٍ مثلي القصة، هو بطلها الذي يحكي طبيعة حياته كمنفِّذ لأحكام الإعدام الشرعي بالسيف، وانطباعاته ومعاناته مع هذه المهمة. وتُروى الثانية من وعي الشخصية التي ينفذ فيها حكم الإعدام، وبتمثيلها في المحكي بضمير مخاطب، مع كونه مخاطباً على مستوى السرد لا العرض ببناء الخطاب على الماضي التام.

وهذا الانتقال من صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب يضفي تنوعا وتناوبا بين مستويين من امتداد وجهة النظر، داخلي وخارجي، وذلك لم يكن ليحدث لولا الموقع الفاعلي للراوي البطل، فبضمير المتكلم يتحدث الراوي بوجهة نظر داخلية، عن انطباعاته الخاصة. وبضمير المخاطب يوجه خطابه لشخصية ميتة، ويتحدث عن قصتها من وعيها الغائب، وفي الزمن الماضي، فهو في هذه الحال راوٍ (شاهد)، ما يحد من مستوى إحاطته بوعي الشخصية الأخرى (الميتة)، ويضيق وجهة نظره، بحيث لا يملك سوى التوقُّع بشأنها، بإسقاط خبراته على وعي الشخصية المخاطَبة، وتشكيل وجهة نظرها، تشكيلاً خارجيا محدودا، بناء على ملاحظات لمظاهر خارجية يستقيها من

---

(١) (١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٣٦.

(٢) جينيت : عودة الى خطاب الحكاية، ص١٧٥.

ذكرياته ومن رواية زوجته عنها.

يجسد اختيار هذه الصيغة الحوارية، المعاناة الإنسانية للشخصية البطل، فهي تصف وضع البطل النفسي، حين تدفعه حساسية موقفه لتوقُّع وعي الشخصيات التي ينفِّذ عليها الإعدام، من موقع شاهدٍ محدود الرؤية، بوجهة نظر يحركها إحساسه بالذنب والشفقة، حيث يظل محبوسا تحت ثقل حساسية مهمته، وعاجزا أمام وعي الشخصيات التي ينفذ عليها الإعدام، ويقف حائراً خارج وعي هذه الشخصيات، ما يضاعف من تعقيد شعوره المركب، وحساسية مهمته.

في قصة "رحلة"(١) لأمل الفاران، يجري عرض القصة في صورة حوار بين شخصيات القصة، وفق نمط فاعلي، على مقاطع، تتوزع بين شخصيتي شابين تائهين في البر، ويائسين من نجاتهما، وبين شخصيات أهلهما. ويختفي صوت الراوي مقابل صوت الشخصية، ولذلك يتزامن الحدث مع السرد تماما، مُجسّداً نوعا من الخطاب المنقول، أو ما يدعوه جينيت السرد المتواقت، في سرد الأقوال.

يتوزع امتداد وجهة النظر في هذه القصة على المسافة والمنظور، فالمسافة المنعدمة بين الراوي والحدث يقابلها انعدام مسافة بين القارئ والحدث، بوضع القارئ في زمن الحدث ومكانه وفي وعي الشخصيات مباشرة، وهنا تلعب الصيغة الحوارية بوصفها ضابطاً لامتداد الرؤية في القصة دورا محوريا، حيث تتنوع الصيغة بفعل الحوار المبني على التذكر والتوقع والتخطيط للنجاة، فكل شخصية تبني وجهة نظر منفتحة باتجاه ذاتها، وداخلية محدودة باتجاه الشخصية الأخرى في حوارها معها، وخارجية باتجاه مراقبة الوضع الخارجي وانتظار الإنقاذ بيأس، وهذا التنوع يأتي من النمط الفاعلي النشط لوجهات النظر، الناتج من علاقة الشخصيات الساردة بالقصة.

ثالثاً: وجهة النظر في النمط السردي الحيادي:

يقدم الراوي الحدث -في قصة "تخيلات كاذبة، الأطباق الطائرة"(٢)- بصفته شاهدا خارجياً، محاولاً تفسير ما شهده من موقع خارجي محايد، حيث يحكي كيف سمع من منزله صوت

(١) أمل الفاران: وحدي في البيت، وحدي في البيت، مجموعة قصصية، ١٩٩٩م، ص٨٧.

(٢) فيصل الرويس: العنقودية، ص٣٣.

طلق ناري، ويستغرق في تخمين تفاصيل الصوت الذي سمعه، قبل أن يكتشف أن ما سمعه كان مجرد أعمال ترميم في بيت جارتهم، وهي جارة ابتدأ السرد بالتقديم لها ولبيتها، وللأطباق التي كانت تتبادلها مع جارات الحي.

وفي هذه القصة يناقض الراوي إمكانات النمط المحايد لوجهة النظر، إذ يفصح الراوي عن النهاية عبر العنوان، وعبر التمهيد التفصيلي، على الرغم من قيامه على الوصف الخارجي، ما يتناقض مع محدودية وجهة النظر الخارجية. ويفتح الراوي وجهة نظره تماما، حين يشرح عمله وحيلته السردية في خاتمة القصة: "ما حصل مجرد تخيلات كاذبة".

وجاءت شخصية الجارة بتفاصيل حياتها لتفتح وجهة نظر الراوي الشاهد، على معارف تتناقض مع موقعه الخارجي إذ هو خارج قصتها. ولم تستفد القصة بما بني عليه الخطاب من صيغة الزمن الحاضر، والتأكيد عليه بظرف "الآن"، المكرر أكثر من مرة، إذ كان يمكن للعرض أن يفتح الحدث على احتمالات وحركة أكثر لوجهة النظر.

في قصة "حالات خمس لشجرة ليمون في حقل فارغ"[١]، تصاغ وجهة النظر عبر حوار يدور بين الضابط المحقق وبين الشاهد الوحيد، حارس الحديقة[٢]. ينقله راو خارجي، يسجل هروب حارس الحديقة من القصة التي شهدها إلى قصة أخرى، يبتكر فيها معادلا للقصة الأصلية، أمام ضغوط المحقق، عاكساً وعيه المشتت، وحالته الوجدانية المرتبكة.

يتخلى الراوي عن امتيازات العلم الكلي، ويروي من وجهة نظر خارجية، تكتفي بملاحظة أفعال الشخصيات من الخارج: "قال، ركّز بعينيه، تراجع للوراء"[٣]، وجهة نظر تجعله يتخذ موقفا محايدا، أمام الشخصيات، ليمنح القارئ مساحة استدلالية، تتضح في الخاتمة المفتوحة، التي يتساءل فيها عن مصدر لطمة تلقاها الحارس: إن كانت من الضابط، أو من النمر المرتسم على السجادة؟[٤].

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٦٣.

(٢) سبق تلخيصها في البحث، في مشاركة الراوي، ص٤٨.

(٣) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٦٨.

(٤) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٦٨.

ومن موقع راوٍ محايد، تروى قصة "الرجل الذي فقد الكلمات"(١) لفيصل الرويس، وفق نمطٍ سرديٍّ محايد. وهي قصة سيكولوجية بوضوح، ترتكز على حضور واضح للشخصية وأزماتها الوجودية، المرتبطة بأوصاف عقلية، تجسّدت في رؤيتها العالم بشخصياته وأشيائه، من خلال اللغة، وسيطاً وجودياً بين الإنسان والعالم، وفي تضفير لسيكولوجية القصة مع حيادية الراوي، يكتسب النص خصوصيته، حيث يعرض الراوي ارتباك وعي البطل الداخلي من خلال مظاهر خارجية، تتطلب وظيفة استدلالية للوصول لوجهات نظر الشخصيات.

تجسّد القصّة الوظيفة الوجوديّة للغة، بحسب منظور سيميائي يجعل من اللغة التمثيل الأساس للوجود الفردي والاجتماعي، كونها الوسيط الوحيد للإدراك. وإذا ما اتّفق أن القيم ومنها قيم الحقيقة والفضيلة والواقع والزّيف، موجودة بشكل نسبي متغير يحدّده الإدراك، الذي هو بدوره يتحدّد بفعل الموقع، فإن العالم والموقف الوجودي فيه ومنه، هو مفهوم ثقافي، مدرك بواسطة اللغة، ومحكوم باستراتيجياتها.

وذلك هو مدلول القصة، إذ يحكي الراوي قصة رجل صاحب مبادئ نزيهة، ومعايير عالية لقيم الفضيلة والصدق والاستقامة، يتعرض لفقد الموسوعة المعجمية، فيضطر لاستعمال لغة شفافة، متخففة من أحمال الزينة والتمويه والمجاز. وقد تسبّب البطل –جرّاء استعماله الخاص للّغة– بانتحار أحد مرؤوسيه حين امتدحه في تقرير، بأنه "يتخذ قرارات ينفذها من دون الرجوع إلي"(٢). هذه الجملة التي يعكس الاختلاف حولها اختلال ميزان القيم، حيث هي ميزة في نظر الشخصية، وهي عيب في نظر مجتمع ذي منظومة مختلة القيم، ترى في الخضوع ميزة، وفي الاستقلال عيبا. وكتب تقريرا حول موظف آخر: "يقوم بأعمال إضافية، لا تفيد العمل، كالنوم، وتنظيف أنفه لفترات طويلة"(٣)، وتقول زميلته في العمل: "كان عليه كتابة (مهمل)"، وبسبب عجزه عن إدراك الكلمة المناسبة، تسبب في لفت نظر الموظف إداريا.

يمنح هذا الموقف القارئ طرف الخيط الذي يكمل منه بقية الحدث، ويفهم علة الرجل

---

(١) فيصل الرويس: العنقودية، ص٥٤.

(٢) السابق: ص٥٥.

(٣) السابق: ص٥٦.

الذي فقد الكلمات، حيث ينتهي به الأمر لمصحة عقلية، نتيجة تلفّظه بكلمات جرى فهمها بطريقة خاطئة، على أنها تحرُّش بشاب يعمل في متجر الحي، حين وصف بالصدفة شيئا من ملامحه الجميلة وصفا حياديا، لا يعني به الجمال، بقدر ما يعكس عجزه عن إيجاد الكلمات: "أريد تحويل نقودي إلى مربى، وتحويل مرباكم إلى نقود، أنا محتار"(١).

ويجري السّرد بصوت راوٍ عليم، يختار أن يكون حياديا أمام الشخصية –رغم قدرته على اختراق وعيها– ولا يتدخل في وعيها الداخلي، ما يعكس عجز الشخصية عن السيطرة على وعيها، إذ يروي من وجهة نظر البطل الخارجية، عاكسا اختلاله العقلي، فالبطل يفقد القدرة المعجمية لخلل نفسي، فيكتفي بملاحظات خارجية، واستعمال اللغة بما لا يشف عن أي وعي منطقي. ويبدو بناء الحدث من ملاحظات الشخصيات الأخرى: زملاء العمل، الجيران، الطبيب، توظيفاً مضاعفاً، ناجحا، للنمط المحايد لوجهة النظر الخارجية، فمن خلال وصفهم لسلوك البطل تُنسَج القصة. وتُبنى الحكاية على اختلاف وجهة نظر البطل عن الآخرين، تجاه ذاته والعالم، كما يعكسه استعماله اللغة. ويلاحظ أن الراوي لا يتمسك بحيادية الرؤية مع الشخصيات الأخرى، فهو ينفذ لمشاعر الزملاء، والشخصيات الأخرى، ما يكرس توظيف السرد المحايد للبطل وحده، لخدمة مدلول النص.

ويختم الراوي قصته بجملة توحي بمصير من يتمسك بهذا الاختلاف، من يتحدّث بمعجم القيم العليا في مجتمع لا يعرف سوى تمويه الكلمات، وتفخيخ اللغة، لصناعة واقعٍ زائف، يخدم قيم المنفعة ويهدم منظومة الصدق والعدالة: "كانت كلماته لا تعيش خارج المصحة، بقي فيها حتى مات، ثم دفن مع الآخرين الذين فقدو كلماتهم للأبد في نفس المقبرة"(٢).

وقد يملك الراوي ميزات السرد المؤلفي، أو الفاعلي، لكنه يتخلى عنها ليمنح سرده سمات السرد الخارجي، لما يمنحه هذا النوع من السرد من نشاط استدلالي للقارئ، ما يثري العمق الجمالي للنص. ويشار –بهذا الصدد– لقصة "ثرثرة فوق الليل"(٣) التي تروى بصوت بطلتها، لكن تغليب

---

(١)فيصل الرويس: العنقودية، ص٥٧.

(٢) السابق: ص٥٨.

(٣) صلاح القرشي: ثرثرة فوق الليل، ص٣٤.

السرد من وجهة نظر خارجية، يمنح صوت البطلة حيادية النمط الخارجي من السرد.

تروي القصة عنوسة البطلة، لنظرتها الوجدانية المختلفة للزواج، إذ ترفض الطريقة التقليدية للزواج، التي لا تقوم على خصوصية شخصية طرفي العلاقة. ولا تستبطن الراوية ذاتها، بدقة، بل تقدم تفاصيل خارجية، داعمة نشاط القارئ الاستدلالي، حيث توظف الحوارات، التي تعكس أزمتها بأصوات الآخرين، كما توظف وصف المظاهر الخارجية، مثل صوت ضحكتها، وتعاملها مع الليل، ومع الأشياء حولها، "غدا سأبدأ عامي السادس والثلاثين، وأمي لا تملّ من تعداد الفرص التي أضعتها، ... لا تمل من ترداد ذلك لكل من يزُرْها، (ياما انخطبتْ وياما جلستْ تتشرّط)".

جاءت غرفة البطلة في القصة وهاتفها ونمط ضحكتها الرّامز بقوة، وتلجأ الراوية –أخيراً– لإبراز حالة الاندماج في علاقتها مع الليل، في مشهد صعودها حافة النافذة، خاتمة الثرثرة التي حملت طاقة انفعالية. تروي البطلة المشهد بوصف خارجي لسلوك لا ينبئ عن نواياها، لدرجة تعجبها من خوف والدتها، لكنها لا تنفي مبرر خوف والدتها، وتبقي المشهد مفتوحا على احتمالات. "قبل أيام قررت أن أتزوج، لبست أجمل فساتيني ووقفت أمام المرآة مغرورة بجمالي، طالما أسعدني أني جميلة.... فتحت النافذة، استعنت بكرسي لأصعد، حتى أصبحت قدماي تتدليان نحو الشارع، فتحت ذراعي لنسمات الليل اللذيذة، ... لا أدري ما الذي جعل أمي تدخل، أخذت تصرخ وتشدني للداخل: المجنونة تبغى ترمي نفسها من الشباك، لم أجبها وأطلقت ضحكتي المجنونة هاهاها"(١).

تناوب أنماط وجهات النظر:

يقدّم جينيت في سياق حديثه عن التبئير ما يسميه التعددية الصيغية، التغيرات، التي يمكن أن تتقاطع أو تتناوب داخل السرد(٢). ويشار –مثلاً– إلى قصة "إيقاعات صامتة وأسئلة"(٣)، حيث

(١) السابق: ص٣٥.

(٢) جينيت : خطاب الحكاية، ص٢٠٥-٢٠٧.

(٣) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة: الأعمال الكاملة، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص٦٩.

يسهم تعدُّد صيغ وجهات النظر، إضافة إلى التغيرات المدخلة عليها، في بناءٍ خطابيّ سردي مختلف، ينتج اشتغالا مختلفا لوجهة النظر. ويتمثل التعدُّد في تجاور منظور الراوي الشاهد، ومنظور الشخصية، أمّا التغيُّرات فتتمَّثل في تنافر صيغة معينة لوجهة النظر مع ميزاتها، لصالح بنية نهائية لوجهة النظر كأثر جمالي على القارئ.

ويُفتتح السرد بصوت راو شاهد، يحكي من وعي زميله، العامل الصعيدي، المغترب، فيسرد من وجهة نظر داخلية، ما يتنافر مع موقعه كشاهد وملاحظ خارجي: "استلقى على بطنه تماما، واستدعى الصعيد، ورأيتُ –فيما رأيتُ– دخانا يتصاعد من فرن طيني وحمالا يغني وامرأة جميلة تخبط بيدها على صدرها وتقول: أينك يا موافي"(١).

وعلى الرغم من نفاذ الراوي لوعي الشخصية، لكنّ لغة السرد توحي بأنّه سرد مبني على التوقُّع، والتَّخمين، بالربط بين وضع الشخصية الخارجي، ومعرفة الراوي الشاهد بظروفها. ويؤيد ذلك حديث الشخصية بصوتِها من وعيها الداخلي، حين ينتقل السرد بصوت الشخصية ذاتها (العامل الصعيدي)، حيث يتغير موقع وجهة النظر (سارد مثلي القصة)، ويتضافر مع السرد بصوت الراوي الشاهد (غيري القصة).

وتتناسل أحداث القصة الموجزة، حيث يسرد الشخصية (العامل الصعيدي) كوابيس تلاحقه وتحرمه النوم، قبل أن يُفاجأ ببلاغ اتهامه بالسرقة، ثم يساق للمخفر. ويعود السرد لصوت الشاهد الذي يحدّد وضعية سرده الزمانية من موقعٍ في الماضي، "سقطت في أحشاء الذاكرة". ويعود لحاضر السرد، إذ يسرد من موقع راو شاهد، لكن من وجهة نظر متعالية تتوقع ردة فعل زوجة موافي في الصعيد "وفي الصعيد خبطت امرأة جميلة على صدرها قائلة: تحت أي سقف تغمس لقمتك الآن يا حبيبي"(٢).

وللمقارنة بين الوضعيتين السرديتين، يشار إلى أن الراوي في مطلع القصة يتدخل في وعي الشخصية، بواسطة فعلٍ تنبؤي "رأيت فيما رأيت"، ويتنبأ بأفكارها الداخلية، ما يتنافر مع موقعه

---

(١) السابق: ص٦٩

(٢) السابق: ص٧١.

الصيغي، ساردًا غيري القصة، شاهدًا، فهي حكاية مونولوجية، وإن يكن موضوعها شخصية أخرى، حيث يحدِّث الراوي ذاته مخترقا وعي شخصيات أخرى "واستدعيتُ الصعيد".

ويضفي تنوع وضعيات السرد ميزات النمط التأليفي لوجهة النظر، على الرغم من كون الراوي شاهدا من موقع فاعلي في القصة[١]، إذ يتجاوز حدود وعيه، ليتطفل على عالم شخصيات أخرى، ويلغي المسافة بينه وبينها، ليفتح حدود وجهة نظره على وعي الشخصيات، محافظا على —في الوقت نفسه– الأسلوب التنبؤي، بحيث يحافظ على محدودية وجهة النظر بشكل ما. وهذا التنويع في امتدادات وجهة النظر بين ميزات النمط الفاعلي والمؤلفي، قد منح القصة في حدثها البسيط بنائيا كثافة خطابية، من خلال مضاعفة حركة وجهات النظر.

ويعد تناوب امتدادات وجهة النظر دلالة على إطار السرد النوعي، وهنا نعود للتناوب الصيغي الذي تحدث عن فاعليته ج. جينيت، ففي القص العجائبي على سبيل المثال يعد الانتقال من الموقع الخارجي للداخلي، سواء في بداية السرد أو في نهايته علامة فارقة ومرافقة للسرد العجائبي. وذلك ما نجده في قصة "الجراد"[٢]، لجبير المليحان، إذ تبدأ الحكاية بسرد من نمط مؤلفي لراو عليم: "في زمن...."، ثم ينتقل موقع السرد، فيأتي بأصوات داخلية، تروي من وعيها الخاص، وهذا الانتقال من النمط المؤلفي للراوي العليم إلى النمط الفاعلي لرواة داخليين شهود، يسم الطابع العجائبي للقصة، لا سيما حين يعود موقع السرد للنمط المؤلفي في نهاية القصة.

وفي ختام الفصل يلاحظ البحث أن العلاقة غير مطردة بين حجم المعرفة، وحجم العلم، من حيث الكلية والمحدودية ونمط السرد. والأمر نفسه بين نمط السرد –الذي يأخذ في الاهتمام مشاركة الراوي– وامتداد وجهة النظر لداخل الشخصية أو خارجها. وذلك ما يفسر وجود نماذج تنفصل فيها القدرة على تنظيم الخطاب عن نمط السرد، فقد يكون الراوي مؤلِّفيا –مثلي القصة أو غيريها– ويتنازل عن امتيازاته في العلم الكلي، أو في تنظيم الخطاب، ما يتناقض مع قدراته التأليفية. وقد يكون بطلاً ينظر لذاته بوجهة نظر خارجية، وقد وجد البحث نماذج قصصية موازية لرواية

---

١ هذا يغير من قدرات النمط الفاعلي لوجهة النظر

(٢) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، بيروت، ط١،٢٠٠٨م، ص٩.

الغريب، من حيث اضطراب رؤية الراوي العليم، التقنية التي وصفها جينيت بالنادرة. وقد يكون شخصيةً شاهدة تتخذ موقعاً متعالياً للرؤية، وقادرة على تنظيم الخطاب، فتكتسب قدرات تأليفية، تتناقض مع موقعها.

ويمكن وصف هذه العلاقات فيما يتعلق بهذا الجزء من مادة البحث عبر الجدول التالي، وسيشار لمستوى القدرة التأليفية بإشارتي السالب والموجب:

توظيف أنماط وجهة النظر في نماذج من القصة السعودية:

نمط وجهة النظر	مشاركة الراوي	امتداد وجهة النظر	متعالية	داخلية	خارجية	القدرة التأليفية
مؤلفي	**مثلي**				الرجل الذي فقد الكلمات/ ثرثرة فوق الليل	+
			قشرة الكاكاو	المسالم		–
	غيري		ما أحلى الرجوع إليه			+
			طريقة صعبة للتذكر/ ولا لأنه			–
فاعلي	**مثلي**		أعطال متكررة			+
						–
	غيري					+
			حالات خمس لشجرة ليمون في حقل فارغ			–
خارجي	**مثلي**	تخيُّلات			كنت تصغين	+

حيادي		كاذبة، الأطباق الطائرة			فحسب	
						–
	غيري					+
						–
تناوب أنماط وجهة النظر وامتداداتها					الجراد	+
		أعطال متكررة	إيقاعات صامتة وأسئلة			–

الفصل الثالث

الراوي والمروي له

يميز جينيت بين مظهرين للمروي له: أحدهما داخل القصة، وهو حينها شخصية من الشخصيات، والآخر خارج القصة، وهو حينها قارئ (تقديري)، قد يستطيع القارئ الحقيقي التماهي معه، أو لا يستطيع(١)، ويعتمد حضوره "على القرائن التي تفترضه وتشير إليه"(٢). ويرفض -في سياق مناقشته من انتقدوا تجاهله القارئ- أن يعدّ القارئ التقديري (الضمني) مقاماً سرديا، أو على الأقل بالنسبة لاختصاص السردية بمتعلقات إنتاج الخطاب السردي، وليس منها عوامل التلقي.

وتعارضه ش. كنعان، بأن تعدّ العلاقة بين الراوي والمروي له السرديين مقامين سرديين، وتدخلهما في مقاربتها الخطاب السردي، في مستوى السرد، كعاملين أساس، لا خياراً تواصليا كما يقرّر تشاتمان(٣). وتتمثل علاقة الراوي والمروي له —من منظور البحث- فيما تسميه كنعان بالإدراكية والموثوقية.

أولا: الإدراكية:

تتصل الإدراكية بوعي القارئ بمظاهر حضور الراوي في الخطاب السردي، ولمظاهر حضور الراوي علاقة ببناء وجهة النظر، سواء من وعيه أو من وعي الشخصيات، كما لها علاقة بتوجيه وجهة نظر القارئ. ويقف تودوروف عند الراوي بعدما ينظر إلى كل مقولة من مقولات المظهر اللفظي التي يقدّمها من زاوية علاقة الخطاب بالتخُّيل من جهة، وبمن يضطلع بالخطاب من جهة ثانية، وهو ما يسميه الذات المتلفِّظة مقرِّرا أنّه هو "الفاعل في كل عملية البناء، وتبعا لذلك تدلّ كل مقولات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل"(٤).

وهو الاعتقاد الذي يخالف ما ذهب إليه بعض النقاد الأنجلو- سكسونيين الذين يؤمنون بوجود نوع من المحكيات حيث تُعرض الأحداث، ولا تُسرد، وحيث الحكاية تحكي نفسها بنفسها. ويرى جنيت أنّ السرديات الفرنسية تؤكد استحالة وجود محكي دون سارد، فلا وجود

---

(١) جينيت: عودة الى خطاب الحكاية، ص١٧٢-١٧٣.

(٢) السابق، ص١٩٣.

(٣) انظر: كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٣٢.

(٤) تودوروف: الشعرية، ص٥٦.

للملفوظ دون عملية تلفُّظ تنتجه، ويؤكد تودوروف هذا القول بتقريره أنه "لا توجد قصة بلا سارد"(١).

ويتجلى حضور الراوي في السرد بحسب ايخنباوم "بطرق مختلفة فيصبح أشبه بممثل يجسّد حضوره بوسائل لغوية ومواقف فكريّة ولكنّه في كلّ الحالات يؤدّي لعبة معقّدة، يظهر ويختفي، يصرّح ويلمّح، ويهادن ويشاكس فيتموّج الخطاب تموّج حضور الراوي ويتنوّع تنوّع المادّة السّرديّة التي يوظّفها ويختلف اختلاف الموقع الذي يطل ويرى"(٢).

يتناول واين بوث درجات حضور الراوي في ضوء علاقته بالكاتب الفعلي، وعلاقة الأخير بالمتخيَّل، فمن منظوره لا يمثل الراوي إلا قناعا للكاتب الفعلي، ومن ثم لا يمكن الأخير الانفصال عن محكيه، بل التنكر وراء أصوات ساروديه. وهو يربط –وفق العلاقات السابقة– بين حضور الراوي في المحكي وتصنيف القارئ المقروء كمتخيل أو واقع، ومن هذا المنطلق يرفض بوث بعض مظاهر حضور الراوي، في حال كسرت تقبل القارئ السرد المتخيل كمتخيل، وكانت تعيده لواقع الكاتب الفعلي، إذ تخرجه من الإيهام شرطاً لعلاقة القارئ بالمتخيل، وتخلخل موثوقية الراوي، بهدم انسجام العالم المتخيل، ومن تلك المظاهر تعليقات الراوي، وشروحاته لكلام الشخصيات، وخرق النظام الزمني(٣).

وهناك عدد من علامات الحضور عدها تشاتمان في ترتيب تصاعدي للإدراكية(٤): تبدأ بوصف الزمان والمكان كدرجة افتراضية دنيا للإدراكية، وتنتهي بالتعليق كأعلى درجة من درجات حضور الراوي في الخطاب.

ويقترب تشاتمان في تناوله درجات حضور الراوي، من بوث حين يربطها بادراك القارئ

---

(١) تودوروف: الشعرية: ص٥٦.

(٢) محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط ٢٠٠٤م، ص٣.

(٣) يشار إلى أن بوث لم يغفل جماليات اللاموثوقية السردية. جينيت: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٦.

(٤) ش. كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٤٣.

للخطاب، وحين يدخل الكاتب الفعلي في مخططه السردي، إذ ينطلق من اهتمامه بمخطط القراءة ابتداء من الكاتب الفعلي إلى القارئ الفعلي، مرورا بالكاتب والقارئ الضمنيين، وأدناها الراوي والمروي له السرديَّين(١).

وفي ضوء ذلك يتناول دور حضور الراوي في بناء وجهة نظر القارئ، في علاقته بالكاتب الفعلي. ويجعل تشاتمان من الراوي والمروي له السرديين خيارين، حيث يعد الراوي غائبا في الحوار، بينما تتفق شلوميت مع جينيت في استحالة وجود مروٍ بدون راو(٢). ويظهر أن درجات حضور الراوي في السرد عند تشاتمان ليست إلا تمثيلا سرديا لمستويات معرفته بالحكاية، فدرجات تحكُّم الراوي في تنظيم الخبر السردي، ومدى قدرته على تحديد هوية الشخصيات، والتعليق على الحدث، ليست إلا علامات لفظية على حدود وجهة نظره. وتقترح كنعان تعديلاً لثنائية تشاتمان (الراوي الحاضر والراوي الغائب)(٣)، لتمييز درجات إدراكية الراوي في النص، وأشكالها وهي علاقة بين الراوي والمروي له.

ويستبعد جينيت القارئ من تحليل الخطاب السردي، في دراسته التقنية للبنية السردية، فيرفض إدخاله عاملا مؤثرا في توصيف المقامات السردية، ولذلك يمكن أن تُلحظ الإدراكية عند جينيت ضمن وظائف الراوي، حيث يجعل الوظائف غير السردية مختصة بالراوي العليم، مثل قدرته على الظهور في سرده للتعليق، ومخاطبة القارئ مباشرة(٤). وهي تلتقي في بعض نقاطها بمستويات إدراك القارئ لحضور الراوي عند تشاتمان.

ويتناول جينيت ظهور الراوي في الخطاب من خلال الوظائف التي يؤديها، وللراوي في القصة وظائف متعددة منها:

---

(١) مجلة جامعة الملك سعود، م١٥، الآداب (٢)، ص٣١٧ – ٣٥٤ (١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)،جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص ١٤٣.

(٢)كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٣٢.

(٣) يشرح تشاتمان التواصل ضمن نموذج سيميائي، من ثلاثة تناظرات، المؤلف الحقيقي/القارئ الحقيقي، المؤلف الضمني، القارئ الضمني، الراوي/المروي له. انظر: كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٢٩.

(٤) جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٦٣.

١ - الوظيفة السردية: حيث يقوم الراوي بتنظيم الأحداث، وتقديم الشخصيات ووصف الأمكنة والأشياء.

٢ - الوظيفة التفسيرية: قد يؤدي الراوي أحيانا وظيفة تفسيرية لما يحدث للشخصيات من أحداث، بحيث يسلط الضوء عليها، موضحا، وشارحا أسبابها.

٣ - الوظيفة التواصلية: يتوجه الراوي إلى المروي له – وهو القارئ الضمني – ليحقق نوعا من التواصل معه.

٤ - الوظيفة التقييمية، (الأيديولوجية)، وتتعلق بتدخلات الراوي وتأويلاته. وتقابل التعليق عند تشاتمان: حيث يقوم الراوي بالتعليق على بعض الأحداث، انطلاقا من وجهة نظره، ومن موقفه الفكري أو الأخلاقي أو وصفه لإحدى شخصيات القصة بطريقة ساخرة تعبر عن نوع من التهكم والاحتقار.

وإدراك القارئ حضور الراوي السردي، هو وسيلة من وسائل بناء وجهة النظر، والتفاعل الجمالي مع الخطاب السردي، ويجري ذلك بتتبع قرائنها اللغوية والتركيبية. وتوظف القصة السعودية هذه الميزة بإغناء خطابها بمظاهر متعددة لحضور الراوي السردي، وبناء استراتيجيات فنية وجمالية، ناتجة عن تواصلية القارئ مع حضور الراوي السردي.

يمكن التمثيل على مستوى الإدراكية، أو درجات حضور الراوي في سرده، من قصة "من قتل الواقدي"(١)، لعدي الحربش، إذ لا صوت يمثل الراوي السردي، بل تُقدَّم القصة في شكل وثائق مكتوبة. يحضر الراوي عبر اختيار الكتابة للمخطوطة كمنفذ لصوت السرد، في مقابلة بين مخطوطتين، تتحدث أولاهما عن حادثة مقتل الواقدي، على لسان رئيس الشرطة، يخاطب فيها الوالي، وتتحدث الأخرى عن منهج الواقدي، كسبب محتمل لقتله، على لسانه.

وإذا كان الحدث هنا هو مقتل الواقدي، وتم سرده في المخطوطة الأولى، فان استنطاق صوت الواقدي القتيل عبر مخطوطة، هو ما يبرر اختيار الكتابة كحامل للصوت السردي، إذ عبرها يمكن استحضار وجهة نظر الواقدي، التي تحمل في طياتها مبرر قتله، من دون أن تصرح به. تتنوع صيغ وجهة النظر هنا ما بين داخلية وخارجية، تتجسد عبر علاقة الراوي المثلية بالقصة في حال الواقدي والغيرية مع رئيس الشرطة.

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص١٥٣.

يمنح هذا الخفاء المتعمد للراوي –مع تنويع مواقع الصوت السردي الوثائقي، وبناء علاقة الموقعين السرديين على التضاد– القصة خصوصية ترتكز على تنشيط دور المتلقي، في إدراك حضور الراوي، حيث لا يوجد إطار سردي يجمع بين المخطوطتين في خطاب واحد، سوى الزمن التاريخي، وقرائن لغوية، تشير قصدية المقابلة بينهما. وبذلك يكون هناك موقع بدون صوت، وهو موقع الشخص الذي يقرؤهما ويقدمهما للقارئ بقصد إعادة قراءة التاريخ، وهو يتيح مستويات ومواقع حضور مزدوجة للراوي، ينتج عنها مواقع تلق مزدوجة.

أما قصة "الأحداث الغريبة التي حصلت في قرية ك"(١)، المكوَّنة من ثلاث قصص، بينها علاقة سببية خفية، لا يدركها شخوصها، فيحضر فيها الراوي حضورا صريحاً، ليحل عقدتها، ويؤدي وظيفةً تفسيرية، تحلّ غموض القصة للقارئ، مبقياً الشخصيات على وجهات نظرها المنقوصة. وهو يخلع قناع الراوي السردي ليدخل في القصة، مفصحاً عن نفسه بصفته مؤلفها، وعن اختياره شكل شخصيته التي سيشارك بها في القصة.

وينتهك الإيهام بذلك الحضور الصريح، ويؤدي وظيفة تغريبية، ويتضاعف التوظيف التغريبي للسرد، حين يربك الراوي منطقية الحدث، بتحوُّله غير المبرَّر لساطور، لينهي القصة نهاية غير سببية، داعما دلالة القصة، التي تقوم على أن السببية في أحداث الحياة لا يمكن للشخصيات أن تدركها، لأنها محكومة بمحدودية الرؤية، وبقوانين عوالمها التي تعيش في أطرها.

تقدم حبكة قائمة على سببية متقنة، وخفية بشكل كامل، عبر اختيار درجات حضور راويها بوصفه مؤلفا داخل قصة مضمّنة، وساردا للقصة الأولية، وشخصية فيهما، من مسافات متنوعة، وتتيح له التحكم بمنظورات شخصيات القصص في عوالم مختلفة معقدة ومتناقضة في منطقها. وعلى الرغم من أن هذه القصة تهدف لتحطيم قانون السببية من جانب اخر، حيث لا يوجد تفسير للأحداث في كل قصة على حدة، إلا أن الراوي عبر تعليقاته، يستطيع الجمع بين الأحداث ومعرفة السببية التي تربط أحداثها، ليقدم تفسيرا لها. وهو يجعل من القصة معادلا موضوعيا للحياة الواقعية، واضعا تعليقه على فلسفة الاحداث في الحياة الواقعية، نظاما محكوما بقانون سببي خفي.

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٢١٧.

ثانيا: الموثوقية:

هي علاقة بين الراوي والقارئ، وتأتي تنويعاً على وعي القارئ بحضور الراوي، من حيث جدارة الراوي بثقة القارئ، بناء على مستويات وعي الراوي بالخبر، ويجري استنتاجها من لغة السرد، ومنطق الحدث، بحسب كنعان(١). ولها اتصال بموقع الراوي من الحدث، ومسافته من الخبر السردي، التي تؤثر في وجهة نظره، من حيث تماسك الخبر، أو اختلال منطقه. ويجري تناول الموثوقية من جانبين: إثباتي بوصفها أداة لبناء الإيهام، وسلبي بوصفها أداة لخلخلة تماسك البناء الإيهامي للخطاب.

لعل واين بوث كان أبرز من وقف أمام عنصر الموثوقية السردية، عبر مصطلحي: "السارد الجدير بالثقة، وغير الجدير بالثقة"(٢). وعلى الرغم من أن تحليله النماذج القصصية كان تقنيّاً، أقام بوث دراسته للموثوقية على أساس أخلاقي، حيث المسافة الأخلاقية بين الراوي والقارئ هي أهم لدى بوث من ضمير المتكلم، وموقعه، ومساحة وجهة نظره. وهو يُعرِّف الثقة بانها الانسجام مع معايير الكاتب الضمني، ويقصد بها التلاؤم في الحبكة، الذي يضمن الإيهام، والإقناع، وتحقيق ميثاق السرد، وهو يُقيِّم خرق ذلك الميثاق بين القارئ والكاتب الضمنيين من منظور أخلاقي.

وتظهر عدم الجدارة بثقة القارئ في عدم انسجام الحبكة مع تلك المعايير، مستثنياً السخرية المتعمَّدة والمفاجَأة الفنية، أو السِّمات الشخصية التي تُمنَح للراوي، كسمات تشوُّش في الوعي، أو أن يكون الكذب والمراوغة جزءاً من طبيعة الراوي. وبحسب تعبير واين بوث، تجذب هذه الأنواع من خلخلة الثقة القارئ أكثر من راوٍ يثق في سرده(٣).

تعد اللاموثوقية -بتجاوز المنظور الأخلاقي لمفهوم الجدارة بالثقة لدى بوث- معياراً فنياً للخطاب السردي، استحق الاهتمام كوظيفة حيوية للراوي، تمنح الخطاب جمالية سردية مميزا. وفي هذا السياق يستعرض والاس مارتن اللاموثوقية تحت مصطلح"سوء القراءة"(٤)، ويعرضها بوصفها

---

(١) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٤٨.

(٢) جينيت وآخرون: نظرية السرد، ص١٧.

(٣) السابق: ص١٧-١٨، وبالتفصيل في ص٤٩ وما بعدها.

(٤) مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص٢٣١-٢٣٥.

تعمُّداً لأخطاء معرفية على لسان السارد، تقوِّض الإيهام، عبر تقويض منطقية وجهة النظر. ويشرح مواقف عدد من النقاد، حيث يعدّها "جويسبوفيتشي" وسيلة لتحفيز القارئ على إعادة القراءة من وجهة نظر مختلفة، وبناء الأحداث من جديد.

ويُوظَّف الراوي المؤلِّفي في السرد المبني على اللاموثوقية، وهو راوٍ ارتبط بالسرد الواقعي التقليدي، ففي السرد التقليدي يحاول الكاتب إقناع القارئ بحقيقة ما يكتب بشتى الوسائل، لا سيما استعمال راوٍ مؤلفي قادر على التنظيم والوعي الدقيق، سواء كان موضوعيا أو ذاتيّاً بطلا. أما في السرد اللاموثوق، فيتعمد الكاتب استعمال الراوي المؤلفي(١)، ليوهم القارئ بواقعية ما يسرد، قبل أن يصدمه بالأخطاء المعرفية وعدم انسجام الحبكة، ما يحدث الصدمة المعرفية والفنية، التي تحفِّزه لإعادة القراءة، وهذه إحدى طرق توظيف كسر الموثوقية، لجذب تركيز القارئ عبر السرد المؤلفي.

ويوافقه بول دي مان، مضيفا هدفاً أخلاقيا على ما يسميه "سلبية التخييل" (ربما يكون أسلبة التخييل صيغة لغوية أدق)، حيث تسرد لنا تلك القصص واقعة فشل القراءة الواحدة من جهة، وواقعة عدم وجود الحقيقة التي يمكن الاتفاق حولها في الواقع الخارجي، الذي توهم به القصة من جهة أخرى، وهو ما سيدعوه هذا البحث (هدم وهم تماسك وجهة النظر).

وبذلك ترتبط الموثوقية المؤسلَبة ببنية وجهة النظر، في الواقع والسرد، القائمة على الحركة والتحول والتعدد، مع حركة الإنسان وتحول موقعه، وتعدد مواقع الناظرين. وهذا ما يحيل للقصص التي تطرح قضية الموثوقية التاريخية للسرد التاريخي كبناء سردي يفترض أنه مبني على حقائق، أثبتت الدراسة السردية أنه لا يمكن الجزم بمعيار ثابت لمصداقيتها، إنما يبنى معيار مصداقيتها على موقع السارد، ومسافته من المروي، تلك التي تصنع وجهة نظره، التي لا تعود تُقاس بالصدق المطلق، بل بموثوقية نسبية، بحسب ما سبق(٢).

وتتمثل الطريقة الثانية لأسلبة الموثوقية، في اختيار الراوي المثلي (الذاتي)، الذي يوظَّف

---

(١) (سيستعمل هذا البحث علاقة الموضوعية، لانها الأقرب تأثيرا في الموثوقية، وهي ناتجة عن مسافة الراوي من المروي، من حيث معيار مثلية القصة وغيريتها عند جينيت).

(٢) مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص٢٣١-٢٣٥.

غالبا في القصص الهذيانية، التي تعكس تشوُّش وعي السارد. ويناقش كوهين الموثوقية بحسب علاقة الراوي بالمروي(١)، وهو ما يعالجه تحت مصطلح الشخص، فالشخص الثالث (الشاهد) أقل احتمالاً للوقوع في الخطأ، لأنه موضوعي لا ينفذ لأفكار الشخصيات، ويعتمد على الحقائق الخارجية، وهو أقل استخداما للجانب السيكولوجي في وعيه، لبعد علاقته سيكولوجياً بالخبر. أما الشخص الأول (المتكلم) فاحتمال وقوعه في الخطأ أكبر لأن علاقته بالحدث ذاتية، وتؤثر هذه العلاقة في الوعي، فيمكن أن تشوشه. ويضع كوهن مقارنة بين الموقعين الإدراكيين، تنتِج صيغا من الوعي الزمني بالحدث، ترتبط بنوع وجهة النظر من حيث الموثوقية، وبعضها ينتج عنه مظاهر مما يسمى بتيار الوعي(٢).

ويقدم مارتن الموثوقية أداةً للإيهام، والإيهام لديه وسيلة لاكتساب المصداقية، بحيث يكون الراوي السردي في مستوى علمه معادلاً للراوي في العالم الواقعي. ويستعرض عدة وسائل لاكتساب الموثوقية وفق معايير مختلفة، تتّصل جميعها بمحدودية وجهة نظر الراوي، فالراوي الشخصية –بحسب هنري جيمس– أكثر موثوقية بسبب محدودية وجهة نظره، وعدم تدخُّله في وعي الشخصيات الأخرى، وهذا أكثر اقناعا وقربا من الواقع. ومثله الراوي الشاهد أو الشخص الثالث بحسب ستانزل، إذ يوافق كوهين في محدودية وجهة نظره وواقعيتها، وكلا الموقعين يمثلان النمط السردي الفاعلي بحسب مصطلحات البحث.

ولا يبتعد الانجلو أميركيين عن المصداقية معياراً لقياس الصوت السردي، فيفضلون المشهد –كما عند لوبوك– لكن واقعيته ونسبة موثوقيته تنتج من عامل زمني هو المؤثر في وجهة النظر، فقرب الشخصيات المتحاورة زمنيا من الخبر في الحوار يمنحها وضوح الرؤية، ويتعلق الإقناع –في هذه الحال– بعامل المصداقية من جهة انفتاح وجهة النظر على المروي بحسب قربها منه زمنيا. ويناقش البحث مظاهر اللاموثوقية كما يلي:

١- اللاموثوقية والوظيفة التغريبية: في السرد الغيري (الموضوعي):

توظَّف الموثوقية في مجموعة عدي الحربش بصيغة أخرى، لتحقق أثراً مختلفاً عن الأثر

---

(١) العلاقة الذاتية والموضوعية للصوت بالقصة (المثلية والغيرية عند جينيت) البحث ص١٠٥ وما بعدها.

(٢) مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص ١٨٧.

التقويمي، (كما في الميتا قص التاريخي). وهو الأثر التغريبي، حيث تشمل موضوعات من التراث الشعبي، الذي يُبنى غالبا على منطق أسطوري، يخلخل البناء المنطقي للقصة من خلال المزج بين عوالم لا يمكن اجتماعها، قد تبرر النزعة الغرائبية لبعض القصص، كما في قصة "الاحداث الغريبة التي حصلت في قرية ك"(١).

وهي قصة تجمع أبطالا وشخصيات من عالم الحيوان ومن عالم الإنسان، ومن عالم القصص الخيالي، والأخيرة شخصيات لا وجود لها إلا وجود خيالي، في ذاكرة الشعوب، وفي التراث السردي الشعبي، كحوريات البحر. وفي هذه القصة يتعرض الراوي لتحولات في موقعه داخل العوالم المرجعية المتعددة في القصة، تؤثر على موقعه السردي، وعلى وجهة نظره، ومن ثم على موثوقية سرده.

ما هو جدير بالملاحظة هنا، هو التساؤلات التي يثيرها الخطاب السردي: هل الضفدع راوٍ لأحداث وقعت (من وجهة نظره وموقعه داخل القصة)؟ أم هو قناع لمؤلف أحداث خيالية تماما؟ ويترك الخطاب السردي الاحتمالين مفتوحين، فهو يستخدم عبارات ملغزة وعامة مثل: كاتب الأحداث، رواة القصص، لكن دخوله داخل قصته كان تاليا الأحداث، وكان مقصودا، ما يزيد احتمال خيالية الأحداث، فالدخول لم يكن عشوائياً كأحداث الحياة، بل مقصوداً لتغيير الموقع من الأحداث، إذ يتبدل الموقع، فبعد أن كان يروي من الخارج، أصبح يرى من الداخل من موقع شخصية، من دون أن يتخلى تماما عن وظيفته السردية.

ويظل يواصل السرد ويشير إلى سطوة الراوي العليم، كتقنية قصصية، اضطرته ليتخفى خلف ضمير الغياب، ويمنح الموقع لصوت سردي، يبرر وجوده كشخصية في القصة، وينقل سرده بواسطة التعليقات الموجهة للقارئ، وهي تربك موثوقية سرده، بالتصريح عن كون القصة خيالية مفتعلة.

وتجتمع في قصة "عندما أفاقت الجميلة النائمة"(٢) شخصية الجميلة النائمة الخيالية،

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٢١٧.

(٢) السابق: ص١٦٧.

وديكارت الشخصية التاريخية المعروفة، عالمان لا يمكن اجتماعهما على مستوى الإيهام، فالمقصود من كسر الموثوقية هنا التغريب، لكنه ليس تغريبا مقصودا لذاته، بوصفه تقنية فنية سردية، بل هو آلية لمناقشة مسألة فلسفية تتعلق بمستويات الوجود بين الواقع والحلم. وهي أشبه بمعالجة كوهين خلخلة الموثوقية بقصد معالجة فلسفية لمفهوم الحقيقة، حيث ينتج ارتباك الموثوقية هنا عن استحالة تواجد الجميلة النائمة بوصفها شخصيةً نصية، مستلّة من الموروث الشعبي، في عالم الفيلسوف ديكارت الواقعي التاريخي.

وفي هذه الحال يأتي كسر الإيهام هنا عبر خلخلة موثوقية الراوي الموضوعي، وسيلة تغريبية، تعد مقبولة لدى واين بوث، طالما المقصود منها السخرية من حقائق وجودية لا يمكن تفسيرها، لا على مستوى العالم الواقعي، ومن وجهة نظر علمية نظرية، ولا على مستوى العالم الوهمي المتخيل من منظور عقلية مارست تجربة الحلم كتجربة وجودية.

ويُقدَّم الحدث في قصة "نزوح"(١)، لعواض شاهر، في صورة مشهد مسجل كتابة، وقرائن تسجيله الكتابية هي ترتيبه مرقما بعلامات، تفصل كل حدث عن الآخر. والمشهد يتمثل في تسجيل زمني لمسيرة سرب من النمل يحاول عبور الشارع، والأحداث التي تجري للنمل بفعل مرور السيارات، وكيف يواجهها النمل، حتى تتكون من ضحايا السرب جسر لزج يمر من فوقه سرب جديد بدون يأس.

وفي ختام السرد القائم على التوقيت والتقطيع، بأسلوب كتابة اليوميات، يجد القارئ ملاحظة، بصوت راوٍ خارجي موضوعي، يظهر بعد الحدث، يخبر بوجود مفكرة ملطخة بالدم والنمل الميت، بعد التبليغ عن فقدان رجل بأيام. ويخبر بأن كلمة "رجل" الواردة في المفكرة كان الراوي/كاتب المفكرة يعني بها نفسه، وهنا يدرك القارئ العالم المشوش الذي كان يعيش فيه الراوي في المفكرة، منفصماً على نفسه، يروي بوعي مشوَّش أحداثا لا رابط بينها إلا جملة عابرة، قد تفسِّر هروبه من الروتين وضغط الحياة الواقعية، حين يقول: "هنا في هذه المنطقة الريفية التي يعبرها

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٦١.

كل يوم من وإلى عمله ..."[١].

في قصة "صفة رجل واحد"[٢] لضيف فهد، على سبيل المثال، لا يمكن استنتاج أية متتالية سردية، ومن ثم لا يتضمن خطاب هذه القصة قصةً بالمعنى المعروف، فهي تفتقر للمنطق الزمني. وهي -كما يصرِّح عنوانها- وصفٌ لشخصية ممتدة في المكان لا الزمان. وقد توهم بعض الصفات بشيء من الزمنية إذا نُظِر إليها منقطعة عن السياق: "الرجل الذي أطلق على نفسه بالخطأ، الرجل الذي يخاف من أبي، الرجل الأخير في العائلة"[٣]، لكن سرعان ما يتم نقض هذا الوهم بالزمنية، من خلال أوصاف مثل" الرجل أخو الرجل القصير، الرجل القصير نفسه، الرجل الذي لم يذكر، الرجل الذي لم يعرف عنه شيء، الرجل الذي يقولون إنه قوي"[٤]. إنها صفات مكانية متناقضة، ويكاد يستحيل الجمع بينها في شخصية واحدة دون إجراء تأويلي مركب.

ولعل هذه القصة اللازمنية إعلانٌ عن موت الاختلاف، فكل هذه الصفات التي لا بدَّ لكل رجل من أن يحمل جزءاً منها، تعبير عن التشابه بين الشخصيات، إنها حكاية تموت فيها الشخصية مع غياب الفعل الذي يمنحها فردانيتها واسمها، ومع قتل المسافة اللازمة للتمايز. ويتصاحب ذلك مع انتشار وجهة النظر، وتفكُّكها في المكان، وتبقى هذه الصفات المتناقضة وغير المترابطة في أحسن الأحوال، تبقى مساحة مفتوحة للتأويل، فهي تمثيل للتشتت والانتشار التامَّين لوجهة النظر، على مسافة تعدد الصفات وتناقضها في الشخصية.

٢- اللا موثوقية: تشوش الوعي في السرد المثلي (الذاتي):

يظهر في قصص تيار اللاوعي، كما أوضح والاس مارتن، ويشار -مثالاً على هذا النوع من إرباك موثوقية الراوي- للشخصيات الساردة في قصص نورة الغامدي، في مجموعتيها

---

(١)عواض العصيمي: ما من أثر، ص٦٠

(٢) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص١٩.

(٣) السابق: ص١٩.

(٤) السابق: ص١٩.

"تهواء"[١]، و"عفوا ما زلت أحلم"[٢]. ويتعلق خلل الموثوقية في هذا النوع من السرد المثلي القصة بتوظيف تيار الوعي، عبر اختيار شخصيات مشوشة الوعي، ما يتيح للراوي التلاعب بمواقعها، عبر تشوش وعيها بمواقعها من العالم ومن الشخصيات الأخرى ومن الحدث.

والشخصيات الساردة في قصص الكاتبة نورة الغامدي، هي شخصيات مضطربة، منفصلة عن الواقع، ما يجعلها تدرك الواقع بمنظور لا يخضع لقوانين المنطق العقلاني، وينتج عن هذا سرد ذاتي يحدث عبره تحويل لموضوعات الوجود، لتتناسب مع مدركات الشخصية المنفصلة عن واقعها. ولعل ذلك ينسجم مع المعيار الفني الجاذب، المقبول أخلاقيا لواين بوث لارتباك موثوقية السارد، أو ما صنّفه تحت صنف الراوي غير الجدير بالثقة.

ونذكر على سبيل المثال شخصية الابن، أمام تسلط والده، في قصة "الدم"[٣]، إذ يعيد الابن بناء موقفه من والده، عبر حلم يقتل فيه الوالد، ويتقمص شخصيته، في محاولة للنظر من منظور الوالد، وبمعايير القيم التي يعتنقها. ويظل الابن في تأرجح مفتوح النهاية، بين موقعه وموقع والده، وينتهي السرد نهاية غامضة يضيع فيها الخط الفاصل بين الحلم والواقع، وبين المتخيَّل والخطاب السرديين (حدث القتل، وسرده بوصفه حلماً أو واقعا).

وكذلك بطلة قصة "الطاقية"[٤]، حين تسكن قصة اخترعتها في طفولتها، هروبا من زمن آخر، لم تستطع التكيف معه، وهي قصة يصعب إعادة بناء حكايتها وتركيب أحداثها الأصلية، بسبب تشوش وعي الراوية بالواقع حولها. والشيء نفسه يحدث في قصة "الحمامة امرأة"[٥]، وبطلة القصة امرأة صُدمت في طفولتها بقيم والدها في تعامله مع ابنة الجيران، حين اطلعت على علاقة عاطفية بينهما، ما أثر في وعيها بالواقع، لتصبح نزيلة مصحة عقلية.

---

(١) نورة الغامدي: تهواء، مجموعة قصصية، دار شرقيات، ١٩٩٦م.

(٢) نورة الغامدي: "عفواً لا زلت أحلم" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١ ١٩٩٥م.

(٣) نورة الغامدي: تهواء، ص٢٣.

(٤) السابق: ص١٥.

(٥) نورة الغامدي: عفوا لا زلت احلم، ص٥٥.

شخصيات تعاني اضطرابا عقليا أو نفسيا بدرجةٍ ما، تحاول الكاتبة –من خلال توظيف وعيها المضطرب– بناء معادل موضوعي للخلل في قيم المجتمع، تجاه موضوعات معينة. وهي بسبب اضطرابها تعيش حالة من التنقل غير المنتظم عبر الزمن، فتقترب من الراهن المحكي، وتبتعد عنه بالعودة للماضي، أو القفز للمستقبل، في حالة اهتزاز الوعي بالزمن والواقع معا. وهذا الوضع النفسي العقلي للشخصيات الساردة يتطلب أسلوب التداعي الحر للسرد، بحيث يتفق ذلك مع ارتباك العلاقات المنطقية العقلية بين الأحداث، وان كان ذلك لا ينفي السببية، إلا انها سببية من منظور الشخصية المرتبك.

وفي قصة "نعي"(١) لأمل الفاران، يتحدث البطل بخطاب ذاتي عن يوم عادي من أيام حياته، بلغةٍ موحيةٍ بالملل من الروتين، ويتصفح الصحيفة ليقرأ في زاوية منها إعلانا عن وفاة "مسفر الحمد". وعند هذه الشخصية تنعقد الحبكة، وتتقاطع خطوط الوعي، بين الموثوقية وعدمها، فالبطل يتحدث عن اكتشافه موته عند قراءته الاسم الموافق لاسمه الشخصي، في إعلان عن الوفاة، في زاوية بصحيفة، ومن موقع سردي مغاير لموقعه كشخصية في القصة، فهو يراقب موضوعياً تداعيات موته على ذاته وعلى العالم خارجه.

ويمتزج في خطاب الراوي البطل موقعان هما: السرد المثلي –حيث يسرد البطل اكتشافه موته بوصفه شخصية– وموقع موضوعي –حيث يستحيل منطقيا أن يتحدث الميت– إلا إن كان كسر الإيهام مُتَعمَّدا في الخطاب، وهنا تختل موثوقية السرد، وينكسر الإيهام بشكل كلي، حيث لا يمكن بناء مرجعية للمتخيل، إلا في حالة واحدة، وهي أن يكون الراوي شخصية حية تعاني من اختلال في الوعي. وفي هذه الحالة تختل الموثوقية بدرجة أقل، كما في السرد المثلي ويكون دور الموثوقية هنا إرباك المنطق السردي وتنشيط الوعي ببناء وجهة نظر مختلفة للواقع اليومي، بالتلاعب بالموقع السردي للراوي.

ويرتبط الخطاب في أعمال القاص جار الله الحميد –بشكل أساس– بصوت الراوي، وتتمثل حساسية موثوقية الراوي في مجموعته "مريم"، في كونه يجمع بين خصائص عدد من

(١) أمل الفاران: وحدي في البيت، ص٢٧.

الوضعيات السردية، ولا يمكن تصنيفه بدقة، فهو يحلل بصوت راو عليم، لكنه يشكو من الارتباك في الرؤية. وفي الوقت نفسه يروي بصوت متكلم ذاتي مراقب، غير قادر على إدراك ذاته. وهو يستعين بالحوار لاستبطان ذاته، بأصوات محاورين آخرين من خارج الحكاية ليعيد بناء الحكاية عبر الحوار معهم.

وتغلب على قصص الحميد –بشكل عام– موضوعات إنسانية وجودية، تمثل الحيرة والتفكُّك والقلق الوجودي المتجذر، الذي يحمِّل الرواة مسؤوليته –دائما– للمدينة، وتعقيد الحياة فيها. وتمتلئ لغة السرد بقرائن تعبر عن هذا القلق الوجودي، موضوعاً لوجهة النظر. وتكاد بنية الحكاية تتفكك فلا تعثر على حدث، نتيجة لتشوش الشخصيات، حيث يسيطر الصوت، بلغته المرتبكة، القلقة على صلب الخطاب، أو يمكن أن يقال إنها قصص سيكولوجية، يرتكز بناء الخطاب فيها على تفكيك منطق الحكاية.

ويمثل التقسيم والعنونة الفرعية التي تغلب على القصص وسيلةً للسيطرة على قلق الرواة والشخصيات، وعلى ضبابية الرؤية، ومحاولةً الشخصيات تلمس ملامح وجوديتها عبر بناء موقف من العالم. ذلك الموقف المهزوز، كما يتمثل في صورة ارتباك الوعي بالزمن، وعدم وضوح الموقع الزمني والمكاني للراوي (١).

يتضح ارتباك الموثوقية بشكل أكبر في قصة جار الله الحميد تحمل عنوان "وجوه كثيرة أولها مريم"[٢]، بصوت بطل القصة، ويُلحظ اختلاف المكان والحدث من عنوان لآخر، لكن المشهد الاخير ينتقل للسرد بصوت راوٍ مختلف، ينقل حكي البطل عن نفسه، والسبب هو أن البطل فاقد الذاكرة، ويعاني فقداناً تاماً للوعي، فيأتي راو خارجي ينقل حكايته الاخيرة. ويضع هذا الانتقال –غير المبرر منطقيا في الصوت– القارئ أمام سؤال حول موثوقية الحكاية، فإذا كان البطل الراوي فقد الوعي بحيث عجز عن كتابة المشهد الأخير من القصة، فمن الذي تكفّل بنقل المشاهد الأولى؟ إن هذا الانتقال يضعنا أمام راوٍ يشرك القارئ في لعبة السرد، ويتعمّد كشف عبثية الواقع

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة: ص٨٩.

(٢) السابق: ص٩٤

من خلال عبثية الخطاب، بتلك العبارة المربكة للمنطق السردي "يحكي عليٌّ عن نفسه"[١]، إن الراوي يطرح الواقع حكايةً ذات منطق عبثي، ويسردها بخطاب غير منطقي.

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة، ص٩٩.

الباب الثاني

الوجه الإدراكي لوجهة النظر السردية في القصة القصيرة

مقدمة	
الفصلالأول	الـــزمـــــن
الفصلالثاني	الصيغة السردية

مقدمة:

يتناول البحث في هذا الباب علاقة وجهة النظر بالبناء الزمني للقصة القصيرة السعودية، انطلاقا من مفهوم كنعان للزمن السردي بوصفه مظهرا إدراكيا لوجهة النظر. ويشمل بالتحليل مظاهر اشتغال الزمن في الخطاب السردي، عبر فصلين هما: الزمن، والصيغة السردية.

ويجري تناول الزمن بطرق مختلفة لدى السرديين، فيناقش مرتبطاً بالصيغة في مستوى الخطاب، حيث يُدمج زمن السرد في زمن الخطاب، لدى من يدرسون القصة في مستويي القصة والخطاب. ويفصل فريق آخر مستوى السرد عن مستوى الخطاب، فيقسمون الزمن بذلك إلى مظهرين: زمن الخطاب، وزمن السرد.

يتبنى كلّ من جينيت وكنعان فصل مستوى السرد عن مستويي القصة والخطاب، ووفقا لذلك يتناول جينيت زمن السرد، مستقلا-بشكل نظري- عن زمن الخطاب، عبر مفهوم المقام السردي، لكنه يربطه تطبيقاً بزمن الخطاب. أما الصيغة فهو يحلّلها مستقلةً في مستوى الخطاب، مرتبطةً بالمنظور، ملاحظاً العلاقة بينهما، بمعيار المسافة الزمنية (حكاية الأقوال، وحكاية الأحداث، وحكاية الأفكار). وبذلك يؤسس جينيت لعلاقة الصيغة بالمنظور، ودور المنظور الجوهري في تنظيم شكل الخبر السردي.

وتشاطر كنعان جينيت معالجة زمن السرد مستقلا- ضمن مستوى السرد- عن زمن الخطاب، لكنها تفصل الصيغة عن المنظور، وتعالجها مستقلة ضمن مستوى السرد، كـ(تمثيل للكلام)[١]. وتلخّص معارضتها إياه في دمج الصيغة مع المنظور بقولها: "يعالج جينيت قضية الحكائية والمحاكاة[٢] تحت عنوان (النّمط)، وبعكسه أعتقد أنهما طريقتان للحكي، وليستا طريقتان للإدراك، تصير الإدراكات هنا واحدا من مواضيع السرد"[٣].

ويعد زمن السرد جزءا من الخطاب، من منطلق هذا البحث، الذي ينظر للقصة في مستويات: القصة والخطاب والنص، مكتفيا بمعالجة مستويي الخطاب والنص، وتلمس علاقتهما

---

(١) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٥٧.

٢ تعني بهما الحوار والسرد

(٣) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٥٩.

بوجهة النظر. وهو يبحث مظاهر علاقة وجهة النظر بزمن القصة، وزمن الخطاب، بالاستفادة من معالجة جينيت مستوى السرد وفق علاقته المزدوجة بالقصة وبالخطاب، "حيث يدشن الفعل السردي في آن واحد القصة وحكايتها"(١). أما الصيغة فلا يرى البحث مبررا لفصلها عن الزمن، فهي تنظيم زمني للقصة، قائم على المسافة. وعلاقتها بالتلفُّظ -التي جعلت شلوميت تضمها لمستوى السرد- هي تمثيل لاشتغال وجهة النظر، وهذا ما جعل جينيت -برؤية مغايرة- يضمها للمنظور في فصل واحد.

(١) جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص١٥.

الفصل الأول: الزمـــن

السرد فن زماني[١]، والسارد من موقعه من المروي، يمثل بطريقة مّا الوعي بالزمن، المكان، المتغير واللامتغير، زيادة على ذلك يفتح الراوي الأثر فيعيد تشكيل الزمن من إمكانات قراءة جامعة تخرق الحكاية[٢].

والزمن عنصر رئيس من عناصر السرد قصةً وخطاباً، فاذا كان السرد في أقدم أشكاله وأحدثها ينطلق من فعل تؤديه شخصية، أو شخصية تؤدي فعلا (بحسب اهتمام هذه المدرسة أو تلك)، فإن الفعل بنية زمنية في أصل تكوينها المنطقي، وإن تحليل الخطاب بوصفه جملة موسعة يعني بالضرورة ربط الفعل بالذات الفاعلة، ما يجعل وجهة نظر تلك الذات منطلقاً لدراسة الخطاب.

وقد أثيرت مشكلة الزمن مع بدايات معالجة الفلسفة للماهية الإنسانية، فرأى أرسطو أن قياس الزمن ليس ممكنا إلا بواسطة الروح أو النفس[٣]. وفي الفلسفة الهيدجرية لزمانية الوجود، تتمثّل معضلة الزمن الكبرى في أنه لا يمكن إدراكه منفصلا عن الفعل، فلا يمكن الإمساك به إلا بعد انقضائه، "فما تشير اليه الساعة ليس هو الوقت، أي كمية الزمان الذي يسيل، بل فقط في الـ(آن)، كما هي مثبتة في كل مرة بالنسبة للفعل الحاضر، الماضي والآتي... فأنا لا أستطيع أن أقرأ الوقت على الساعة إلا بالاستناد إلى هذه (الآن) التي أكون، والتي تحيل إلى الزماناتية خاصتي"[٤].

و لا يوجد الزمن –وفقاً لذلك– إلا في شكل بنية، قائمة على علاقة الحاضر بالماضي أو بالآتي، وهذا ما يرفع من قيمة الفاعلية السردية، حيث هي البنية التي توظف الذاكرة والتخيل معا ليتاح تصوّر الزمن، "وبفضل السردية وحدها تحصل الزمانية الإنسانية على إمكانية التعبير عنها"[٥] .

---

(١) انظر: بول ريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، الزمان والسرد، الزمان المروي، ج٣، تر: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م ص١٨٧-١٩٠.

(٢) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية اتحاد الكتّاب العرب، : ص٨٦

(٣) فرانسواز داستور: هيدغر والسؤل عن الزمان، هيدغر والسؤل عن الزمان، تر: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م، ص٢٣

(٤) فرانسواز داستور: هيدغر والسؤل عن الزمان، ص٢٣

(٥) بول ريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، الوجود والزمان والسرد، ص٧١.

وقد أصبح هذا الزمن الداخلي، الخاص بالإنسان، والمتحقق عبره، موضوعاً مهمّاً للأدب الحديث، وللقصة القصيرة الحديثة، بصفة خاصة، والزمن بحد ذاته موضوع لعدد منها، ومحور حكاياتها، ومجموعات أخرى تتخذ من الزمن أداة ومجالا للتجريب. والزمن أهم القضايا التي بني عليها تحليل السرد،لعلاقة السرد بالمرجعية الواقعية للحدث السردي، الذي هو متتالية زمنية. وهو ما يبرز علاقة المنظور ببناء الزمن، فالزمن السردي هو بنية إداركية، لا يمكن تصويره إلا من موقع إدراكي، وهو بالمقابل تنظيم إدراكات الذوات للمروي وفيه.

بدأت دراسة الزمن السردي من خلال علاقته باللسانيات، ففيها وجد المفكرون تمثيلاً للزمن، يمكن الإمساك به، عبر تحليل أزمنة الفعل(١) . وانطلقت دراسة عنصر (الزمن) في الأدب في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكلانيينالروس، وتزامن تطورها مع تطور التحليل البنيوي للسرد، في الستينيات من القرن العشرين. و"إذا كان الشكلانيون الروس قد تميّزوا بمعالجتهم المباشرة للزمن في السرد، منذ عشرينياتالقرن العشرين، فإن الأنجلو ساكسونيين قد أكّدوا أيضاً أهمية الزمن في السرد (لوبوك، وموير Edwin Muir)"(٢).

ومن أهم الدراسات البنيوية التي تناولت الزمن دراسة رولان بارت السرد الروائي في "مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص"(٣)، حيث ربط بين الزمنية والسببية بوصفها علاقات تحكم بنية المتوالية السردية، وأكد أهمية الزمن في تحليل المنطق السردي. ولا يوجد الزمن –بحسب بارت– إلا في شكل نظام، "إن القصة واللغة لا تعرفان إلا زمنا إشاريا، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي وواقعي"(٤).

ورأى تودوروف –في دراسته الزمن– أن أول مشكل يصادف الباحث في تحليل الزمن السردي هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النصّ الواحد، وأوضح أن كل نص سردي يتضمن

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٦١.

(٢) الزمن في الخطاب الروائي: ص١

(٣) بارت: التحليل البنيوي للقصص،م. س .

(٤) السابق: ص٥٤.

نوعين من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية،وكل منها يتفرع لأنواع، كالتالي(١):

- الأزمنة الخارجية:

هي أزمنة تاريخية، تتعلق بالظروف الفعلية التاريخية لكتابة النص، شاملة زمن السرد، وظروف كتابته، وظروف قراءته. وتعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه، وفق الظروف الفعلية التاريخية للقراءة الفعلية، التي تختلف من قارئ لآخر، بل من قراءة لأخرى للقارئ ذاته.

- الأزمنة الداخلية:

هي الأزمنة الخاصة بالمتخيَّل، وهي أزمنة غير تاريخية، تحكم استراتيجيات بناء المتخيل. وتتمثل في (زمن النصّ) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَمالتخييلي، ويعكس الفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، ويعكس تنظيم بناء المتخيل سرديا، و(زمنالقراءة)، ويتعلق باستقبال القارئ للمسرود، وهو زمن معلَّق بخلاف زمن الكتابة، الذي يتحقق بمجرد نطق الراوي.

ومن المهم أن يشار إلى أن الزمن في القصة القصيرة ليس مجرد عنصر خطابي، إنما أحد محدداتها النوعية، فمعظم تحديدات القصة القصيرة كنوع سردي في اختلافها عن بقية الأنواع تنطلق من الزمن كما ونوعا. ولعلنا نبدأ من اسمها كعلامة عليها، فهي قصيرة بالمقارنة مع الرواية، وهذا القصر يقاس في صور حضور الزمن: زمن القراءة وزمن الكتابة والزمن السردي مقابل زمن الحكاية.

والحجم الكمي (القصر) هو معيار شائع لتمييز القصة القصيرة كنوع، إلا أنه ليس مانعاً، ولا جامعاً، ولا دقيقاً أيضا. والأقرب منه هو ما عُرف بوحدة الانطباع، أو وحدة النغمة، التي تعني بناء القصة القصيرة على موقفٍ من حدث، مهما تفرع أو تشعب، لا يفقد وحدته العضوية ومركزيته.

يقول موباسان: "إن هناك لحظاتٍ عابرة منفصلة في الحياة، لا يصلح لها إلا القصة

---

(١) أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٤٩.

القصيرة لأنها عندما تصور حدثًا معينًا لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده"[١]. وبذلك يكون تمييز القصة القصيرة عن الرواية يكمن في وحدة الأثر تجاه حدث معين، وليس في المساحة السطرية، أو في امتداد القصة زمنيا أو مكانيا.

وبذلك يصبح المعيار في اشتغال الزمن في القصة نوعيّاً وليس كميّاً، لكن هذا الاشتغال لم يقف على صورة واحدة، بل تطور من الاشتغال التقليدي الذي تنضوي تحته القصص في معظمها، إلى الاشتغال النوعي الذي تتمايز فيه النصوص القصصية، وتصنع تفردها بواسطته. وتتميز الحبكة التقليدية، بمنطقها الزمني الصارم سواء كان سببيا أو لا سببيا.

ويشير ماي إلى أن القصة القصيرة –بسبب علاقتها بالسرد البدئي– اكتسبت التكثيف عوضاً عن التوسيع، والتركيز بدلا من التشتيت. وهي –نتيجةً لذلك– لا تتسع إلا للتفاصيل الضرورية لبناء الحبكة وإنتاج خطابها، وتتجه لهدف الاكتمال دلالة وحبكة[٢]. ويربط "آلان بو" التأثير المفرد للقصة بعلاقتها بالفكر الأسطوري الذي يتجه في بنائه إلى نقطة مفردة [٣].

يتفق شيكوسلوفسكي مع هذا التمييز النوعي من جهة بناء الحدث، حيث يقارن بين القصة والرواية كنوعين حديثين، على أساس الحبكة، فبناء القصة يبدو متجهاً للنهاية، وتعطي إحساساً بالاكتمال، منذ بدايتها[٤]، بينما تحافظ الرواية على انتباه القارئ وانفتاح الحدث حتى الخاتمة أو ما قبلها.

وليس السبب في ذلك من وجهة نظره قصر الزمن المرجعي للقصة مقابل الرواية، بل البناء الدائري القائم على العلاقة بين بداية القصة ونهايتها، على أساس التقابل أو التشابه، "فهي تبني حبكتها بطريقتين: حل التعارض، وكشف التشابه، وفي الحالة الأولى تكون متجهة نحو الحدث، بينما تشير للثيمة في الحالة الثانية". وهو ما عالجه عالي القرشي تحت سمات الحدث في القصة

---

(١)هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص١٦٥.

(٢) ماي: التحفيز الاستعاري، م. س، ص٨٠. وانظر أيضا: ش. ماي: القصة القصيرة، م.س، ص٣٩.

(٣) ماي: القصة القصيرة، م.س، ص٣٩.

(٤) شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، ص١٥١.

الحديثة، كونه يبدأ من زمن جاهز، أو من وضعية مكتملة مستقرة[١].

وتخضع القصة القصيرة للرؤية التي تمنح اللحظات اليومية أهميتها الخاصة واختلافها، إذ هي عمق رأسي لتلك اللحظات وبحسب القالب الذي تتطلبه تلك الرؤية يكون طابع الزمن فيها[٢]. وهو طابع مبني على محورية وجهة النظر في بناء خطاب القصة، حيث من طبيعة بناء الشخصية في الرواية أنها تتطور في الزمن، بينما تُقدَّم الشخصية في القصة مكتملة وتواجه صراعاتها، وهذا ما يجعل القصة لا تمتد أفقيا في الزمن، بل رأسيا في ذهن الشخصية ومواجهتها للعالم.

يجعل هذا المحدد الزمني القصة القصيرة تتشكل في اللحظة الراهنة، على مستوى الرؤية، بوصفها فعلاً يشكِّل العصب الرئيس للخطاب السردي في القصة القصيرة، إذا ما عرفناها بأنها تمثيل موقف فرد بإزاء العالم. ومهما اختلفت مواقع المروي الزمنية، فإن الخطاب القصصي يعيد صياغته بترهينه في الزمن الحاضر، ولذلك يرتبك منطقها السردي حين يتحرك السرد على أكثر من مستوى زمني، فيوغل في الاسترجاع أو التوقع. ويربط جينيت بين حالة اللازمنية التي يمنحها السرد المتواقت وزمن السرد في القصة القصيرة[٣].

وبالعودة لطابع القصة القصيرة، في علاقتها بالشخصية كموقع للعلاقة بين الواقعي والمتخيل، وعلاقة ذلك بتعريف هوسرل وهايدجر للحقيقة في ضوء فلسفتهما لموضوعية الواقع التجريبي، سيمكن فهم الترهين في الزمن الحاضر في القصة، وانسجامه مع بقية مكونات تشكلها ومحدداتها النوعية، ففي الحاضر وحده يمكن أن ينبني الزمن إمكاناً لتأمل الذات، واكتشافها وجوديا، وهو ما يشغل الشخصية القصصية. وذلك بوصف الترهين الحاضر للزمن المجال الوحيد الممكن لتمثيله، فالزمن لا يدرَك إلا ماضيا مستَرجَعاً أو مستقبلاً متوقَّعاً.

---

(١) عالي سرحان القرشي: "سمات التشكيل في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية منذ عام ٢٠٠٠"، القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في الأدب السعودي، تحرير: حسين المناصرة، أميمة الخميس، كرسي الأدب السعودي، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، جامعة الملك سعود، وكالة الجامعة للدراسات العليا، ٢٠١٣م، ص١٢٠.

(٢) ف. أوكونور: الصوت المنفرد، ٣٥

(٣) جينيت :عودة إلى خطاب الحكاية، ص١٠٨.

وهذا الترهين الزمني للحاضر، من خلال علاقته بالشخصية في القصة القصيرة، يسهم في تغليب القالب على المضمون فيغلب الجانب الإبداعي والتجريبي في تقديم الحدث زمنيا، كخطاب في القصة القصيرة مقارنة بالرواية، فهو يجعلها أقرب للاهتمام بالقالب وانشغالا بالأسلوب الجمالي من الشكل الأطول (الرواية)، المتاح له التحرك عبر مواقع زمنية متعددة ومتقاطعة[١].

ومن الملاحظ أن القصة الحديثة والتجريب القصصي ارتكزا بشكل قوي على الزمن عبر تحطيم المقولات التقليدية حوله وصياغة نغمات فردية ومتنوعة تغني النصوص. وربما يمثل هذا الاختلاف الفاصل الأساسي بين هذه النصوص القصصية وبين القصة التقليدية، فالقصة "التقليدية" تقوم على الحبكة والإيهام بواقعيتها، أما القص التجريبي فهو من ناحية يأخذ الزمن موضوعاً للسرد، لا مجرد فضاءٍ لنمو الحدث وتطور الشخصية، فيقدم مفاهيم جديدة للزمن، ومن ناحية أخرى يقدم منظورات مختلفة لاشتغال الزمن عن القصة التقليدية، مما ينعكس على البنى المتنوعة للقصة بين الزمنية واللازمنية، وتحطيم معيار الإيهام بطرق متعددة.

(١) ماي: القصة القصيرة، م.س، ص٥٩.

أولا : النظام الزمني :

يُعدّ النظام أول مظاهر اشتغال الزمن في الخطاب السردي، ويعتمد على إبراز المفارقة الزمنية بين ترتيب الأحداث في زمن القصة وترتيبها في زمن الخطاب، وهو بذلك مظهر للعلاقة بين القصة والخطاب. وتعني دراسة النظام (الترتيب) "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"(١). ويتضمن الخطاب السردي بحسب جينيت إشارات لنظام الأحداث في القصة.

ويعدّ الزمن حاملا ومحمولا لوجهة النظر، فـ"التوقفات والانعطافات الزمنية لا تحدث إلا لإبراز وجهة نظر معينة. وإن البنية الزمنية الشاملة الكلية في الخطاب هي الحاملة لوعي الزمن، ولمدلول النص الكلي، الذي يوجه البنيات الصغرى والتغايرات الأدق في زمن الخطاب"(٢).

ولا تعتمد القصة القصيرة في خطابها على المفارقات الزمنية بشكل كبير، ويعود ذلك لأن القصة القصيرة تمتد بشكل رأسي، في عالم الشخصية المفردة، فالقصة القصيرة في أحد تعريفاتها، هي رؤية الشخصية المختلفة للعالم، في نقطة زمنية محددة، وهي بذلك لا تعتمد الحدث مركزا للخطاب، بقدر الشخصية. وهذا ما يجعل المفارقة بين زمن القصة وزمن الخطاب أمرا ثانويا في القصة القصيرة، مقارنة بالرواية، التي تمتد أفقيا في عوالم شخصيات متعددة، تتشابك قصصها وتفترق، لتصنع نصا موحدا، يعتمد في خطابه المفارقة الزمنية بشكل جذري، وسيلةً للجمع بين تلك القصص. وعوضاً عن ضعف المفارقة الزمنية في خطاب القصة القصيرة، يظهر موقع الرؤية الزمني مفصلاً بارزاً للتقاطع بين زمني القصة والخطاب، ويعكس علاقة وجهة النظر ببناء الزمن في الخطاب السردي في القصة القصيرة.

ويفصل جينيت كما أشير سابقا زمن السرد عن زمن الخطاب، فيعالج ما يسميه "المقام السردي" بصفته ممثلا لزمن تشكل وجهة نظر الراوي، وزمن تلفظه بالمروي، ويعرِّفه جينيت بأنه المقام المنتِج للخطاب السردي(٣)، ويتعلق بالموقع الزمني للراوي من الخبر، حيث يُنظِّم المقام

(١) جينيت: خطاب الحكاية ص٤٧.

(٢) ريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، ص٦٣-٦٧.

(٣) جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٢٧.

السردي أجزاء الخبر، بحسب اختيار الراوي مواقع زمنية معينة لرؤية الخبر السردي، وتصويره، وينتج المقام السردي بهذا المعنى ما يسميه جينيت بزمن السرد(١).

ويميز جينيت أربع حالات للمقام السردي، هي(٢):

- السرد اللاحق على الحدث: مثَله السرد التقليدي الذي يقع زمنه في صيغة الماضي.
- السرد الاستباقي: مثَله السرد المبني على التوقع وزمنه المستقبل.
- السرد المتواقت: مثَله السرد المبني على الزمن المضارع، كما في صيغة العرض.
- السرد المتعدد المقامات: مثَله السرد المعتمد على الوثائق والرسائل، حيث يتم الجمع بين القصص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية.

وبحسب هذا البحث لا يمكن الحديث عن استرجاعات واستباقات زمنية مستقلة عن الوعي المدرِك، ما يعني أن وجهة النظر هي التي تتحرك في الزمن، فتكون المعبر الوحيد لتصوير المروي زمنياً، وإذ ذاك لا يعود مصدر التلفظ بهذه الإدراكات مفصلاً مؤثراً. وبهذا البناء الزمني للمروي –وفقا لما سبق– لا ينفصل الزمن السردي، كما يمثله المقام السردي، عن زمن الخطاب، فما المقام السردي إلا تلفّظ بوجهة النظر، أما العامل المهم فهو موقع هذه الإدراكات، أيا كان مصدرها: راوياً أو شخصية. ويمكن التدليل على الأولوية لموقع وجهة النظر الزمني، على المقام السردي –بوصفه تلفظاً بها– بكيفية تأثر علاقة الراوي بالمروي، بالبنية الزمنية، حين يضفي السرد اللاحق مسحة غيرية السرد على السرد المثلي، والعكس يحدث حين يكتسب السرد الغيري صفات السرد المثلي إذا تزامنت الرؤية مع الحدث.

ويلحظ جينيت هذه العلاقة(٣)، حيث ينتج عن تفاعل المسافة الزمنية والموضوعية، أن تكتسب الشخصية الساردة (مثلي القصة) امتيازات موضوعية لتنظيم الخطاب، إذا ما سردت

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٢٩.

(٢) السابق: ص٢٣٢ وما بعدها.

(٣) السابق: ص٢٣٢.

حكايتها من مسافة زمنية، فالمسافة تمنحها سعة الرؤية ووضوحها لذاتها أو لغيرها في الزمن الماضي، وتكون الشخصية مستقلة عن ذاتها الساردة بفعل تأثير الزمن في تحويل وجهة النظر. ويضفي التواقت –بالمقابل– نوعاً من المحدودية على سرد غيري القصة، حيث ينتقل التواقت ليكون بين الحدث ووعي الشخصية به (وجهة نظرها). وحينها تنتفي موضوعية وجهة النظر، ولو كانت بصوت راوٍ غيري القصة، لتواقتها مع الحدث، ما يحد من امتيازاتها الخطابية في تنظيم الخبر السردي.

ويشار –في هذا السياق– إلى تمييز بنفنست زمن الخطاب عن زمن القصة على أساس علاقة الزمن بالصوت(١)، حيث يحدد بنفنيست تمييزه لأزمنة الأفعال، مع الضمائر السردية إلى فئتين: إحداهما يوظفها الخطاب، والأخرى تختص بالقصة؛ إذ تختص القصة بالضمير (هو)، لأنها تسرد من وجهة نظر خارجية من موقع غيري ومن مسافة زمنية، وهي مبنية على اشتراط انقضاء زمن القصة لتتاح للسرد، فهي أحداث تسرد بالماضي المطلق. أما الخطاب فيوظف الضمائر أنا،وأنت، والصيغة الزمنية لأفعالالحاضر والمستقبل.والصيغ اللسانية تجعل القصة تميز بين موضوعية القصة وذاتية الخطاب، لأن الخطاب يبنى بتحويلات تجري بفعل وجهة النظر، ما بين الراوي والشخصيات، وتفاعلها بعضها مع بعض، وتحولاتها.

بناءً على ما سبق يربط السرديون السرد اللاحق بوجهة نظر الراوي، الموضوعية، إذ يمتلك الراوي قدرات تنظيمية للمروي، حتى لو كان شخصية، بينما يجعلون الشخصية مصدر وجهة النظر في السرد المتواقت والاستباقي، الذي يكتسب مسحة ذاتية، حتى لو كان المتلفظ بها راوٍ غيري القصة، نظراً لالتزامه بحدود رؤية الشخصية(٢). وفقا لذلك يعالج البحث علاقة وجهة النظر بزمن الخطاب، انطلاقا من التمييز بين وجهة نظر الراوي ووجهة نظر الشخصية، في مظاهرهما الزمنية، وبالاستفادة من المقامات السردية، بوصفها مواقع للإدراك، في ثلاثة مظاهر:

١–وجهة النظر في السرد المتواقت والاستباقي

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٦٥–٦٦.

(٢) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص١٥٣

٢-وجهة النظر في السرد اللاحق

٣-وجهة النظر في السرد متعدد المقامات

١- وجهة النظر في السرد المتواقت والاستباقي:

يرتبط السرد المتواقت والاستباقي بوجهة نظر محدودة، لكونها مقيدة بانعدام المسافة من الخبر، ويعتمد على تقنية الموازاة الزمنية للحدث، فالسرد فيها يتصاعد زمنيا مع وعي الشخصية المتدرج بالحدث، وهو وعي لا يمكِّنها من اكتساب رؤية واضحة واسعة الأفق، إذ لا تتكوَّن هذه الرؤية الواضحة لأي حدث إلا بعد انقضائه. وذلك لا يتوافر للشخصية التي تقع في منتصف الحدث، تنتظر وتراقب مصيرها المجهول، ولا يسعها غير التوقع والمراقبة.

وسواءً كان الراوي من هذا الموقع الزمني مثلي القصة أم غيريها، يفضي الأمر لمحدودية في وجهة النظر التي يجري السرد من خلالها، تمنحها المرونة، وتفتح الخطاب على سعة فضاء القراءة. وهذه المحدودية تشكِّل معبرا لتقنيات سردية تترافق مع تشوش الرؤية، واضطراب البنية الزمنية(١).

ويشير جينيت إلى أن التواقت أكثر توظيفا في القصة القصيرة مقارنة بالرواية، "ولعل الأقصوصة هي التي توضح في أغلب الأحيان حالة اللازمنية التي يقتضيها المتخيل الخالص"(٢). ويشير لتواتر استعماله في السرد المثلي، لكون الشخصية أكثر ملائمة لتشوش الرؤية بسبب محدودية علمها مقابل الراوي، ما يضعها في موقع التوقع، والاستشراف(٣).

ويدرس هيثم الحاج الخطاب المتواقت والاستباقي تحت خطاب الشخصية، مقابلاً لخطاب الراوي اللاحق، مميِّزا بينهما من ناحية الصوت، وما تمنحه علاقته بالحكاية من امتيازات، من خلال علاقة السرد اللاحق بوجهة نظر الراوي، مقابل علاقة السرد المتواقت والاستباقي بوجهة نظر الشخصية(٤).

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية، ص٧٦ وما بعدها

(٢) جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص ١٠٧.

(٣) انظر حول التواقت وعلاقته بمثلي القصة: جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص١٠٨. وجينيت: خطاب الحكاية، ص ٧٩.

(٤) انظر: هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص٩٦-٩٧.

تحمل القصص في مجموعة "في المنعطف"[١] لعبد الله النصر، خطابا ذاتيا، لنماذج من الشخصيات، تعيش معاناة بمظاهر مختلفة بسبب ضغوط المجتمع. يتوجه الحدث في هذه المجموعة من الخارج للداخل، حيث تتعرض الشخصيات لضغوط خارجية، تهدد وجودها، وتفقدها توازنها وتشوش وعيها بذاتها، ولذلك تتولى الشخصيات بنفسها تقديم الحدث، وتلمس مظاهره الخارجية، في محاولة فهم الواقع في سبيل فهم ذواتها. وهي شخصيات تحبسها أزماتها في الزمن الحاضر، الذي لا يتيح لرؤيتها ووعيها سوى موازاة الواقع ومحاولة فهمه ومواجهته، وهذا ما يبرر سيادة السرد المتواقت في قصص هذه المجموعة.

في قصة "لمقصمل"[٢] يدعم الوصف الخارجي للشخصيات، والحوار بين شخصيات القصة، تمثيل الحدث بسرد متواقت، فهو يجعل الخطاب لوحة معروضة لحياة إنسان، ويتولى البطل السرد، فيواكب زمن سرده زمن إدراكه لذاته. وتنتهي اللحظة الوجودية لبطل القصة بتخلصه من الخوف وعقدة النقص، عبر قتل رمزهما (الألثغ) الذي مثل صوت المجتمع. وربما كان للثغة رمزيتها إلى خلل الصورة المجتمعية للفقر، وكيف تحكم سلبيا رؤية الفقير ذاته. ويتخلل الخطاب سرد لاحق لكنه دوره يقتصر على التمهيد والربط بين المقاطع الحوارية، التي تعد المعبر الرئيس لوجهات النظر وللسرد.

ويتحرك الزمن في قصص المجموعة بتوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، من حيث النظام وترتيب الأحداث وترابطاتها السببية. ويدخل التحليل بصفته جزءا من الحدث، حيث يدخل التحليل ضمن حوار البطل مع ذاته، جزءا من الحدث، فيكون زمن الخطاب موازيا لزمن المحكي، عاكسا وجهة نظر محدودة، تعرض تأملات ومحاولة للفهم، دون تقديم تفسيرات مقطوعة.

وباستثناء قصة "لمقصمل" –التي تناولت أزمة مادية هي الفقر وضغطها على بطل القصة– تتناول بقية القصص مواضيع معنوية أخلاقية لأزمات الذات، في عالم يعج بالفوضى وانفلات

---

١ عبد الله النصر: في المنعطف، مجموعة قصصية، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٨م.

(٢) السابق: ص٤٨.

القيم، كما في قصص "فاجعة"[١]، "توبة"[٢]، "هواجس أمام العاصفة"[٣]، "ما بين اثنين"[٤]،..الخ. تلتقط نصوص المجموعة مشاهد من حياة شخصيات تمثل شرائح اجتماعية، تعرض عبرها صراع القيم داخل الذات الواحدة، ودور المجتمع في ذلك الصراع.

يُوظَّف في قصص هذه المجموعة السرد المتواقت للقطات مقتطفة من علاقة الشخصية المتوترة بالمجتمع، وحتى حين يجري السرد من مسافة زمنية، يكون إطارا لسرد متواقت يحلل فيها الراوي الشخصية عبر سرد يومياتها في الفترة المحكية. يحدث ذلك في قصة "في المنعطف"، حين يتم وقف الزمن عبر المونولوج الذي يؤدي وظيفة التحليل من داخل وعي الشخصية، ويحدد ملامح الشخصية بسرد ذاتي من منظور داخلي، فيمهِّد لوجهة نظر، يبني الخطاب بواسطتها ملامح الشخصية من وعي مضطرب محبوس في زمن الأزمة ومركزها، غير قادر على التمييز.

تبنى قصص هذه المجموعة وفق حبكة لا تخضع للبنية التقليدية التي تنتهي بلحظة تنوير وحل للعقدة، بل تظل الحبكة في القصص مفتوحة، وفق بنية غير متماسكة، حيث تتواءم هذه البنية المرتبكة مع وجهة نظر سردية محدودة وهذا يجعلنا أمام خطاب مبني على حركة وجهة النظر، لا على المفارقة الزمنية.

وفقا لذلك تقدم القصة من وعي الشخصية، سواء بصوتها أو بصوت راوٍ مستقل عنها (أي مهما كانت علاقة الراوي بالقصة)، فالتواقت والاستباق السردي يحول الراوي غيري القصة لموقع الشاهد المعاصر للحدث، فيمارس دور الراوي مثلي القصة. "إن مجرد وجود خاتمة بصيغة الحاضر يكون كافيا لإدخال مسحة من المثلية القصصية، فعلى النقيض من حاضر التعليق أو من حاضر الارجاع إلى لحظة السرد وحدها، فان هذا الاستعمال للحاضر يدل بلا لبس على أن علاقة الراوي بقصته هي علاقة معاصرة"[٥].

---

(١) عبد الله النصر: في المنعطف، ص٧٣.

(٢) السابق: ص٤٢.

(٣) السابق: ص٦٧.

(٤) السابق: ص٦٦.

(٥) جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص ١٣٦.

تسرد القصص –إذن – من وجهة نظر محدودة، مشوشة، مهتزة، توظف الحواس بشكل مركز، لأنها غير قادرة على فهم ذاتها ومواجهة أزماتها. وهذا ما يفسر استخدام الزمن الحاضر المفتوح على التكرار واللا يقين. ولذلك لا يعلم بطل "لمقصمل" عاقبة ثورته على المجتمع في رمزه (الألثغ)، ويظل الكهل بقصة "توبة" يكرر التوبة بلا يقين من توقف تكرار أفعاله، وتظل فتاة المدرسة –بقصة"عاصفة"- تنتظر مصيرها المرتبط بموقعها الضعيف، والمفتوح على مجهول لا يمكن التنبؤ بما بعده. هي رؤية شخصيات تخضع لوتيرة الحدث الحاضر، تنقطع عن ماض مأساوي، وعن مستقبل غير مبشر، في عرض مشهدي، ولوحات مقتطعة من يومياتهم كأفراد يصارعون للتعايش مع أزمات مواقعهم في عالمهم.

وتقدم قصة "خلاص"(١)، لمحمد النجيمي، بصوت راوٍ مثلي القصة، وجهة نظر مؤلفية النمط، لبطل يروى سيرته، لكن السرد المتواقت يحولها من وجهة من نمط مؤلفي متماسك، إلى وجهة نظر محدودة مرتبكة، مبنية على التواقت، لأنها تصدر عن وعي شخص مقدم على الانتحار.

وهو يمارس روتين يومه الأخير بتبلد وانهزامية، ما يجعل الوعي شاردا مذعنا للتفكير في قضاء يوم أخير مثالي في روتينيته، تجاه علاقاته الأسرية والعاطفية. وهذا ما يفسر السرد المتواقت مع أحداث ذلك اليوم، بما يعكس ترتيب اهتماماته وأولوياته، التي تمثل بدورها ضغط الروتين والمسؤولية والواجب على ذات السارد/الشخصية، فهو يتحرك بلا تفكير، تحركه العادة.

وتُقدَّم الأحداث في صورة متوالية مرفقة بأرقام، تعرض أحداث مرت بشخصية بطل القصة، ابتداء بخروجه من المنزل، ثم توصيل الأولاد للمدارس، في سلسلة أحداث روتينية، قبل أن يتفاجأ القارئ بقرار البطل الانتحار، برمي نفسه من أعلى هاوية. وينتقل السرد بعد الانتحار لصوت راوٍ عليم، ينتقل للسرد من وعي الشخصيات الأخرى المتعالقة مع البطل. ويحرص الراوي بعد حدث الانتحار على الالتزام بنظام الحدث (بوصفه ضغطا من الواجبات والأحداث الرتيبة)، إذ أثبتت أفعالها أزمة البطل الوجودية، فالزوجة حذفت رسالته بدون ان تقرأها، والحبيبة سخرت

(١) محمد النجيمي: قبل أن يصعد لجهنم، مجموعة القصصية، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، المملكة العربية السعودية، ١٤٣١هـ، ص٢٣.

من رسالته.

ولعل الحدث الوحيد الذي اخترق ترتيب الأحداث هو موت الأم في الضحى، في وسط متوالية أحداث اليوم، لكن سرد هذا الحدث أخذ موقعه في ختام القصة لأن اكتشاف موتها جاء بعد الظهر، ختاماً ليوم رتيب، يعكس رتابة الحياة فيه بتسلسل الأرقام. ولهذا تأتي صيغة الزمن بالترتيب مقترنا بالتقسيم تقنية محورية ذات دور في الخطاب وليست مجرد متوالية سردية لتقديم الحدث، فهي تدعم السرد المتواقت من جهة، وهي تجسد وعي شخصية واقعة تحت ضغط الروتين والواجب اليومي، وتحاول الخروج منه بمنهجية حسابية، تعكس طبيعة الشخصية المنقادة لضغط المنظومة المجتمعية وأدق تفاصيل تقاليدها.

"هدير شلال لولبي ينسكب في أذني كل ليلة"، بهذه العبارة يفتتح السارد/البطل قصة "يوميات رجل حر"[(١)]، لمي خالد. وهي قصة -إذا ما تجاوزنا كونها قصة متضمنة، وقضية المستوى- نموذجية في تمثيل ارتباط خطاب الشخصية بزمن الموازاة والاستباق للحدث، الذي يترافق مع وجهة نظر محدودة غير واضحة، داخلية وذاتية، لم تشفع لها في الوضوح علاقة الراوي بالقصة كسارد بطل، يروي وفق نمط مؤلفي.

والبطل الراوي رجل أصم أبكم، يقوم بتسجيل يومياته، بشكل أصوات مبهمة، ويتوقع أن يفك شفرتها شخص آخر، وينقلها لمتلقيه المفترضين "أعرف أن أحدهم سيفك شفرة صراخي يوما، وآمل أن ينشرها كاملة!!" [(٢)].

يسرد البطل قصة معاناته مع إعاقته، وكيف عزلته عن العالم، واضطرته لبناء مفاهيمه الخاصة عن الأشياء والعالم حوله، فهو يرقِّم يومياته بترتيب أصابعه، وهو يتخيل الأصوات وفق مدركاته الخاصة للطبيعة التي يراها "لا بد أن للعصر صوتا حزينا وإلا فلماذا ينقبض صدري؟"[(٣)]. وهو يتخذ من المراقبة البصرية الآنية وسيطا لفهم العالم، ويستعين بتصوير تفاصيل ما حوله ليبني

(١) مي العتيبي: حمأ، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٠هـ، ص٢٩.
(٢) السابق: ص٣١.
(٣) السابق: ص٣١.

صورة لعالمه الخاص عبر وعي بصري، "اللغة ذلك العالم اللوني العجيب"(١).

يتصاعد وعي الشخصية (المحدود بطبيعة قدرات الشخصية) بالأشياء متزامنا مع اتساع ملاحظته لها وبموازاة الزمن الطبيعي، ويبني عبر الملاحظة الآنية والتأمل الاستباقي، قيمه وملامح شخصيته. وحتى في المقطع "بنصر يدي الأخرى"(٢)، حيث يسترجع ذكرى جدته، مستعملاً الماضي المستمر، والأفعال المضارعة "كانت العجوز تحكي لي حكاية قبل أن أنام.. تفتح يدي.. ترسم وردة"(٣).

وتنتهي القصة بإحالة توثيقية تشير لتحقق توقعات الشخصية، وتحول شريطه إلى وثيقة مكتوبة، فُكَّت شفراتها، بواسطة راوٍ من مستوى ثان، يبرر وجوده كتابة النص، وتجسيد أفكار شخصية تفتقد القدرة على الكلام(٤). ويبقى هذا الراوي الغيري ملتزما بموقع الراوي البطل، الذي يروي من موقع متواقت مع الحدث، فيتخلى عن إمكاناته لتنظيم المروي، لصالح الالتزام بتمثيل وجهة نظر البطل، بحدودها دون التعدي عليها.

تُوظَّف محدودية وجهة النظر –في الاتجاه ذاته– وفق آليات الموازاة والاستباق للحدث، عبر وعي الشخصية، في قصة "الهروب للأمام"(٥)، لمشعل العبدلي. وفي هذه القصة يتحرك السرد بصوت راوٍ عليم يلتزم بزمن الشخصية، إذ يروي من وجهة نظر الشخصية ، الداخلية، التي تحتل فضاء السرد كاملا. وبطل القصة هو شخص يعيش في مجتمع ضيق فقير، ويعجز عن تقبل الهوية المفروضة عليه بسبب الظروف الخارجية: تقاليد المجتمع، ظروفه المادية، وهو يهرب من هذه الهوية المفروضة، باحثا عن تأويل وجودي يقبله لذاته.

وبسبب هذا البحث يظل الشخصية مشدودا للحاضر والمستقبل، تحت ضغط فعل

---

(١) مي العتيبي: حمأ، ص٣١.

(٢) السابق: ص٣٥.

(٣) السابق: ص٣٨.

(٤) السابق: ص٣٧.

(٥) مشعل العبدلي: رسام الحي، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٩هـ، ص٩.

المراقبة والملاحظة والتوقع، لذاته وللممكنات التي يتيحها العالم ليحقق هويته. ولعل انشداد الشخصية للحاضر والمستقبل، بحيث لا فرصة للوقوف والتأمل، يبرر الحاجة لسارد خارجي، يتولى وظيفة التحليل والتعليق، لئلا يتناقض هذا التحليل مع محدودية وجهة نظر الشخصية، المصاحبة للتطلع وتوقع المجهول.

يظل الشخصية يتحرك ويحرِّك الزمن معه متصاعدا للأمام، باحثاً عن هويته، فيهرب خارج حدود قريته الصغيرة، حتى يصل للبحر، وهناك يجد "الناس المختلفين، ومئات الوجوه الغريبة، ويكتشف أول أسرار رحلته.. الاختلاف!!" (١). هذا الاختلاف الذي يحقق المكون التواصلي للهوية، الذي يجعل تعدد المواقع عبر وجود الآخر المختلف، ضرورة لاتخاذ موقع من العالم، موقع فيه وبه تتحدد الهوية بحسب ريكور، "فالقصص ليست غير واقعية ولا وهمية، بل هي وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقاتنا بالموجودات وبالوجود"٢.

٢- وجهة النظر في السرد اللاحق:

يمكن النظر للسرد على أنه فن استعادي، يقوم أساساً على استرجاع منظومة من الأحداث، يقوم به سارد، أيا كان موقعه وعلاقته بالقصة. ويسترجع الراوي –بالضرورة– القصة كاملة، قبل أن ينظِّم مواقع السرد، ما يجعل الاسترجاع أساساً (رؤيويا) في عملية السرد(٣). ويشار هنا إلى أن هذا البحث لا يعني بهذا الاقتباس ربط الخطاب بكاتبه الفعلي، وموقعه في تنظيم الخطاب، بل يجدر التأكيد على أن الراوي السردي هو المقصود هنا، لأن الكاتب الفعلي يختار بالضرورة موقع الراوي السردي، ثم يبني الخطاب، من مواقع رؤية متعددة، تتيحها البنية الزمنية للسرد.

ويُعدّ الاسترجاع حلاً لمشكلة خطِّية زمن الخطاب، التي تجعل من سرد حدثين متزامنين – مثلا– مستحيلا. وعلى الرغم من قلة المفارقات الزمنية في القصة القصيرة، يبقى الاسترجاع مؤثِّراً: "إن صلة المقطع السردي بالواقع لا تكمن في التتالي الطبيعي للأفعال التي تؤلفه، بل في المنطق

---

(١) مشعل العبدلي: رسام الحي، ص١١.

(٢) بريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، ص٨٤.

(٣) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص٥٩.

الذي يتحكم في عرضه وتقديمه"[١]، ولذلك يلجأ الراوي لإعادة صياغة المتتالية القصصية، وفق وجهة نظر معينة، موظفا آليات لتحريك مسار الحدث وتقطيعه، من أهمها المونتاج، والاسترجاع بواسطة السرد اللاحق.

والاسترجاع هو بناء المتخيَّل السردي بالعودة لنقطة تقع قبل لحظة السرد، أو داخلها، وبواسطته يجرب تقطيع زمن القصة وتوزيعها بخرق ترتيبها الأصلي، والترتيب على خط زمني يعتمد شكلا تصويريا مركبا مفارقا للزمن الطبيعي للحكاية الأصلية.

وللاسترجاع نوعان: خارجي وداخلي[٢]، ويعالج الخارجي "أحداثا تنتظمفي متتالية سردية وقعت قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى"[٣]، إذ يستعيد الراوي بواسطتها أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية القصة التي تشكل موضوع الخطاب السردي، فالتمهيد للحكاية يمكن أن يكون باسترجاع حدث سابق زمنياً لبدايتها، ليبرر سردها، والعودة إلى هذا الحدث هي استرجاع خارجي لأن زمن الحدث خارج زمن الحكاية.

ويوضح جينيت أن للاسترجاع الخارجي وظيفة واحدة هي إكمال القصة الأولى (الرئيسة) عبر تنوير القارئ بخصوص بعض أجزائها. ويوضح هيثم الحاج علي عدة وظائف للاسترجاع الخارجي، تجعل حاجة القصة القصيرة له أكثر من الرواية، ومنها تحويل مسار الحدث عند نقطة الاسترجاع، وتنوير الشخصية وعالمها، والمساهمة في تركيز وجهة النظر على تحولات الشخصية وأهدافها[٤].

والاسترجاع بهذا المنظور، مع بقية آليات الزمن، ذو دور خطابي مضاعف في القصة القصيرة مقارنة مع دوره في الرواية، إذ الرواية بناء بانورامي معقد، ذو مدى زمني واسع لا يحتاج للخروج عن الحكاية، إلا بقدر يخدم إكمال ثغراتها، أما القصة فهي رؤية فردية تتكثف حول اللحظة والموقف من العالم، في مدى زمني قصير، يتطلبها الاستعانة بظروف ولحظات خارجية

---

(١) بارت: التحليل البنيوي للقصص،ص٣٣.

(٢) جينيت: خطاب الحكاية، ص٦٠.

(٣) السابق: ص٦٠.

(٤) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص٦٤.

تدعم رؤيتها وتكمل ملامح الشخصية فيها.

وبالمقارنة مع الاسترجاع الخارجي يجري الاسترجاع الداخلي داخل نطاق القصة، فهو يرتبط بتنظيم احداث القصة الداخلية، وهو عنصر يقل استخدامه في القصة القصيرة مقارنة بالرواية، نظراً لصغر حيزها الزمني، وقصر المتتالية الزمنية فيها، مقارنة بالرواية التي ستحتاج لتنظيم أكبر لعناصرها المركبة، عبر الاسترجاع الداخلي.

وقد ينتج عن الاسترجاع الداخلي تعدّد في وجهات النظر إذا استُعمِل فيه أكثر من صوت، وتغير فيه سرد الحدث. وهو يرتبط بنوع من التواتر عند ج. جينيت، ويتمثل في تكرار سرد الحدث أكثر من مرة من وجهات نظر مختلفة(١).

أ - الاسترجاع الخارجي:

يحاول الراوي مثلي القصة في قصة "حكاية الطالب العسكري رقم ٣٠"(٢)، لفيصل الرويس تقديم رؤية متماسكة سببية للحدث، عبر سرد لاحق مبني على الاسترجاع. وهنا يبرز دور الاسترجاع الخارجي، إذ ينطلق السرد من نقطة خارج زمن القصة الرئيسة، تشكل تمهيدا لسرد القصة وتضئ أجزاء محذوفة منها. ويدور الحدث حول تدريب عسكري يحدث فيه خطأ في تركيب قنبلة، يتحمل المدرب الخطأ ويضحي بنفسه لوقاية المتدربين.

يمهد الراوي المثلي السرد للحدث بوصف علاقته الشعورية الجافة بالمدرب، ويشخص بإيجاز نموذجا للشخصية العسكرية الصارمة، التي تخلو ظاهريا من المظاهر الإنسانية، عبر سرد بعض أفعال المدرب. ويستدرك في وسط سرده: "ولكن" (٣) ليعيد صياغة القصة، ويسرد حدث الانفجار، بملاحظات الحدث من الخارج، متدرجا مع وعيه، من الصدمة بشظايا الجثث، إلى الوعي بتفاصيل ما حدث.

ومن موقعه في وسط الميدان، ووسط زمن المتخيل بدأ زمن السرد بإدراك الراوي التفاصيل

---

(١) كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص٨٩.

(٢) فيصل الرويس: العنقودية، ص٥.

(٣) السابق: ص٧.

كشخصية، وتقديمها للقارئ، باسترجاع الزمن الذي ترك فيه المتدربين مع المدرب يشرح لهم كيفية تركيب قنبلة، وهي نقطة تسبق الحدث الرئيس. ويقطع السرد ليسجل جملة وصفية خارجية لآثار الكارثة، وليسجل أن المدرب كان الميت الوحيد.

ويظل يسترجع خارجيا حدثا قد يضئ القصة التي حدثت في غيابه عن لحظة الانفجار، حيث تتيح له أن يحلل سبب الموت وكيف ضحى المدرب بنفسه. ويختم السرد بعودة أخرى للزمن قبل انفجار القنبلة من جديد، وكيف كان قرار المدرب لمواجهة الموقف قرارا إنسانيا مفارقا لما كان يظهر من ملامحه وتصرفاته العسكرية الصارمة، والاسترجاع الخارجي هذه المرة كان لإضاءة ملامح الشخصية العسكرية كما يمثلها المدرب، التي تشكل محور الدلالة في القصة.

وتظهر –مجددا– أولوية المسافة الزمنية بين الراوي والمروي على علاقته بالقصة، فالسارد مثلي القصة، يروى من وجهة نظر داخلية، لكنه ينفصل عن ذاته كشخصية، بمسافة زمنية من موقعه ساردا، فتكتسب وجهة نظره موضوعية، تمنحها القدرة التنظيمية، المعتمدة على الاسترجاع، في سرد لاحق للحدث، من خارج زمن الحكاية.

وفي قصة "الرجل الذي فقد الكلمات"(١)، تبرز اللغة من جديد معادلاً للوجود وأداة له، وتقدم هذه القصة وجهة نظر واضحة تجاه ارتباط التحقق الوجودي بالزمانية عبر جسر الكلمة. وتأتي بصوت راوٍ عليم، غيري القصة، يقف على مسافة زمنية من الحدث، تمنحه الموضوعية، فيتولى تنظيم البنية الزمنية للخطاب من التمهيد للقصة، بالعودة لأحداث وقعت قبل حدث فقد الكلمات، من أحداث تبرر للحدث الرئيس الذي حمل دلالة القصة وعقدتها، وهو فقد الكلمات وعودتها كتمثيل لغوي للوجود.

قصة "أحلام العمة جعدة"(٢)، لمشعل العبدلي، هي شاهد على عدم إعاقة الاسترجاع الخارجي لاشتغال وجهة النظر، فالعمة جعدة، بطلة القصة، هي شخصية حالمة، تنطوي حياتها على حدث غامض، يختلف المحيطون بها حول حقيقته، وتنتهي القصة بانفتاح الحدث على احتمالات غير محسومة.

---

(١) فيصل الرويس: العنقودية، ص٥٣.

(٢) مشعل العبدلي: رسام الحي، ص٢٩.

هي زوجة قروية مُسِنّة ليس لها أبناء، لكنها تصر على أنها أنجبت ستة أبناء ودفنتهم إلى جانب نخلاتها في الوادي. يشكل هذا الحدث مثار اختلاف بين المحيطين بها، ومنهم الراوي الشاهد، الذي تفضله العمة من بين أبناء اخوتها، وتقضي في بيته فترة احتضارها، بمرض السرطان. يصدق عمال المزرعة بوجود القبور الستة، ويشير آخرون لقبر سابع مفتوح، وتوصي هي بأن يدفنها الساقي في القبر السابع.

أما الراوي فيظن أن العمة جعدة متعلقة بأحلام واهمة، "كانت تؤمن بأنها ستعود ببصر حاد، وشعر لا يتساقط"(١)، وهي تتخيل السرطان المتضخم ببطنها حملا، لكن المفارقة تحدث حين يبصر الراوي لحظة دفنها ستة رجال يشاركون في حملها إلى القبر ويختفون مع غبار الدفن.

إن الاسترجاع الخارجي هنا يتيح للسارد أن ينظم الحدث، ويضئ الشخصية الغامضة، وأجزاء من الحكاية، المشحونة بأجواء الحلم. ويبدأ السرد من زمن مرض العمة وإقامتها لديه، ثم يعود ليسترجع حياة الشخصية، وخلفيات حلمها بأن لها أبناء دفنتهم، (وهي امرأة عاقر)، من نقطة تقع قبل انطلاق الحكاية، التي تنطلق بقدوم عمته ومرضها، ثم موتها بمرض خطر.

ويجري توظيف الاسترجاع الخارجي هنا لبناء حكاية قامت على الحبكة الثلاثية، وجمعت بين لحظة التنوير الكلاسيكية، وانفتاح الحدث على وجهات نظر متعددة. وذلك بتوظيف الاسترجاع الخارجي، الذي دعم قدرته –كسارد شاهد مثلي القصة– على اتخاذ مواقع زمنية متعددة، قادر على اتخاذ مسافات موضوعية متعددة من القصة والشخصية.

وينظم الراوي القصة بحيث تنتهي بموت الجدة، ليكشف عن المفاجأة، والمفارقة التي يدعمها عنوان القصة، إذ ينفتح الحدث على احتمال واقعية أحلام العمة جعدة. وفي هذه الخاتمة اللفظية تسمح البنية الكلاسيكية المبنية على لحظة التنوير، بحدوث حل للغموض الذي اكتنف أحلام البطلة، متمثلا في رؤية رجال يحملون جثثا للقبور الستة، لكنه حل غير محسوم، وينفتح على احتمالات متعددة.

---

(١) مشعل العبدلي: رسام الحي، ص٣٥.

وفي الاتجاه ذاته، يتحرك الفعل في قصة "تقريبا متى كان واضحا"[١]، بواسطة التذكر، "تذكرته على نحو لم أستطع معه النوم"[٢]، بهذه العبارة يمهد الراوي للقصة الرئيسة، (الرسم في محاولة لاسترجاع ملامح الصديق)، حيث يتذكر الراوي البطل –عبر الرسم– تفاصيل قتل صديقه الغامضة، ويحللها، وهي حادثة وقعت قبل انطلاق القصة،. وينعكس الأمر في الخطاب، فتتراجع اللحظة الأولى (لحظة الشروع في القتل) إلى الذاكرة، وتسرد بصيغة الماضي البعيد، بينما يجري سرد اللحظة الثانية بصيغة الماضي القريب "شرعت في تشكيل الوجه قبل الفجر.." [٣].

هذا التقاطع في الأزمنة والأفعال يفتح المرجعي على الجمالي، حيث يعمل التلقي وفق آليات متداخلة من الاستباق والتذكر، يتم سردها بتنويع في المواقع، فضمير المتكلم في اللحظتين، يتقدم ويتراجع، يروى مرة ويحلل أخرى، وضمير الغائب في تقاطعات تنشط انتقال الرؤية.

ويتم تصعيد اللحظتين متوازيتين عبر فعلي التخيل والتذكر، حيث يعكس السرد بفعل التخيل التشكك وتشوش الرؤية، "لم أكن أدري"، بينما يجري ترميم صورة الحدث، وتحليله بفعل التذكر، حيث ينتهي فعل الرسم بإدراك تفاصيل الحدث، والاستسلام لتبعاته، التي تمثلت في رد فعل المجتمع، حضور الشرطة، وفتح الاحتمالات على ما يمكن أن يجري بتأثير الرسم كدليل على حدث القتل.

هذا الاختيار للوعي كمرتكز للحكاية جسد اشتغال وجهة النظر عبر النظام الزمني في هذا النص، حيث تناقش هذه القصة الرسم كوسيلة للوعي، وللإدراك، وفي الرسم يجري توظيف أفعال التلقي وتنشيطها، من استرجاع واستباق، تخيل وتذكر، فهو فعل للبطل، وهو خطاب السارد، وهما معا الشخص نفسه، وبواسطتهما يبنى الخطاب، بشكل ممنتج، من دون أن يحاصر الراوي رؤية الشخصية، إذ يظل محدود الرؤية كشخصية، وإن كان واضح الرؤية ساردا.

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٧

(٢) السابق: ص٩.

(٣) السابق: ص٧

ب -الاسترجاع الداخلي:

تعتمد قصة "لذة" للعباس معافا في مجموعته "أصّعد في السماء"(١)، على مفهوم المسافة في بناء وجهات النظر والعوالم السردية، بعضها بتأثير بعض، في علاقة جدلية، نموا وتحولا وانفتاحا وتعالقا، فإذا كنا في القصة أمام عالمين متعارضين هما العالم الواقعي والعالم الغيبي، ووجهتي نظر تتخذ مواقعها داخل العالمين في شكل تعارض، فإن نمو وجهة النظر لدى بطل القصة (ساردها في الوقت نفسه) سيسفر عن انفتاح العالمين بعضهما على بعض، واتحاد وجهتي النظر في النهاية بفعل الموقع المتعالي الذي تتيحه مسافة زمنية تمنحه الاتساع والعمق لاستيعاب المتناقضات ولمس العلاقات بينها.

يبنى الزمن في القصة على الاسترجاع الداخلي، الذي يبدأ من داخل القصة الرئيسة، والحدث المركزي، وهو شغف البطل/الطفل بتتبع آثار الآخرين. ويكتسب الخطاب عبر الاسترجاع الداخلي ميزة تحول وجهة النظر، وتعددها، فهي تُروى بصوت بطل يواكب الحدث، محاولا تفهمه من موقع زمني داخلي، وفي مواقع زمنية متعددة، تنمو فيها وجهة النظر وتتحول. وعلى الرغم من أنها تسرد من مسافة تسمح بتنظيم الخطاب زمنيا، ينظم البطل الراوي الخطاب لا باتجاه وجهة نظر جاهزة، بل باتجاه تكوين وجهة نظر متحولة حول الذات والمجتمع، وتفاعلهما تجاه موضوع محدد، حيث يكتسب السرد المثلي في هذه القصة ميزات السرد الغيري بفعل المسافة الزمنية، التي تفصل الراوي عن ذاته، في زمنين مختلفين، فيتحول طابع وجهة النظر.

يقف الراوي البطل على مسافة من ذاته في زمن ماض، زمن حدوث القصة، زمن طفولته، وعبر تلك المسافة استطاع أن يعطي موقعين لوجهة النظر عبر الصوت نفسه، فهو كسارد في الزمن الحاضر يمنح نفسه موقفا محايدا، مجرد استرجاع ذكريات ليس له موقف صارم منها، وتلح عليه، إذ يسترجع في الزمن الماضي وجهة نظره وهو طفل، له موقف واضح وعنيد تجاه الجديد والانفتاح على الاخر، ففي ذلك الزمن كان يمثل فطرة الانسان المنفتحة على الاخر المختلف، على الجديد، قبل أن تتحول وجهة نظره بفعل نضج الوعي.

---

(١) أصعد في السماء، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩م.

وكان لهذه المسافة دور في بناء فضاءات القصة المكانية، ورسم حدودها بوضوح، كما يشاهدها الراوي في الزمن الحاضر، وفي الوقت نفسه لمس العلاقات بينها بشكل يحيل التعارض لتكامل، بين وجهة نظر الشخصية/طفلاً، ووجهة نظره/ناضجاً، من موقع راوٍ. ومن مسافة السرد يتفهم البطل وجهة نظر المجتمع، وهي وجهة نظر ترى تحريم الاحتكاك بالآخر، لأنه طريق للخروج عن التقاليد، وتؤكَّد وجهة النظر بعدد من وجهات النظر الفرعية التي تضمنها مسرودا غيبيا يمنحها وجاهة وقداسة متعالية على المساس بها، تمثله حكاية رجل اقتفى أثر غريب، اتضح أنه جني، وعوقب على ذلك بعقوبات، تعبر عن عواقب من يخرج عن حدود المجتمع ليتصل بالآخر.

وتعد تلك القصة المحك الذي تتمايز عنده عوالم السرد الثلاثة الأخرى، فبناؤها على شخصيات غيبية يمثل الطابع الغيبي الذي كان يحكم وعي مجتمع القرية بالعالم، ويبني عالما متخيلا محكوما بالأساطير والخرافة، كما يمثله وعي الرجل العجوز الذي يؤكد حقيقة تلك القصة، ويستعملها لتخويف الطفل من سلوكه تجاه الاخر واستهتاره بمحظورات مجتمع القرية. وكذلك وعي مجتمع القرية الذي يمثله رواة مجهلون من القرية وهو عالم يؤمن بحقيقة القصة ويعيش وفق محذوراتها.

وأمام حكاية الرجل والجني يفترق عالم الطفل بما يمثله من وعي تجريبي مجرد، وعالم الراوي الناضج بما يعكسه من تحول وعمق في الوعي. وكنوع من المفارقة: لم يكن الطفل بفطرته المتأبية على منطق المجتمع الأسطوري يؤمن بخرافة الرجل مع الجني، وهو ينظر لها بوعي الطفل المجرد، كقصة غير معقولة بالنسبة للعالم التجريبي الذي يعرفه بحواسه، لكن الراوي الرجل ومن مسافة زمنية تحولت فيها وجهة النظر الطفولية المجردة، أصبح ينظر إليها من موقع مختلف، موقع تشكّل ضمن متخيَّل مختلف، مبني على وجهة نظر أوسع، وأعمق وعيا بالعالم ضمن المحكي، وبالمحكي ضمن العالم، وجهة نظر يمكنها النفاذ لما وراء العالم التجريبي، لتفكيك رموز المنطق الأسطوري الذي كان يحكم وعي القرية.

هو وعي لا زال فضول الطفولة لمعرفة الاخر والتمازج به يداعبه لكن كلذة قديمة يسترجع الشعور بها وليس ممارستها، وذاكرته تيمم جهة الوادي لكن لا تدخله، وقصة الرجل والجني التي كانت في نظر الطفل الجريء مجرد خرافة –لم تتقبلها فطرته العقلية السوية– لم تعد خرافة على

الاقل في مدلولاتها وعمقها الرمزي لدى الراوي البطل.

وتعتمد قصة (أو كفتى أدرد) [١] نظام الاسترجاع الداخلي، حيث الراوي هو مثلي القصة، لكنه يقف على مسافة من ذاته كشخصية في زمن أحداث القصة. وتمنحه المسافة امتيازات الراوي، فيحرك وجهة نظره موقعا ومسافة لتكوين بناء سببي منطقي للخطاب، وفق سرد داخلي يتحرك داخل زمن الحكاية. وفي هذا النص يوجّه الراوي/البطل البنية الزمنية للحكاية، ويعيد صياغة النظام وفق خطاب يحمل دلالة محددة. وفي الوقت نفسه تتأثر وجهة نظر البطل بالمسافة المكانية، فتضيق وجهة نظره بمقدار مسافته من مكان الحدث، وذلك يمنح الخطاب مجالا لتحول وجهة النظر، ويعكس ذلك اضطراب الشخصية في مواجهة أزماتها، التي تنتجها اختلافات الشخصية مع خطاب آخر، يفرض نفسه عليها، في خطاب سردي يجمع بين آليات الاسترجاع والتنظيم، ومحدودية وجهة النظر.

يتجسد هذا المزج في خطاب القصة، حيث يروى علاقة مرتبكة بين ابن ووالده، إذ يمر الابن بحادث مروري، يتجاهله، ويلام على تجاهله. ويشرع في تبرير موقفه عبر مقطع مركز، في استرجاع داخلي، يتناول العلاقة بينه وبين والده، وهي القصة موضوع الخطاب، ليكشف في نهاية النص عن أن الجثة التي تجاهلها البطل هي جثة والده، وهنا يتمثل الاسترجاع الداخلي.

في هذا النص تتمثل مرونة وجهة النظر من خلال تحولاتها عبر شخصية واحدة، تتعدد مواقعها، فتتحول منظوراتها. ويتجلى تعدد منظورات السرد هنا بواسطة البنية الزمنية للخطاب، القائمة على التحرك داخل زمن القصة، حيث تنتقل الشخصية عبر المكان والزمان، إذ يتشظى زمن القصة إلى ثلاث لحظات، بين ثلاثة فضاءات مكانية، وعبر ثلاثة مقاطع تمثلها البنية اللغوية للنص. هنا يتعرض البطل لحدث يثير لديه ردود فعل، يثير في ذاكرته أزمة ذاته المتشظية، فيحاول ترميمها في تأملات متقطعة، متقاطعة. وعلى الرغم من وحدة الشخصية بوصفها صوتا ساردا وهو البطل، يصنع تغير مواقع الشخصية بالنسبة للمحكي مسافة تفصل بين الشخصية كصوت سردي، وبينها كفاعل في الزمن الماضي، وبذلك يجري تحويل وجهة النظر تحويلا كاملا.

---

(١) زهراء موسى: إحداهن، مجموعة قصصية، دار المفردات، الرياض، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٧م، ص٢١.

وتجمع القصة بين مواقع مختلفة للسرد، فالشخصية بوصفها ساردا مثليا ذاتيا تسرد متأثرة بالحدث (المتواقت) واقعة تحت ضغطه، ومن جهة ثانية تنظر من مسافة لأحداث في زمن منقضٍ، ما يضطرها للنظر (كموقع) من جهة مختلفة في كل مرة، ومن ثم الربط بين مفاصل الحدث، وإعادة صياغتها من موقع مختلف في النهاية، موقع يتعالى على جميع المواقع، ويصل للحظة التنوير التي تنعقد عندها دلالة الحكاية، ويقول الخطاب كلمته على لسان الشخصية ممسكة بزمام الصوت أخيرا: "ليس لي أب".

وتنتقل قصة "المزركش"[١]، لمشعل العبدلي، إلى عالم مفارق للعالم البشري، فيحكي الراوي غيري القصة فيها، من وجهة نظر داخلية من وعي طفل، حدث موت طائره الذي لا يتقن سوى التقليد، في فترة غياب العائلة القصيرة عن البيت. ولا يتبين للأسرة سبب منطقي، لموته بحسب وجهة نظر البشر السطحية لاحتياجات الطائر ووعيه بالعالم.

وتبدأ وجهة النظر بالتشكُّل بالعودة لنقطة البداية في القصة الأولية (زمن الحدث الطبيعي)، حيث يحكي الراوي كيف أنهم تركوا للطائر الحب والماء، وهذه كل حاجته كما يرونها. وتتعرض وجهة النظر للتحول نتيجة لما تحكيه الجارة التي سمعت أصواته الأخيرة حتى اختفائها. وهي أصوات قلَّد فيها العصفور أصوات أفراد العائلة، لكنّه انتهى بتقليد صوت جرس الجيران قبل أن يموت، ما يشير إلى تحويل واضح لوجهة النظر، وضع الطائر بوصفه شخصية تسهم في بنية الخطاب بواسطة تفاعل وجهات نظر الشخصيات، ويمثل خطاب الجارة استرجاعا داخليا.

وفق ذلك تتحول صورة الطائر في نظر الشخصيات، إلى كائن له عمق نفسي، لا يقتصر عالمه على الأكل والشرب، بل يمتد عالمه النفسي (بذكائه) إلى الجيران، حيث توقّع الطائر (كشخصية) أن ينقذوه حين قلّد صوت جرسهم. وبذلك التوقع يُقدَّم الطائر كموقع للوعي، ويتخذ موقعا زمنيا لوجهة النظر، يتمثل في تذكر العائلة باستدعائهم عبر تقليد أصواتهم، واستدعاء الجيران بتقليد جرسهم توقعا للمساعدة.

ويبني الراوي الحدث من مشاهدات الجارة، التي تمثل بدورها وجهة نظر خارجية بالنسبة لحكاية الطائر. ولا يربط الراوي –من وعي طفل – ربطاً سببيا بين حكاية الجارة، وحزن عائلته

(١) مشعل العبدلي: رسام الحي، ص ٩.

الشديد على موت الطائر، لكنه يبني زمن الخطاب بناء استرجاعيا ليربط بمنطق زمني لا سببي (من وجهة نظره كطفل) بين سلوك الطائر قبل موته، والتحول الظاهر في وجهة نظر العائلة تجاه الطائر ككيان وجودي روحي، لا جسدي فحسب، ولهذه الدلالة يتجه خطاب الراوي في النهاية.

وفي قصة "نافذة لا تسكنها الطيور" (١)، لفيصل الرويس، يتجلى دور الاسترجاع الداخلي بوضوح، مدعوما بمنطق سببي يتواءم والخطاب الاجتماعي فيها، فهي قصة تقوم على المفارقة أسلوباً لصناعة العقدة ولحظة التنوير معا، كما في نص "حكاية الطالب عسكري20"(٢)، لكن الاسترجاع الداخلي هنا يضيف للمفارقة وظيفة إثراء وجهة النظر، بتنوع مواقعها وتحولاتها.

وينعقد الخطاب في هذه القصة حول تأمل مفهوم التدين، عبر تتبع موقع التدين في حياة السجين البطل، ضمن زمن الخطاب، فهو فرصة لمعانقة الحرية أثناء الصلوات الخمس في المسجد، ولتقليل مدة السجن بحفظ القران، لكن العامل الديني نفسه سيحول وجهة النظر، حين يتم إحباط الحرية التي توقعها السجين بسبب حكم شرعي، يجيز عدم الصلاة في المسجد بسبب المطر.

ينطلق الراوي من لحظة الأذان ، وهي اللحظة التي تبدأ فيها القصة، حيث يبنى المتخيل على تأملات مونولوجية للراوي، حول السجن، والحرية، والدين. وينتهي السرد بإعلان المؤذن "صلوا في رحالكم"(٣)، مدة قصيرة في زمن القصة، لكن الراوي يطيلها بمونولوج، يتأمل خلاله الحرية من مراقبته طائرا يقف على نافذته، عبر استباق زمني يتخيل عبره رؤيته الطائر من خارج السجن، ثم وقفات في الزمن المطلق، لوصف صور من حضور التدين في حياة السجين بما يتيحه من تقليل مدة السجن، وكيف يتفاعل السجناء مع ذلك بمختلف دوافعهم.

وتحكم المفارقة من جديد هذه القصة، كما تحكمها الحبكة بمبدأ العقدة والحل، حيث يقطع صوت المؤذن الاستباق السردي بإلزام المساجين بالصلاة في أماكنهم، وهنا لحظة التنوير التي تكشف عن احتمالية التدين لوجوه متعددة من التطبيق كما هو الآن حافز لفعلين متناقضين:

---

(١) فيصل الرويس: العنقودية، ص١٩

(٢) سبق تناولها كمثال على الاسترجاع الخارجي.

(٣) فيصل الرويس: العنقودية، ص١٧.

الخروج والتحرر من السجن، والإلزام بالصلاة في السجن بحكم شرعي يتضمن الصلاة في المطر. وعبر البنية الزمنية التي يحكمها المونتاج القائم على الاسترجاع والاستباق، يجري توجيه الخطاب القيمي وفق وجهة نظر واضحة، مبنية على تنويع المواقع، وتحولاتها، وجهة نظر تلمس إمكانية توظيف الخطاب الديني لأغراض مختلفة، قد تكون متناقضة.

٣- وجهة النظر في السرد المتعدد المقامات:

في قصة "من قتل الواقدي"(١)، ينفتح العالم التاريخي، كمادة للمتخيل السردي، على ممكنات جديدة، بتوظيف بنيته السردية، إذ تُملأ ثغرات السرد التاريخي، بواسطة الخطاب، لتحويل وجهات النظر، وبناء وجهات نظر جديدة، بإزاء قضايا تاريخية. موضوع هذه القصة حدث تاريخي، هو مقتل المؤرخ "الواقدي"(٢)، ويختار الراوي السرد بصوت الواقدي، عبر مخطوطة، تتضمن احتمالا لسبب مقتله، حيث يصف فيها منهجه التاريخي التلفيقي. ويتم فتح موقع سردي ثانٍ، تال للمخطوطة زمنيا، ومجاور لها خطابيا، إذ لا علاقة سببية بينهما، يتولى السرد فيه شخصية الشرطي، ليكون وسيطا بين القارئ ومخطوطة الواقدي، التي تحتاج وسيطا لقراءتها.

ومثل هذه القصة تفترض بالضرورة وجود مقام سردي ثالث ينظم اندماج مستوى المخطوطة، ومستوى سرد الشرطي، وهو غير ظاهر، لكن وجود القصتين تفرضان وجوده في الخلفية، وبذلك نكون أمام سرد متعدد المقامات، عبر المخطوطة، والشرطي، والخطاب الذي يقدمهما. وهو سرد يطرح تعدُّداً في وجهات النظر، بحسب تعدد المقامات السردية التي تنظم الخطاب.

وتبرِّر المخطوطة للواقدي مساحة الاعتراف، فهي بمثابة مذكِّرات لن يقرأها أحد، ويشرح الواقدي من موقع راوٍ مثلي القصة، ووفق مقام سردي لاحق، بداية انطلاقته مؤرخاً، وكيف بدأ

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص١٥٣.

(٢) هو أبو عَبْدِ اللهِ مُحَمّدُ بْنُ عُمَرَ الْوَاقِدِيّ، ولد بالمدينة، سنة ١٣٠ هـ في آخر خلافة مروان بن محمد، مؤرخ صاحب مصنفات، انظر حول نسبه ومنهجه في التاريخ: عبد العزيز بن سليمان السلومي: الواقدي وكتابه في المغازي، منهجه ومصادره، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، الجامعة الإسلامية، ١٤٢٥هـ .

مهنته –بوصفه راوية أخبار– من سرد خبر مكذوب. ويُعدّ اعترافه بالتزوير والكذب مدخلاً لإمكان عداوته مع شخصية تضررت من منهجه الإخباري، وتسببت في مقتله، كاحتمال للغز مقتله المجهول. إن هذا التشكيك في دور الواقدي كمؤرخ يقوِّض من جديد موثوقية التاريخ، بسبب بنيته السردية، التي تتضمن في عمق تكوينها حتمية السرد من موقع، وفق وجهة نظر، ما يفتح المجال حتميا لمواقع أخرى ووجهات نظر أخرى.

أما في قصة "قصة تافهة"(١)، فيواجه البطل –وهو كاتب قصص– أزمة في الكتابة، فيقرر أن يجعل من أزمته موضوعا لقصته التالية. ينجز الراوي قصته، ويقدمها للناشر، فيتلقى ردا يؤشر على خلو القصة من المعنى، والفراغ الدلالي المرتبط بفراغها الزمني: "نعجب لهذا العدد من الصفحات، الذي كتبته بلا معنى". وهذه العبارة تنقلنا لمستوى ثانٍ من السرد، تبدأ القصة الأولى بشروع الراوي البطل في كتابة قصة، وتنتهي بخطاب الراوي للقراء، وإعلانه نهاية القصة. وتبدأ القصة الثانية بإعادة الراوي تمثيل ذاته في القصة التالية، بوصفه كاتبا يعجز عن كتابة قصة، ويعوض ذلك بتأملات في رواد المقهى الذي يجلس فيه وتنتهي بتوقفه عن الكتابة وتسليمه القصة للناشر.

وبذلك تنطوي هذه القصة في خطابها على تعدد المقامات السردية، إذ ينقسم البطل ليروي من مقامين: راويا/بطلا، خارج حكائي للقصة الأولى، ثم بطلا للقصة التالية، التي يكون فيها في الوقت ذاته راويا داخل حكائي لقصة يتضح أنها قصة الراوي الخارج حكائي ذاتها. وهذه ثلاثة مقامات، تعكس تضاعف البعد الذاتي المتأزم للبطل، على الرغم من عدم توظيفها في تعدد وجهات النظر.

---

(١) عبد الرحمن منيف: أسماء مستعارة، مجموعة قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٧م، ص٤١.

ثانياً: الإيقاع:

تُعدّ السعة الزمنية، أو مدة الحدث، المظهر الثاني للزمن في الخطاب السردي، وتعتمد دراستها على مقابلة المدة الزمنية الطبيعية للحدث في القصة بمدته في الخطاب السردي. وهو أمر غير ممكن لسببين: أولهما عدم اطّراد إمكان التعرف على مدة الحدث في زمنه الطبيعي، لأن الخطاب لا يتضمن بالضرورة إشارات لمدة الحدث، وثانيهما أن مدة الحدث في الخطاب السردي ليست إلا الزمن الذي تستغرقه قراءته، وزمن القراءة أمر نسبي لا يمكن وضع معيار لقياسه.

وهذا يجعل من تحليل الإيقاع عملية أكثر تعقيدا من تحليل النظام الزمني، كما جرى تناوله في المبحث السابق، إذ يعتمد النظام الزمني على إعادة صياغة المتوالية السردية، باستخدام إشارات تدل على نظام الأحداث في القصة، ويمكن بواسطتها التعرف على ذلك النظام، ومقارنته بنظام الأحداث في الخطاب(١).

إن أفضل ما أمكن الوصول له في قياس السعة الزمنية، هو قياس مدة الحدث إلى طول الصفحات التي يشغلها في الخطاب السردي، وفي هذه الحالة تصبح المدة التي تمثل تواقتا بين الحدث في زمنه الطبيعي وفي زمنه الخطابي هي المعيار للقياس، "حيث سيكون هناك حدان، أحدهما زمني والآخر مكاني، منقلب عن زمن، وهو الأمر الذي يتطلب مصطلح السرعة السردية"(٢). وهو ليس بالأمر السهل في حالة الخطاب الروائي، لأنه مخترق بالمفارقات الزمنية، لكنه يبدو أسهل بكثير في القصة القصيرة، بقصرها النوعي، وتركيزها على مدة زمنية قصيرة في القصة والخطاب.

وتمتد السرعة السردية بحسب جينيت بين طرفين نقيضين، فالسرعة العليا تتمثل في الحذف، والسرعة الدنيا تتمثل في الوقفة. وبين الطرفين يوجد تلوينات من السرعة ما بين المجمل، والمشهد، وفق آليات متعددة. وتتنوع الآليات المستعملة لضبط سرعة السرد، أو بالأحرى لخرق تواقت المدة لصالح الخطاب، ما جعل جينيت يستعمل مصطلح "الإيقاع"، الذي يضبط ما أسماه

---

(١) ج. جينيت: خطاب الحكاية: ص١٠١

(٢) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص ١٣٤. جينيت : خطاب الحكاية: ١٠٢.

بـ"اللاتواقت" بين زمني القصة والخطاب[١].

ويعكس الإيقاع توظيف استراتيجيات التسريع والإبطاء المختلفة بفعل وجهة النظر. ويفضل البحث العنونة بحسب الآليات الزمنية، المستعملة لضبط السرعة السردية، وبذلك تدخل الوقفة ناتجا للوصف، آليةً للإبطاء، وبجانب الوصف هناك التحليل والتعليق. ويشار إلى أن جينيت في خطاب القصة علّق على خطابات وصفية لا ينتج عنها وقف لزمن السرد، بل أوضح أن زمن الحدث مستمر في صورة تأملات، وتحليلات نفسية[٢]، وهذا ما يعالجه البحث تحت التحليل.

١ - التسريع:

يعني قصر مدة سرد الحدث بالقياس لمدة الحدث في زمنه الطبيعي[٣]، ويجري بعدة تقنيات، تعكس إيقاع السرعة في الخطاب، كالتالي:

أ – الحذف:

يجري الحذف عبر انتقال موقع السرد من نقطة زمنية إلى نقطة أخرى على خط زمن القصة الطبيعي، بتجاوز مساحة حكائية لا تحمل أهمية سردية[٤]. ويسهم الحذف بتضييق وجهة النظر، ما يتيح مجالا أكبر للنشاط التأويلي، وفتح الخطاب على وجهات نظر أكثر تنوعا وتعددا.

والتسريع – حين يقوم على الحذف – هو نوع من التنظيم السردي، الذي يتطلب مسافة زمنية، أي سردا لاحقا، لكنه في القصة القصيرة يرتبط بوجهة النظر أكثر من ارتباطه بالتنظيم الزمني، فالقصة القصيرة هي فنٌّ ذاتي، وترتكز على مركزية الشخصية، ومن ثم فوجهة نظر الشخصية وانطباعاتها هي ما يحكم تنظيم الفجوات النصية، وتركيز المنظور السردي على مواقع دون غيرها، سواء من وعي الشخصية أو السارد، بخلاف الرواية التي تخضع سرعة الزمن فيها لتنظيم البناء الزمني المعقد، والبناء الاجتماعي المركب للشخصيات.

---

(١) استعمله جينيت في خطاب القصة في حديثه عن المدة الزمنية، ١٠٧ وشبهه بالإيقاع الموسيقي.

(٢) جينيت: خطاب الحكاية، ص١١٤-١١٦

(٣) السابق: ص١٠٩. وانظر: هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص١٧٦.

(٤) جينيت: خطاب الحكاية: ص١١٨.

ويجري الحذف بطرق متعددة، فقد يكون صريحا يؤشِّر -لغوياً- على قفزة زمنية، أو يكون ضمنيا يتوسط باللغة، أو يعتمد فجوات وتقسيمات، يمكن الاستدلال بها على وجود حذف من الزمن الطبيعي للحكاية. وقد يكون الحذف أكثر خفاءً حين لا يمكن تحديد المدة المحذوفة، ولا الاستدلال عليها إلا بواسطة استرجاعات متأخرة، تتطلب نشاطا تأويليا، لإعادة تركيب زمن القصة(١)، ويستبعد البحث الحذف الصريح لأن القصة باعتمادها مركزية الشخصية، التي تجعل من الزمن وحدة عضوية يحركها منظور الشخصية المركزية، لا تحفل بانقطاعات زمنية كثيرة، وفي حال وجدت هذه الانقطاعات فإنها توظف متضافرة مع التكثيف، الذي يجعل إخفاء الحذوفات الطويلة جزءا من تقنيات القصة القصيرة، حفاظا على تركيزها الزمني والبنائي. وفقا لذلك يتناول البحث الحذف الضمني بمظاهره المتمثلة في مادة البحث من النصوص القصصية، كالتالي:

- الحذف بواسطة اللغة:

السرد فعل لغوي بالدرجة الأولى، فاللغة أولى عتبات تخطيب الحكاية، وهي بطاقاتها النحوية الوسيلة السردية الأولى لتحديد الموقع الزمني للسرد، لا لا سيما في مجال الحذف، حيث يمكن توظيفها لتمثيل الانتقال النوعي للزمن، إضافة للانتقال الكمي.

وللتمثيل على الحذف الصريح بواسطة اللغة، يشار إلى الجملة التالية، التي كثفت في مركب فعلي واحد مقطعا سرديا، ذا وظيفة بنائية مفصلية في الحكاية: "تفتَّق عن طفولته داخلاً في الرجولة"(٢)، إذ يجري الانتقال من زمن الطفولة إلى زمن النضج، بواسطة بنية لغوية فعلية تصف طبيعة الانتقال السريع، المتفجر، وعلى طبيعة هذا الانتقال ترتكز بنية القصة وحبكتها.

ويتطلب هذا النوع من الحذف نشاطا تأويليا لتقديره، وتقدير وظيفته الدلالية في خطاب القصة، بخلاف الحذف المؤشَّر بالتقسيم وبالفجوات السطرية. وهذا يخضع لاختلاف استراتيجيات القارئ في استنتاج الزمن الطبيعي للحكاية، من العلامات اللغوية في مستوى الخطاب، كمنطق تتابع الأفعال، والعلاقات السردية المختلفة ضمن النسيج الخطابي للقصة. وهذا النشاط التأويلي هو ما يمنح الحذف قيمته الخطابية الفنية، التي تميز القصة القصيرة كنوع، تبعا لخصائصها الفنية،

---

(١) انظر أنواع الحذف لدى جينيت ، خطاب الحكاية: ص١١٧-١١٩.

(٢) جبير المليحان، ص ٢٥

القائمة على التكثيف الزمني واللغوي، والتي تعطي كل قصة طاقتها الجمالية الفردية.

في قصة" حالات خمس لشجرة ليمون في حقل فارغ"[١] لعواض شاهر، يفتتح الراوي العليم القصة بمقاطع من حديث حارس الحقل، الذي قتلت فيه فتاة يانعة، مع المحقق:

"في الحقل، كشفت عن نفسها شجرة الليمون ففاحت بالأزهار..

مرَّ النحل..

ثم تفشَّت في أغصانها براعم صفراء ما لبثت أن صارت حبوب ليمون ناضجة...

مرَّ الفراش..

خشيتْ على أغصانها من السقوط، لما امتلأ المكان بالرياح وشرع الهواء الشديد يؤرجح كيانها المثقل بليمونه، الذي صار جريئا في بث عبقه الفاتن في كل الحقل.

مرَّ الدُوري.....ثم بدأ الليمون في التساقط، ناضجا في البدء، ثم متعفنا من الداخل بعد أن لامس التربة....." [٢].

في المقطع السابق—الذي جرى اقتباسه كاملا بشكل كتابته في فضاء القصة السطري – يجري تمثيل الحالات التي مرت بها شجرة الليمون، من وعي الشخصية، بوجهة نظر داخلية، لحارس الحقل المضطرب الخائف، المحاصر بسلطة الضابط وبضعف غربته. وتوازي الحالات الخمس للشجرة انطباعاته الرمزية عن الفتاة القتيل، والتغيرات التي مرت بها من طفولتها إلى لحظة قتلها، عبر مساحة زمنية محددة بالنوع لا بالكم، إذ يسلط عدسة السرد على لحظات ذات أثر في الخطاب السردي، كما تمثلها لحظات تحولات حياة الشجرة.

يوظف الراوي الفضاء السطري لتمثيل الحذف الزمني، عبر استعمال النقاط المتتابعة، وعبر ترك فجوات بين الأفعال التي تمثل انتقالات زمنية وظيفية. وهي انتقالات لا يمكن تحديدها إلا بتفعيل وجهة نظر القارئ، حيث يوظف العلامات اللغوية، كتتبع العلاقات بين الأفعال التي

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٦٣.

(٢) السابق: ص ٦٣.

تشكل عصب البناء اللغوي للمقطع السردي.

ويرتبط مثل هذا الحذف، بطبيعة الوعي السردي الذي يصدر عنه، كما في حال حارس الحقل والضغط الذي يتعرض له تحت التحقيق، ما يُفقِد المتتالية السردية ترابطها المنطقي السببي، وعلاقتها المرجعية بالزمن الطبيعي للحكاية من جهة وبالزمن الفيزيائي من جهة أخرى، ما يضاعف الدور التأويلي المناط بالقراءة، لملء فجوات الزمن، لا بالزمن الكمي، بل بالبعد الخطابي لانتقالات الزمن.

إن الزمن الذي يحيل عليه وعي الراوي هو زمن ليس له مرجعية في العالم التجريبي، حيث يوضح الحارس لاحقا أن تحولات الشجرة الخمس قد مرت بها في نهار يوم واحد، ما يجعله زمناً نوعياً، يؤدي تمثيلا خطابيا لشخصية الفتاة القتيل في وعي الحارس، وما يفسر القفزات الزمنية الواسعة في حياة الشجرة المتخيلة، بالمقارنة مع شجرة من نوعها في العالم الواقعي. والانطباع النفسي الذي أنتج هذا التكثيف والتحولات المفاجئة، والذي يفترض أن يعاد بناؤه من وجهة نظر القارئ، هو الوظيفة الخطابية المنشودة من الحذف في هذا المقطع.

– الحذف بواسطة التقسيم:

يجري الحذف الصريح بواسطة التقسيم، وتتعدد طرق التقسيم، فقد يكون بالفصل بين فقرات السرد بفجوات تنظيمية، أو قد يكون بعنونة الفقرات أو ترقيمها. ويُعدّ التقسيم تقنية مشتركة بين الإيقاع ونظام الزمن، فقد يكون أداة للترتيب، وقد يكون وسيلة للحذف. ولعل ما يميز التقسيم هو مضاعفة القيمة الخطابية للحذف، حتى مع عدم اختلاف النظام الزمني، حيث يعد انتقاء مواقع زمنية معينة للسرد علامة على تخصيص لوجهة النظر وتحديد موقعها تجاه الذات أو الحدث.

وتقدِّم قصة "يوميات رجل حر"[١] لمي العتيبي مثالا على التقسيم بعنونة الفقرات وترقيمها، إذ يأتي اختيار عنونة المقاطع مرقمة بأسماء الأصابع، لبناء مدلول الشخصية، كرجل أعمى يبني عالمه وفق علاقات إدراكية خاصة، قائمة على محدودية الحواس التي يملكها، فهو يستخدم أصابعه للترقيم، لأنه لا يملك معيارا لقياس الزمن، وليست العنونة بواسطة الأصابع سوى انعكاس لإدراكه

(١) مي العتيبي: حمأ، ص٢٩.

الزمن، فضلا عن كونها طريقة لبنينة الحدث الأصلي، وتخطيب القصة. وهو نوع من التأشير المضاعف، أو الإشارة الزائدة عند بارت، التي تملك وظيفة استدلالية، "إنها تسرع أو تؤخر أو تعطي الخطاب دفعا، وقد تختصر أو تعترض، كما أنها قد تضلل في بعض الأحيان"(١).

في قصة "يحدث أحيانا"(٢)، من مجموعة "قبل أن يصعد لجهنم"، يجري تقديم الحدث بتاريخ الأيام مرتبة على امتداد شهر كامل، وكذلك قصة "شتاء السارد"(٣) و"سلم لي عليه"(٤)، في المجموعة نفسها. وكل قصة منها تتألف من مشاهد متتالية، في ترتيب زمني، هو نفسه ترتيبها في الحكاية، غير أن وجهة النظر هي المسؤولة عن تخطيب تلك المتوالية، عبر اختيار صيغة التقسيم، إذ تتحكم مواقع وجهة نظر الشخصيات في اختيار أزمنة معينة وإبرازها بواسطة التقسيم المؤشَّر بأرقام.

ويتم تبرير اختيار الزمن بسرد من وجهة نظر داخلية، يستكشف داخل الشخصية، ويعتمد منظورها للزمن من جهة، ومنظورها للحدث مرتبطا بالزمن من جهة أخرى. والأحداث في هذه القصص ليست مجرد متوالية تتطور عبر التقدم الخطي، كما أن توظيف العلامات الزمنية ليس مجرد اظهار للتواقت بين الأحداث في زمني القصة والخطاب، بل هي علامات تظهر الزمن كموضوع لوجهة النظر، (الزمن كحصار للذات في روتين خانق)، وليس مجرد فضاء للحدث.

ويأتي توظيف الثيمة السردية (متضمنة المكون الزمني)، جزءا من الانشغال بالزمن في هذه القصص، متمثلة في الرؤية الزمنية للوجود، حيث فعل السرد هو ثيمة بعض القصص، إذ يجري بناء الشخصيات دلاليا بفعل كتابي كرسالة جوال مثلاً، أو كفنان يحاول كتابة نص. وهكذا تمثل هذه القصص بحثا دائبا عن الهوية، وتتوسل بالزمن في هذا البحث. وعبر السرود والمرويات يتم بناء وجهة النظر، كهوية سردية في طبيعتها، وعبر إدراك العامل الزمني في البنية الوجودية للذات يتم تخطيب الحكاية، التي هي في جوهرها أفعال لمواجهة شعور ضاغط بالرغبة في التحقق

---

(١) بارت: التحليل البنيوي للقصص،ص ٤٨-٤٩.

(٢) محمد النجيمي: قبل أن يصّعّد لجهنم، ص٣٧.

(٣) السابق: ص٦٧.

(٤) السابق: ص٤٩.

الوجودي من جهة الأبطال، أو في تقديم رؤية خاصة للوجود عبر الساردين، أفعال يتم تخطيبها بواسطة توظيف العنصر الزمني الذي يلتقي فيه الوجود والسرد كما في الهوية السردية.

أما في قصة "تنمية"[١] لميّ خالد، فيجري توظيف الحذف على مستوى الفضاء المكاني (المطار)، حيث يتم نقل موقع السرد بين وعي شخصيتين، تعانيان الاستلاب الروحي، لكن من جهتين مختلفتين. ويجري ذلك عبر فضاء المطار بما يعنيه من فضاء للاغتراب عن الوطن، وبما يحيل إليه من أنواع الاغتراب الروحي.

يمهّد الراوي العليم للقصة بعنوان جانبي "تنمية" يصف تحته تفاصيل المطار، مظهراً خادعاً، يخفي وراء الفخامة والأناقة ما تنطوي عليه حقيقته، بوصفه فضاءً لأنواع من الاغتراب المادي والروحي. في صالة المغادرين، يروى الراوي العليم معاناة الاغتراب لدى الكاتب المثقف، مجسدة في الاستلاب الثقافي، في بيئة محكومة بالفساد والشللية، والسرقة الفكرية. وفي صالة القادمين تعيش عاملة منزلية معاناة الاغتراب والاستلاب الروحي، وهي تنتظر كفيلها في صقيع شتاء الرياض، من دون وسيلة للتواصل مع محيطها الجديد، ويجري سرد قصتها بصوت الراوي العليم ذاته.

ويجري نقل موقع السرد عبر الانتقال المكاني في فضاء القصة المكاني، بين صالات المطار، بحيث يبدأ سرد القصة الثانية بعد نهاية القصة الأولى. إن التقسيم بهذه الطريقة، وبصوت واحد، لا يعتمد الحذف الزماني بقدر ما يعوض استحالة موازاة زمن الحكايتين الطبيعي بزمن السرد الذي يجمعهما بخطاب قصصي واحد بواسطة التعاقب الخطي، عبر التقسيم.

وتأتي تقنية التقطيع، وتوظيف التقسيم بمختلف أشكاله، نوعاً من السيطرة على تفكك الخطاب. ومثالا على ذلك يشار إلى قصة "وجوه كثيرة أولها مريم"[٢]، التي تحمل عنوان المجموعة القصصية، لجار الله الحميد. وفيها تقدم القصة خطابيا بعناوين فرعية مرقمة، للسيطرة على وعي

---

(١) مي العتيبي: حمأ، ص٧٧.

(٢) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة، مجموعات قصصية، النادي الأدبي بحائل، دار الانتشار، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص٦٥.

الراوي المشوش، ومحاولة استكشاف الراوي الذاتي وعيه (من وجهة نظر داخلية) بحياته المرتبكة، وهويته الضائعة، عبر تنظيم إيقاع الزمن، وتقسيمه لمراحل وموضوعات. ويشار إلى أن هذا التقسيم، بين موضوعات غير مترابطة على المستوى الدلالي، هو انعكاس لوجهة نظر السارد، في تحولاتها، من قسم لآخر، ومن موضوع لآخر، بحيث يتطلب الخطاب نشاط القارئ التأويلي، لبناء القصة، واستنتاجها من الخطاب المفكك.

– الحذف بواسطة الفجوة:

تُعدّ قصة "أظلاف"(١) لضيف فهد، مثالا على توظيف الحذف لمضاعفة وجهات النظر، بالسرد من مواقع متعددة، حيث يتم التقسيم ليس لغرض الحذف ولا التسريع المجرد، بل بغرض توزيع مواقع الرؤية، لتحقيق تعددها واختلافاتها، حيث لا يوجد خرق للتواقت، بقدر ما هو توظيف الفضاء السطري لاحتواء قصتين متواقتتين، موضوعهما حدث واحد.

ويبنى الخطاب في القصة على حدث واحد، هو مطاردة راعٍ لحيوان، ويتم عرض الحدث بصوتين متقابلين، كل صوت منهما يتولى السرد الذاتي الداخلي للحدث من وجهة نظر مختلفة. ويتيح اختلاف الصوتين ووقع الحدث عليهما، توظيف الحدث الواحد لبناء قصتين مختلفتين، وإن اشتركتا في مكوناتهما البنائية، من زمن ومكان وشخصيات.

وينتج اختلاف القصتين بتغير مواقع وجهة النظر، فهو حدث واحد يجري معالجته بوصفه هروب حيوان من راعيه، ويسرد هنا بصوت الراعي، وبالعكس بوصفه مطاردة إنسان لحيوان، ويسرد بصوت خارجي من وعي الحيوان. ولتجاوز استحالة سرد التواقت، الذي تتزامن فيه حكايتان مختلفتان وتتقاطعان عبر عناصر بنائية واحدة، يجري تقسيم زمن الحكايتين الطبيعي على مساحة السرد المكانية، عبر تقطيع سرد كل حكاية في مواقع معينة، بفجوات يجري ملؤها بسرد وجهة النظر الأخرى للحدث، بسرد ذاتي للراعي، وموضوعي من راوٍ غيري القصة يحكي من وعي الحيوان.

---

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٣٣.

يتكرر توظيف الحذف بواسط الفجوات في قصة "قدرة"[١]، حيث يتم توظيف التقسيم عبر وصف شخصية البطل من وجهتي نظر متقابلتين، يمثلهما المجتمع والبطل. وينقل البطل ما يحكيه الناس نقلا موضوعيا، "يُحكى عنّي"[٢]، فلا يتدخل فيه ولا يفسره ذاتيا، حيث يتداول الناس قدرة البطل على معرفة السرائر من النظر للعينين، ثم تنتقل وجهة النظر موقعا وطبيعة، إذ يروي بصوته، ويحلل كيف نشأت هذه الرؤية زمنيا، نافيا وجودها لديه، ومسائلاً ذاته ليفسر نشوءها لدى الاخرين.

يحضر صوت المجتمع في البداية مقترنا بصوت البطل في فعل سردي واحد "يُحكى عني"، وهو يمزج بواسطة الضمير، في بنية لغوية واحدة، بين صوتين سرديين: فاعل الحكي وموضوعه، و يؤدي هذا المزج بين الصوتين السرديين وظيفته الخطابية في نهاية القصة، حين يقرر البطل تضامنه –في وجهة النظر – مع رؤية الناس لعينيه، فلديه عينان مخيفتان، مبررا خوف المجتمع من عينيه، بأنه "حتى هو يخاف من عيني رجل له القدرة على معرفة السرائر"[٣].

وترتكز هذه القصة على فعل الرؤية والوعي ثيمةً لها، حيث العامل الاجتماعي فاعل قوي في صناعة الوعي الجماعي والفردي، وهو أقوى من وعي الشخصية بذاتها، إذ استطاع عبر الزمن تحويل رؤية الشخصية لذاتها لتتحد مع الرؤية الجماعية لها، عبر وجهة نظر محدودة لا تسرف كثيرا في تحليل ووصف خارجي أو داخلي، بل توظف تقسيم مساحة الحدث الزمنية، بواسطة الأصوات السردية.

وفي قصة "سلسلة"[٤]، يجري توظيف التقسيم بمساحة حذف واسعة، حيث يمتد فضاء القصة لآلاف السنين، ويسردها راوٍ عليم في فضاء سطري محدود، بتحديد مواقع وجهة النظر، على خطوط معينة من الحكاية. وذلك لبناء خطاب قائم على المقابلة بين الفكر الشرقي والتاريخ العربي، وبين مواقع مختلفة ضمن كل سياق فكري على حدة. ويجري توظيف الحذف في هذه

---

(١) السابق: ص٤١.

(٢) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٤١.

(٣) السابق: ص٤٢

(٤) عبد الواحد الأنصاري: بكارة، مجموعة قصصية، دار وجوه، ٢٠٠٧، ص٥٩.

القصة لفتح الخطاب على وجهات نظر عديدة، ومضاعفة المحمول الخطابي، بواسطة تحولاتها. وعلى الرغم من انعدام المفارقة على مستوى النظام الزمني، يتم الانتقال عبر مساحات شاسعة من الفضائين الزماني والمكاني للحكاية، بواسطة الحذف.

ب– التلخيص:

يعد التلخيص[١] وسيلة من وسائل التسريع، وآلية للربط بين مفاصل البناء القصصي، حيث يجري اختصار مدة زمنية في مساحة سطرية أقصر، تمهيدا لظهور الشخصية، أو لبداية الحدث أو لنقلة زمنية معينة. وهو يتطلب ساردا يقف على مسافة من الحدث، فيرتبط بالسرد اللاحق، حيث تتيح له المسافة الرؤية التنظيمية المبنية على منطق زمني متماسك، بخلاف الحذف الذي لا يتطلب ذلك بالضرورة.

تبدو هذه الوظيفة للتلخيص واضحة في قصة "الرجل الذي فقد الكلمات"[٢]، لفيصل الرويس، حيث يفتتح الراوي القصة بتلخيص، يمهد لظهور الشخصية، متلبسة بالحدث موضوع الحكاية: "إنه لم يصب في ذاكرته بعلة جعلته يفقد المعاني بما تحتويه من كلمات، لقد كانت قصته عبارة عن كلمات ومعان تتناقص كلما تقدم به الزمن، ولن نعرف ما علة قصته قبل تذكُّر بعض الأخبار، التي احتفظ بشواردها رفاقه لمدة أربعين سنة، وهو يعيش في نفس البلدة ولا يذكره أحد سواهم"[٣].

وتظهر هذه الوظيفة التمهيدية ذاتها للتلخيص في افتتاح قصة "غريب"[٤]، "منذ سنين عجاف وهي تترقب، يومض لها الأفق بقادم، لكن لا تعلم متى؟ كيف؟ كل ما تعرفه أنه سيأتي"[٥]. وعبر هذا التلخيص لزمن الانتظار الطويل الذي مارسته بطلة القصة، يجري الانطلاق لتفاصيل الحدث، الذي يدور حول منطق الحدس الإنساني، الذي تمثل في تحقق نبوءة البطلة، في

---

(١) انظر المجمل لدى جينيت : خطاب الحكاية، ١٠٩-١١١.

(٢) فيصل الرويس: العنقودية، ص ٥٥.

(٣) السابق: ٥٥.

(٤) العباس معافا: ص ٤٣.

(٥) السابق: ص٤٣.

قدوم الغريب الذي تنتظره، بالاكتفاء بالعلاقة الزمنية بين الغياب والظهور، من دون تبرير منطقي سببي.

أما في قصة "وخز الدبابيس"[١]، لميّ خالد، فيضيف التلخيص لوظيفته التمهيدية للحدث، وظيفة تنظيمية، تتمثل في الربط بين انطلاق السرد من منتصف الحدث، وبين الرجوع لبدايته، حيث يفتتح الراوي الخارجي القصة بأحداث يوم اعتيادي من أيام المدينة، ثم يعود لسرد الحدث موضوع القصة.

ويجري التمهيد للنقلة بتلخيص حول وضع المدينة، وعلاقة الافتتاح الذي يصف أيام المدينة، بانطلاق الحدث: "مدينتنا التي تصحو على مستجدات الأخبار، وتنام على قضم آخرها، وحين تسيقظ صباح اليوم التالي تجدها عالقة في شعر رأسها كبقايا علكة مستهلكة!.... أما الخبر الذي اكتسح كل الأخبار وكان أكثرها إثارة....." [٢].

٢ - الإبطاء:

يعني الإبطاء[٣] -بعكس التسريع - تمديد زمن الحدث في الخطاب، وفيه يستغرق سرد الحدث مساحة أكبر من الفضاء السطري، بالمقارنة مع زمنه الطبيعي. ويرتكز الإبطاء على رؤية خاصة للزمن السردي، في علاقته بالفضاء المكاني للحكاية، فقد يجري الإبطاء لتأثيث عالم الشخصية وبنائها دلاليا عبر الأوصاف الداخلية والخارجية لها، كتكوين فيزيائي ونفسي. وقد يؤدي أدواراً متعددة منها التحليل السببي والتعليق على الحدث. ويجري الإبطاء بعدة آليات، وأهمها:

أ- الوصف:

يمكن تعريف الوصف في ضوء علاقته بالسرد، إذ يشكلان ثنائيا تربط بينهما علاقة

---

(١) مي العتيبي: حمأ، ص ٥٥.

السابق: ص٥٥.

(٣) يعالج جينيت الإبطاء تحت عنوان: الوقفة، خطاب القصة ص١١٢، في حديثه عن الوصف عند بروست، في "بحثا عن الزمن الضائع".

تقابل، ويتعلق السرد بحركة الشخصيات في الزمان، ما يجعله مرتبطا بالزمن، أكثر من الوصف، بينما يُبنى الوصف على إيقاف حركة الزمن، ما يعني الانتشار بوجهة النظر في المكان(١).

ومع خلو الوصف من الحركة الزمنية، يظل ملازما لا يمكن الاستغناء عنه لتأثيث فضاء القصة، وتحديد الشخصية، عنصراً تقوم وظيفته على اختلافه، ويقوم اختلافه على صفاته. ويمكن تلخيص أهمية الوصف في الخطاب السردي بما أشار إليه جينيت، من إمكان وجود وصف خالص دون سرد، لكن في مقابل ذلك لا يمكن إنشاء سرد دون وصف، فالوصف يلازم أدق مكونات السرد، ويوضح جينيت ذلك بأنه حتى الأفعال السردية لا يمكن أن تخلو من الوصف، فأن نقول: (أخذ السكين)، تتضمن وصفا يميزها عن قولنا: (أمسك بالسكين)، إذ تعين كل منهما طريقة مختلفة للفعل(٢).

وعلى الرغم من المقارنةبينهما، بتفضيل أحدهما على الآخر لدى المدارس المختلفة، بتبريرات جمالية، يبقى الفرق بينهما وظيفيا نسبيا، فالسرد يؤدي تقديم وجهة النظر من خلال حركة الشخصية والحدث في الزمان. ويبني الوصف وجهة النظر بتأثيث عالم الشخصية والفضاء المكاني للحدث، وتحديد ملامح الشخصية بما يسهم في بناء رؤيتها، وللوصف علاقة بوجهة نظر تقوم على التأمل والتحليل.

يقود الحديث عن الوصف إلى الحديث عن المكان، فالوصف "هو ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب على كل ما هو جغرافي أو مكاني أو مظهري أو شيئي أو فيزيائي"(٣). ونظرا لعلاقته بالامتداد المكاني يعد الوصف أقل آليات الإبطاء استخداما في القصة القصيرة، نظرا لاعتمادها على التكثيف، عبر آليات اختزال الزمن الخطي، محدداً نوعياً لبنائها السردي، وذلك سبب قلة استثمار النصوص القصصية امتيازات الوصف. ويصعب تجاوز التنافر بين طابعه في إعاقة انسياب الزمن الخطابي، وطابع التكثيف الزمني في القصة القصيرة، وهذا ما يجعله علامة على التوجهات

(١) انظر حول الوصف: خطاب الحكاية، ص١١٢-١١٧.

(٢) نقلا عن لحميد لحمداني: ص٧٨-٧٩.

(٣) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، لبنان، ٢٠٠٩م، ص١٣.

التجريبية للكتابة القصصية. واستثناءً ممّا سبق، يُلحظ كيف أن الوصف يوظف في القصة كعنصر مرتبط بمركزية الشخصية في القصة القصيرة، فالوصف وسيلة لبناء الشخصية، التي تعد في تحققها الفردي، وخصوصية وجهة نظرها مرتكز القصة القصيرة، وميزانها النوعي.

ويختلف الوصف -أسلوباً- بحسب مسافة الراوي الزمنية من الموضوع، ففي السرد اللاحق، يقف الراوي على مسافة من المروي تسمح له بالتقاط أدق التفاصيل، وحشدها لتحقيق الموضوعية. أما في السرد المتواقت والاستباقي، فيتنوع الوصف ما بين البنية المنطقية المتماسكة، من وجهة نظر خارجية، وبين الوصف المرتبك، من وعي مشوش، غالبا ما نجده لدى شخصيات تعاني من أزمات ضاغطة، كما في قصص تيار الوعي، والسرود ذات الأسلوب الحلمي الهذياني، وغالبا ما توظف هذه السرود وجهة نظر داخلية.

يتوسط قصة "المكنسة السحرية"[١] المقطع التالي، بصوت راوٍ عليم يتخذ من وعي الشخصية الداخلي موقعا للسرد: "فتح الخادم الباب، ودخلتْ منزلا صقيلا.. كل شيء فيه يلمع بالرفاهية.....أدخلها الخادم غرفة ممتلئة بأثاث غريب، مقاعد بلا مساند، ليست كرسيا ولا فراش، ومخدات صغيرة مرسوم عليها رجال ونساء يلهون ويلعبون، وعشاق غارقون في سكرة الحب"[٢]. وهو مقطع وصفي يؤدي الوصف فيه وظيفة خطابية تنظيمية، محكومة بوجهة نظر واضحة وتحليلية، لراو عليم، يروى من مسافة زمنية بعد انقضاء الحدث. ولا تتعارض الوظيفة الخطابية للوصف هنا مع شرط التكثيف الزمني للقصة القصيرة، إذ يتوقف فيه الزمن تماما، لكنه يعوض تقدم الزمن السردي، بنموّ الوعي الداخلي للشخصية على مستوى مكاني. والبطلة موظَّفة تسويق، تغامر بعرض منتجها على رجل ثري، ويستنطق وجهة نظرها لمنظوره المبني على الاستغلال لمهنتها، ولكيانها، من خلال وقفة تأملية للمكان الذي أعده لاستقبالها.

أما في قصة "كابينة آخر الليل"[٣]، لعواض شاهر، فيعكس الوصف المؤطَّر بسرد متواقت، وعي الشخصية المشوش، حيث يعاني البطل أزمة الشعور الخانق بالوحدة، بحيث يقرر اللجوء

---

(١) بدرية البشر: حبة الهال، ص ٩.

(٢) بدرية البشر: حبة الهال، ص١٢.

(٣) عواض العصيمي: ما من أثر، ص ٤٩.

لكابينة الهاتف، للبحث بيأس عن رفيق في وحشة روحية، يختار الراوي الليل ليعمق انعكاسها في وعي الشخصية. وتحت ضغط هذه الأزمة الروحية، يخيل للبطل وجود شخص آخر ينتظر دوره لاستعمال الهاتف، فيقرر التشبّث بوجود ذلك الشخص، عبر إطالة زمن المكالمة الوهمية، وتشويق الرجل الوهمي بقصة متخيلة، على أمل أن يتابع معه رفقة زمنه الموحش.

وتعكس المقاطع الوصفية المتكررة للكابينة، حالة التشوش والشك التي يعيشها الشخصية تجاه وجود الرجل الآخر. "عندما حدّق في الخطوط من وقفته الجديدة، رآها من الكثرة والتشعب بحيث تكاد تخفي وجه الرجل، وتظهر بدلاً منه بقعة دائرية الشكل، شبه معتمة تقف في الخارج، على ظل أسود معقوف يتمايل مع الهواء الثقيل"(١)

ب- التحليل:

التحليل هو وقوف الراوي أمام الحدث، بالتأمل، والتفسير، والشرح، ما يبطئ وتيرة الزمن الخطابي، ويجعله أطول بالمقارنة مع زمن الحدث الطبيعي. ويتطلب التحليل مسافة كافية للرؤية، سواء كانت مسافة ناتجة عن موقع زمني، أو عن موقع سيكولوجي، ينتج عن علاقة الراوي بالمروي، كراوٍ مثلي أو غيري، بوجهة نظر من نمط مؤلفي أو فاعلي أو محايد. ويمكن لبعض القصص أن تكسر التوظيف السائد للمسافة، كوسيلة لغلق وجهة النظر، فيوظفها لفتح وجهة النظر على التأويل.

في قصة بعنوان "قصة تافهة"(٢)، لعبد الرحمن منيف، يوظَّف التحليل بشكل يعكس تفاوتاً كبيرا بين زمن الحدث الطبيعي، وزمن الخطاب، إذ تمتد القصة على مساحة ثمان صفحات (٤٥ -٥٣)، ليسرد الراوي حدثاً يمتد في الوقت الذي استغرقه شرب فنجان قهوة في مقهى، حيث شغلته تأملات أوضاع الجالسين في المقهى. يروي البطل حكاية عجزه عن الكتابة، وذهابه للمقهى، استجابةً لنصيحة من صديق، بالخروج من العزلة، واستلهام الأفكار بالتفاعل مع الناس. وأخذ الكاتب يحلل وضعه النفسي، ويتأمل الناس من حوله، "هل كسبت معركة؟ هل خسرت معركة؟ لا أعرف، يجب أن تصدقوا: منذ اللحظة الأولى التي دخلت فيها مقهى الأفراح، ولأول

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٤٩.

(٢) عبد الرحمن منيف: أسماء مستعارة، ص٤١.

مرة في حياتي، كنت أعاني شعور المحارب، لا أستطيع أن أحدد أي معركة كنت فيها..... هؤلاء الناس يلعبون الطاولة منذ الأزل، وحتى الآن لم يحسّوا بميزة الدفء! لماذا لا يتركون أماكنهم لغيرهم؟ إنهم يعانون الإفلاس والضجر.. إنهم سعداء! لا يدري أحد أي أبراج هي أبراجهم!"[١].

ويمضي الراوي يحلل كل شيء يراه، في مساحة زمنية ممتدة ومتحركة على مستوى الخطاب، وضيقة لدرجة كبيرة فى مستوى القصة، إذ تبدأ بدخول المقهى، وتنتهي به جالسا في مكانه: "أنا الان أجلس في الزاوية الشرقية الباردة من مقهى الأفراح، امتثلت لرأي صديقي وجئت إلى هنا"[٢]. وترد في القصة عبارة تعكس رؤية الراوي البطل للزمن، حين ينقل قول صديقه: "قال لي: اكتب عن حياة الناس في المقهى، الناس الذين يقضون نصف أعمارهم وهم يسندون الجدران"[٣]، وهي عبارة تعكس حياة الناس كقصة يتوقف فيها الزمن، وتفرغ حياتهم من المعنى، إذ يقضونها بلا فعل، بل في ردود الفعل، في مواجهة أزمات الحياة، ما يجعلنا أمام قصة يعكس خطابها موضوعها.

تكشف نهاية القصة عن وجود مستوى ثانٍ للسرد، حيث يقرر البطل (الكاتب) أن تكون قصته التالية عن نفسه، فتكون قصته بوصفه بطلا (كاتب يعجز عن الكتابة) قصة داخلية تالية، لقصته بوصفه راوياً بطلاً (كاتب يعجز عن الكتابة). وهي في مستواها المضمّن (الداخل حكائي)، مثقلة بالتحليل، الذي يعكس فراغ القصة من الحدث، لكنها في مستواها الإطاري (الخارج حكائي)، تنطوي على فعل يعوض توقف الزمن، بسرد مشهدي، إذ تمثل كتابة الصفحات الثماني موضوعاً للسرد الخارج حكائي، موازاة بين زمن المحكي (زمن تأملات البطل في القصة المضمنة)، وزمن الخطاب (زمن كتابة البطل قصة)، ويتمثل في زمن الكتابة ذاته. وهذا ما يجعلنا أمام توظيف مختلف للتحليل، وإخراجه من وظيفته في الشرح والتفسير، إلى التأمل والتساؤل، المصاحب لوجهة نظر محدودة، تعكس تشوش الراوي من جهة، وتنقل الخطاب لتقنية تعدد المستويات السردية من جهة ثانية، لتغذيه في الجانب التقني السردي.

---

(١) عبد الرحمن منيف: أسماء مستعارة، ص٤٥-٤٧.

(٢) السابق: ص٥٢.

(٣) السابق: ص٥٢.

وتحضر قصة "ولا لأنه"[١]، لضيف فهد، مثالاً على توظيف التحليل باتجاه الكتابة التجريبية، وهو توظيف نادر في القصة السعودية القصيرة، ولا يتلاءم مع وظيفة التحليل السردية، التي ترتبط بوضوح وجهة النظر، وبضعف اشتغالها. التحليل في هذه القصة لا يحاصر القراءة، بقدر ما يفتح النص على تأويل غير محدود. وهو يمزج بين وجهتي نظر خارجية وداخلية، بسرد مؤلفي بصوت راوٍ عليم.

وتتناول القصة شخصية غامضة، ينطلق السرد من افتراض كونها معجزة، ويتابع تحليل هذا الإعجاز في الشخصية، بنفي يُقصد من ورائه الإثبات، إذ ينفي الراوي عن الشخصية صفات متتالية، كثير منها كفيل بأن يجيب على سؤال القصة المضمر، حول سبب إعجاز الشخصية، وتنتهي القصة دون إجابة عن ذلك السؤال، وذلك يؤدي إلى احتمالات مفتوحة، تأخذ القراءة إلى الانفتاح على وجهات نظر متحولة، ومتناقضة، ومتعددة.

وتتناسل الصفات في إطار النفي، بعضها صفات خارجية، وبعضها من وعي داخلي كما في تحليل موقف الأم. وهذا التعدد في امتدادات وجهة النظر يمنحها حركة أكبر، ويمنح القصة دلالتها، لأنه يجعل من الشخصية موضوع سؤال يشغل من حولها، وتكون الإجابة عن السؤال وسيلة لرسم الشخصية، وموضوع الخطاب. ويكتسب الخطاب بنيته المختلفة، من اعتماده كلية على التحليل، وانعدام الحبكة، إذ يقدم لنا نموذج خطاب سردي بلا قصة، لأنه خطاب مفرغ من الزمن بواسطة التحليل.

ج- التعليق:

يعالج جينيت التعليق ضمن زمن السرد، على أساس أن تعليق الراوي على حدث، أمر لا علاقة له بزمن القصة، بل بزمن التلفظ، ويرى غيره أن توقف الزمن القصصي في حالة التعليق هو لعب بالزمن وفيه. واتساقا مع التوجه الأخير يعالج البحث التعليق بوصفه توظيفاً لعلاقة الراوي بالمروي، وهي علاقة سيكولوجية، فالراوي يطلب من القارئ حينها أن يستمع إليه، بعيدا عن زمن المروي، ويدخل معه في علاقة حول المروي، لا ضمنه، وبذلك يدخل القارئ في بناء الخطاب كترهين سردي، لا يمكن تجاهله.

---

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٣٥.

والمثال الذي ساقه جينيت للدلالة على انفصال زمن السرد عن زمن الخطاب[١]، يدعم عكس ما سيق له، فما يحدث حين يستغل الراوي فترة تهدئة (مثل صعود الشخصية للدرج)، ويختار أن يقدِّم في الزمن الموازي تفسيرا أو سردا لحدث آخر، ما يحدث هو ملء فراغ زمني في القصة بتلفظ ما، تفسير أو تعليق، أو حتى سرد حدث آخر يضيء القصة، فهي قضية وجهة نظر عبر علاقة الراوي بالمروي، وتبقى آثارها ضمن زمن الخطاب.

يمكن التمييز بين التعليق والتحليل والوصف، بكون التعليق أبعدهم مسافة من زمن الحدث، إذ يأتي من خارج إطار الحكاية، ليسهم في توجيه مجرى الخطاب، وبذلك يؤدي وظيفته الخطابية (التوجيه والتقويم). والتعليق يوقف الزمن الخطابي تماما، حيث يتدخل الراوي ليعلق على الحدث، مخترقا البنية الإيهامية للخطاب، مخاطبا القارئ، في اتجاه يهدم لعبة التخييل.

ويمكن التمثيل للتعليق من قصة "حسد"[٢]، لضيف فهد، حيث تعتمد القصة في بنائها السردي على التعليق من جهة الراوي الخارجي، بصوته وبالخطاب المباشر لراوٍ غير مباشر (قارئ ضمني). وتدور القصة حول راع أعزل يقتل ذئبا، في ظروف عصية على التصديق من وجهة نظر أهل القرية.

ويمضي الراوي في التعليق على الحدث لبناء وجهتي نظر ناميتين مع السرد، إحداهما تنقض الأخرى بالتناوب، ما ينتج وجهة نظر ثالثة متحولة على مستوى القراءة. ويسهم التعليق في هذه البنية المركبة لوجهات النظر، ببيان أسباب تشكيك أهل القرية في الحدث من جهة، وتقويض هذا التشكيك من جهة أخرى: "كان هناك راع أعزل لم يصرخ... وكما يقال: كان الوقت متأخرا بعد إفاقته،..... (في الحقيقة كان مريضا: استيقظ وحنجرته متقرحة ويعاوده الإغفاء باستمرار...ثم هو كما يقال لم يكن في حاجة إلى كل هذا ليميزه): في الأصل كانت له نظرات نذل....." [٣]. "لذلك كان لا بد وبعد أن مر شهر من دون أن يظهر أحد غيره، وبعد أن يتيقنوا من أن أحدا لم يذهب للقنص ذلك النهار، أن يكون بالفعل ما ذكره عن كسر رجله

---

(١) انظر: جينيت : خطاب الحكاية، ص٧٤.

(٢) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٢٥.

(٣) السابق: ص٢٦.

أولا ثم قتله بعد ذلك صحيحا"[١].

واعتمد الراوي على استعمال ضمير الغائب للدلالة على الشخصيتين: الراعي والذئب، لمضاعفة غموض الحكاية، ما يبرر الحاجة للتعليق، كوظيفة تفسير، من موقع سردي يسهم في تقطيع البناء الزمني بطريقة تضيف للتعليق وظيفة تغريبية، بجانب الإبطاء: إذ يبني غموض القصة بالآلية نفسها التي يفكك بها هذا الغموض، أي بالتعليق، مشكِّكاً مرة، وموضِّحا مرة أخرى، ما يدعم الطاقة التأويلية التي تتطلبها قراءة مثل هذا النص.

وتظهر الوظيفة التغريبية للتعليق، حين يوظف لنقل موقع وجهة النظر من ماضي القصة لحاضر الخطاب، عبر الحوار المباشر مع القارئ، بضمير المخاطب، فيربك البناء الإيهامي للمتخيل، إذ يبني صلة فعلية بين موقعين افتراضيين: المؤلف والقارئ الضمنيين. وهو بذلك يقدم نفسه كذات فعلية من دون أن يفارق بنيته الافتراضية، فهو كسارد عليم –غالبا – لا يشارك في القصة، ولا يمكنه—لهذا السبب – أن يتخذ موقعا، يبني من خلاله وجهة نظر تخصه، فالسارد العليم قصته غير مبأرة بحسب ج. جينيت، لكنه على الرغم من ذلك يمثل نفسه في الخطاب عبر حواره مع القارئ، الممثل خطابيا أيضا عبر الحوار. وهو بذلك الحوار يشرك القارئ في بنية الخطاب، إذ يمثل دوره التأويلي سرديا، عبر استعراض توقعات القارئ، التي تسهم في بناء وجهة النظر وتوجيه نموها وتحولاتها.

ويمكن التمثيل للتعليق –أيضا – بقصة "الأحداث الغريبة التي حصلت في قرية ك"[٢]، حين يقتحم الراوي العليم إطار الحكاية، فيشفّ عن الكاتب الضمني كذات حاضرة خطابيا، عبر التصريح بدوره كقناع للمؤلف الفعلي، وعبر مشاركة القارئ خياراته للظهور كشخصية في الحكاية، حين يختار شخصية الضفدع، لملائمته البناء العجائبي للقصة.

٣ – المشهد[٢]:

يُعدّ المشهد الشكل الثالث للسرعة في تنظيم بنية الخبر السردي، وهو نقطة التقاء بين

---

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٢٦.

(٢) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٢١٧.

(٣) انظر: لحميد لحمداني: ص٧٨.

البنية الزمنية للخطاب، وبين الصيغة السردية. وللتمييز بين معالجته في الحالتين ينبغي النظر للجانب الذي يعالج وفقه، ففي الصيغة يُعالَج المشهد –تحت اسم الخطاب المنقول– على أنه موقع زمني للراوي من الخبر السردي، تؤثر في وجهة النظر. ويُعالَج في البنية الزمنية للخطاب على أنه شكل من أشكال العلاقة بين زمن الخبر في القصة والخطاب من حيث المدة.

ويرتكز المشهد على التواقت بين مدة الزمن الطبيعي للحدث، وزمن سرده، بواسطة مسرحة الحدث، أي وضع القارئ في موقع الحدث، ويعد الحوار (بنوعيه: خارجيا وداخليا) أقرب الصيغ تمثيلا لهذا التواقت(١). وهو تقنية زمنية ملائمة لمحورية القصر النوعي للزمن في القصة القصيرة. ويعد قسيما ومقابلا للسرد، من حيث السرعة، حيث يقوم السرد على اللا تواقت، بواسطة آليات الإبطاء والتسريع المتعددة كما سبق تناولها.

ويجري التمييز بين المشهد والسرد على أساس مستوى الإيهام في علاقة كل منهما بمرجعية خارجية للخطاب. وفضل بعض السرديين المشهد، لكونه أكثر محاكاة للحدث وأقدر على الإقناع، ولارتباطه بالمقاطع الأكثر أهمية من الحدث، بخلاف تلك التي يجري تلخيصها لغرض الربط والوصل. وفضل بعضهم الآخر السرد وفق معيار كمية الإخبار عن المرجع الخارجي للحدث، التي تعتمد على مسافة الراوي الزمنية من الخبر، إذ تتيح تنظيما أكبر للحدث، وبناء منطق زمني أوضح له.

ويمكن التمثيل له بقصة "مفتونة"(٢)، لعبدالواحد الانصاري، إذ ترتكز على العرض عبر الحوار الداخلي كآلية وحيدة في تمثيلها السردي، وينطوي الحوار فيها على مقاطع تتناول الحياة النفسية للبطلة الساردة: "الحق إني فرحة جدا كما لم أفرح عندما تم تثبيت برج اتصالات الجوال بالقرب من المزرعة، فصار لي في الإجازات جنتان، جنة المزرعة، وجنته"(٣). ويتحمل الحوار بناء الخطاب السردي للقصة، عبر موازاة بين زمن القصة وزمن الخطاب في المدة.

---

(١) يشرح جينيت وظيفة المشهد مقارنة بالمجمل، انظر: جينيت : خطاب الحكاية، ص١٢٠.

(٢) عبد الواحد الأنصاري: بكارة، ص٥٧.

(٣) السابق: ص ٥٥.

أما قصة "رحلة"[١] لأمل الفاران، فتقوم كلّياً على حوار خارجي، يجري عبره تمثيل أحداث القصة، التي تتلخص في تيه يتعرض له شابان، في رحلة، وتربطهما صداقة، في إطار تمرد وطيش أخلاقي، ثم وفاتهما بتأثير الظمأ والجوع. يتبادل الشابان الحوار حول وضعهما الحالي، وفي ذلك موازاة تامة بين مدتي الحدث والخطاب، حيث ينفتح الخطاب على زمن الحكاية، ويتوازي معه موازاة تامة، لا يقطعها سوى استرجاعات بسيطة تلقي الضوء على مقدمات الحدث. وينتقل السرد إلى موقع زمني آخر، لكن الانتقال يجري عبر حوار آخر بين أفراد عائلة الشابين، يجري فيه سرد خبر موتهما في وضع يعبر عن حالة الخوف والمعاناة النفسية التي عاشاها في التيه.

(١) أمل الفاران: وحدي في البيت، ص٨٧.

ثالثا: التواتر[١]:

يعتمد التواتر على صيغة تكرار الخبر السردي، ويأخذ دلالته من توظيف وجهة النظر، فهي التي تختزل عددا من الأحداث في دلالة تمنحها مبرر السرد لمرة واحدة، وهي التي تضاعف من الحدث الواحد ليتخذ أكثر من دلالة من مواقع مختلفة للرؤية. ويتمثل التواتر في عدة مظاهر للتمثيل السردي، ويتقاطع مع آليات النظام والإيقاع الزمنيين، ويوضح جينيت هذه التمثيلات، كالتالي:

- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.
- أن يروى أكثر من مرة، ما حدث أكثر من مرة، بمعنى مساواة عدد مرات السرد بعدد مرات تكرار الحدث.
- أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.
- أن يروى ما حدث مرة واحدة أكثر من مرة.

ولكل نوع من الأنواع السابقة وظيفة مختلفة، فبينما يعد تكرار سرد الحدث بعدد مرات حدوثه المتكررة، تعميقا لوجهة نظر ذات بعد نفسي، يُعدّ تلخيص الحدث المتكرر بسرده مرة واحدة تهميشا لدلالة تكرار الحدوث. ويعدّ السرد المتكرر لحدث واحد، رديفا لتعدد وجهات النظر، بشرط ألا يجري الخلط بين الصوت ووجهة النظر، فقد يروى الحدث بأكثر من صوت، دون أن يكون هناك اختلاف في وجهة النظر. ويظل سرد الحدث الذي يحدث مرة واحدة سردا أحاديا هو الدرجة الصفر، التي يقاس إليها التواتر.

وتوظيف التواتر من سمات السرد الحديث، حيث يلاحظ جينيت أن الفرق بين زمنية "بحثا عن الزمن الضائع"، وزمنية السرد الكلاسيكي، هو في نوع التناوب، ففي السرد الكلاسيكي يكون

---

(١) انظر حول تعريف التواتر وأنواعه، جينيت : خطاب الحكاية، ص١٢٩ وما بعدها. ويستعمل جينيت مصطلح التردد للدلالة على علاقة التواتر بوجهة النظر، وفي ضوء ذلك يشرح ما يسميه بالترددي الكاذب، حيث يقرر ان سرد حدث مكرر بطريقة مفصلة لا يمكن أن يكون تكرارا حرفيا، بل هو سرد انطباع الراوي المحرف بفعل وجهة النظر للحدث، انظر: ص١٣٦

التناوب بين المشهد والمجمل، وفي "بحثا عن الزمن الضائع" يحدث التناوب بين الترددي[١] والتفردي، والأخيرين هما أثر لوجهة النظر.

وقد يكون حدث وحيد موضوع حكاية ترددية، وكل حكاية ترددية هي سرد تركيبي للأحداث التي وقعت ووقعت مرة أخرى في سلسلة ترددية مكونة من عدد معين من الوحدات التفردية، والتركيب محكوم بالتحديد وهو تحديد مدة الحدث في وقوعه الأول، وتخصيص مرات وقوعه والمدة التي يستغرقها خطاب القصة[٢].

تعتمد معظم القصص في مجموعة "في المنعطف"[٣]، على سبيل المثال بنية التواتر، بصور مختلفة، عبر أسلوب العرض، بطريقة تكثيف وجهة النظر، في لغة رمزية، تكثف الفعل وظلاله وخلفياته في المركب اللغوي الواحد "للمرة الواحدة والخمسين تعانقني حمائم التفاؤل في الرجل الواحد والخمسين.. ملامحه أشعلت ارتياحي كسابقيه اجتذبت كمه المقطع بقلب نزق شاعراً فيه احتوائي..." [٤].

ويرتبط انفتاح الفعل على التكرار بالطابع الخطي للخطاب، إذ يتقدم الزمن خطّياً باتجاه السرد. وينتج عن ذلك وجهة نظر لا يقينية، حيث لا تنتهي رغبة السكير الكهل في التوبة نهاية حقيقية وتظل مفتوحة على التكرار، في قصة "توبة"[٥]، وتسرد بطلة "هواجس أمام العاصفة"[٦] التي تشكو كونها ضحية نزق وتسلط مجتمع ذكوري معاناتها في حدث له رمزية الانفتاح والتكرار (انتظار حافلة الجامعة). وتعرض قصة "تخمين"[٧] انشغال المجتمع ببناء صورة ذهنية وهمية للفرد عبر فعل من أفعاله الظاهرية، والانفتاح اللانهائي وغير القابل للحسم لمنظورات المجتمع للفرد، في

---

(١) الترددي لدى جينيت هو رواية حدث متكرر، بقرائن لغوية مثل: غالبا، أحيانا، تارة، في المرة السابقة. انظر: جينيت : خطاب الحكاية: ص١٥٥.

(٢) السابق: ص١٤١

(٣) عبد الله النصر: في المنعطف، م. س . ص٧٣.

(٤) السابق: في قصة "توبة"، ص٤٢.

(٥) السابق: ص٤٢.

(٦) السابق: ص٦٧.

(٧) السابق: ص٢٦.

صورة المصلي الذي اخرج سبحته، واختلاف المتحاورين حول نيته في التصرف بالسبحة.

وفي قصة "رنين"[١]، لليلى الأحيدب، يتعلق الخطاب بوجهة نظر للعلاقة بين الرجل والمرأة من وعي الأنثى/الساردة، وهي علاقة يجري معالجتها في القصة من جانب الخلل في التوازن بين طرفي العلاقة حول محور الاهتمام والمسؤولية العاطفية. ويجري توظيف التواتر في هذه القصة بطريقتين، فهو يلخص في مفتتح القصة مرات انشغال الرجل وإهماله للتواصل، بسردها مرة واحدة.

وبعد التلخيص التمهيدي للقصة، يأتي استعمال التواتر لموازاة مرات التكرار، في تمثيل رنين الهاتف، مرة بعد مرة، أثناء انتظار الشخصية لرد الطرف الآخر. ويؤدي التواتر هنا وظيفة تتمثل في تعميق انعكاس مشاعر الانتظار ودلالاته في وعي البطلة، وهي تسرد مرات استعمالها الهاتف، وتفصل في كل مرة عدد مرات الرنين، بالترقيم، وبالإشارة اللغوية، لتوسع دلالات الانتظار السيكولوجية في حكايتها. وتوظف الساردة التواتر كآلية لتصعيد الحدث، فتملأ فترات الرنين بسرد حكايتها، وعرض رؤيتها موضوعها.

وتوظف قصة "أحزان عشبة برية"[٢] لجار الله الحميد، التواتر، وهي قصة تكسر الإيهام بأي مرجع، بعدة طرق، من أهمها التصريح بمرجعية النص الخيالية: "مرةً ما، وُلِد بطل القصة، في مكان فسيح جدا"[٣]، فاستعمال لفظ يحيل على عددٍ تكراري مجهول "مرة"، يعكس البعد النصي لشخصية البطل، فهو ليس بطلا معينا بجوهر محدد، وقصته لا تنطوي على حكاية تحيل على مرجع خارجي محدد بزمن ومكان، بقدر ما تعد حكايتها من قبيل المثل. وتتداخل مع القصة الشعبية في تخليها عن المكون الإيهامي بمرجعية واقعية، حيث توازي عبارة "مرة ما" عبارات من نوع "كان يا ما كان"، التي تمثل نوعا من التعاقد بين المؤلف والقارئ على مرجعية متحررة من كل صلة بالواقع التجريبي.

وبطل القصة بهذا المعنى هو بناء نصي، وعلامة على مرجعية خيالية قابلة للتكرار، وهو

---

(١) ليلى الأحيدب: البحث عن يوم سابع، مجموعة قصصية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٥١.

(٢) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة، ص١٧.

(٣) السابق: ص١٧.

تكرار يشي بالبعد الفلسفي لهذه الشخصية، ولخطاباتها في القصة. وتتلخص القصة حول شخصية رجل يُعرَّف برقم غرفته في فندق يسكنه، وفي ذلك تأشير على حالة الفراغ الوجودي التي يعيشها، وعلى كونه شخصية نصية لا مرجع لها. ويرى البطل نفسه في حلمه طائرا يحمل عشبة برية ملونة، ويحب امرأة يراها في كل مدينة باسم مختلف، وهو يبحث عن تفسير الحلم عبر حوار مع شخصيات: حارس الفندق، الحلاق، عجوز، وشخصية مبهمة، ولكل منهم رؤيته الخاصة حول الحلم.

ويجري تمثيل وجهات نظر متعددة لأنماط الحياة الاجتماعية، في قصة "حلول لمشكلة الطين"[١] لجار الله الحميد، عبر التواتر، على لسان شخصيات القصة الثلاثة. وهي شخصيات تحيل إلى ثلاثة عوالم مرجعية، تمثل ثلاثة منظورات لعلاقة الانسان بالمكان كفضاء للتحقق الوجودي. ويجري عرض القصة عبر نقل الفضاء السردي للحوار بين ثلاثة مواقع، زمنية ومكانية في البناء الحكائي، يجري تمثيلها عبر تقسيم فضاء القصة الكتابي، لتمثل ثلاثة أنماط للبعد المكاني للوجود: بيت الطين، كوخ الخشب، غار طبيعي في جبل.

وتدور وجهات النظر في القصة حول موضوع الحاجة الفطرية للاستقرار، عبر أنواع من علاقة الإنسان بالمكان، تتفاوت بين الخضوع لشروط مادية، وبين التحرر من أي قيد مادي، ويتمثل الاستقرار كما تعرض القصة في النمط الأسري. وترى الشخصيتان الأولى أن المكان الصناعي كما تمثله بيوت البلدة الطينية، بشروطها المادية المقننة، هو الأمثل كفضاء للحياة الأسرية، بينما لا تخضع شخصية الرجل في الجبل لشروط الحياة المدنية، وتتماهي مع الطبيعة كفضاء حر، للحياة التي تستجيب لمتطلبات شخصية تضيق بالحدود. وهي حياة شخصية تأبى الخضوع لأي سلطة، تتطلبها الحياة المدنية، كما تتمثل في الخضوع لحاجة العمل، لتوفير شروط شكلية معينة للحياة، وهذا ما يمثله بيت الطين، كمعادل لخضوع الانسان لحاجاته المادية.

وهنا يوظف التواتر لعرض تعدد وجهات النظر، حول موضوع واحد، فحدث الحوار يتكرر أربع مرات، وتتكرر صياغة خطابات الشخصيات المتحاورة فيها، لكن هذا التكرار يجري لإبراز الاختلاف والتحول في وجهات النظر. وتبنت المقاطع الثلاثة الأولى إبراز اختلاف منظورات شخصيات القصة الثلاث، لكن المقطع الأخير تولى تحويل وجهة نظر إحدى الشخصيات،

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة: ص ٤١

وخضوعها للمنطق المادي للحياة المدنية، حين خضع أخيرا للالتزام بنمط الحياة المدنية العملية، التي تستتبع الانخراط ضمن الشرط الاجتماعي لإنسان المدينة، كما يمثله بيت الطين، كلازمة لتكوين الأسرة.

الفصل الثاني

الصيغة السردية

مقولة صيغة السرد من المقولات المهمة في علم السرد، لأنها كشفت عن جانب مهم وأساس في طرائق السرد القصصي والروائي حين جمعت بين حدود وجهة نظر الراوي بحسب موقعه وبين امتداد وجهة نظره، يتخذ موقعه الزمني، الذي بدوره يحدد وجهة نظره سعة وضيقا، وامتدادها وعمقها داخل الشخصيات وخارجها، ومن ثم فاعليتها.

يمكن تعريف "الصيغة السردية" بأنها أسلوب تنظيم الخبر السردي، وهو مصطلح قائم على الربط بين الخطاب والجملة، على أساس أن الخطاب هو تمديد لجملة نحوية، ويستمد وظائفه وعناصره وبنيته من بنيتها، وهذا ما ينطلق منه البنيويون. والصيغة بهذا المعنى (كما ينقل جينيت عن قاموس "ليتريه" الفرنسي) هي "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة، التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة، التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل"(١).

ويترتب ذلك التنظيم على معياري المسافة (الموقع الزمني للراوي من الخبر) ووجهة النظر، حيث تحدد المسافة حجم التفاصيل التي يمكن إدراكها من الخبر السردي، ويحدد المنظور (وجهة النظر) امتداد الرؤية وأفقها(٢). وفقا لذلك يقف البحث في هذا الباب على الصيغة بوصفها طريقة لتنظيم الخبر السردي، عبر وجهة النظر، التي تحددها مسافة الصوت السردي من الخبر، ومشاركته في القصة، شخصية كان أو راويا.

وهنا يمكن إعادة الإشارة إلى دور وجهة النظر الفردية بطابعها، في غلبة القالب على الموضوع في القصة القصيرة مقارنة بالرواية، بحسب اوكونور، فالاتجاه الرأسي لوجهة النظر، من جهة، وقيام القصة القصيرة على الاختلاف الحاد مع الواقعي ومع الاجتماعي ومع الموضوعي، يجبر القاص على الاهتمام بالصيغة التي تجسّد هذا الاختلاف. وتركيب الصيغة من عناصرها المختلفة يضمن الامتداد الذي يخترق طبقات من العلاقات بالذات والعالم، مركبة ومعقدة، وضبابية، وعالية الحساسية، بحيث تنتج خطابا سرديا خاصا، عالي الحساسية الفنية.

نوقشت المسافة بوصفها علاقة بين الخبر والصوت منذ أفلاطون(٣) في مجال المسرح، على

---

(١) ج. جينيت: خطاب الحكاية، ص١٧٧.

(٢) السابق: ص١٧٨.

(٣) انظر حول التمييز بين السرد والحوار: عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص٢٧ وما بعدها.

أساس وجود صيغتين للإخبار: هما الحكي والمحاكاة. وبُنِيت الصيغتان على معيار زمني وكمي، ففي المحاكاة تقل المسافة بين الخبر السردي والصوت، ويعرض الخبر على لسان الشخصيات بدون وساطة راو، وتنال هذه الصيغة الأفضلية لدى أفلاطون، بينما يتوسط الزمن بين الراوي والخبر عبر الوعي الذي يتخذه موقعا لملاحظة الخبر السردي في صيغة الحكي، ويتكثف الخبر وتقل الشفافية، التي تتميز بها المحاكاة(١). ويستنتج من هذا أن هذه التصنيفات للصيغة ترتبط بالكثافة والشفافية التي تقدم بها مادة الخبر السردي، بطريقة العرض التي تعتمد على مسرحة الحدث (على لسان الشخصيات)، أو طريقة السرد التي تستند إلى الخلاصة (على لسان الراوي).

وظل العرض مفضلا عند النقاد في العصر الحديث كما عند لوبوك وجيمس، حيث قدم لوبوك في "صنعة الرواية"(٢) تمييزاً بين العرض والسرد، وهو يحلل رواية فولتير مدام بوفاري، مفضلا العرض على السرد، على أساس شفافية نقله للخبر ووجهات النظر على لسان الشخصيات بدون وسائط. ويشرح لوبوك صيغ السرد مميزا بين أنواعها، ورابطا بين كل نوع ووجهة النظر التي يروى منها، مميزاً بين التقديم البانورامي الذي يظهر فيه الراوي عالماً بكل شيء، والتقديم المشهدي الذي يغيب عنه الراوي، لتقدم الأحداث مباشرة من الشخصية للمروي له(٣).

ويبني لوبوك مفاضلة بين صيغ السرد على أساس الشفافية التي يضمنها تضاؤل المسافة الزمنية (تحت مظلة الإيهام السردي)، فيفضل أن تروى الحكاية من وعي شخصية مشاركة، كشاهدة على الحدث، لتحقق القدر الأكبر من الإقناع، إذ تقضي على المسافة التي يتطلبها الاسترجاع في سرد الشخصية. وتابعه فريدمان، في تفضيل الراوي الشاهد على الراوي الشخصية، للسبب نفسه(٤). وقد أوضح جينيت أن وهم المحاكاة في النقد الانجلوساكسوني (ويعني به تفضيل العرض مطلقا على أساس الشفافية) ناتج عن الخلط بين الصيغة والصوت، بين

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية، ص١٧٩.

(٢) لوبوك: صنعة الرواية، م.س

(٣) انظر: لوبوك: صنعة الرواية، ص٢٢٥ وما بعدها.

(٤) جينيت: خطاب الحكاية، ص١٨٣.

من يرى ومن يتكلم[١].

يعتمد واين بوث معيار المسافة في تصنيفه لوجهات النظر بحسب الصوت السردي في دراسته حول "المسافة ووجهة النظر" التي ميز فيها بين المؤلف الضمني والراوي المعلن أو غير المعلن، المتمتع بالثقة أو غير المتمتع بها. ولا يقتصر الأمر –لديه– على الإيهام بالواقعية، بل يمتد للأعمال القائمة على التغريب، وأسلبة الواقعية، عبر كسر موثوقية الراوي[٢]. بهذا يتضح أن وجهة النظر مفهوم لا يقتصر على التمييز بين الأيديولوجى أو الفني، بل يشمل بالإضافة إلى ذلك تقديم المادة القصصية تقديما كلياً يشمل النواحى الأيديولوجية والفنية والجمالية، بمختلف تمثلاتها.

ويهتم جينيت وهو يناقش عناصر الخطاب، بتحرير مفهوم الصيغة[٣]، مقسما إياها إلى سرد وعرض، على أساس كمية الإخبار ومستوى المحاكاة، اللذين يمثلان المسافة الكمية (الزمنية) والنوعية بين الواقع والمتخيل، معتمدا على أرسطو وأفلاطون. وهو يهدم مبدأ التفضيل بينهما، إذ لكل صيغة ميزاتها، فالمحاكاة أقوى في عرض الخبر، لأن الزمن فيها مواز لزمن الخبر الواقعي، لكن الحكي في السرد أكثر حضورا، بمعنى حضور أكبر للأحداث.

ويعارض جينيت إمكان مسرحة الحدث الكاملة، حتى في الحوار المباشر، لأنه يظل في النهاية "إعادة إنتاج خطاب الشخصيات وفكرها في الحكاية الأدبية المكتوبة"[٤]. طالما أن أي سرد يتطلب مسافة حتمية بين الإخبار كفعل قولي والخبر كموضوع، مسافة يتطلبها فعل الرؤية وإدراك الحدث، حتى من طرف فاعله، "الحكاية لا تمثل قصة (حقيقية او خيالية)، بل ترويها، أي تدل عليها بواسطة اللغة"[٥].

وبناء على ذلك ينفي جينيت إمكانية مسرحة الحدث عن الحكاية، "فالحكاية ككل فعل

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية: ص٢٦.

(٢) راجع مقدمة فصل (الراوي والمروي له)، الباب الثاني من البحث.

(٣) ج. جينيت: خطاب الحكاية، ص١٧٧.

(٤) جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص ٦٣.

(٥) السابق: ص ٥١.

لفظي لا يمكنها إلا أن تخبر أي ترسل دلالات"[١]. وينتهي وفق هذه المعالجة إلى إبدال ثنائية العرض مقابل السرد، بالثنائية الأكثر دقة من وجهة نظره: الحكاية/الحوار (النمط السردي/النمط المسرحي)، ويرتكز الأول على ما أسماه ج. جينيت: حكاية الأحداث، بينما يتمثل الآخر في حكاية الأقوال[٢].

ويحلِّل جينيت الخطاب عبر الصيغة، عبر علاقة المقام السردي (الموقع الزمني للصوت من الحدث) بالوعي المدرِك، أي بين المسافة والمنظور، ففي العرض يجري تبئير وجهة النظر على أقوال الشخصيات وانطباعاتها عن الحدث. وبذلك تُعدّ حكاية الأقوال عرضا مباشرا لخطاب الشخصية، بدرجات من المسافة يعتمدها التحويل الصيغي لخطاب الشخصية، بينما يمثل الحدث بؤرة حكاية الأحداث، بوساطة صوت راو، وفق علاقة بين الراوي والوعي الذي يتخذ مركزا للرؤية.

وعلى الرغم من وجاهة هذا التصنيف الصيغي لدى ج. جينيت، من الناحية النظرية، فإنه ينطوي على ثغرات، تتمثل في صيغ لا يمكن نسبتها لأيٍّ من صيغتي: حكاية الأقوال وحكاية الأحداث. ومنها الخطاب الاستعادي المونولوجي للشخصية، وفيه تستعيد الشخصية بخطاب مباشر حر، حدثا بدون واسطة صوت راو، غير أن السرد بواسطة الاسترجاع يصنع مسافة زمنية تمنع أن يصنف هذا الخطاب كعرض، وهذه الحالة خرق واضح للتعارض بين الحكاية والحوار[٣]، على الرغم من كونه —بوصفه حواراً داخليا– مبأراً على خطاب الشخصية بحسب تصنيف ج. جينيت.

ولا يعد التمييز بين الراوي والشخصية –من جانب آخر–عاملاً حاسما، في حكايتي الأقوال والأحداث، حيث يمكن أن يحدث تبادل أدوار، فتكون الشخصية ساردة، والسارد شخصية[٤]. وعلى الرغم من وعي جينيت بهذه الثغرات في نظريته الصيغية، ظل وهم المحاكاة مسيطرا على تحليله للصيغة السردية.

---

(١) جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص٥٠.

(٢) السابق: ٥١.

(٣) جينيت: خطاب الحكاية، ص١٨٣. وانظر أيضا: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٥.

(٤) يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٥.

ويمنح هذا الارتباك في تصنيف جينيت ومن سار في منحاه، في تصنيف الصيغ لحكاية الأحداث وحكاية الاقوال المعقولية لتوسيط بوث الكاتب والقارئ الضمنيين، في تناوله الصيغة السردية. ويركز واين بوث في دراسته للصيغة، على علاقة الكاتب الفعلي بالقارئ، عبر توسيط الكاتب الضمني، في صورة الأصوات السردية التي يختارها أقنعة له، وهو ما أسماه بأنماط السرد، متجاوزاً عمل كل من لوبوك وفريدمان.

وهو يتجاوز الطرح القائل بأن القصة تعتمد على الضمير النحوي الذي يروي، (الحاضر أو الغائب)، إذ لا يعدها معيارا لتمييز القصة من الخطاب. ويستبدل بذلك الطرح حضور الكاتب الضمني، مركزا على أشكال التواصل بين الكاتب والقارئ، عبر علاقة الكاتب بالأصوات السردية التي تمثله وتنوب عنه في السرد، ولذلك يختار دراسة الأصوات السردية عوضا عن وجهة النظر، من جهتين:(١)

١ - التمييز بين الكاتب الحقيقي والكاتب الضمني، ومن ثم أنماط الأصوات التي تنوب عنه، وحضوره في السرد ودرجات مشاركته.

٢ - التمييز بين الراوي الجدير بالثقة وغير الجدير بالثقة[٢] ومثال الأخير راوي "السقوط" لكامو.

ويركز بوث من خلال هذين المعيارين على المسافة، لكنها المسافة بين القارئ والكاتب الضمني (درجة حضور الراوي من موقع القارئ)، وعبر هذه المسافة نفسها يثير قضية الالتباس في موثوقية السارد.

ويرى واين بوث أن "وجهة النظر" إذا صدرت عن شخصية ممسرحة، تمنح الراوي رؤية داخلية، وتنقل النظرات المحدودة للشخصيات، وقد تثير الغموض والالتباس الذي يتطلب مشاركة القارئ، لكن التقنية لا تكون هدفا بحد ذاتها. إن مشكلة السرد عند بوث لم تعد علاقة الراوي

---

(١) جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٠٠.

(٢) وجد البحث أن القصاص السعوديين وظفوا هذا الراوي في أعمال مميزة، مثل عبد الله باخشوين في مجموعته"الحفلة"، وضيف فهد في مجموعته "مخلوقات الأب"، وجار الله الحميد في بعض قصصه، ونوقشت هذه الأعمال في مبحث الموثوقية، في الباب الأول.

بحكايته، ولا مشكلة البنيات الداخلية للمحكي، بل هي التواصل مع القارئ بشكل رئيس[١]، ما يضاعف أهمية التناول الجمالي لوجهة النظر.

ويفيد الناقد سعيد يقطين من عمل واين بوث، حيث يضع المروي له في الحسبان، في تمييز المسافة الصيغية، التي تحدد كثافة الخبر السردي وشفافيته. وتعتمد صيغة الخطاب السردي، على العلاقة النحوية بين الراوي والمروي له، سواء كان المروي له حاضرا كشخصية في القصة، أو كان المخاطب الضمني المطلق الموجه له الخطاب السردي بشكل عام. ويرتبط الخطاب المعروض بعلاقة مباشرة بين شخصيتين متحاورتين، يحتل كل صوت منهما موقع الراوي، ومتى ما تناول الخطاب حدثا وقع في زمن منصرم، نكون في حالة سرد، ولا يُستَثنى -من ذلك- الحوار، داخليا كان أو خارجيا.

والقاعدة في ذلك أن الزمن يمتلك قدرة على تحويل الوعي ووجهة النظر، بحيث تغدو الشخصية الساردة في الحوار الداخلي منفصلة عن ذاتها المسرودة في زمن منصرم، ما ينفي عن الحوار ميزة كونه المظهر الوحيد للمحاكاة. وبذلك يتخلص هذا التحليل من ارتباك التصنيف الناتج عن اندماج الحدث في صيغة الحوار.

ويبدو أن طبيعة الحوار —خارجياً كان أم داخليا- لا تؤثر في وجهة النظر، بقدر ما تؤثر فيها المسافة من الحدث، ولذلك يعد تقسيم سعيد يقطين للصيغة على أساس المسافة المكانية بين الراوي والمروي أكثر إحكاما. ويأخذ يقطين في الاهتمام علاقة الراوي بالمروي عليه، في مرتبة ثانية بعد المسافة الزمنية بين الراوي والخبر، إذ يؤثر الخطاب الذاتي في وجهة النظر، إن تضافر مع صيغة السرد، فهو يجمع امتياز السرد السيري، إلى المسافة اللازمة لوضوح وجهة النظر وتنظيم الخطاب.

وتتمثل صيغ السرد بحسب يقطين، في صيغتين كبريين هما العرض والسرد، يتفرع عنهما صيغ صغرى بسيطة ومركبة، بحسب المظاهر التالية:

١ - الخطاب المسرود: الخطاب الذي يرسله المتكلم على مسافة مما يقوله، ويتوجه الراوي سواء

---

(١) جينيت وآخرون: نظرية السرد، ص١٨.

كان ممسرحا أو غير ممسرح، بالخطاب إلى متلق مباشر أو غير مباشر. وهذه الصيغة توازي صيغة السرد في صورتها المعروفة، مع الأخذ في الاعتبار أن المتلقي إن كان مباشرا، تكون صيغة السرد متحولة من صيغة عرض، بتحويل في الزمن، على أساس أن الحوار المباشر يقع في الحاضر، على الرغم من أن مضمونه حدث منقضٍ.

٢ - الخطاب المعروض: تتحاور فيها الشخصيات دون وساطة راو.

٣ - الخطاب المعروض غير المباشر: هو الخطاب المعروض، غير أن تدخلات الراوي بالسرد لمتلقٍّ غير مباشر، أثناء الحوار، وقبله وبعده، تحدّ من قيمة العرض. ويشير يقطين إلى أن هذه الصيغة تتضمن الخطاب لمتلق غير مباشر(١).

٤ - الخطاب المسرود الذاتي: يتحدث الراوي فيه إلى ذاته عن حدث في الزمن الماضي، ومن هذه المسافة الاستعادية يكتسب الخطاب خصيصة السرد، رغم توفر شرط الحوار المباشر كفرصة لتوظيف العرض. وتتولى المسافة الزمنية تحويل الراوي إلى شخصية بؤرية منفصلا عن ذاته، ومتحدثا عنها من موقع متحول.

٥ - الخطاب المعروض الذاتي: يتحدث الراوي فيه لذاته، كمتلق مباشر، عن حدث في الزمن الحاضر، وبذلك يحتفظ بالموقع البؤري، وبشفافية الخبر وكثافته، وهو نظير الخطاب المسرود الذاتي مع تحويل في الزمن.

٦ - الخطاب المنقول: يقع في درجة بين العرض والسرد، وفيه تنقل شخصية كلام شخصية أخرى، بدرجات من المباشرة، وهو يوازي حكاية الاقوال عند ج. جينيت. وينقسم الى:

- منقول مباشر: ينقل الراوي كلام الشخصية كما هو إلى متلق مباشر أو غير مباشر
- منقول غير مباشر: ينقل الراوي مضمون كلام الشخصية إلى متلق مباشر او غير مباشر، في صيغة سرد.

ومما سبق يلحظ أن التقسيم يعتمد على معيارين:

---

(١) يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٨.

١- الموقع الزمني للسارد من الخبر

٢- الموقع المكاني للسارد من المتلقي

ويأخذ هذا التصنيف في الأهمية امتزاج الصيغ وتداخلها، وتلويناتها وتفرعات صيغ عديدة عن صيغ أصل، مثل تفرع صيغة المسرود الحوارية عن أصلها بوصفها عرضا.

أولا: الخطاب المسرود:

يقوم الخطاب في قصة "انكسار"(١)، لمحمد ربيع الغامدي كليا على الحوار الخارجي، وهي قصة يتساءل بطلها عن سبب انعزال أخيه الأكبر على سطح المنزل، وعن تصرفاته الغريبة، فيقرر الحوار معه، ويكشف عن موضوع اجتماعي، حيث يواجه الأخ مقابل اجتهاده الدراسي، وطموحه، ونجاحه، صدمة تتمثل في عدم جدوى هذا النجاح في ميدان العمل، حيث لا يفيده حتى اجتياز أصعب الامتحانات والمقابلات، بل يتطلبه الأمر ما لا يمكنه من وسائل غير عادلة.

يتولى الراوي نقل الحوار على لسانه ولسان أخيه، وعلى الرغم من كونه حوارا بين شخصين حاضرين، في لحظة حاضرة، لا يعبر هذا الحوار عن موازاة للحدث، أو محاكاة بتعبير السرديين، لأن مضمون الحوار هو أحداث وقعت في زمن منقضٍ، سُردت على لسان الشخصيتين بصيغ ماضية، يقع معظمها في الماضي البعيد. وتعد هذه الصيغة تفرعا عن صيغة أصل هي العرض، حيث يتمايز العرض من السرد بكون الأول يقوم على حوار مع متلق مباشر، لكن ما حدث هو تحويل في الزمن، بحيث تضمن الحوار حدثا ماضيا.

وتتجاور في قصة "تموت وحدك"(٢)، لمحمد علوان صيغتا الخطاب المسرود، والخطاب المعروض غير المباشر، في تناوب يثري حركة وجهة النظر عبر موقعها الزمني في القصة، بعدا وقربا. وتفتتح القصة بخطاب معروض غير مباشر لمتلق مباشر، في حوار من طرف واحد "(أنت رجل مشاكس.. عنيد تفرض رأيك في زمن الحوار) اندفعت الدماء، صبغت وجهه، يخفض نظرته

---

(١) محمد ربيع الغامدي: البرطأونات، مجموعة قصصية، الدار العربية للعلوم ناشرون، نادي حائل الأدبي، المملكة العربية السعودية،٢٠١٤م، ص٣٥.

(٢) محمد علوان: الخبز والصمت، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ٢٠١١م، ص٨٦.

المنطلقة من مكان مترفع، (التعالي والكبرياء؟ وعلى ماذا؟ أعلى حفنة من نقود اشتريت بها نفوسا فقيرة منهزمة؟)"(١).

وكما يُلحظ يتحدث الصوت الراوي في حوار لمتلق مباشر صامت، حوار معروض غير مباشر يتخلله تعليقات الراوي حول الموقف الحواري، حين يصف رد فعل المتلقي. ويتابع الراوي تدخلاته في تعليقات من مسافة لا تبارح الموقف الحاضر، حيث يتوقف الزمن في وصف للرجل الآخر.

(أتذكرها تلك الليلة) وهنا ينتقل الصوت للخطاب المسرود، حيث يتخذ موقعه على مسافة زمنية من الخبر، من واقعة موت أم محاوره، على الرغم من موقعه في حوار مباشر، لا يفصله عن محاوره مسافة زمنية، وهذا ما يؤيد عدم واقعية معيار الأحداث والاقوال كتمييز بين العرض والسرد، ولا المسافة بين المتحاورين كحد بين الحكي الخالص والمحاكاة. وينتقل الراوي للخطاب المعروض غير المباشر حين يتحدث من موقع زمني مواز للخبر وللمتلقي في الآن ذاته، حتى تنتهي القصة في الزمن الحاضر القريب. وفي هذه المزاوجة والتناوب بين أنماط الصيغ إثراء لحركة وجهة النظر عبر تغير موقعها الزمني من الخبر ومن المتلقي.

في قصة "رائحة المطر"(٢)، لحسن حجاب الحازمي، يستبد السرد بالخطاب، تتناول القصة علاقة الإنسان المصيرية بالمطر، وتحولات وجهة نظر الراوي للمطر، وفق علاقته بالمطر. تفتتح القصة بسؤال يختزل خطاب القصة "ما الذي يمكن أن يبوح به الاسفلت حين تقبله قطرات المطر؟"(٣). وينطلق الراوي الشخصية في استرجاع ذكرياته مع المطر بين زمن القرية وزمن المدينة، بين زمن الطين وزمن الاسفلت. سرد لحنين لزمن قديم، تثيره مقارنة بين المطر في القرية والمطر في المدينة: المطر في القرية بوصفه تجربة حميمة في عالم صغير محدود، رغم احتمالات الخطر في بيئة فقيرة، والمطر في المدينة مصدر للتوتر وللخطر في عالم مفتوح على احتمالات غير محدودة.

---

(١) محمد علوان: الخبز والصمت، للتوضيح حُدِّد خطاب الراوي بين الأقواس، وتُرِكت تعليقاته حرة، ص٨٧.

(٢) حسن حجاب الحازمي: ذاكرة الدقائق الاخيرة، مجموعة قصصية، دار الطائر، الرياض،المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢١هـ، ص١٠٣.

(٣) السابق: ص١٠٥.

يتخلل خطاب الراوي عن ذاته في زمن ماض قريب، في أزمة انحباس سيارة الراوي جراء المطر، جمل تضارع زمن السرد "حاولت أن أتذكر كم مرة في حياتي قلقت كهذا القلق الذي أعيشه الآن؟"(١). جملة ينتقل منها الراوي لاسترجاع زمن قديم، زمن كان المطر فيه رغم خطورته في بيئة فقيرة غير محصنة، لا يقارن ببيئة المدينة القاسية رغم بنيتها المحصنة. خوفه في لحظة الخطر أثار في ذهنه تجربة قديمة، عاش فيها رعب مقتل جاره على يد قطط رباها وبلغت من الشراسة حدا كانت فيه مصدرا لخوف كل أفراد القرية.

يعود الراوي من تأملاته وحواره مع متلق غير مباشر لواقعه، وينتبه على أبواق السيارات، وهو "غارق في مطر بلا رائحة"(٢). وبهذه الجملة يُختزل الخطاب مجددا، ليرسم تحولات وجهة نظر الراوي للمطر، الذي فقد حميميته بعد تجربة الراوي مع الموت الفعلي لجاره، ثم إحساسه بالوحشة في المدينة.

ويستأثر الخطاب المروي بتقديم القصة كاملها في قصة "الغائب"(٣)، للعباس معافا. وبواسطة خطاب الراوي الشخصية الوحيدة بالنص عن ذاته تبنى الحكاية، التي يمكن اختصارها في أزمة وجودية تربك رؤية الشخصية لهويتها وحضورها الوجودي، وتأثر هذا الارتباك برؤية أهل قريته إياه، في صيغة غياب، يتوازى وغياب القيمة الوجودية، التي دعتهم لتلقيبه بـ"الغائب".

"كنتُ فررتُ من واقعي المريب، ربما ليس كذلك، هم أوهموني أن حياتي لا شيء، أطلقوا عليَّ لقب الغائب، أيقنتُ أنني كذلك، مرآتي؛ أو بالأصح بقاياها؛ أعلنت أنني خلال وقوفي أمامها لمأكن موجوداً، لم يرتسم على صفحتها وجه يذكرني بأني موجود، لا أحد جسَّدني خلالها، لذا اعترفتُ أنني الغائب"(٤). وذلك ما دعا الشخصية للرحلة عن قريته، والوصول لآخر العالم، على ضفاف الماء، في سبيل رؤية تجسيد لوجوده، وهو يصدم في كل مجتمع يمر به بمزيد من تأكيد غيابه "كلما مررتُ بمدينة أو قرية، لا أحد يلاحظ وجودي، حتى حين أصطدمبأحدهم

(١) حسن حجاب الحازمي: ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص١٠٦.

(٢) حسن حجاب: ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص١٠٩.

(٣) العباس معافا: أوشك أن أعود، مجموعة قصصية، نادي جازان الأدبي، ٢٠٠٤م، ص٧.

(٤) السابق: ص٨.

يظنُّ بأنه تعثر بصخرة أو عمود، علمتُ بأنني غائب في كل مكان"(١).

تُقدَّم هذه القصة بصيغة السرد، وتعكس تداعيات أفكار الشخصية، وتشوشها لرؤيتها للعالم، ولقيم العالم، ولموقعها في العالم. إن هذه الصيغة تمثل نوعا من بحث الشخصية عن هويتها السردية، لا بمعنى دورها التركيبي، بل بمعنى وجودية الشخصية الإنسانية السردية في طبيعتها كما يشرحها ريكور من جوانب، أهمها: إدراكها لموقعها من العالم، وعبر هذا الموقع يمكنها تكوين وجهة نظر حول العالم، والوعي به بشكل ما، والجانب الآخر هو اتصالها وتفاعلها مع الآخر. وتفقد الشخصية هذين الجانبين بغياب وجوديتها (ربما قيمتها الاجتماعية) في مرآة الذات ومرآة الآخرين، ويترتب على ذلك غياب العنصر التواصلي مع الذات ومع الآخر، إذ لا يرى صورة في المرآة، كما لا يشعر بوجوده الآخرون.

وتنتهي القصة بمفهوم التجربة، والبحث عن موقع، عبر فعل الرحلة من دون يأس، حتى الوصول للماء، الذي هو آخر العالم، ولعل الخوض في الماء لعمق كبير، يجسد ذروة معنى التجربة، والعناء الذي يحتاجه الإنسان ليحقق هويته الوجودية. وينجح الشخصية الراوي أخيرا في رؤية صورته في الماء، " حين أشرقت الشمس، دنوت من الشاطئ، مشيتُ إلى أنأصبح الماء بمحاذاة الحوض من جسدي، توجهتُ بناظري إلى صفحة الماء، فاجأتني صورة ارتسمت؛ تحمل ملامحي..." (٢).

في آخر العالم إذن، وفي خطاب استرجاعي، يحلل الراوي البطل ذاته عبر خطاب مسرود، في زمن ممتد منطلقا من الحاضر للماضي البعيد. يتخذ موقعا على مسافة من ذاته في الماضي، يتيح له تحليل ذاته، متدرجا من موقع يحبسه في منظور مشوش حول ذاته، كما كان يراها في الماضي، إلى اتضاح الصورة من موقع ينفصل فيه عن تلك الذات المضطربة في الزمن الماضي، ومتحرر من تأثير الآخر. " فاجأتني صورةارتسمت؛ تحمل ملامحي، نعم ملامحي، لا وجود لبشر غيري، أدركتُ حينها أن وجهيارتسم على مرآة آخر العالم..... "

وهكذا يسمح الخطاب المروي هنا بتعدد مواقع، يفسح بدوره مجالا لتحول وجهات النظر،

---

(١) العباس معافا: أوشك أن أعود، ص٩.

(٢) السابق: ص٩.

بين مرحلتين وزمنين، زمن اتصاله بمجتمع القرية، وخضوعه لقيمهم المنتجة وجهة نظرهم له، وهو زمن نظرته لذاته في مرآة من صنع مجتمعه السلبي، كغياب. أما الزمن الآخر فزمن انفصاله عن تلك الذات الخاضعة، برحيله عن مجتمع القرية، وعثوره على ذاته، حين تحرر من تأثير منظورات الآخر السلبية، وخاض تجربة الاتصال بالذات بعمق.

وقد يوظف الحوار في السرد، فالأحداث في قصص جار الله الحميد، تسرد عبر حوار الراوي مع الشخصيات، من مسافة زمنية. وغالبا ما يكون الصوت المحاور مجهولا، بلا وظيفة في الحكاية، بل هو يؤدي وظيفة خطابية، كمبرر لكلام الراوي، وكأن مجرد السرد لقارئ ضمني ليس مبررا كفاية للسرد، لدى رواة جار الله الحميد. في قصة " معاناة مطر عبد الرحمن ومباهجه "[١]، نجد الراوي يتولى سرد قصة البطل، لكنه لا يلبث ان ينقل حوارا بين مطر و"طرف اخر"، بحسب تعبير الراوي، يكمل به أطراف الحكاية، وليس للأطراف الأخرى دور في الحكاية، سوى أنها تتيح لصوت البطل الراوي أن يتكلم ويروي جزءا من قصته، ويتكرر هذا في قصة "السمكة".

وبالإضافة لذلك، يؤدي الحوار وظيفة سردية في بناء الحدث، حيث يشكل جزءا كبيرا من أفعال الشخصيات، ففي قصة "معاناة مطر عبد الرحمن ومباهجه"[٢]، يلجأ مطر للحوار مع حارس الفندق، ومع أطراف أخرى، جزءاً من محاولته الهروب من ماضيه وثقل ذاكرته.

ثانياً: الخطاب المسرود الذاتي:

من أمثلته قصة "البنت التي خرجت من الحلم"[٣]، لمي العتيبي، وفيها تخاطب البطلة ذاتها عن ذاتها في زمن ماض، وتتلخص القصة في حوار داخلي، مؤطر بالجو الأسطوري، حيث البطلة تحلم بنفسها غرفة في فندق، وتكتسب ذاكرتها صفات غرف الفنادق التي لا تحمل هوية ما، ولا تحتفظ بماض. وتعبر البطلة عن فراغها الوجودي برائحة غرفة فندقية، أو حبل غسيل، "قولي لي

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة: ص٢٧.

٢السابق: ص٢٧.

(٣) مي العتيبي: حمأ، ص٢٣.

بربك: أما حلمت البارحة برائحة حبل الغسيل الذي لا تعلق عليه إلا الثياب النظيفة؟"(١).

وتخرج البطلة من الحلم، وتحكي لجدران غرفتها عن امرأة كانت تجلس على باب الدار، ويحلم بها جيرانها، كحلم سيء، حتى اختفت من العالم، وكأنها كيان موجود في إدراك الجيران. كيان أسطوري، حيث قال أهل الواحة إنها صارت نخلة، أو غرفة، ولم تعاود الظهور في أحلامهم، ولا ذاكرتهم. ويعود الخطاب ليوحد بين المرأة/الحلم، وبين البطلة، إذ تخاطب ذاتها فتقول: "كنتِ تقضين صباحاتك على باب الدار ..." (٢)، وتختم الساردة خطابها بأن تفسر كل ذلك التداعي المتحرر من الترابط الزمني، والتماسك المنطقي، بشعورها بالوحدة والفراغ الوجودي، وانقطاع الصلة بالآخر، ما سلبها إحساسها بهويتها، لتصير رائحتها زائفة "مثلما غرفة في فندق يقع على شارعين يسيل الليل عليهما كل حلم"(٣).

وتجعل صيغة الطلب "قولي" من الخطاب مزدوج الصيغة، فالطلب هنا يؤطر الخطاب بصيغة العرض، إذ يستدعي الزمن الحاضر، لكن مضمون القول المطلوب هو حدث في الزمن الماضي "البارحة". وتستطرد البطلة في السرد، وتجيب على أسئلتها مخاطبة نفسها، "حلمتِ أنك غرفة في فندق.."، وتستبطن ذاتها، بشكل يقطع بكونها هي الشخصية، وهي الساردة في الوقت ذاته، إذ تسرد تفاصيل لا يمكن أن يطلع عليها شخص مشارك بالقصة، إن لم يكن شخصا يسرد عن ذاته.

تنتمي هذه القصة لتيار الوعي، وغالبا ما تُقدَّم قصص تيار الوعي بحوار ذاتي، لكن ذلك لا يحصر الحوار الداخلي بتيار الوعي، إذ يقدم الحوار الداخلي درجات من الوضوح في وجهة النظر. ويكون الفارق بوجهة النظر على مستوى الصيغة، إذ يستتبع السرد مسافة زمنية تتيح وضوح الرؤية، ما يسمح بتنظيم الخطاب، وهذا ما بني عليه الخطاب في هذه القصة، فمع كونها تعتمد أسلوب التداعي الحر، تنطوي على مفارقات زمنية سردية، وتعتمد أسلوب المونتاج بشكل واضح. يتضح ذلك حين تربط الساردة بين المقاطع والأفكار، فتمهد بمقدمات، وتتجاوزها، لتعود

---

(١) مي العتيبي: حمأ، ص٢٣.

(٢) السابق: ص٢٥.

(٣) السابق: ص٢٥.

لتفصيلها، وتختم الخطاب بخاتمة فسرت علاقات أطراف الخطاب: البطلة كساردة وكشخصية مخاطَبة.

ويقوم الخطاب في قصة "الحروف ترقص، على سرد ذاتي، يجري فيه حوار داخلي بين البطل وذاته، حول ذاته، في الزمن الماضي. وتدور القصة حول دخول البطل في أحلام متداخلة، يرى نفسه داخل الحلم يدخل حلما، وكأنما هو في مستويات من الأحلام، بعضها مضمن في بعض، كمستويات قصصية، غير أنه هو الراوي البطل في كل حلم، منقسما على ذاته. وقد عبر عن هذا بقوله: "رأيت –فيما يرى النائم– أنني نائم أحلم، غير أن جزءا خفيا مني كان يراقبني وأنا نائم أحلم"(١).

ويأخذ البطل مرات قليلة زمام السرد غير الذاتي، حين يخاطب القارئ غير المباشر، لينظم أجزاء الخطاب المركبة: "عرفتُ أنني ماضٍ أعلِّمُني لغة جديدة للكلام، كنت ألقنُني لغة هجاء جديدة"(٢)، لكنه لا ينسى أن يجسد بصوته –بوصفه راوياً خارج حكائي– الحوار الذاتي بينه وبين ذاته، حين يصوغه في جمل تضم الضمائر التي تمثل ذواته في بنية لفظية، موحدة: "أُعلِّمني، أُلَقِّنُني". ويتخذ الحلم بذلك وظيفة التنفيس عن المكبوت، فتنفجر اللغة، وتتبعثر معانيها، ويتغير المعجم كليا، فيما يشبهه البطل بالرقص الهمجي للحروف، حروف تبحث عن الخلاص من سلطة النماذج.

"قلتُ لي:

– يا واد قوم اقعد على حيلك.. ما انت شايف اللي انت فيه؟!

لكني لم أرد. بعدين قلت: يا ولد، من اللي لازم يفتح عينيه الأول؟! اللي نايم يحلم؟ والا الثاني اللي يحلم انه شايف نفسه يحلم؟ والا أنا اللي ما لي دخل في الموضوع؟"(٣).

لهذا الحد من التيه يبلغ بالبطل الضياع على تخوم عوالم الحلم، التي هي وحدها عوالم إدراكه

---

(١) مي العتيبي: حمأ، ص١٧٤

(٢) عبد الله باخشوين: لا شأن لي بي، ص١٧٤

(٣) السابق:ص١٧٥

لوجوده، لكن هذا التيه لا يقف عند الحلم، بل يتعداه إلى اليقظة، حيث توقظه زوجته، بعبارة: "صباح الخير"، فيسمعها بمعنى غريب جدا، لأن حلمه عبث بمعجمه، لدرجة أن اسمه فقد دلالته، ليكتسب دلالة الشتيمة. " قلتُ سأجرب ما حل بي على نفسي أولا، ناديتُني: – عبدالله!! – أوف...؟! ..... الله يخزيك ويخزي أحلامك، هيا يا عمنا فهمني كيف تقدر تصلي....."[١]، ويتناسل الحوار.

يكتسب هذا الحوار الذاتي عمقاً تقنيا أكبر بالبنية اللغوية للأفعال: ناديتُني، أُلَقِّنُني، أُعلِّمُني....إلخ، وهي أفعال تختزل طرفي الحوار في بنية مكثفة، مع كونها تثبت ذاتية السرد بما لا يدع مجالا للشك بوجود طرف آخر غير الشخصية، ويحدث الشك لو كان ضمير الخطاب مستقلا كل جملة بمفردها. ويبدو السرد الذاتي هنا مجسدا موضوع الخطاب، الحلم الهذياني، الذي تنقسم فيه ذات البطل، وينعكس هذا الانقسام على الخطاب.

ثالثاً: الخطاب المعروض الذاتي:

يأتي الخطاب في قصة "لا شأن لي بي"[٢] في صيغة خطاب معروض ذاتي، إذ تُبنى القصة على حوار البطل مع ذاته، عن ذاته، وهو جالس في محل الحلاق، يتأمل في وجهه في المرآة، ويتملّى في التساؤلات التي يراها على ملامح وجهه، والانشقاق الذي شعر به بينه وبين الذات التي ترتسم على ذاك الوجه: "ماذا لو لم يبق في وجهه من وجهك، سوى حزن عينيه، .... ماذا لو أنه جاء في البياض وحيدا ومضى يفتش فيما تبقى من خزائن طفولته ولم يجدك؟"[٣].

ويمتد الخطاب السردي في أسئلة متداعية، يوجهها الراوي البطل لذاته، واعية، استباقية، تقوم على افتراضات، لردود فعل هذا الوجه الجديد، الذي يمثل ذاتا مختلفة، يرى فيها تغيرات وتبدلات، وآثار الزمن. ويتحد الخطاب بالقصة، فتتشكل القصة من هذا الأسئلة، التي تنتهي بافتراض متفائل، أن تتحد الذاتان وتختفي الشقوق المفترضة بينهما، "قد أفرض أيضا أنه ضل الطريق فيك، ولم يصطدم بزحام ما فيك –بغتة– ويتساءل دون دهشة وفضول:

---

(١)عبد الله با خشوين: لا شأن لي بي، ص١٧٦

(٢) السابق: ص١٨٤.

(٣) السابق: ص١٨٤.

- مين؟ ... عبد الله؟؟ يا واد كيف حالك؟؟"

ويراوح الخطاب في قصة "نهاية"(١)، لأمل الفاران، بين الإيهام وبين كسر الإيهام بالمرجع الخارجي للحكاية، في حركة جدلية ترتكز على توظيف العرض الذاتي. وترتكز حكاية هذه القصة على فتاة تحاول كتابة قصة، وتستمد حكاية قصتها من حدث عائلي يتمثل في سرقة وقود السيارة، حيث تتولى بناء شخصية السارق وفق مخيلتها السردية، كفتى مدمن على شم الوقود، وتسجل هذه الفكرة في أوراقها.

تنفتح الحكاية الأولى، ذات المرجع الموهم بواقعيته، على حكاية السارق المتخيل، التي تعيش شخصياتها في عالم نصي، تشكل حكايته مستوى سرديا ثانيا، يفتقر لمرجع خارجي واقعي. ويبنى المستوى الثاني من الحكاية على خطاب يكسر الايهام، من خلال تجسيد هذا العالم وهو في وضع التشكل، في ذهن شخصية مشاركة، تحاول بناء نهاية ملائمة، وفق وجهات نظر متعددة. ويجري عرض وجهات النظر عبر حوار داخلي، تنقسم فيه الساردة لأكثر من ذات، يجري تمثيلها كأصوات سردية متحاورة.

ينفتح عالم الحكاية الثانية النصي على الواقع من جديد، في الزمن الحاضر، عبر حوار ذاتي، حيث تنتشر رائحة الوقود في غرفة الساردة، من الدرج الذي وجدته فارغا من مسودة قصتها، ما يجعل شخصية قصتها جزءا من عالمها الواقعي. وتأخذ قطعة القماش المبللة بالوقود منه، لينطلق حوار بين الساردة وذوات تنقسم عن ذاتها. ينتهي الحوار اللاواعي بين ذوات الساردة بقرار حرق القصة، وتبقى الساردة تعيش واقعيا تحت ضغط اللاوعي، عبر تماهيها مع بطل قصتها، ببقاء آثار الوقود على يديها، وعدم قدرتها على الفصل بين الوهم والواقع، بين عالمها وعالم شخصيتها.

يتيح العرض الذاتي حوارا داخليا على مستوى اللا وعي، وهو مستوى يقع بين الوعي والهذيان. وهو يختلف عن الهذيان بفارق خطابي، حيث يتضمن النص التياري ترابطية معلقة،

(١) أمل الفاران: وحدي في البيت، ص ١٩.

يمكن بناء الدلالة بواسطتها بنهاية القصة، بخلاف المستوى الهذياني للسرد(١)، بينما يتميز عن المستوى الواعي للسرد بكونه ينفتح على ممكنات مفتوحة للتأويل، ولبناء الحكاية انطلاقا من خطاب الشخصية اللاواعي، المفتقد للترابطية المنطقية المباشرة.

وتعتمد قصة "أعطال متكررة"(٢)، لعواض شاهر، صيغة العرض الذاتي، عبر سرد متواقت واستباقي. وهي قصة تتخذ إطار حوار مباشر، لكن الطرف الآخر من الحوار لا يظهر مطلقا، فيصير المخاطب انعكاسا للضغط الذي تعانيه الشخصية، بحيث لا يفصح خطابها بوضوح عن طبيعة الفعل السردي، فلا يوجد في سردها أي علامة تؤكد وجود الطرف الآخر للحوار أو تنفيه. ويبدو هذا اللايقين الذي يتركه الراوي البطل لدى القارئ بشأن محاوره، أول خيط من دلالات الخطاب.

يتمثل الانفتاح على الزمن الحاضر والمستقبل منذ العنوان "أعطال متكررة"، ويفتتح الراوي الشخصية سرده بفعل أمرمفتوح على الزمن المستقبل "اسمعني"(٣)، ما يوجه الزمن لنمط التصاعد الخطي مع الحدث. ويجري توظيف البناء اللغوي للسرد على المنوال ذاته، فهو مكون من أوصاف في مركبات اسمية، ومن أفعال مضارعة، تؤثث عالم الشخصية، الذي يعطي للحدث معناه. وتنتهي القصة بأسئلة تفتح الزمن باتجاه الإجابات، وتحدد وجهة نظر الشخصية في حدود عالمها، لتفتح حدود الخطاب على عالم الشخصية المجهولة، التي تمثل معادلا لكل القصص والسرود الموازية المحتملة، والتي تصبح جزءا من زمن القراءة، يملؤه كل قارئ بتأويله الخاص.

والحدث المركزي في هذه القصة هو تعطل ساعة البطل، وباتخاذ الساعة موضوعا للخطاب، ممثلا لعامل الزمن، تبني الشخصية عالمها على وعي خاص بالزمن، وبالمكون الزمني في حياة الانسان. وحول هذا الحدث تتداعى مشاهدات الراوي وملاحظاته لما حوله، في تصاعد، لا

---

(١)انظر: أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة قراءة في تيار الوعي في القصة السعودية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م.
ص٧٧.

(٢) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٢٩.

(٣) السابق: ص٣٠.

يقطعه سوى استرجاع واحد للحظة اكتشافه تعطل الساعة في بيته، وحتى هذا الاسترجاع لا يشكل سوى إطار لمتتالية سردية مبنية على الزمن الحاضر، واعتماد الشخصية وظيفة المراقبة والملاحظة المصحوبة بتشوش وقلق لما كان يحدث حوله متزامنا مع عطل الساعة.

إن الزمن ليس فضاء الحياة -بوصفها حركة- من وجهة نظر الشخصية فحسب، بل هو شرط الحياة بوعي، هي وجهة نظر ثابتة، ومبدأ للشخصية، لذلك يعبر عنها بجمل اسمية مصحوبة بأدوات توكيد، ومدعومة بالأفعال المضارعة، المفتوحة على المطلق: "إنني أقلق على آخرين مثلك، لا يتكلمون ولا يشعرون بمرور الوقت، رغم انهم يحسون من بعيد بتعاقب الليل والنهار، يتألمون في دواخلهم...لكن أصواتهم لا تصل لأحد"(١)، كما رأى نظرة الانتصار والزهو على وجه مصلح الساعات، ما يشير لعمومية هذا الوعي الوجودي بالزمن. وبهذا المعنى يغدو الزمن هو الفعل، هو الحياة بوعي واتخاذ موقف تجاه الآخر، ولعل ذلك الجانب التواصلي في الحياة الواعية هو ما يضمن للإنسان اتخاذ موقع من العالم، ولا يتحدد الموقع سوى بمواجهة مواقع أخرى، هذه العلاقة هي جزء من سردية الهوية البشرية، ذات الطابع الزمني.

رابعاً: الخطاب المعروض:

يغيب الراوي المستقل بسرد الحدث في قصة "معادلات الدرجة الأولى بمجهولين"(٢) لزهراء موسى، وفيها يجد القارئ نفسه أمام الشخصيات مباشرة، يشاهدها وهي تحتل فضاء النص بكامله، بتوزيع متعادل. المتحدث في هذا النص هما صوتان متقابلان تماما، متساويان في الأهمية، فليس هناك من شخص ثان أو ثالث، كلاهما يمثل الشخص الأول في القصة. ويدعم هذا الاستبداد الكلي بفضاء النص كون الحوار المباشر بين الصوتين يغيب، بحيث لا يقطع انسياب تيار الوعي لكل شخصية وهي تستبطن ذاتها بالمقارنة مع الذات المقابلة .

وتتلخص القصة في حدث واحد مركزي، وهذا ما يضفي صفة الحوار الخارجي على الحوار الداخلي. يتم تخطيبه عبر وجهتي نظر متقابلتين حول موضوع المراهقة، متمثلة في شخصيتي

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، ص ٣٣.

(٢) هي إحدى نصوص المجموعة القصصية "إحداهن" ، للقاصة زهراء الموسى، سيبأتي تلخيصها بتفصيل في تعدد وجهات النظر، في الباب الثالث.

القصة، وعبر خطاب تحليلي ذاتي لبطلتي القصة، كل واحدة بصوت الأخرى. ولعل غياب الحوار الظاهري المباشر يترافق مع غياب السارد الخارجي، أي غياب كل شئ عدا الصوتين السرديين/ الشخصيتين الرئيستين. وهو غياب يمنح الشخصية المساحة الكاملة للحركة والكلام عن نفسها، وهذا الاستقلال بالصوت لكل شخصية على حدة، يغيب سلطة الراوي أمام حضور الشخصية، التي بوسعها التعبير بحرية عن تحيزاتها الخاصة، لا لا سيما مع الحوار الداخلي الذاتي، الذي يسهم بتحديد وجهة نظر الشخصية المتكلمة، طالما موضوعها شخصية أخرى، يبقى مجال التكهن بأفكارها مفتوحا.

ونادرا ما يوجد الخطاب المعروض خالصاً في خطاب سردي، لا سيما في القصة السعودية مادة هذا البحث، لكنه يوجد بتوظيف مكثف في نصوص، بشكل يميل لأن يكون سمة لبعض التجارب القصصية، أو قد تكون سمة لنص معين. ويمكن التمثيل لغلبة الحوار على تجربة سردية معينة، بتجربة القاص جار الله الحميد، إذ يمثل الخطاب المعروض عمود ا لأسلوبه الكتابي.

ومنها قصة "شاي"(١)، إذ يبنى فيها الخطاب على اقتصاص لحظات زمنية قصيرة، يجري فيها حوار خارجي منقول مباشر، بين شخصية هي الراوي، وشخصية أخرى تشاركه الجلوس حول طاولة. ويقرر الشخصية الأخرى بعد سؤال عن المسافة من مكان الجلسة المجهول إلى تبوك، ومن تبوك إلى معان، أن يتشارك شرب الشاي مع الشخصية الساردة بمعان. ولا تنطوي القصة على حكاية ذات منطق سردي يمكن الاستدلال عليها خارج بناء الخطاب، فهي لا تقدم تفسيرا لحزن الشخصية حين ذكرت تبوك، ولا لعالم الشخصيتين، وموضوع لقائهما.

وكأن هذا الحوار القصير هو حكاية هذه القصة، والفعل التواصلي، هو موضوعها، بما هو ممارسة وجودية، تنطلق من حتمية وجود الآخر، كامتداد ومبرر ومحدد لموقع الفرد الوجودي. ومن ثم لا يجري بناء خطاب القصة على أساس الإيهام بمرجع خارجي، وهذه الآلية التغريبية، تنطبق على عدد من قصص جار الله الحميد، في أعماله الكاملة، منها "وجوه كثيرة أولها مريم"٢، "الذي

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة: ص١٥٥.

(٢) السابق: ص٩٥.

لا يكترث"[١]، "أغنية للصرصار الطويل"[٢]، "مطر للجيران ولي"[٣].

ويبدو أن صيغة الخطاب المعروض، تستحوذ على أسلوب الحميد القصصي، فمعظم قصصه، في مجموعاته التي نشرها كاملة نادي حائل الأدبي[٤]، تعتمد بشكل قوي على هذه الصيغة، حيث يجسد وجهات نظر الشخصيات الأخرى مباشرة، في خطاب معروض، ويستثمر امتيازات التواقت، في تمثيل تفاصيل الشتات والتيه الذي تعانيه الشخصيات.

خامساً: الخطاب المعروض غير المباشر:

يخاطب الراوي المتكلم في قصة "عملة زائفة"[٥] لعبد الرحمن منيف –مخاطبا متلقيا غير مباشر– الحدث في الزمن الحاضر، بأفعال مضارعة، يضع القارئ في وسط المكان والزمان، ويشركه في حيرته وارتباكه أمام الواقع، وفي أسئلته الوجودية المفتوحة على الفراغ. وتدور الحكاية حول خروج الراوي للتبضع من متجر اللحم، ومواجهته لرياح صيف حارة. وفي زمن انتظاره لدوره، يرقب فتاتين صغيرتين فقيرتين تتحادثان، وتنتظران دورهما، قبل أن تنفلت الصغرى وتصطدم بسيارة مسرعة. ويتوقف الراوي عند تأمل عبور السيارات وتجاوزها هذا الحادث المأساوي، الذي اختلطت فيه أشلاء الفتاة بقطع اللحم التي حملتها، بلا تمايز بين الدم البشري والحيواني والأوراق التي تناثرت في الشارع، ولم يتوقف أمامها أحد، ما يفتح الزمن على تأملات الراوي المطلقة: "وتبدأ الريح مرة أخرى، ريح لافحة مغبرة، تكنس الاسفلت واللحم الطري والذباب، وكل شيء، كل شيء!" [٦].

يبدأ الخطاب السردي بعبارة تشكل نقطة لقاء الخطاب بالقصة، حيث تبدأ الحكاية

---

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة: ص٧٣.

(٢) السابق: ص١٠٩.السابق: ص١١٥.

(٣) السابق: ص١١٥.

(٤) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة.

(٥) عبد الرحمن منيف: أسماء مستعارة، ص١١١.

(٦) السابق: ص١١٢.

والخطاب معا، ويتصاعد الحدث والخطاب متضافرين: "تموز، يوليو، الساعة تتجاوز الثانية، ريح ساخنة مغبرة تلفح الوجوه، اسفلت الشارع يذوب تحت الشمس الحارقة"(١). ويستدير الخطاب السردي لينتهي بخاتمة قريبة من الافتتاح، تشترك معه في العناصر: الاسفلت، والريح، والحرارة، وهي عناصر ثابتة، جامدة، تمثل الركود وضغط الزمان والمكان، ويتضح بالمقارنة معها هامشية قيمة الإنسان، التي يؤكدها الخطاب السردي بهامشية وجوده في المكان والزمان. ويؤكد تلك الهامشية تعامل المارة مع حادث الفتاة كحدث عابر لا يستحق الوقوف أمامه. حدث متكرر يمثل أزمة البشر الوجودية في العصر الحديث، ويعد بناء الخطاب الدائري تمثيلا لتلك الأزمة، التي تكتسب هامشيتها من تكرارها.

أما توظيف صيغة العرض غير المباشر، فتلائم مضمون الحيرة والارتباك الوجودي الذي تصفه القصة خطابا وحكاية، فانعدام المسافة الزمنية بين الحدث وإدراك الراوي له يفسر خيبة الأمل التي تُعرَض في صورة تأملات مطلقة. والزمن الحاضر يعد أقرب تمثيل للتساؤل الوجودي، بالمقارنة مع الماضي الذي لا يحضر إلا قوليا بواسطة التذكر، والمستقبل الحاضر قوليا بفعل التخيل. وهذا ما يجعل للخطاب بصيغة العرض فاعليته في تمثيل فعال لأزمة وجودية، عبر حدث فعلي لا يسرده الراوي من ذاكرته ولا من مخيلته، بل يعيشه ويضع القارئ معه في فضاء الفعل زمنا ومكانا، ما يخلصه من أثر المسافة السردية، التي تؤثر في تمثيل الحدث.

وتعتمد قصة "ماء"(٢) على الخطاب المعروض غير المباشر، وموضوعها فتى يسكن في مدينة منقسمة لحيين، في كل حي بيت واحد، يمثل كل بيت نمط حياة، فالبيت الأول كبير تتعدد غرفه، وينعم بخضرة ربيع دائمة، غير أن أهله ضجرين. والبيت الثاني مكون من غرفة واحدة، تطل على نخلة، وتهب عليه رياح الشتاء، لكن أهله بشوشون، يدفئهم التقارب، ويرتفع في بيتهم الغناء. يتباعد الكبار، لكن صغار البيت الربيعي يتسللون للبيت الصغير، "مشتعلين بأسئلتهم"، ويوحد الصغار أحياء المدينة، باثّين فيها الدفء، حول النخلة الباسقة. إنها قيم الغنى المادي والمعنوي،

---

(١) عبد الرحمن منيف: أسماء مستعارة، ص١١١.

(٢) جبير المليحان: قصص صغيرة، مجموعة قصصية، دار المفردات، الرياض،المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٩م، ص٣٩.

ولمن يكون المستقبل، والانتصار على قسوة الطبيعة.

"تتفجر الأسئلة في رأس الفتى كالينابيع الساخنة، فيفز من رقاده، ويركض في شمس النهار وسط شارع مدينته، ويسمع صوتا خافتا يشبه الأنين... في مدينتنا حيان.. يسمع أصواتا، ....."[١]. بهذه الجمل يتمسك الخطاب بالحاضر، في تراكيب اسمية وفعلية، الحاضر الثابت، والحاضر المتطلع للتغير. وتختتم القصة بتطلع تعبر عنه جملة: "ثمة صوت خافت يشبه الأنين تأسره الريح، ثمة صوت خافت يشبه الغناء يشربه الماء"[٢]، الريح حول البيت الفقير تأسر الأنين، وتبعده عن أرواح أهل البيت، والماء في البيت الثري يبتلع الغناء، فيفقدونه حين يتاجرون بعذوبة الماء، وبكل نعم الحياة.

هي قصة تنعم بصور سردية، على طريقة القاص جبير المليحان، لكنها توظف المفردات في هذه الصور لتسهم في الحبكة، وتبني الخطاب السردي، لا لتميع المنطق السردي، وهذا ما يجسد تعريفه لمفهوم القصة الصغيرة، واحتفائه بالمفردة، كما في هذه القصة التي تقوم على التراكيب الصغيرة المكثفة، المتتالية، غير مثقلة بالروابط، والتحليل، بل يترك الربط بين الجمل، والمقابلة بينها، وبناء الصورة الكلية للدلالة، للقارئ.

تأتي القصة في "الاتجاه شرقا"[٣]، لمحمد علوان، في خطاب معروض غير مباشر في مجمله، يتخذ الراوي فيه موقعاً موازياً للخبر السردي، ويوجه خطابه لمتلقٍّ غير مباشر. تفتتح القصة بفعل ماض يتوسط جملة تقع في الزمن الحاضر، وتختزل هذه الجملة مجمل الخطاب في القصة، ويكاد يكون توسيعا لها، حيث تأتي بقية القصة تفصيلا وتفسيرا لهذه المقدمة. "استشهاد أخيه انتزعه من واقع يمارسه، انتصب على قدميه والدم يكاد ينبع من كل جزء في وجهه، بيده اليسرى ذات الخاتم الذهبي، يرفع الشعر الناعم الطويل والمسترسل على جبينه، وكأنه شاهد على حياة تضج في جوانبها المتعة"[٤].

---

(١) جبير المليحان: قصص صغيرة، ص٣٩

(٢) السابق: ص٤١

(٣) محمد علوان: الخبز والصمت: ص٩١.

(٤) السابق: ص٩٣.

بهذا التلخيص يوجّه الراوي خطابه عن الشخصية لمتلق غير مباشر في الزمن الحاضر، ويختصر في المقطع الأول حكاية الشاب الذي صدمه استشهاد أخيه، لأجل هدفٍ سام، افتقده في حياته الخالية من أي هدف يتجاوز المتعة. يتلو تلك الافتتاحية وصف يتوقف فيه الزمن، يتضمن مقارنة بين حياته وحياة أخيه، في نقاط منها فلسفة الحب والسعادة لدى كل منهما، كتمهيد باتجاه المشهد الرئيس المتضمن للواقعة المركزية.

وفي المشهد الرئيس يعرض الراوي واقعة استشهاد الأخ، في جمل مضارعة لزمن السرد، مجسِّدا خوف الأم، وترقبها عبر المذياع أخبار المعركة الفاصلة. يتخلل العرض تعليق الراوي "ما هي مشاعرها نحو حبيب يبني المستقبل بقطرات حمراء؟"[١]. يتابع الراوي عرض يوم المعركة: تدفق المتطوعين، واحتدام الأحداث، وغموضها، كل ذلك بأفعال مضارعة تجسد موازاة الوعي للخبر. ومن وعي الشخصية/ البطل، ينتهي إلى قرار مفتوح على نتائج غير قابلة للتنبؤ، حتى من قبل راوٍ عليم: "حمل بندقيته واتجه شرقا"[٢]. وهنا تتضح دلالة صيغة العرض، التي تقبل الانفتاح على المجهول، حتى مع كون الراوي في موقع العليم.

سادساً: الخطاب المنقول (المباشر وغير المباشر):

يبدأ السرد بخطاب منقول مباشر، على لسان راو خارجي في قصة "حشرة صغيرة سوداء لا سم لها"[٣]، لضيف فهد، ويظل الخطاب المنقول عصب الخطاب السردي. "كان يقول: لم تكن أفعى، كانت حشرة صغيرة سوداء لا سم لها.. سحقتها. ليس بسبب أنها لم تكن أفعى يجب تجنبها، ولا لأي سبب آخر.....، كانت الحشرة الصغيرة السوداء التي لا سم لها تقول: بالتأكيد هناك سبب يمكن أن يؤدي إلى (السحق)، بسرعة وقسوة، كما يحدث معي الآن..... كان يقول: أنا ملدوغ بطريقة لم تسبق لي.. وعندما يقول: بطريقة لم تسبق لي، يجعله يتذكر مرات سابقة لدغ فيها.." [٤].

ينقل الراوي العليم القصة من وعي الشخصيات وبخطابها، يخترق وعي الشخصيات،

---

(١)محمد علوان: الخبز والصمت، ص٩٥.

(٢) السابق: ص٩٥.

(٣) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٩

(٤) السابق: ص٩-١٠.

وينقل ما يدور في ذهن الشخصيات، ملتزماً في صيغة الحوار الداخلي طريقة تقابل بين أفكار الشخصيتين، كما لو كان حوارا خارجيا. واختيار الحوار الداخلي وسيلة لحوار غير مباشر بين أفكار الشخصيتين يبرره كون إحدى الشخصيتين حيوانية، ما يعني استحالة قيام حوار خارجي بينهما. ومن جانب آخر، يُعدّ بناء وعي منطقي لشخصية حيوانية نوعا من الوظيفة التغريبية للخطاب المنقول هنا.

يوظَّف الخطاب المنقول بطريقة مختلفة، فالحوار ليس جزءا من القصة، بل يتنامى الحدث عبر خطاب الشخصية المنقول. وبذلك لا يعد خطاب الشخصية المنقول حواراً يجسد محاكاة الخطاب للقصة، بل يعكس الخطاب المنقول محدودية علم الشخصية، بحيث يمثل الخطاب المنقول نقصاناً في شفافية الخطاب، بعكس وظيفته التقليدية، كوسيلة محاكاة. يترك الخطاب المنقول مساحة للتوقع، وملء الفجوات، بواسطة التقابل بين خطاب الشخصيتين، وتنامي الحدث عبر تناوب الخطابين، في حوار داخلي مستقل لكل شخصية، يؤدي الراوي العليم دور التجسير والتوسط في الحوار، بقدرته على اقتحام وعي الشخصيات، لكنه يجعل الوعي المحدود للشخصيات مصدرا لوجهة النظر، التي تمنح الخطاب بغموضها جماليته، فالشخصية يقتل حشرة لا يعرف ماهيتها، والحشرة لا تفهم سبب السحق الذي تعرضت له.

ويكمل الراوي القصة بخطاب مسرود، في جملة قصيرة، من مسافة زمنية بينه وبين الخبر، يكمل فيه الفجوات المتروكة في الخطاب المنقول على لسان الشخصيتين، حيث بوسعه وحده كراوٍ عليم أن يكشف ما غاب عن الشخصيات، إذ تموت الحشرة قبل أن تكتشف أنها تكبر لتكون أفعى، ويموت الملدوغ قبل أن يكمل المقارنة بين لدغة حشرة عادية، ولدغة حشرة سوداء كانت تكمل تخلقها أفعى.

يقدم الراوي في قصة "أحزان عشبة برية"[١] لجار الله الحميد، شخصية البطل عبر خطاب منقول مباشر، ينقل فيه على لسان البطل وعيه بظهوره الأول في النص: "قال في نفسه فرِحاً: كل ما حدث أنني جئت"[٢] . ويتابع التمهيد لحكايته عبر خطاب منقول مباشر حر، يكون جزءا من حوارات داخلية مع نفسه، أو خارجية مع غيره. وهي حوارات تتسم بالطابع الحلمي الهذياني،

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة، ص١٧.

(٢) السابق: ص١٧

حيث محور القصة هو حلم غامض، ينعكس على وجود الشخصية: "وقف بطل القصة بمواجهة نفسه..فإذا هو غامض الشكل!!" (١). وتنعكس تلك الرؤية الهذيانية على حوارات البطل:

- "هل أصعد إلى غرفتي الآن، وتعطيني مفتاحها.. أم تعطيني المفتاح.. ثم أصعد
- هل أنت مصاب بالحمى؟
- كلا ولكن اللغة عجيبة ولعينة في الوقت ذاته!!" (٢).

وفي المقطع الحواري السابق تمثل اللغة الفضاء الوجودي، من وجهة نظر البطل، حيث يربط غموضه أمام نفسه والآخرين، بالطابع البنائي العبثي للغة، من حيث هي قناة إدراك الإنسان ذاته وللعالم، ووسيلة ممارسة هذا الإدراك، لا سيما عبر المكون الزمني فيها. ويبدو أن خطاب البطل ليس سوى إعادة إنتاج لخطاب الراوي، بحيث تغدو وظيفة الخطاب المنقول مزدوجة، إذ يعيد الراوي خطاب الشخصية، ليمثل خطابه ورؤيته للعالم، بحيث لا يمكن الجزم بانفصال الراوي عن البطل، وبحيث يغدو الراوي شخصية، ويكون الزمن الحاضر كنظام للسرد تمثيلا ملائما (كما سبق معالجته في نظام الزمن) للوعي المشوش والرؤية الهذيانية.

ويمكن –تبعا لذلك– ملاحظة افتقاد خطاب الراوي الطابع الواعي والمنظم، الذي يميز سرد الراوي غيري القصة، حيث يتخلل خطابه المسحة الهذيانية، والتفكُّك المنطقي: "وقال قائل: أنا، ثم قيل له: من أنت؟ فبدأ يروي قصته مع التماسيح والأعشاب والشوك"، وحيث يزجّ بمقاطع تفتقد البناء المنطقي، إذ تنقطع عن بناء القصة: "وعندما صار الصباح جميلا..... وبدأ الناس يقومون من مقاعدهم"(٣). وهذه القصة تمزج بين الخطاب المنقول والخطاب المعروض غير المباشر، إذ تتخللها تعليقات الراوي، وينقسم البطل على ذاته فيتحدث بصفته بطلا مرة، ثم بصفته راوياً خارجياً مرة أخرة.

وقد يتخلل الخطاب المنقول القصص، فيمنحها تنوعا في الصيغ، عبر تنويع مواقع الراوي،

---

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة، ص ٢٠

(٢) السابق: ص٢١.

(٣)السابق:ص١٨.

ومثال ذلك في قصة "تهميش لعكاز حديدي"[١]، لصالح السهيمي. وهي قصة مسرودة في ثلاثة مقاطع، تنتهج صيغاً متعددة، أبرزها صيغة الخطاب المروي الذاتي، وصيغة الخطاب المسرود. وتدخل صيغة الخطاب المنقول مباشرا وغير مباشر، لتربط مفاصل القصة، وتغذي خطابها بانتقالات زمنية تدعم الصيغتين السابقتين.

تفتتح القصة بخطاب ذاتي مسرود، حيث يسترجع الراوي البطل مشاهد وأحداث، تتوغل بعدا في الزمن، ابتداء من مروره بشجرة قرب نهر، تذكره بمقطع حواري بيته وبين والده:

- "حدثني والدي أنها كانت شجيرة صغيرة قبل خمسين عاما، وأنه قد زارها في ذلك الوقت مع أصدقائه.
- سبحان الله!
- سبحان الله!
- صحيح (يموت الشجر واقف وظل الشجر ما مات)" [٢]

ويمتد الزمن للوراء، حين يستدعي الراوي بخطابه الذاتي المروي حوارات مختلفة الصيغ في نقلها: "تذكرت مقولة (عكاز الحديد) الذي كان يلاحقني بنصائحه، في الكثير من المواقف، حين قال: (إن للحلم سفنا وقوارب واهمة، لوجود مرافئ قريبة تستقبل الغرباء)" [٣]. ويمضي الراوي في وصف الشخصية (العكاز الحديدي)، كشخصية رجل هرم، غير ملتزم دينيا، تائه يبحث عن الاطمئنان في المصحف، وفي الموت كنهاية لحيرته الوجودية.

وفي المقطع يضع الراوي بين قوسين عبارات ينقلها عن نفسه "تبادر إلى ذهني شيخ هرم بلغ من العمر عتيا (غفر الله له)"[٤]. وذلك قبل أن ينقل بخطاب منقول مباشر حوارا، منقولا بزمنه معروضا بين قوسين، حول أغنية أفريقية بينه وبين الشخصية، يجسد فيها مخاوف الشيخ الوجودية،

---

(١) صالح السهيمي: أغنية هاربة، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي،المملكة العربية السعودية، ٢٠١٠م، ص٤٣.

(٢) السابق: ص٤٤.

(٣) صالح السهيمي: أغنية هاربة، ص٤٤.

(٤) السابق: ص٤٥.

وفهمه الطفولي للحياة، حيث يقابل بين تفسير الشيخ لمجاز (قرش الهاوية) في الأغنية بأنه شبح الحياة، وتفسيره الطفولي بأنه أستاذ الرياضيات.

وفي المقطعين الأخيرين تتغير صيغة الخطاب، لخطاب مسرود، يتناول شخصية أخرى، في الزمن الماضي، مع وضع عنوانين متقابلين للمقطعين، "غياب مؤقت/حضور مكثف". ويتشارك المقطعان سرد حالات يمر بها والد الشخصية، من غياب الذاكرة والهلاوس، يقابلها حالات من حضور مكثف للذاكرة. ويتخللها خطابات منقولة مباشرة لحوارات بين والده ووالدته، تجسد الحالة العقلية للوالد. ويعاضد الخطاب المنقول المسرود، فالزوجة في حالة الغياب "العاهرة"، وفي حالة الحضور "الطاهرة"، يأتي الوصفان على لسان الراوي، متحدثا من وجهة نظر داخلية، من وعي الوالد في الحالتين.

وفي نهاية الخطاب تأتي الجملة التي تربط المقاطع بعضها ببعض، وتفصح عن كون القصة بمقاطعها السردية وحواراتها، تدور حول شخصية الوالد وحده، بتناول مختلف مظاهر حضورها، وهي جملة تختتم فقرة أخيرة، استحضر فيها الراوي والده، ونقل عبارة من عباراته "كل دقة بتعليمة"[١]، واستطرد الراوي بعد وصف قصير: "ليته كان خشبا في حياته.... ليته لم يكن حديدا"[٢].

وتستحق تجربة القاص عبد الله باخشوين الوقوف أمامها من مختلف الجوانب، لكنها في هذا الموضع مثال ثري بتوظيف الخطاب المنقول، ولا يكاد عمل من أعماله يخلو من هذا التوظيف، فضلا عن كونه عماد القصة في غالب نصوصه القصصية، المنشورة في أعماله الكاملة حتى عام ٢٠١١م، "لا شأن لي بي". وهو يعتمد الخطاب المنقول المباشر، إذ يتوسط الراوي لنقل خطاب الشخصية، بتمهيدات تسبقه، ويشار لهذا المقطع من قصة "الدنيا قادمة"[٣]:

- جتك الدنيا يا ولدي يا محمد؟!

وسألها محمد:

---

(١) صالح السهيمي: أغنية هاربة، ص٤٧.

(٢) السابق: ص٤٧.

(٣) عبد الله با خشوين: لاشأن لي بي، ص٨٧.

– يا أماه ماذا تعنين بـ"جتك الدنيا"؟

قالت:

– الدنيا فتاة جميلة تأتي للإنسان.. يعشقها فتعشقه.

قال:

– لكن يا أماه، لماذا لا تقولين لي "جتك الدنيا" إلا وأنت غاضبة؟

قالت:

– لأن الدنيا تأتي مفزعة حينا.. ومخيفة حينا لحد الجنون.. وحنونة رقيقة رؤوفة في أحيان قليلة؟؟"(١)

ويمضي الراوي بهذا التوسط بين شخصيات الحوار، يعرض قصة محمد مع الدنيا، منذ تساؤلاته البريئة أمام أمه القلقة، وحتى يرتحل بحثا عن الدنيا، والثراء، ويخسر كل ما يحبه مقابل الوجه القاسي للدنيا.

وفي قصة "الأنيق"(٢)، يضيف الراوي شروحات تسبق نقله لخطاب الشخصيات: "قالت أمي بضيق وهي ترى الثوب...: يا يوسف خاف الله في نفسك ادخل غير الثوب..... نهرها قائلا: صلي على النبي يا مرة، لا تحلفي"(٣)، وبهذه المفردات ينقل الراوي انفعالات الشخصية، مرفقة بخطابها، فيمزج إدراكاته الداخلية والخارجية لوعي الشخصيات، بإدراكاتها، ما يضفي عمقا متنوع المواقع، غير محدود على وجهات النظر، ويفتح العمق السيكولوجي للخطاب أمام القارئ، بمختلف الوسائل.

وينوع القاص بتجربته الغني من أغراض توظيف الخطاب المنقول، فيؤدي وظيفة إبهام للنص، تتطلب تفاعلا جماليا نشطا من القارئ لمواكبة دلالات الخطاب، وذلك كما في قصة "مطر الغيوم الراحلة"(٤)، حيث يشعر البطل الراوي بمطاردة رجل غامض له، وعبر خطابات منقولة له

---

(١) عبد الله باخشوين: لا شأن لي بي، لا شأن لي بي، ص٨٧.

(٢) السابق: ص١٩٩.

(٣) السابق: ص١٩٩.

(٤) السابق: ص٧٣.

وللرجل الغامض، يسترجع فيها حيته مع والدته، وفي وطنه، الذي تركه بقرار طائش، ليقع تحت طائلة اغتراب موحش. وتوهم القصة بعد حوارات متقطعة أن الرجل ما هو إلا انعكاس صورة البطل، حيث ذاته تسخر منه، من دون أن تجزم بهذه النتيجة.

الباب الثالث

الوجه الأيديولوجي لوجهة النظر

في القصة القصيرة السعودية

مقدمة	
الفصل الأول	أحادية وجهة النظر
الفصل الثاني	تعدد وجهة النظر
الفصل الثالث	تحوّل وجهة النظر

مقدمة:

يختص الوجه الأيديولوجي لوجهة النظر في القصة القصيرة بجانب استمرارية وجهة النظر، من حيث الأحادية مقابل التعدد، والثبات مقابل التحول. ويحيل مصطلح (الأيديولوجيا) – بدلالاته الاجتماعية والتاريخية– على سياقات النص الخارجية، لكنه يستعار في هذا البحث لتمثيل وجهة النظر بوصفها موقعاً خطابياً داخليا، بحيث يبقى البحث ملتزما بالتوظيف التقني لوجهة النظر، داخل الخطاب السردي، لا خارجه، فوجهة النظر ليست قناة عبور الخبر السردي –بالمعنى التقني– فحسب، بل هي موقع الذات التخييلية تجاه موضوع يحرك إدراكاتها ومواقفها، وهذا هو بعدها الفكري.

"الأيديولوجيا" مصطلح صعب التحديد بالنظر إلى توظيفه بطرق متعددة، وفي حقول متعددة، لكنه لا ينفك عن ارتباطه بالجانب الفكري، فهو يحيل على مجموعة الأفكار والمعارف والاعتقادات، التي تحكم سلوك الأفراد والجماعات، وهي بذلك ذات تطبيق اجتماعي وبُعد تاريخي[١]. وعلى الرغم من تعدد استعمالاته، كمعيار سلبي أو إيجابي للفكر، تبقى الصبغة الذاتية للمصطلح هي المشترك الفعلي بين مختلف استعمالاته، "نقول إن فلانا ينظر إلى الأشياء نظرة أيديولوجية، نعني أنه يتخير الأشياء، ويؤوّل الوقائع، بكيفية تظهرها دائما مطابقة لما يعتقد أنه الحق"[٢]. ويُتداول بهذا المعنى مرادفاً للمعتقد الفكري لذات فعلية في علاقة بموضوع، علاقة تختلف "تبع ا لمواقع الناس من مرئيهم"[٣].

هذا البُعد الذاتي للأيديولوجيا هو ما رشحها لتصف اشتغال وجهة النظر من حيث الاستمرارية، في الخطاب السردي، حيث يتحرك النص بواسطة علاقة أيديولوجية بين ذات وموضوع معين، أو عدة ذوات تتبادل وجهات نظر، متفقة أو مختلفة، حول موضوع معين، فيتحرك الخطاب، ويغتني بفعل هذه الحوارية، بين الذوات التخييلية، أو بين الذات وذاتها. "كل

---

(١) انظر: عبد الله العروي : مفهوم الأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٤ ص ٥.

(٢) السابق: ص١٠.

(٣) يمنى العيد: الراوي الموقع الشكل، ص٢٣.

تعبير هو تعبير من موقع، وكل موقع هو موقع أيديولوجي، انه موقع يقول، والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، وتوجه إلى مخاطب... وفي هذه العلاقة منشأ لأيديولوجي يسم مواقع النظر والتوجّه"(١).

ونظرا لارتباط الأيديولوجيا بالبعد الفكري لوجهة النظر، في صورته الاجتماعية، بوصفه علاقة بين الذوات باتجاه موضوع تتشارك النظر له، ارتبط تحديد تطبيقات الأيديولوجيا في الخطاب السردي، بتعدد وجهات النظر، على يد رائد التعددية الصوتية، "الحوارية"، "ميخائيل باختين". وكان توظيف البعد الأيديولوجي في الخطاب السردي –قبل باختين– يكاد يحصر في سياقات النص الخارجية، فجاءت دراسة باختين للتعددية الصوتية لدى دستويفسكي، بمثابة إعادة بناء للمنظور الأيديولوجي للخطاب السردي، حيث اهتم باختين بتفنيد الدراسات التي قامت على فهم مغلوط للمظهر الأيديولوجي في العمل الأدبي، وتناول الدراسات السابقة لدوستويفسكي، وحلل قصورها عن فهم اشتغال الأيديولوجيا في الخطاب السردي، بفصلها الفني عن الأيديولوجي، بينما يتجه هو للقول بأن الأيديولوجي يظهر بواسطة الفني، وأن انفصالهما في القراءة النقدية لدوستويفسكي كان سببا في عقم القراءة عن النفاذ لعظمة هذا الروائي.

ربط باختين بين التعددية الصوتية –ظاهرةً فنية– وبين الوضع التاريخي للروائي، "إن التناقضات الحادة جدا للرأسمالية الروسية المبكرة، وإن ازدواجية دوستويفسكي بوصفه شخصية اجتماعية، وعدم أهليته الشخصية لاتخاذ حلول أيديولوجية محددة ... إن كل هذه الأشياء قد شكلت شروطا مثلى لإيجاد الرواية متعددة الأصوات"(٢)، لكنه اتجه لتصحيح علاقة الأيديولوجي بالفني في الخطاب السردي، حيث عكس اتجاه الدراسة، فأدخل الروائي لخطابه، ودرسه بوصفه صوتا من أصوات نصه، بدلا من إخراج أصوات الشخصيات وتذويبها في عالم الروائي.

وفقا لذلك بنى باختين دراسته دوستويفسكي Fedor Mikhailovich

(١) يمنى العيد: الراوي الموقع الشكل، م.س، ص٢٥– ٢٦.

(٢) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٥٢.

Dostoevsky على أساس مقارنة صوت الروائي (الهوية الاجتماعية الفعلية) بأصوات الشخصيات في رواياته، حيث استطاع ديستويفسكي أن يمنح أصوات الشخصيات قدرة فريدة، لاتخاذ مواقف وآراء محركة للبنية السردية، "ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، في ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستويفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط، في الوقت نفسه تحافظ على عدم اندماجها، بعضها مع بعض، من خلال حادثة ما"(١).

وكان منظور باختين للتعددية الصوتية، كاشتغال للأيديولوجي في الفني، رائداً لأعمال البنيويين الإنشائيين، الذين اهتموا بالخطاب السردي مؤجّلين النظر للسياقات الخارجية، ومنكبّين على العناصر الداخلية له. وفقا لذلك يجيء المنظور الأيديولوجي لوجهة النظر بوصفه تمثيلا لعلاقة تقوم داخل البنية السردية، حيث الذات هي ذات الراوي والشخصيات، والموضوع هو ما تتوجه إليه الذوات التخييلية بوجهات نظر محددة(٢).

ويتبنى البحث رؤية البنيويين الإنشائيين لتعدد وجهات النظر في الخطاب السردي كمكون نوعي، حيث يبنى الخطاب السردي بشكل جوهري على علاقة الراوي التخييلي بموضوع، وفق وجهة نظر، تدخل بدورها في علاقات بوجهات نظر الشخصيات تجاه الموضوع ذاته، فكل خطاب سردي -بحسب ج. جينيت- ينطوي على خطابين، هما خطاب الراوي وخطاب الشخصيات، علما بأن كل خطاب منهما قد ينطوي على تعدد بذاته(٣).

ويربط تودوروف بين الدائرة التأويلية وتعدد وجهات النظر، "إن الدائرة التأويلية التي تسلم بتواجد الكل أجزائه وتلغي تبعا لذلك إمكانية وجود بداية مطلقة، تشهد وحدها بضرورة تعدد التأويلات"(٤). وهذه البنية التعددية للخطاب تفرض المنظور الأيديولوجي في تحليل الخطاب

---

(١) انظر: ميخائيل م. باختين: م. س ، ص١٠.

(٢) يتبنى البحث رؤية كنعان بهذا الخصوص، انظر: ش. كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٢٢.

(٣) جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، ص٩.

(٤) تودوروف: الشعرية، ص٢٢.

السردي، وفق بنية وجهة النظر.

ولعل انطلاق دراسة باختين لتعدد الأصوات من الرواية كان وراء نشأة اتجاه يحصر هذه البنية التعددية في الرواية، وفي هذا الاتجاه يميز شكري عياد القصة القصيرة بأحادية الصوت، ويبني هذا الرأي على مقارنة القصة القصيرة بالرواية، وفق مقابلة القصة بالرواية، وتعدديتها الصوتية(١). ويتأثر بفكرته عدد من النقاد، حيث يتابعه عبد الرحيم كردي ويدعم فكرته بأقوال اوكونور عن فردية النغمة في القصة القصيرة وتعبيرها عن الشخصية رأسيا لا أفقياً، أي في انعزالها واختلافها لا في علاقتها بالمجتمع(٢)، وتتبنى عنهما منى المفلح الرأي نفسه، في دراستها حول القصة القصيرة السعودية(٣)، ما يؤثر –بحسب هذا البحث– في دراسة القصة القصيرة عامة، والقصة القصيرة السعودية خاصة.

والواقع أن هذه الأقوال لا تنفي التعددية عن القصة القصيرة، فقد انطلق عمل باختين من الرواية، لكن الأبحاث بعده أثبتت أن التعددية سمة للخطاب السردي، فالسرد قائم على الاختلاف، ومن دون تقديم المختلف لا معنى للسرد، وهذه نظرية شكلانية جوهرية. وقد اتسع مصطلح باختين "الحوارية"(٤)، ليشمل مختلف الخطابات والأنشطة الإنسانية، فكل خطاب يبنى –بالضرورة– بواسطة علاقة حوارية مع خطاب آخر، وكل نص هو أسلبة لنص آخر، وبالتقدم في ذلك الاتجاه، يكون كل أسلوب أدبي هو رد فعل على أسلوب أدبي آخر. ويفسر هارولد بلوم هذه التعددية بمفهوم (قلق التأثير)، الذي يجعل كل كاتب يحاول الاستقلال عن النصوص

(١) شكري عياد: القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٧٩م، ص١٧.

(٢) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص١٦٥ وما بعدها.

(٣) منى المفلح: البدايات والنهايات في القصة القصيرة السعودية، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، وزارة التعليم العالي، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٤م، ص٩.

(٤) تودوروف: ميخائيل م. م. باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ص١٦ وما بعدها.

الأخرى، فيكتب مع خطاب آخر أو ضده، ما يجعل خطابه متعدد القيم[١].

أما فردية القصة القصيرة لدى اوكونور فهي إثبات داعم لقيام القصة القصيرة على الاختلاف والحوارية لا الانسجام، فهي فن الجماعات المهمشة كما يقرر. "تعالج القصة كمّاً أقل من الأحداث وعددا أقل من الشخصيات، وبالتالي عددا محدودا من وجهات النظر، لكن ضيق مساحتها يجعل من هذا البسيط معقدا في مستوى البناء والخطاب النصي"[٢].

ومن أهم الدراسات العربية التي تبنت دراسة السرد من مدخل تعدد وجهات النظر، دراسات يمنى العيد، ومحمد نجيب التلاوي. وكلاهما يتبنيان الاتجاه الذي يعتمد السياقات الخارجية في دراسة الخطاب السردي، دارسين وجهة النظر انطلاقا من منظور المؤلف الفعلي.

يرى التلاوي أن الخطاب السردي يكتسب من تعدد وجهات النظر سمة اللاتجانس، كما أوضحها في دراسته لرواية الأصوات[٣]، "فأهم ما تنطوي عليه رواية الأصوات من خصوصية بنائية يكمن في: اللاتجانس والتعدد اللغوي"[٤].

وهو يشرح اللاتجانس كمحدد تقني لرواية الأصوات عبر المسافة بين الكاتب وشخصياته، فإهمال الكُتّاب هذا العنصر أدى لأن تصبح القصة التي يكتبونها امتدادا لشخصياتهم الواقعية، بحيث ينتفي تماسك النص السردي الذي يظل مشدودا لشخصية الكاتب، ويهمل بنية الشخصية داخل النص، فيهتز بناؤه الداخلي ويتخلخل. وفي مقابل ذلك يحتفظ اللاتجانس "بمساحة من الحرية لكل صوت دونما محاولات من المؤلف لتوجيهه نحو غاية فكرية أحادية، وذلك من أساسيات نجاح رواية الأصوات"[٥].

وتبني يمنى العيد دراساتها للصوت السردي، أو الراوي في علاقته بوجهة النظر، على

---

(١) تودوروف: الشعرية: ص٤١-٤٢.

(٢) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص٤٠.

(٣) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص٥٢.

(٤) السابق: ص٥٢، ٥٣.

(٥) السابق: ص٥٦.

المنظور الأيديولوجي لوجهة النظر، متبنية مفهوم "الحوارية"، معيارا لتحليل الخطاب السردي. وتختار تبعا لذلك مصطلحا يتوافق مع منظورها في دراسة الراوي، وهو "الموقع"، الذي يرتبط بدخول الكاتب الفعلي بوصفه ترهينا سرديا أيديولوجيا(١). "كل موقع هو موقع أيديولوجي، إنه موقع يقول، والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، وتوجه إلى مخاطب... وفي هذه العلاقة منشأ لأيديولوجي يسم مواقع النظر والتوجّه"(٢).

وفي هذا الاتجاه تتناول الخطاب السردي، بوصفه خطابا لا ينفك عن هويته الأيديولوجية، ترتبط الصياغة الأدبية بموقع الكاتب من قضايا المجتمع، "ونحن حين نكشف بقراءتنا للنص عن هذا الموقع، إنما نكشف عن هوية الأيديولوجي المتحكم ببنية النص وبمنطق نهوضه"(٣)، حيث "ينسج الفاعل (المتكلم/الكاتب) القول، يبني تركيبه الخاص ليجعل اللغة قادرة على قول ما يحتاج، أو ما يريد قوله"(٤).

ووفقا لاستعمالها مصطلح الأيديولوجيا، يكون انفتاح الموقع معيارا إيجابيا لوصف الموقع، لأنه يعني اتساع منظور الكاتب الفعلي لمواقع مختلفة للشخصيات، قد تتناقض مع موقعه الايديولوجي الخاص، ما يعني قدرته على أن ينتج خطابات مغايرة أيديولوجيته، وبذلك يكون "الموقع هو دينامية تكوّن النص، الباحث عن شكله الفني الخاص"(٥)، لكن تناقض توظيف "انفتاح الموقع" لدى يمنى العيد ومحدودية المنظور لدى ج. جينيت، ومن يتجه اتجاهه، لا ينفي توافق الوظيفة الخطابية لهما، حيث يضمن كلاهما استقلالية الشخصيات بمنظوراتها.

ويمكن الإفادة من اشتراط يمنى العيد مركزية الموضوع معيارا لأدبية العمل، حيث ينبغي – بحسبها– أن تتحدد المواقع بالنظر لموضوع معين، لا بالعلاقة المحضة بينها. تبعا لذلك ينبغي ألا

---

(١) يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل. ص٣٣.

(٢) السابق: ص٢٥– ٢٦.

(٣) السابق: ص٣٠.

(٤) السابق: ص٢٤.

(٥) السابق: ص٣٤.

يتسيد موقع ما، ويصبح المركز، فتتحدد المواقع الأخرى وفق علاقتها بالموقع المركز، بل يجب أن تكون العلاقة بين المواقع علاقة حوارية نشطة تختلف في النظر لموضوع معين، ولا ينبغي أن تتعطل وتتخذ اتجاها واحدا [١].

ويعد هذا المعيار الفني الحواري من منظور هذا البحث حدًّا نوعيا جماليا للقصة القصيرة، التي تتمتع بعلاقة خاصة بين الشخصية ومرئيها، فليس هناك تعقيد في العلاقات والمواضيع يسمح بتسيد موقع منها، بقدر ما هناك وحدة زمن وحدث، تبني علاقة خاصة بين الذات والموضوع وفق رؤية تتيح تعدد المواقع للشخصية والسارد، لا سيما أن العلاقة بين الواقع والمتخيل من منظور هذا البحث، تقع في القصة القصيرة في باطن الشخصية —كما سبق بحسب ماي – لا في خارجها، وتتخذ منه فضاء لصراعاتها واختلافها.

وتصنف يمنى العيد النصوص السردية وفق موقع البطل من الشخصيات الأخرى باتجاه موضوع، إلى قصص أحادية الموقع وقصص مبنية على موقعين وقصص متعددة المواقع[٢]. وهي تميز القصص متعددة المواقع بالتفكك الخطابي، وانتمائها لتيارات ما بعد الحداثة، حيث يبنى الخطاب على تفكك الدلالة وانتشارها، لا على اكتمالها. ويرى البحث أن الفرق بين النوعين الأخيرين هو في الدرجة لا في النوع، فهما بنيتان قائمتان على الصراع، ويمكن أن يكون الصراع مبنيا على قطبين، وقد يمتد ليتشظى على أكثر من قطب، ما يزيد من عمق الصراع، ويطبع الخطاب بطابع التفكك والتشظي. ويعالج هذا البحث تعدد وجهات النظر المواقع بنوعيه: (موقعين أو أكثر) تحت عنوان واحد، هو تعدد وجهات النظر، بينما يفرد أحادية وجهة النظر كمقابل للتعدد بعنوان مستقل.

أما تحول وجهة النظر فهو مظهر معدل لتعدد وجهات النظر، بفارق يتمثل في مصدر وجهة النظر، فقد تتعدد وجهات النظر بواسطة أصوات مختلفة، لكنها حين تتعدد بواسطة الصوت

---

(١) يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل: ص٢٨.

(٢) السابق: ص٨٢ وما بعدها.

ذاته يغدو التعدد تحولا في وعي الشخصية، ممثلا الصراع الداخلي الذي يسم شخصيات القصة القصيرة.

وقد يحدث تحول وجهات النظر على مستوى الحبكة، فحين تتعرض الشخصية لمفاجأة، وتحول في الأحداث، تتأثر وجهة نظرها، وتتغير، ويحدث ذلك في القصص التي تتضمن تغيرات ومفاجآت ضمن عالم الشخصيات، وذلك مختلف عن المفاجأة التي تحدث بواسطة أفعال الشخصيات ذاتها(١).

يعد الحوار الداخلي والخارجي وسيلة لإبراز حركة وجهات النظر، في الخطاب السردي، حيث "تأتي تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية مولدة للحوار"(٢). ويضيف التلاوي لدراسة موضوع الحوار بوصفه محركا لوجهة النظر، الطابع اللغوي، فالحوار تجسيد لفظي لغوي للفروق الثقافية واللا تجانس الفكري الجوهري، الذي يمكن أن يدعم اللاتجانس الموضوعي تجاه موضوع الحوار، ويبرره(٣). وبالإضافة للحوار تتنوع التقنيات التي بواسطتها يتم إدخال تعدد وجهات النظر في السرد، فقد يتم ذلك بواسطة تعدد الأصوات السردية، سواء بواسطة التواتر، الذي يُسرد فيه الحدث مرات متعددة، بأصوات متعددة، أو بتعدد مستويات السرد، أو بغيرها من مظاهر تعدد الأصوات السردية(٤). وقد يتم بواسطة التقطيع الزمني والمكاني للسرد، أو باختيار شخصيات يمكن السرد من وعيها، قادرة على التحول وتغيير مواقعها، وقد يظهر ضمن أصغر وحدات النص، داخل جملة أو حتى كلمة.

---

١ انظر: ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٢م، ص٨٢.

(٢) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص٥٧.

(٣) السابق: ص٦٣ وما بعدها

(٤) انظر: عبد الله إبراهيم: الرواية العربية، الأبنية السردية والدلالية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٧م، ص٩٦ وما بعدها.

الفصل الأول

أحادية وجهة النظر

تسرد الشخصية الرئيسة في قصة "مفتونة"[١] لعبدالواحد الانصاري –وهي امرأة مطلقة ترى في الزواج خلاصا من عواقب الطلاق – علاقتها بعامل المزرعة. وتقف من وجهة نظر داخلية عند تفاصيل شخصيته، وإصراره على القرب منها، في وقفات مستمرة بالزمن، وتلجأ لتضفير الحذف مع التواتر الزمنيين، حين تشير –بأسلوب حصر–إلى علاقات أخرى فاشلة، لتضاعف خطابيا عمق معاناتها، وتوسّع حدود حكايتها المتمثلة في تجربتها المريرة في فشل العلاقات الزوجية، حين تقول: "مشكلتي الملحّة هي أني لست مستعدة لخسارته كالعديدين قبله، وليس أولهم سائق الباص الذي غير وظيفته واختفى بدون أي إشعار سابق، وليس آخرهم موظف البنك الذي قال لي: إنه انكشف وصار مراقبا..." [٢].

تبنى هذه القصة على وجهة نظر أحادية، للبطلة تجاه موضوع القصة (الطلاق)، فهي تعالج البعد العاطفي للطلاق، من منظور واحد، دون أن تستوعب وجهات نظر الشخصيات الأخرى (والدها وإخوتها)، التي تعرضها البطلة بصوتها نافية أصواتها، وسالبة حقها في التعارض مع وجهة نظرها.

أما في قصة "المكنسة السحرية"[٣]، فيكرس وصف بيت الثري، الذي تدخل إليه البطلة –هي موظَّفة تسويق، تغامر بعرض منتجها على رجل ثري– وجهة نظر أحادية، تقدم احتمالا واحدا، لموضوع مماثل. وهو موضوع خوف المرأة من استغلال الرجل مهنتها، بانتهاك حدودها الأخلاقية. ويوظف الراوي وجهة النظر الداخلية للبطلة، من خلال وقفة تأملية للمكان الذي – توقعته من منظور وحيد– معدّاً لاستقبالها. وذلك عبر مقطع وصفي يبني وجهة نظر واضحة وتحليلية، ترسخ أحادية المنظور، لراو عليم، يروي من مسافة زمنية، توحي بتحقق مخاوف البطلة، حيث تجعل للسرد الاسترجاعي وظيفة شارحة لحدث متحقق، في زمن منقضٍ قبل زمن السرد.

ولا يعكس تعدد الأصوات السردية – في صورة حوار أو مواقع سردية – تعدد وجهات

---

(١) عبد الواحد الأنصاري: بكارة، ص٥٧.

(٢) السابق: ص ٥٧.

(٣) بدرية البشر: حبة الهال، ص ٩.

نظر في كل الأحوال، وتعد قصة " الصورة"[١] لحسن حجاب الحازمي، مثالا على ذلك. وتتناول تفاصيل تقليد اجتماعي منبوذ شرعا، يتمثل في ظاهرة ختان الاولاد في سن كبيرة، والطقوس المرافقة لها، في بعض مناطق جنوب المملكة.

يظهر البطل صامتا بلا صوت، وهو الطفل أو المراهق الذي تمارس عليه تلك الظاهرة، وتنتهي بموته. ويروي حكايته أخوه الأكبر من موقع راو شاهد، يتولى صياغة الأحداث من موقع معارض لتلك الظاهرة، وتقديمها في صيغة عرض حواري، على لسان العائلة والمجتمع الذي يحيي هذا التقليد، ومن خارج الحوار يعلق الراوي بلغة ناقمة على الظاهرة، ونتائجها السلبية.

حرص الراوي على اختيار مفردات محلية خالصة، ليرسخ موقعه الجغرافي من الحدث، وليرسخ موقع الحدث أيضا، وعلى تقديم وصف دقيق لتفاصيل الحدث. وتضمنت القصة أصواتا أخرى كصوت الأب وصوت الأم وصوت شيخ القرية، وكلها تمثل وجهة نظر المجتمع المحلي الذي يتمسك بموروث سلبي. ومن خلال تلك الأصوات وبلهجتها يعرض الخطاب دور المجتمع في استمرار بعض الموروثات السيئة من خلال تشجيع المجتمع، وضعف الأصوات المعارضة تجاه التوجه الجماعي، كصوت الراوي.

وهنا راو غيري القصة، يروي من موقع شاهد، وفق نمط فاعلي لوجهة النظر، لكونه مشاركا في القصة، ما يجعله محدود وجهة النظر، لا يروي ألا ما يشهده. وعلى الرغم من ميزات النمط الفاعلي لوجهة النظر، تلمس هذه القراءة خطابا غير محايد، بصوت راو يحمل رؤية منحازة ضد موضوع سرده، ما يجعل تنظيم الخطاب يخدم فكرة محددة، هي تجسيد بشاعة هذه التقاليد، عبر توظيف الأصوات جميعها لتمثل هذا التقليد، وسلبها عنصر الحوارية، ووقوفه من بعيد في دور الواصف.

وقد تُوظَّف وتيرة الحدث، وبنية الحبكة، لتفعيل وجهة النظر، فكل قصة تبنى بالضرورة على علاقة بين الشخصية وموضوع معين، توجه أفعال الشخصية، وتشكل الحدث، وقد تنتهي الشخصية إلى نتيجة تحقق توقعاتها، كما قد يحدث العكس. وفي القصة التي تنتهي فيها أفعال الشخصية لنتيجة مفاجئة لتوقعاتها، أو مناقضة لها، ينشأ اشتغال وجهة نظر البطل عن هذا

(١) حسن حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، ص١٥.

المنحنى المتغير لتوقعات البطل، حتى مع افتقار القصة لتعدد وجهات النظر.

وفقا لذلك يمكن تتبع وجهة النظر في الخطاب السردي الذي لا يشف عن حركة واضحة لوجهات نظر الراوي والشخصيات، كما في قصة "الأجساد الحرة"(١)، لفيصل الرويس. ويروي القصة راوٍ عليم، وتدور حول الطبقية في المجتمعات الحية، وما ينتج عنها من طمع، غريزةً للكائنات الحية. تتمثل هذه الدلالة العامة في شخصيات رجل "مهم" بتعبير الراوي، يملك حوض أسماك متصلا بالبحر، والحوض مجهز بحواجز لحمايته من خطر الكائنات البحرية. يمنع الحاجز الأول دخول الأسماك سوى الصغيرة غير الخطرة، ويدعم بحاجز ثانٍ، تستطيع دخوله أسماك متوسطة، بحثا عن الأسماك الصغيرة خلف الحاجز الأول، وتكون بدورها مطمعا للأسماك الكبيرة، التي تظل تناوش الحاجز الثاني.

أما الحدث فيتمثل في طمع الخادم في سمكة كبيرة، إذ يحاول اجتياز الحواجز، المجهزة بحساسات لحرارة الجسد، لتوفر حماية من أكثر الكائنات طمعا (الإنسان)، والمفارقة أنها لا تؤثر على الأسماك ذات الدم البارد. وتنتهي القصة بتعرض الخادم للصعق الكهربائي، ضحية للطمع، ما يعرضه لعكس توقعاته، حيث تنتهي محاولاته لصدمة، تنتهي بسقوطه في الحواجز، بدلا من تجاوزها.

وتعرض القصة سببين لموت الخادم، هما الطمع، ومصدره الخادم، والحاجة الناتجة عن الطبقية، ومصدرها المجتمع، وهي بذلك تفتح وجهة النظر على سؤالين: هل كان طمع الخادم نتيجة الاضطرار والحاجة، التي سببتها تقاليد اجتماعية، أم نتيجة غريزة جشع فردية؟ من القاتل؟ المجتمع أم الفرد؟ الذات أم الآخر؟ إن انفتاح السؤال على إجابتين محتملتين، يقلل من سلبية أحادية وجهة نظر الراوي وسيطرته على وعي الشخصية في هذه القصة.

وينطبق الأمر نفسه على قصة "الورقة القاتلة"(٢)، لفيصل الرويس، إذ تروي بصوت راو عليم، قصة شخصية مبهمة، على الرغم من تمييزها باسم محدد، حيث لا يذكر الراوي أي علامة تحدد شخصية "روثمان"، سوى مكان الحادثة، التي لا تشير سوى إلى احتمال كون الشخصية من

---

(١) فيصل الرويس: العنقودية، ص٥٢.

(٢) السابق: ص٣١

"موسكو". وتتلخص القصة في وجود البطل في حديقة، متمتعا بجوها الشتوي، ودخول رجل أمريكي، بورقة، يرميها عليه غاضبا متسائلا عن طبيعة ما هو مكتوب فيها، وهو ما تسبب في أن يقتله، لتنتهي القصة دون أن يوضح الراوي سبب القتل، ولا محتوى الورقة.

ويوظف الوصف في القصة بدقة، دون أن يسهم ذلك في تمييز الشخصية بوصفها ذاتا، فيذكر أسماء الشخصيات، وأوصاف المكان، والزمان. وهذا يناقض وظيفة الوصف التقليدية، لكنه يدعم تقنية القصة التي تميل لدعم الحدث بتفاصيل تسهم في شد القارئ، وتركيز الضوء على اللحظة النهائية، التي ستنتهي بطيران الورقة في الهواء، وضياعها مع ما تتضمنه من مفتاح يفسر كل غوامض القصة، هذا الضياع الذي يفتح الحدث باتجاه احتمالات لا تحصى ليكتمل.

وهذا ما يجعل وتيرة الحدث هي الحاملة لحركة وجهة النظر، إذ تعوّض بهذه الثغرات المتعمدة في الحبكة مشكلة سيادة وجهة نظر الراوي العليم، وتقييده أصوات الشخصيات. وعلى الرغم من كونه هو الصوت الأوحد، حتى النهاية، هو يقرر أن يترك القصة للقارئ، وينقل ملكيتها إليه، ليكتبها من جديد.

الفصل الثاني

تعدد وجهات النظر

تعرض قصة "الأحداث الغريبة التي جرت في قرية ك"[١] حكاية واحدة، تجري أحداثها في ثلاثة فضاءات، حيث تتداخل في حبكة القصة ثلاثة عوالم: عالم الحيوان، عالم الإنسان، عالم الشخصيات الخيالية وهو عالم نصي تأتي شخصياته من القصص الشعبية، ويروي الراوي الحدث من وعي الشخصيات في كل عالم بمنطق ذلك العالم. ويحقق ذلك منظور باختين لتعددية الأصوات، حيث لا تنحصر في تعدد الشخصيات داخل عالم موحد، بل تعكس تعددية تقوم على استقلال كل صوت بعالمه الخاص، ونهوضه كشكل مختلف ومتمايز من الوعي بالعالم[٢]، حيث يصدر تعدد وجهات النظر في هذه القصة عن تعدد العوالم المرجعية للشخصيات التي يسرد الراوي القصة من وعيها، ما يصنع بنية مختلفة للوعي، ولمنطق وجهة النظر.

يُفتتَح الخطاب السردي بسارد عليم يروي مشهد انتزاع قلب دجاجة، من شخصية مجهولة، ورمي هذا القلب في بحيرة تسكنها حوريات البحر وكائناته، ومن ثم يجري تفسير هذا الحدث في كل عالم بحسب وعي الشخصيات فيه، والمحكومة بمنطق معين، يتدرج بين الواقعي التجريبي والخرافي العجائبي.

ويبنى الخطاب بواسطة اختلاف وجهات النظر بين عالم الإنسان وعالم الحيوان وعالم الكائنات الخرافية، وأخيرا عالم عجائبي يتقبل فيه الإنسان نطق الحيوان، لحدث واحد هو احمرار البحيرة.وهو بمثابة مفتاح يفسر أحداث القصة، ويربط بينها، فكل من هذه العوالم يستقل بمنطقه وبمنظورات شخصياته، في تطور أحداث منفصلة، ترتبط بواسطة الحدث المركزي.

ويتضح تعدد وجهات النظر، ودوره في بناء القصة، على لسان الضفدع –الراوي الذي دخل قصته بوصفه شخصية– حين يتجمع أهل القرية، ويتساءلون حول سبب احمرار مياه البحيرة، يتقدمهم عمدة القرية، فيطرح الضفدع أمامهم عدداً من الاحتمالات، مخاطباً العمدة: "تستطيع أن تزعم أنها حورية البحر الصغيرة، التي خبأت قلب الدجاجة عن والدها، تستطيع أن تزعم أنه اللقلق الذي رمى وسط البحيرة، تستطيع أن تزعم أنه الديك الذي استأجر اللقلق ليقتل زوجته، تستطيع أن تزعم أنه أنا، بصفتي كاتب أحداث هذه القصة، تستطيع أن تزعم أنه الغجري

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٢١٨.

(٢) باختين : ص١٠.

الذي رمى الخاتم بالبحيرة، وبسبب ذلك تنبهت زوجتك إلى لون البحيرة، فالشيء لو لم يلاحَظ لا يكون لحدوثه قيمة، كأنه لم يكن..."[١].

وتوظف قصة "مقتل الواقدي"[٢] تقنية مختلفة، لتغذية الخطاب بوجهات نظر متعددة، وصولا لنهاية مفتوحة، قابلة لتوقعات لا نهائية. توظف القصة السرد عبر الوثيقة المكتوبة، ومن موقعين مختلفين، إذ تجري المقابلة بين مخطوطتين، تتحدث أولاهما عن حادثة مقتل الواقدي، على لسان رئيس الشرطة، يخاطب فيها الوالي، وتتحدث الأخرى عن منهج الواقدي مؤرخاً، على لسانه. ولا يوجد إطار سردي يجمع بين المخطوطتين في إطار واحد، سوى الزمن التاريخي، وقصدية المقابلة بينهما، لبناء الحدث من موقعين سرديين مختلفين.

ويلاحظ أن اختلاف وجهتي النظر اللتين ينتجهما الموقعان حول تفسير مقتل الواقدي، لا يتوقف عند مجرد التعدد، بل يسهم في بناء الحدث وكشف جوانب الغموض فيه. أما الراوي فهو صوت مضمر، يعرف القارئ أنه من يقف خلف اختيار الوثيقتين، وتنظيم سردهما بشكل متقابل، متضمنين الحدث، إذ لا توجد حكاية تروي نفسها، بحسب جينيت[٣]. ويبدو الراوي من مسافة كافية، قادرا على تنظيم الخطاب، لوظيفة تقويمية للتاريخ، تنقض مفهوم الحقيقة التاريخية بوسيلته الرائجة (الوثائق)، وبذلك يخدم تعدد وجهات النظر تقويم التاريخ، ويثبت ضعف أدوات بناء الحقيقة التاريخية المفرطة في مثاليتها.

وتعد قصة "أظلاف"[٤]، لضيف فهد، مثالا على اشتغال تعدد وجهات النظر في مضاعفة القصة، والخطاب، وفيها خطاب واحد يقدم قصتين، يتشاركان الشخصيات والمكان والزمان، ولا يمكن تمييز كل قصة إلا بواسطة الصوت، والتقطيع في زمن السرد. ويمكن القول إن كل صوت يقدم خطابا مختلفا مستقلا بقصة من وجهة نظر مختلفة، وبذلك يكون القارئ أمام تعدد خطابات وتعدد قصص، وينتج تعدد وجهات النظر، عن تعدد الأصوات.

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٢٢٩.

(٢) السابق: ص١٥٣.

(٣) جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص٦٣.

(٤) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٣٣.

يتضافر الصوتان في بناء قصتين مختلفتين، وليس الاختلاف حول موضوع واحد فحسب، فهو حدث واحد يجري معالجته كهروب حيوان من راعيه، وبالعكس كمطاردة إنسان لحيوان، ويتطور الحدث على لسان الرواة، يتناوبان سرد الحدث، كل صوت منهما يتولى السرد الذاتي الداخلي للحدث من وجهة نظر مختلفة. ويبدو أن التقطيع الزمني السردي، هو الطريقة الوحيدة لاحتواء قصتين متزامنتين في خطاب سردي واحد.

وتأتي –على النسق ذاته– قصة "معادلات الدرجة الأولى بمجهولين"[١] لزهراء موسى، وفيها يغيب الراوي المستقل بسرد الحدث، ويجد القارئ نفسه أمام الشخصيات مباشرة، يشاهدها وهي تحتل فضاء النص بكامله، بتوزيع متعادل. المتحدث في هذا النص هما صوتان متقابلان تماما، متساويان في الأهمية، فليس هناك من شخص ثان أو ثالث، كلاهما يمثل ذاته أو الشخص الأول في القصة. ويدعم هذا الاستبداد الكلي بفضاء النص كون الحوار المباشر بين الصوتين يغيب، بحيث لا يقطع انسياب تيار الوعي لكل شخصية وهي تستبطن ذاتها بالمقارنة مع الذات المقابلة .

وتتلخص القصة في حدث واحد مركزي، يتم سرده عبر وجهتي نظر متقابلة حول موضوع المراهقة، متمثلة في شخصيتي القصة، وعبر خطاب تحليلي ذاتي لبطلتي القصة، كل واحدة بصوت الأخرى. والحدث هو زيارة (نهلة) (لشروق) في بيتها لأول مرة، لتذاكر معها دروس مادة الرياضيات، ومن ثم تسجيل انطباعات الشخصيتين كل واحدة عن الأخرى، في مكان مختلف عن المدرسة. ولعل غياب الحوار الظاهري المباشر يترافق مع غياب الراوي الخارجي، أي غياب كل شيء عدا الصوتين السرديين/ الشخصيتين الرئيستين.

وهو غياب يمنح الشخصية المساحة الكاملة للحركة والكلام عن نفسها، وهذا الاستقلال بالصوت لكل شخصية على حدة، يغيب سلطة الراوي أمام حضور الشخصية، التي بوسعها التعبير بحرية عن تحيزاتها الخاصة، لا لا سيما مع الحوار الداخلي الذاتي، الذي يسهم بتضييق وجهة نظر الشخصية المتكلمة، طالما موضوعها شخصية أخرى، يبقى مجال التكهن بأفكارها مفتوحا.

شروق ونهلة: صوتان يتبادلان مهمة السرد في استقلال تام، لكن هذا الاستقلال لا يخلو

---

(١) زهراء موسى: ص٢٥.

من حوار داخلي ناتج عن دوران كل من الصوتين حول الحدث المشترك بفضائه المكاني والزمني، ما يتيح للقارئ أن يتعامل مع كل صوت مستقلا كقطعة متماسكة، ملاحظا التناقض الذي ينشأ من اختلاف الشخصيتين، بدلا من أن يضطر لتفكيك قول كل شخصية ليعثر على التقابل بين أجزاء المقطعين وهنا تعدد القصص، وتعدد الخطابات، داخل إطار خطاب سردي واحد.

نهلة الطالبة المهملة، تأتي لمراجعة دروس الرياضيات مع الطالبة المثالية في مدرستها: شروق، وتنطلق الحكاية بخطاب مونولوجي بصوت (المتكلم). هي قصة تعتمد على تنويع زوايا النظر لدرجة التضاد، من خلال صوت الراويتين نهلة وشروق. يمثلان زاويتي نظر فضاؤهما: الحياة من وجهة نظر شابتين مراهقتين، تتأمل كل منهما هذا الفضاء بالحركة المستمرة بين نظرتها لذاتها، ونظرتها لصديقتها، ويبقى على القارئ أن يحرك ذهنه بين الصوتين، وانقساماتهما الداخلية، داخل هذا الفضاء، ليصنع فكرته الخاصة عن الشريحة البشرية التي تمثلها بطلات النص، ومن ثم رؤيته الأوسع للفضاء الذي تأخذه إليه هذه القصة .

يسرد هذا النص السردي الواقعة من منظور الشخصيتين المتخيلتين، وهما شخصيتان مراهقتان، لا يفكران بموضوعية، ويضخمان أبعاد الصورة. وهذه أعمق مشكلة نفسية يواجهها المراهق، وقد عالجها النص بذكاء عبر إظهار الاضطراب في الرؤية والتركيز وتضخيم الأمور بمنظار عاطفي نفسي بحت: شروق كيف تراها نهلة، ونهلة كيف تراها شروق.

نهلة الطالبة المحبطة، والمهزوزة نظرتها لذاتها، كيف تمعير نجاح شروق من وجهة نظرها المهتزة، والكاريكاتورية أحيانا. وشروق الطالبة المتزنة والمثالية، التي تمارس الإقصاء على ما هو عادي في شخصيتها هي، لتكون المثالية في المدرسة، وهي المراهقة العادية في البيت، ثم تواصل ممارسة الإقصاء على طبيعة نهلة، لترسم مفارقات حادة تظهر أسوأ ما في نهلة، الشيء الذي يعمّق حدّة تطرف شروق في وعيها للصورة المسننة لذاتها، والتي لا ترغب في اهتزازها ولو من خلال شخصية أخرى.

وتتضمن قصة "المسالم"[١] خطاباً مباشرا مع جمهور مفترض من القراء، وتفتتح بمخاطبتهم: "أعترف لكم"، وهي قصة تتضمن وجهات نظر متعددة، له ولشخصيات القصة، حول موضوع

(١) حسن حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، ص٢٧.

العراكات الشبابية، كصورة من صور النضج والاستقلال من منظور الشباب. ويعرض الراوي ذلك الاختلاف عبر موقف عراك، يدخله مضطرا، للدفاع عن قريبه، وصديقه الآخر، وذلك يتعارض مع شخصيته المسالمة، حيث تجنب العراك دائما حتى تلك اللحظة، بعكس صديقيه، فأحدهما يرى في العراك وسيلة مشروعة للدفاع عن النفس، والآخر متهور، وهما وجهتا نظر مقابل وجهة نظر الراوي الذي لا يرى أي مبرر للعراك.

وليس تعدد الأصوات قرينة تعدد في وجهات النظر في الأحوال كلها، فقد تتعدد الأصوات لتتولى سرد القصة، من مواقع متنوعة لا متعددة، بمعنى أن يروي كل صوت جزءا من القصة، بحيث تكون الأجزاء مكملة بعضها لبعض، لا تناقض بينها. وبهذا الصدد يشار لقصة "معتوقة"[١]، لعبد الواحد الأنصاري. ويجري السرد فيها بصوتين، من موقعين مختلفين، صوت الراوي كلي العلم، وصوت شخصية مشاركة.

يروي الراوي حول بطلة القصة، الجارية التي أعتقها سيدها، وأصبحت محط نظر الرجال، لأسباب متعددة. وتتعدد زيجاتها، ويستعرض الراوي ظروف هذه الزيجات، محلِّلاً الطابع النفسي الشهواني والتنافسي وراء إقبال الرجال عليها من جانب، والطابع الخاص لشخصية البطلة من جانب آخر. أما الشخصية "شوعي"، فيروي قصته الخاصة مع البطلة، وانجذابه إليها، من وجهة نظر داخلية، ولعه بالبطلة، ومحاولاته الزواج بها، وكيف انتهى الأمر بمرض شديد جراء هذه العلاقة، التي لم يعد يذكر من موقعه السردي، في كهولته، إن كانت انتهت كزواج واقعي، أو كانت مجرد أحلام، وأمنيات. ينفصل الصوتان السرديان، بحيث يستقل كل واحد منهما بقصته، على الرغم من وحدة موضوعهما، لكن جملة واحدة تربطهما من جهة الراوي، حين يقول معلقا على مقطع للشخصية: "في هذه لم يكذب شوعي"[٢]، وبذلك يمنح الراوي صوته موقعاً أعلى، إذ يبدو مطلعا على سرد الشخصية، ما يعطي الدليل على كونه المنظم للسرد من الموقعين[٣].

---

(١) عبد الواحد الأنصاري: بكارة، ص٧.

(٢) السابق: ص٩.

(٣) وعلى المنوال ذاته تأتي قصة "الرجل الذي مات وهو ينتظر"، لمحمد منصور الشقحاء، انظر: محمد المنصور الشقحاء: ص٥.

الفصل الثالث

تحول وجهة النظر

فـي قصـة "سلسـلة"[١]، معالجـة لتحـول وجهـات النظـر، بواسـطة امتـداد وجهـات النظـر الداخلية، بصوت راو عليم، فهناك موضوع واحد يتعرض لوجهات متحولة من وعي شخصيات مختلفة. إنها شخصيات منفصلة في زمنها الفعلي، لكنها تعد تمثيلا لشخصية واحدة، ذات وظيفة عامة، هي البحث عن النيرفانا، وهي وظيفة لشخصية تجسدها حضارة، تقابلها حضارة أخرى كشخصية تجسد اختلاف الموقع تجاه موضوع وجودي واحد.

تتضمن هذه القصة تحليلا لوجهات نظر متعددة ومتحولة في الوقت ذاته، حول موضوع واحد، هو القيمة الوجودية للحياة الإنسانية، بين حضارتين متقابلتين، من جهة، وبين وجهات نظر مختلفة ضمن كل حضارة. يختلف مفهوم (النيرفانا) في الحضارة الشرقية من سياق لآخر، فيتطور من الارتحال إلى التأمل الساكن، ومن كمون القوة في انفصال الروح عن الجسد إلى انبثاقها من الألم.

وفي هذا الجانب من العالم (التاريخ العربي)، ينشغل الناس بالأمور المادية، مقابل الاهتمام الروحي في الثقافة الشرقية، ينشغل العرب بالأرض والسلطة والتملك، وتدور الحروب وسلاسل الثأر حول هذه القيم. إنهم جميعا ممثلون للفكر الذي تشكل ذلك العالم من مفاهيمه للوجود، وتحولات وجهات نظره، وفق سيرورة معينة.

يستحضر الراوي وقائع تاريخية، يقابل فيها بين عالمين، يحضران بسياقهما الثقافي عبر أصوات متناسلة، منتجة لوجهات نظر متعددة، لا يقوم تعددها على الاختلاف وحده، بل على الحوار الذي يسهم في بناء القصة، بشكل ينمو ويتطور ويدفع معه بناء المتخيل باتجاه التعقيد .

إنها قصة تستلهم الخطاب التاريخي بناء وفلسفة، شكلا ومضمونا، فالسارد فيها يمثل بناء عقليا توثيقيا كتابيا، يتأمل المتن التاريخي بخطاب موضوعي تحليلي، يتناول التاريخ ليظهر تكوينه السردي، الذي يقوم على التحول، فالتاريخ بطابعه السردي المحكوم ببنية زمنية معينة، لا تتيح له أن يتكرر إلا بشكل مغاير لأصله، بحسب فكرة افلاطون. هو بنية تنمو سرديا في أطر الزمان والمكان، وفق قانون سردي، يرتكز على التحول، بطريقة حددها أفلاطون، إذ يفتتح الراوي القصة بمقدمة لأفلاطون، حول سيرورة التاريخ، وأنه لا يتكرر إلا بصورة هزلية، وتساق هذه المقدمة

(١) عبد الواحد الأنصاري: بكارة، ص٥٩.

كإطار لتبرير تسلسل الحكايات وتجاورها في نص واحد لتجسد هذه النظرية.

وتمثل قصة "وجوه كثيرة أولها مريم" [١]، لجار الله الحميد، توظيفا مختلفا لتحول وجهة النظر بوسطة الصوت، إذ لا يتغير الصوت، لكن وجهة النظر هي التي تتحول، ففي المشهد الأخير يحكي الراوي عن نفسه من موقع لا واع، حيث فقد الوعي بذاته وبما حوله، بينما كان يحكي من وجهة نظر واعية في المشاهد الأولى. ومن هنا جاء انقطاع السرد الواعي، وتحوله إلى السرد من جديد من موقع ذهني مختلف، تطلّب أن يتدخل صوت اخر يربط بين الجزئين، الجزء الأول حيث انتهت حكاية البطل التي رواها واعيا بأحداثها، ثم صوته من جديد وقد فقد وعيه بذاته، وقد تحول منظوره تماما، فصار كلامه الجديد، سردا جديدا، بما أنه انقطاع في الوعي والرؤية وتغير تام في الموقع.

ويبنى الخطاب في قصة "عدوى"[٢]، لعواض شاهر، على تحولات وجهة النظر، بواسطة الصوت، بين قلم الرصاص، والسارد. يروي الراوي البطل كيف يخربش قلم الرصاص راحة يده، ويكتب كلمات مبهمة، يتساءل الراوي عن دلالاتها، قبل أن يأتي دور قلم الرصاص ليروي بدوره حكاية البطل مع يده، اليد التي كانت تعكس ضميره ومبادئه، رغم محاولته إخفاءها.

ويبني الراوي خطابه على ثنائية الخير والشر في الحياة المدنية العصرية، وغلبة الشر على الخير الذي صوره الراوي في شخصيات أصحاب المهن الهامشية. وفي هذا الوسط الذي يحكمه النفاق والتملق، يضطر البطل لكبت كرهه هذا الوسط، لكن راحة يده تأبى إلا أن تحرجه بإظهار الامتناع عن مصافحة المستبدين والمنافقين، بينما تعوض هذا الكبت بمطاردة المقموعين والمهمشين، فيجد رغبة عنيفة لمصافحتهم ولمس أياديهم.

وتؤثر تحولات وجهة النظر على مسير القصة، حيث يقرر البطل —موافقا على اقتراح من صديقه المقرب– التخلص من يده بارتكاب السرقة علنا ليعرضها للقطع قصاصا، وهي خطة لا تنجح لأن قوانين المجتمع غير العادلة تمنع تطبيق القصاص عليه، مراعاة لأسرته النافذة، لكن المفارقة تحدث حين يتعرض لتحول في الوعي، فتتغير وجهة نظره، ليجاري المجتمع، وينتهي الصراع

(١) جار الله الحميد: الأعمال الكاملة،م. س، ص٩٥.

(٢) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٢١.

بينه وبين يده.

ويبنى الخطاب في قصة "لذة"[١]، للعباس معافا، على أساس تعارض وجهات النظر بواسطة تحولها، بصوت الراوي، الذي يشارك في القصة كشخصية، من موقعين زمنيين، زمن طفولة الشخصية، وزمن نضج الراوي. وتدور وجهات النظر في القصة حول قضية تقبل الآخر، والجديد/المجهول. ويوظف الخطاب العالم الغيبي ليكون ممثل المجهول، ويحدد موقعه في وادي العروج خارج القرية، لتكون الحدود دلالة على علاقة ضدية، بين الذات والآخر، خارج حدود الذات، بحيث يجرم العبور خارجها، كرمز للعبور تجاه الآخر، والجرأة على التعرف على الجديد.

يسرد البطل من شرفة الزمن الحاضر بواسطة الاسترجاع قصة حدثت في طفولته، وتتلخص في حبه وهو طفل لتتبع آثار الآخرين، والفضول لمعرفة المختلف، ما يجعل أمه ومجتمعه يخاف عليه مما ينتهي به الالتباس بالآخر، من الخروج عن حدود المجتمع، هويته الفكرية، وتمثله القرية وحدودها مع وادي العروج، الذي يمثل الآخر، كتهديد لهوية المجتمع. يتلقى الطفل التحذير في صورة حكاية رجل اقتفى أثر غريب، وانتهى به ذلك للعبور لوادي العروج، ليعاقب بسبب ذلك، من طرف غيبي متعالي القوة، جني ينزل عليه عقوبات متنوعة.

يمنح الراوي نفسه موقفا محايدا، فهو يسترجع ذكريات ليس له موقف صارم منها كسارد، وهذا الحياد هو ميزة للسرد الغيري تمنحه المسافة لهذا الراوي مثلي القصة. ومن موقعه الزمني البعيد من الحدث، استطاع البطل عرض تحول وجهة نظره لحكاية الجني والرجل، حيث كانت في طفولته مجرد تمثيل للقوة الغيبية، ثم خرج بها إلى عالم الرمز، لتمنح دلالات أخرى، وهذا ما ترافق مع تحول وجهة نظر البطل الراوي.

ويطرح الخطاب تعدد وجهات النظر حول هذا الموضوع من خلال التعارض بين العالمين: الغيبي والواقعي التجريبي، والانتقال بينهما كممثلين للذات والآخر. وتضفيرا بالتعدد يطرح تحول وجهة نظر البطل عبر انتقاله زمنيا، بين عالم الطفولة وعالم النضج، ومكانيا بين عالم القرية وعالم المدينة، ما يكشف عن المسافة الزمنية والمكانية لموقع الراوي، التي تتيح له أن ينظم الخطاب باتجاه

---

(١) العباس معافا: أصعد في السماء، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، مؤسسة الانتشار العربي، المملكة العربية السعودية،٢٠٠٩م، ص٩.

الانفتاح على تحول وجهة النظر. ويسفر نمو وجهة نظر الراوي عن لوجهة نظر قادرة على استيعاب المتناقضات ولمس العلاقات الخفية، بين منظوري الانفتاح على الآخر، والتحفظ تجاهه، وذلك بفعل الموقع المتعالي الذي تتيحه مسافة زمنية كافية.

الباب الرابع

الوجه الجمالي لوجهة النظر

مقدمة الباب	
الفصل الأول	تراجع الجمالي لحدود المرجعي
الفصل الثاني	اشتغال وجهة النظر: جمالية المرجعي

مقدمة:

يتجاوز البحث في هذا الباب المنظور التقني لوجهة النظر في القصة القصيرة السعودية، إلى الوجه الجمالي لها، حيث يشارك القارئ في بناء الخطاب السردي. وتحضر في هذا المقام نظريات القراءة، بمختلف تشعباتها، التي لا يتسع المجال للخوض في تفاصيلها، ما يجعل البحث يكتفي بما يدعم أطروحته، التي تقول بعدم اقتصار وجهة النظر على جانبها التقني، وبأن ذلك يفرغها من مضمونها الذاتي، الذي لا ينفصل عن الجمالي بلا شك.

ويتكئ القارئ في تفاعله الجمالي مع النصوص، على نوعين من المرجعية: يتمثل أولهما في قوانين النوع الأدبي الذي يشكل أفقا لقراءته النص، (وهو هنا القصة القصيرة)، ويتمثل الثاني في منطق العالم المتخيل الذي يقدمه النص مفتاحا لبناء منطق الخطاب السردي. وللأخير علاقة بقدرة القارئ على التمييز بين العالم التخييلي والعالم اليومي، وهذه مكونات (الحقول المرجعية) لدى إيزر، مرجعيةً يتلقى القارئ النص في ضوئها، فـ" كل نص أدبي يتضمن بالضرورة انتقاء من تشكيلة من الأنظمة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والأدبية، التي توجد بوصفها حقولاً مرجعية خارج النص"(١). وبذلك تكتسب القصة من خلال انفتاحها على وجهة نظر القارئ سماتها، خطاباً جمالياً في مرجعيته، مرجعياً في جماليته.

ونظرا لأهمية الحقول المرجعية في بنية وجهة النظر جماليا، يختار البحث تمييز اتجاهات السرد القصصي السعودي، وفق منطق العالم المتخيل الذي يقف خلف الخطاب السردي، عوضا عن لمس ظواهر فنية مفردة، حيث يرى البحث أن بناء الخطاب السردي يقوم بشكل كبير على التفاعل مع متخيله، وإذ ذاك، لا تعود مكونات العوالم المتخيلة، كحقول مرجعية، جزءا من سياق خارجي منقطع عن النص، بل ينظر إليها في علاقة تفاعلية داخل النص، تسهم في صبغ الخطاب السردي بخصائصه النوعية، والنصية في الآن ذاته، وترفد البحث برؤية أشمل للقصة القصيرة السعودية.

---

(١) فولفغانغ إيزر : " آفاق نقد استجابة القارئ "، من قضايا التلقي والتأويل، ترجمة: أحمد بوحسن، مراجعة: محمد مفتاح، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٥م، ص٢١٨. وهي بهذا المعنى تقترب من أفق التوقعات لدى ياوس، انظر حول مفهوم أفق التوقعات الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ١٣٨ وما بعدها، روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٧.

وفقا لذلك، يحاول البحث تقديم رؤية بانورامية جمالية للقصة السعودية القصيرة، باعتماد رؤية تدرس الخطاب السردي وفق تفاعله مع منطق العالم المتخيل الذي يقدمه[١]، وهو تفاعل أنتج تقدما في دراسة النوع السردي، تمثل في تقدُّم الدراسات حول القص العجائبي، والشعبي، والواقعية السحرية، وتيار الوعي، وانطلاقا من بدايات التمييز بين الواقعية والرومانتيكية والرمزية. والمعني بمرجعية المتخيل العوالم ذات المرجعية الثقافية المشتركة عالميا، وتكتسب خصائصها من فوارق على مستوى المنطق السردي، تشتغل على مستوى خطابي. يأتي التصنيف بحسب العوالم المتخيلة، عوضا عن التصنيف بحسب المضمون الدلالي الضيق، الذي يدرس النص ثقافيا في ضوء محليته، لأن العلاقة بين نصية القصة والمجتمع المحلي، ليست المعبر الأمثل للتمظهر النصي للقصة، بخلاف الانفتاح على عالمية العالم المرجعي المتخيل.

يتجلى المبدأ الأساسي الذي كان يحرك الشكلانية، ومن بعدها البنيوية، في ظاهرة رفض التعامل مع الأدب وفق علاقته بسياقات خارجية، لكن أعمال البنيويين الحثيثة والتكاملية، تطورت لتتعامل مع ظاهرة حضور السياقات الخارجية في العمل الأدبي، لا بالتركيز عليها مرجعاً لتحليل النصوص، بل بالنظر إلى كونها جزءا من المكونات الداخلية التي تتفاعل لتنتج العمل الأدبي. "إن علاقة المنظومة الأدبية بالمنظومات الخارجة عنها لا يمكن أن تكون علاقة سببية، إنما يمكنها فقط أن تكون علاقة تفاعل أو تماثُل أو تبعية أو تكيُّف"[٢].

ويعد الربط بين المجتمع وبنية النوع، منهجا بنيويا، تمثل في البنيوية التكوينية في أعمال جولدمان ولوكاتش، وهو منهج لا يتجاهل التجارب الفردية، لكنه قائم على الاعتداد بالموضوع محركا للشكل[٣]. وينتهج باختين المنهج الاجتماعي مضيفا العامل اللغوي، فالتفاعل بين المجتمع وبنية الخطاب يكون عبر اللغة، ومن هنا يميز الرواية عن الشعر بتعدد الاصوات، وهو تمييز يمتد

---

(١) يشار على سبيل المثال إلى أن تفضيل وضعية الراوي الشاهد بتفضيل الواقعية في النقد الفرنسي، انظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٢٩.

(٢) شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، ص١٤٨.

(٣) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، البنية السردية للقصة القصيرة، ص٣٢-٣٧.

لسائر النوع السردي[١].

ويستمد منه البحث تصنيف اشتغال وجهة النظر بحسب تفاعل بنية الخطاب مع بنية اجتماعية عبر الموضوع، فكل موضوع مرتبط ببنية اجتماعية يعمل المتخيل ضمن شروطها، ويقدمها الخطاب، متفاعلا مع منطقها، مثل العجائبية التي تعبر عن المخيال الجماعي، ويفرض منطقها صيغة جمالية محددة على الخطاب، والواقعية التي ترتبط بمنظور يؤمن بالحقيقة المطلقة، المستقلة عن وعي الإنسان، وتفرض منطقها على الخطاب.

وتمثل نظريات القراءة —ولا زالت في أوجها على قمة المناهج النقدية الجمالية– تجسيدا لامتداد وجهة النظر، لتشمل ممارسات النقد، على اختلافها، وتجسيدا لذروة فاعلية وجهة النظر بوصفها أداة نقدية مرنة. وتتكئ هذه المناهج في أساسها على وجهة نظر القارئ، بوصفه هو صانع النص في مرحلته الأخيرة، مرحلة التفاعل الجمالي، الذي يختلف من قارئ لقارئ، بل من قراءة لقراءة، ولا ريب أن أداة هذا الاختلاف هي وجهة النظر، في اشتغالها الجمالي كما سيأتي.

ويميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة: القراءة الإسقاطية، والقراءة الشارحة، والقراءة الشعرية. أما الإسقاطية فهي لا تركز على النص، بل تمر من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية. وتلتزم قراءة الشرح بالنص لكنها تكتفي بالمعنى ظاهري الحرفي له، وشرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، بتكرار للكلمات نفسها، أما القراءة الشعرية فهي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة تحطم كل الحواجز بين النصوص، لتكشف عن جمالية النص[٢].

وتبنى القراءة الشعرية على علاقة الخطاب بخطابات أخرى، وتلمس تحققها في النصّ.

---

(١) مقدمة المترجم: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص١٨.

(٢) محمد، عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة —مصر، ١٩٩٩م، ص ٥٥.

وذلك ما يعنيه جينيت بالتعالي النصي، ووفقه تدرس كلّ العناصر الداخلة في النص التي تولِّد شعريَّته، وبناء على هذا يُعْنَى جينيت بما يجعل النصّ في علاقة ظاهرة أو غير ظاهرة، مع غيره من النصوص. ويقع ضمن التعالي النصّيّ علاقة التداخل التي تقرن النّص بمختلف أَنماط الخطاب التي ينتمي النّص إليها(١).

وتعد الاستراتيجيات النصية، التي يحاول القارئ أن يتعرف من خلالها على اختيارات المؤلف لبناء الخطاب، هي النسيج الذي يهيئ "شروط التلقي" ويقيم العلاقة بين السياق المرجعي وبين القارئ لكي يتم لحم الأجزاء المنفصلة، فهي تمثل التوجيهات العملية التي تقدم للقارئ مجموع احتمالات ترافقية يستطيع أن يتكئ عليها في فعل القراءة. يرسم النص –إذن– خطة محكمة لمعالم الموضوع، لكنها خطة دينامية، المقصود منها أن توجه القارئ وترشده أثناء عبوره النص؛ وتمكنه من اكتشاف الإطار المرجعي الذي يمكن أن يجمع بينهما، ويهيء أرضا للتفاعل الجمالي المنشود، لا أن تقيده بمقاصد المؤلف(٢).

وقد كان مفهوم "أفق الانتظار" بمثابة حجر الزاوية في نظرية ياوس(٢) التي استهدفت تحديد تاريخ الأدب وفق مفهوم خاص للتلقي، فلم يكن يستند إلى الوقائع الأدبية نفسها بقدر ما كان يستند إلى ما تكون حولها من آراء أو أحكام لدى الأجيال المتعاقبة؛ وهي أحكام قد لا تكون ناتجة عن التلقي المتكرر للعمل الأدبي، ولا عن بنيته الحقيقية، إنما عما ورثه الخلف عن السلف مما قيل عنها وتشبعت به الأفكار تجاهها، أو تجاه نوعها وثقافتها، ما يجعل آراء الجمهور واتفاقاته خطابا مرجعيا، يقرأ الخطاب الأدبي في ضوئه. وهذا يستدعي –بحسب ياوس– تحديد عوامل ثلاثة:

١– الخبرة السابقة التي يملكها الجمهور القارئ عن النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.

٢ – التشكيلات الموضوعية التي يفترض النص معرفته بها، أو ما يسمى بكفاءة التناص.

---

(١) جينيت : مدخل لجامع النص، ص٩.

٢محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية، مجلة علامات، المغرب، العدد ١٠، ١٩٩٨م.

٣ – مدى المعرفة أوالتمييز بين اللغة الشعرية أو الجمالية واللغة العملية العادية، بين العالم التخييلي والعالم اليومي.

ويؤدي أفق الانتظار وظيفته خلفية لـ"المسافة الجمالية" لدى ياوس، وهي تعديل لمفهوم نزع الألفة لدى الشكلانيين، والبنيويين من بعدهم، ففي سياق عكوف المدرستين الشكلانية والبنيوية على دراسة معايير عامة لبنى الأنواع الأدبية، أسهمت في تأسيس منظور جمالي جديد للعمل الأدبي، يؤسس لجمالية العمل الأدبي على مدى انحرافه عن القالب النوعي، لا على التزامه به وإخلاصه له(١).

وفي هذا السياق يتناول شكسلوفسكي مفهوم نزع الألفة، ويبنيه على اشتغال وجهة النظر(٢)، حيث يرى القص على وجه الخصوص باعتباره جدلية لنزع الألفة، حيث يتولد عن تقنيات التمثيل الجديدة تقنيات مضادة تكشف عنها لتسخر منها، وتقع هذه الجدلية في المركز من تاريخ القص(٣). والقصة القصيرة بما تمتلك من جذور تاريخية تعكس –في تطورها لشكلها الحديث– تحولات وواسعة في التقنية، وبما تقوم عليه من أسس الفردية –كما سيأتي – هي النوع الممثل باقتدار لمفهوم المسافة الجمالية، أو مقاومة المعايير.

والمسافة الجمالية هي أحد مظاهر اشتغال وجهة النظر الجمالية، وتقود إلى وجه آخر، هو الحوارية، لكن الحوارية لا تأتي هنا بمعنى تعدد الأصوات السردية، فهي ليست محصورة في هذا الجانب التقني، بل تحضر الحوارية كاشتغال جمالي لوجهة النظر، في علاقة جمالية، تربط خطاب المؤلف التقني، بقراءة القارئ كفعل جمالي. وفقا لذلك، لا يمكن أن تدرس وجهة النظر جماليا إلا من خلال عمل تأويلي، يضطلع به الدارس، متخذاً موقع القارئ، إذ تنطلق وجهة النظر بالمرجعي نحو الممارسة الجمالية، باشتغالها جسرا بين المرجعي والمتخيل، حيث لا يشتغل الجمالي سوى

---

(١) انظر: مارتن، ص٦١.

(٢) انظر: شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، ص١٤٨.

(٣) السابق: ص١٥٠.

بالتأويل.

ويبدو التحليل الجمالي لوجهة النظر في هذا الفصل –خلاصة للفصول السابقة– مرتبطا باختيار هذا البحث مصطلح وجهة النظر، بما يحيل عليه من علاقة أيديولوجية، وذاتية، بين وجهة النظر كموقع وبين وموضوعها، بالإضافة إلى وظيفته الفنية كعامل تقني سردي في الأساس. ويجدر بهذا الصدد الحديث عن مظاهر العلاقة بين الخطاب ومتخيله، إذ لا تشتغل القراءة على أي نص، بأنواعها الثلاثة بحسب ت. تودوروف، إلا في إطار طابع العلاقة بين الخطاب ومتخيله. ويتناول البحث هذه العلاقات في هذا الباب، بوصفها أداة لقراءة القصة السعودية القصيرة في جانبها النصي، تقدم خلاصة لتصنيف تقني جمالي للنتاج القصصي السعودي، يقوم على وجهة النظر.

تخرج وجهة النظر في نشاطها الجمالي الخطاب السردي من حصره في أن يكون انعكاساً لمرجع خارجي، سواء كان ذاتياً أو موضوعيا، "ولا شك أن طغيان الذات الساردة يضفي على القصة شكلا من الغنائية والرومانسية، ويجعل الرؤية فردية ذاتية"(١). أما حصر وجهة النظر في موضوع، لخدمة رؤية اجتماعية، أو هدف وعظي، فيفرغها من نشاطها الجمالي، المرتبط بحركتها التقنية. وفي هذا الإطار تنشط وجهة النظر جمالياً، بناء على انفلات الذات من قبضة الذات والموضوع، فتنطلق في طرق الموضوعات المختلفة، وتستثمر ما يمنحه كل موضوع من امتيازات فنية للخطاب السردي. ويتمثل ذلك في تعدد مرجعيات المتخيل، وكل موضوع يتيح لوجهة النظر الاشتغال بطرق معينة.

ويرتبط اشتغال وجهة النظر الجمالي بالحوارية في الخطاب السردي، على مستويات، في بناء النص –خطابا– وفي تحقق الخطاب –نصاً فرديا– إذ ينفتح الخطاب وفقها على خطابات أخرى، وفق علاقة الخطاب بمرجعيات متنوعة، ما يجعل الخطاب قابلا تعدد وجهات النظر، وتحولها، وانفتاحها على التأويل. ويمكن تلمس مظاهر نشاط وجهة النظر جماليا عبر مظاهرها التقنية، كالراوي والزمن والصيغة، في مختلف مستويات الخطاب السردي.

وتتعدد الموضوعات التي تطرقها القصة السعودية القصيرة، ما بين الواقعي وغير الواقعي، والمجازي، والهذياني، والتجريبي، وقصص تيار الوعي، وأخيرا الميتا قصي. ويميل البحث لعنونة الأخير

(١) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، الراوي والنص القصصي، ص٢٦.

بالنصي، للحفاظ على انسجام العناوين، نظرا لأن الميتاقص هو تصنيف للأسلوب والتقنية لا الموضوع، بينما مواضيع الخطاب الميتا قصي هو النص، ما بين التاريخي والتناصي وغيرها، وبالنتيجة كل خطاب موضوعه النص يوظف تقنية الميتا قص، ويستثمر أساليبها. أما تيار الوعي والمجازي، فهي مع إيحائها بالوصف التقني، تظل سمات خطابية لذاتها، فالخطاب المجازي يوظف تقنية المجاز وموضوعه المجاز، وكذلك تيار الوعي، وفيما يلي موجز حول كل خطاب مما يتناوله البحث.

تتعلق الواقعية بواقعية العالم المتخيل المرجعي للنص، ويُدرَس النص السردي بالدرجة الأولى وفق علاقته بمرجع، لكن هذا لا يعني أننا نقيّمه وفق معيار الحقيقة، وقد عالج أرسطو هذه العلاقة تحت مفهوم الإمكان والاحتمال، وينتج الاحتمال عن المعرفة المشتركة بين الناس، باستثناء حالات الشذوذ، وهي معرفة محكومة بالسياق التاريخي والثقافي لكل مجتمع في زمنه ومعاييره المنطقية.

وتبقى علاقة النص بمرجعه، مسألة نسبية، فبقدر ما يمكن أن يتفاعل الأدب إيجابيا مع مجتمعه وعصره-في الأدب الواقعي على سبيل المثال- يمكن أن يفعل العكس وفق أسلوبية السخرية على سبيل المثال[١]. ولعل هذا ما يفسر عمل الفانتازيا في القصص، وقوة تأثيرها في القراء، مع كونها تعتمد على المفارقة بينها وبين الواقع الخارجي.

إن تحليل تقنيات الخطاب السردي يعتمد على الكيفية التي يعيد بها السرد صياغة مرجعه، بانتهاجه آلية الإيهام، أو تعمده كسرها، أو التردد بين الحالتين. وإن كان يبني علاقته بمرجعه على معيار الصدق والمعقولية، أم على معايير أخرى، وتعتمد هذه الجوانب على الشخصية: من أين يستمد القارئ الصدق والمعقولية، إن كان من منظور الشخصية لعالمها السردي (معيار الثقة)، أو منظوره لعلاقة عالم الشخصية بعالمه التجريبي (معيار الحقيقة)[٢]، وهذا ما يفسر مركزية وجهة النظر في القراءة الجمالية للسرد.

وقد أسهمت الدراسة الفلسفية للحقيقة، في تطوير النظرة للواقع، بوصفه نتاجاً للوعي

---

(١) تودوروف: الشعرية، ص٣٥.

(٢) أمبرتو ايكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٤٤.

المدرِك، "فالحقائق هي الشيء غير الموجود على وجه الدقة، وهناك فقط تأويلات"[١]. وليس الواقع بحسب المدرسة الظاهراتية موضوعا متحققاً في الخارج، بل هو ما يمكن للوعي الإمساك به من العالم، ويقرر هوسرل بحسب ذلك أن القضية في دراسة الحقيقة هي الرؤية[٢].

وفيما يتعلق بالواقع كمدرَك للإنسان يتناول هيدغر ما يسميه (التزمُّن)، فيهدم المفهوم التقليدي للزمن كلحظات منفصلة من حاضر ومستقبل وماض، ويقرر أنه لا يمكن للإنسان إدراك وجوديته في لحظة ساكنة من الزمن، قابلة للوصف، فما يُطلَق عليه الحاضر ليس سوى لحظة لا يمكن فصلها عن الماضي، ولا المستقبل. وليس الحاضر سوى تخارجات الماضي والمستقبل، وهو صورة يبنيها الوعي من موقع ضمن هذه التخارجات، وهذا النشاط العقلي هو ما يدعى بالتزمُّن[٣]، وهذا الترهين للحاضر، يقود لعلاقة القصة القصيرة بالمنظور الظاهراتي للواقع.

تتواءم التغيرات الجديدة في طابع الحياة في العالم الحديث مع هذه المنظورات للواقع، وتدعم ذلك مؤثرات التقنية الحديثة التي تزيد من تعقيد الصورة وضبابيتها، بحيث يصعب تعريف الواقع، أو الإمساك بلحظة معرفية أو حقيقية من أي تجربة. وهذا ما يرشح القصة القصيرة بواسطة محدداتها النوعية الأخرى –كاعتمادها على الانطباع المفرد، واللحظة الراهنة – لعلاقة مرجعية أقوى بالواقع الحديث، ليس لمجاراة خطابها سرعتَه وتحوُّلاته وانعطافاته الحادة فحسب، بل للتعامل مع هذه السمات وفق ما تتطلبه من فردية الوعي، وتنوعه، وراهنيته الزمنية، وخصوصيته، وحساسيته الحادة لملاحظة المختلف والمتغير.

يتموضع الإيهام داخل الشخصيات، غالبا، فلا يقع الارتباك والصراع بين الواقع والخيال بين محكي القصة والعالم خارجها، بل في ذهن الشخصية، بسبب البناء على الشخصية المفردة، واختلافها الحاد عن الاجتماعي بوجهة نظر مختلفة تخرج اليومي من إطاره الطبيعي، وتتعامل مع الواقع تعاملا يلائم طابعه المتحرك والمنفلت، والمتأبي على التحديد[٤]. وتبعا لذلك يبدو مأزق

---

(١) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص٦٢.

(٢) فرانسواز داستور: هيدغر والسؤل عن الزمان، ص٢٩.

(٣) السابق: ص٨١–٨٣.

(٤) ماي: التحفيز الاستعاري، ص٨٢.

الشخصية القصصية مأزقاً وجودياً، وبهذه الصفة يغدو محدِّداً نوعياً ثيمياً للقصة القصيرة. وكما يصرح ماي: كل المآزق الوجودية هي مآزق قصصية بمعنى أنها صالحة للسرد من موقع مختلف عن الواقعي، وكل مأزق قصصي –بالمقابل– هو مأزق وجودي، حيث تعد السردية وسيلة وأنموذجا لفهم الذات والعالم ومواجهتهما، لا سيما في القصة القصيرة.

ولعل مرجعية القصة الأسطورية تتعلق بأحد العناصر التي تميز القصة كنوع سردي، فبسبب علاقتها بالأشكال البدائية للسرد، يحدد ماي جمالية القصة، إذ غالبا ما يجري حل غموض حبكتها وتعارضاتها بواسطة معرفة ميتافيزيقية أو بدائية أو أسطورية، وهذا ما يفسر اجتماع تقاليد الرومانسية الرمزية والغنائية بتقاليد الواقعية في تطور القصة القصيرة الحديثة في القرن التاسع عشر، بحسب ماي(١).

وهذا ما يبرر ازدهار الواقعية السحرية في القصة القصيرة مقابل الرواية، في مراحلها المبكرة لدى موباسان، فكثير من قصص موباسان ركزت على بعد غامض من الواقع وأخذت تبرره عقلانيا، بدلا من الاعتماد على ما فوق الطبيعي المحسوم بشأن لا واقعيته، وهو بذلك يضع القارئ في منطقة تردد بين كون الظاهرة المختارة واقعية محتفظة بعنصر الدهشة، أو كانت نتاجا خارقا لوعي الراوي المختل(٢).

ولا تزال الواقعية السحرية إلى جانب مظاهر أخرى من لجوء القصة القصيرة لأنواع المرجعيات ما وراء الطبيعية، ممتدة في تجارب القُصّاص السعوديين، رغم الفارق الزمني بين موباسان والقاص الحديث. والسبب من وجهة نظر هذا البحث هو أن هذه العلاقة بين القصة القصيرة وجذورها من الأنواع السردية القديمة كالأسطورة والقص الميتافيزيقي والحكاية الشعبية، هي علاقة جذرية، وتدخل في مكون تشكلها، وليست من ابتكار أو تجريب قاص بعينه، وبذلك تغدو المرجعية الواقعية هي الفرع في القصة القصيرة وليس العكس.

وقد يحيل الخطاب السردي على خطاب اخر، فيكون مرجعا له، وعولجت هذه الاستراتيجية تحت مصطلح (التناص)، لدى كريستيفا، بل إن تفاعل الخطاب الأدبي مع مرجعه

---

(١) ماي: التحفيز الاستعاري: ص٨١.

(٢) ماي: القصة القصيرة، ص٥٧.

ليس سوى نوعا من التناص، حيث يدخل الخطاب الأدبي في علاقة مع خطاب اجتماعي، أو اقتصادي، أو أيا كان مرجعه الدلالي[١]. وقد عالج باختين التناص مكونا أساسا للخطاب الأدبي، تحت مصطلح (الحوارية)، فكل خطاب أدبي هو أسلبة لخطاب آخر بالضرورة، لكنها أسلبة بدرجات متفاوتة، تزداد فيها فاعلية الحوارية كلما زاد ظهور الثنائية والتعدُّد الصوتي في الخطاب[٢].

وقد يظهر التداخل النصي بشكل أوضح، وأكثر تعمدا، كما في تجارب الميتاقص، التي تقوم على تعدد مستويات القص ضمن النص السردي الواحد، بتضمين نصوص متعددة لأغراض تقنية وجمالية متعددة.

أما التجريب فيعد الوجه الآخر للقصة القصيرة، وهما معاً وجهان للفردية، ويدعم تلك الفردية كون القصة هي سرد من وجهة نظر فردية، كما سياتي، إذ هي فن تمنحه وجهة النظر المختلفة مبررات وجوده، ومكوناته الموضوعية والبنائية. وقد اكتسبت القصة القصيرة بسبب نشأتها المركبة المساحة الأوسع للتجريب من بين الأنواع الأدبية.

وهذا التعقيد والتداخل بين روافد متعددة، في تركيب خطاب السرد، هو ما جعل والاس مارتن في كتابه نظريات السرد الحديثة يؤكد أن فهم السرد هو مشروع للمستقبل، وأن على المؤرخين والفلاسفة أن "يعرفوا كم يستطيعون أن يتعلموا من نظريات السرد الأدبية" فالمسرودات "ستكون مصدر أي شيء ذي قيمة قد نساهم به في المستقبل"[٣]. والإنسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي والثقافي، وأخيرا الأدبي) يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به. ولعل تلك هي نقطة التحول الكبرى في درس السرديات، إذ استفادت من إسهام العلماء من خارج النطاق الأدبي، وانتعشت الدراسات السردية بشكل لا يمكن معه أن تستنفد ما دام هناك حياة تروى وسردا يعاش بحسب عبارة ريكور الشهيرة.

وتتنوع النصوص القصصية السعودية في توظيف وجهة النظر، فهناك القصص التي يغيب فيها اشتغال وجهة النظر جماليا، فتتراجع بالجمالي لحدود المرجعي. وهناك القصص التي تستثمر

---

(١) جوليا كريستيفا: ص٤٦.

(٢) انظر: مقدمة الوجه الأيديولوجي لوجهة النظر،ص٢١٥.

(٣) و. مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص٢٥.

ممكنات العالم المتخيل، بما يمنحه كل مكون موضوعي من خصائص وميزات، في فتح النص على ممكنات تأويلية عديدة، وذلك ما يحول المرجعي في الخطاب السردي إلى جمالي في تحققه كنص مقروء.

يتجه الخطاب السردي –وفق التحليل الموضوعي– في النوع الأول من القصص للذات في قسم منه، وللموضوع في القسم الثاني. وتسود النبرة الغنائية في الخطاب الذاتي، ويجري تسخير السرد للتعبير عن انفعالات غنائية بلغة شعرية تفتقد للمنطق السردي. أما الخطاب الموضوعي فيرتكز بشكل أساس على السرد بأسلوب تقريري، يتسم بالمباشرة، مبنياً بواسطة وجهة نظر محددة سلفا، وهذا ما يُفقِد وجهة النظر الفعالية الجمالية.

وتبنى جمالية المرجعي، في النوع الثاني من المادة القصصية، لهذا البحث، على علاقة جمالية، يتحرك الخطاب السردي وفقها في اتجاهين: المؤلف، والقارئ. وهي من جهة المؤلف حركة تقنية، ومن جهة القارئ حركة جمالية. وينتج عنها علاقة حوارية، تبرز جمالية وجهة النظر، يبني الخطاب بواسطتها علاقة مفتوحة مع كل قراءة، على احتمالات وتفاعلات مختلفة، بحيث ينفتح المرجعي على الجمالي، ويكتسب الخطاب خصوصيته الجمالية نصّاً فردياً متحقِّقاً، وتفاعلاً جمالياً منفتحاً على تحققات لا نهائية.

الفصل الأول:

تراجع الجمالي لحدود المرجعي

أولا: الخطاب الغنائي:

تمثل قصة "الملك لله"[١]، لصلاح القرشي، البنية البسيطة لخطاب غنائي، موضوعه معاناة المقيمين غير النظاميين، من خلال سرد مؤلفي ذاتي، بصوت البطل، بوجهة نظر متعالية. يروي البطل فيها قصة القبض عليه مع مجموعة من مخالفي نظام الإقامة، من قبل الشرطة، وكيف تمت الإجراءات القانونية التقليدية، وتنتهي القصة باستسلام من البطل لقدره. وتختتم القصة بنزول البطل من السيارة، متخيلا والده في طفولته التي قضاها في بلاده، وهو يتمتم بعبارة "أمسينا وأمسى الملك لله"[٢]. وهي نهاية متوقعة، يقود إليها السرد المسترسل خاليا من المفارقات، ومن محفزات التوقع، ومصدرا لغنائية تقف بالقصة عند حدود الحكاية، وتنكمش بالخطاب في حدود المرجعي.

ويحكي بطل قصة "نافذة"[٣] قصة عشق عذرية، تصف نمط الحياة العاطفية للشباب في جيل معين. يلمح البطل شابة مع عائلتها من السكان الجدد لعمارة حديثة البناء في الحي، فيبني في خياله قصة حب من طرف واحد، تنتهي نهاية باردة بتغيُّر النمط الفكري العاطفي للشاب، بين الحياة البسيطة وحياة المدنية المعقدة، التي رُمِز لها بكثرة العمائر، حيث تُستبدَل بالنافذة نوافذ كثيرة ذات ستائر مختلفة الألوان، وتختفي خصوصية العاطفة.

"لا بد أن القمر كان يطل من النافذة؟"[٤]، يقول البطل، وتتبدى الغنائية البسيطة في لغة المروي له المباشر، في قصة "النافذة"[٥]، وينبئ تلفته حوله -خجلا من ضحكة مُحاوِرِه العالية- عن شخصية خجولة، تعيش براءة عاطفية تتبدى في أسئلته ودهشته أمام محاوره الذي يروي -بدوره- صدمته العاطفية بسخرية. توجه القصة عبر حوار ذي لغة غنائية، يسخِّر عناصر القصة

---

(١) صلاح القرشي: ثرثرة فوق الليل، ص٢٨.

(٢) السابق: ص٢٨.

(٣) السابق: ص٣١.

(٤) السابق: ص٣٢.

(٥) السابق: ص٣١.

لصالح وجهة نظر متعالية أحادية، يغيب اشتغالها التقني على عناصر القصة، فتغيب جماليا بغيابها.

لا يترك الراوي البطل في "حكاية الطائرة الورقية"[١]، للقارئ مسافة من الحدث، تتيح له التوقع، كما أنه لا يترك مجالاً لشخصيات القصة لتبنّي وجهات نظر مختلفة. وهو يسترجع ولعاً طفولياً بالطائرات الورقية، حين يلمح الراوي البطل طائرة ورقية فاخرة، تفلت من يد صاحبها، فيحاول الحصول عليها، ويفشل، بطريقة غير مبررة.

يحاول الراوي أن يجسد من خلال الحدث ظاهرة الفروق الطبقية في المجتمع، لكنه ينجذب لغنائية السرد لحلم طفولي بائس، فتتوقف القصة عند حدود تحطم حلم الفتى بالحصول على الطائرة. يتراجع الخطاب في هذا العمل إلى حدود القصة، ما يغيب جمالية وجهة النظر في تجربة ذاتية غنائية، تغلق النص على متخيله، وتخنق القراءة الجمالية.

يتبادل الاشتغال الجمالي لوجهة النظر الأثر والتأثير مع مظاهرها التقنية، ومنها الصيغة، وفي هذه القصة تغيب فاعلية صيغة العرض أمام غنائية وجهة النظر، المستغرقة في ذات البطل والمغيبة ما سواه من شخصيات أولها القارئ، كما يحاصر العرض بسرد لاحق، لخدمة الخطاب الغنائي، والاحتفاظ به في حدود موضوع قصته.

يتضح ذلك –مجدّداً– في قصة "صوت الليل"[٢]، حيث تتصاعد نغمة الغنائية حتى تصل بالبطل الراوي، إلى الانطلاق في الغناء، (الذي يتقاطع كخطاب شعري صريح مع السرد)، هربا من وحشة الليل، وسكونه الثقيل. وتوظف صيغة العرض في القصة في حوار داخلي، يعبر فيه الراوي البطل عن حياة راعي إبل وحيد، ويومياته مع الليل، وكائنات الليل، نجومه، صمته، ومجهوله. يسرد البطل مخاوفه الحاضرة، ليقرر مواجهتها بالغناء، والتوحُّد مع مخاوفه التي لا يكشف السرد مدى واقعيتها، حتى يتعب وينام. وتُضعِف الغنائية المباشرة المنطق السردي، وتحصر وجهة النظر في انفعالات الراوي البطل، من دون اشتغال جمالي.

وكثيرا ما يرتبط الخطاب الغنائي بعامل اللغة، فشعرية اللغة (من الشعر) تتغلب على

---

(١) صلاح القرشي: ثرثرة فوق الليل، ص٤١.

(٢) السابق: ص٣٤

السردية في الخطاب السردي، فتصبغه بالغنائية، وتغيب وجهة النظر في غموض الرمزية، والمجاز الشعري، وتتراجع بها لحدود الغنائية التي تفتقر كثيرا للمنطق السردي. ومثل هذه اللغة تتطلب قراءة رمزية، تلائم بنية الشعر، للتوصل للإسقاطات الرمزية لعناصر القصة، التي لا يبدو أن هناك علاقات سردية بينها. وتعد قصص مجموعة "الوقت أصفر أحيانا"[١] مثالا واضحا لذلك، إذ يلاحظ قارئ المجموعة كيف يكون التوظيف الشعري للغة مرتكزا للنصوص في المجموعة، يطبع الخطاب بالطابع الغنائي، ابتداءً بعنوان المجموعة.

يأتي العنوان "الوقت أصفر أحيانا" في جملة اسمية، العلاقة بين ركنيها مجازية، تجمع بين عنصرين متناقضين تماما، فتصف الزمن (المكون غير المحسوس)، بوصف محسوس هو اللون الأصفر، وتضيف للجملة الاسمية صفة التغير بالظرف (أحيانا)، وهو ما يناقض ثبات المركب الاسمي. ولا يعد البحث هذا العنوان –كعتبة للنص– مناقضاً للتوظيف السردي، لكنه مظهر لغنائية تتخلل النص وتحكمه ابتداء من العتبات.

تؤدي اللغة الشعرية في مجموعة "الوقت أصفر أحيانا" وظيفة غنائية، تجعل من تمثيل انفعالات الراوي بالمجاز هدفا، يتضاءل إلى جانبه هدف السرد. يقول السارد: "يفقد عقله اليقين بكل شيء سوى أن دقائق الانتظار الثقيلة هي أوراق صفراء تسقط ميتة وتذهب ملتحفة اليباس"[٢]. تخلو الجملة من الإخبار السردي، وتكتفي بتمثيل شعور الراوي بالانتظار، بمجاز أعطى فيه الراوي للوقت وزنا، ومادة، وحتى هذه المادة (الأوراق الصفراء) أُعطيَت صفة مجازية فهي تلتحف اليباس.

وتتجه اللغة في التوظيف الشعري —على هذا المنوال– نحو ذاتها، فتربك المنطق السردي، وتبني وجهة نظر متعالية، تنفتح على انفعالات الذات الساردة مربكة القصة، عبر نوع من التكثيف الرمزي الذي يرتكز على انفعالات عاطفية تحول العالم المتخيل لمكونات ضبابية، في وحدات تكاد تكون تمطيطاً لجمل شعرية مجازية، يتضاءل إلى جانبها المنطق السردي، وتعجز عن بناء خطاب سردي مكتمل.

---

(١) عبد الله الزماي: الوقت أصفر أحيانا، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، ٢٠٠٩م.

(٢) السابق: ص٢٥

تتحدث قصة "القادم أجمل"[١] –على سبيل المثال– عن بطل يبني حول روحه سورا صلبا راسخا، يسميه "جنته الصغيرة وعالمه الضيق"[٢]، الذي سينتظر الموت فيه كما يموت العظماء. ويتحدث الراوي عن أطفال سيبحثون عنه بعد موته، "سيمرون بأماكن أخرى مشابهة، البحر والميناء والساحل، والصحراء، تلك الأفعى التي يتواصل فحيحها أبدا، .... سيذهبون إلى بستان جدهم الأكبر، ويلجون بوابته الواسعة، المفتوحة كأنها نهاية موحشة، ..... وحين ينهش أطرافهم الملل سيخرجون بينما هو جسد يسير لوحده عاريا نحو القيامة"[٣].

تعرض هذه القصة أحداثا في مُرَكَّبات ذات إسنادات مجازية، لا يمكن لمس روابط سردية داخلها، وبينها. ويكاد الحدث يكون مخفيا، أو غير موجود، فإذا غُضَّ النظر عن اللغة الموغلة في الشعرية والتراكيب البيانية، المزدحمة، لم يعثر القارئ على حبكة ما، إذ تبدأ القصة بسور مجازي يبنى حول روح، بينما يبحث عنه أطفال حقيقيون، وتنتهي القصة بجسد يخرج عاريا نحو القيامة، دون أن تُعرف عقدة القصة.

هناك انفصام بين المنطق السردي ووجهة النظر في اللغة ذات البنية الرمزية في هذه القصة، فوجهة النظر متعالية على عالم الشخصيات المغيبة، يؤديها الصوت الراوي وحده، ولا تتحمل الشخصيات مسؤولية عن وجهات نظرها، فهي مجرد أدوات يتم تحريكها لتكون معملا لمخيلة الراوي الواسعة وثقافته النصية (الشعرية)، التي تجعله يحبس أنفاس الشخصيات فلا تتحرك حركة فيزيائية، بل تأتي حركاتها ضمن إسنادات مجازية خالية من المنطق السردي.

ويبدو من المقبول توظيف العلاقات المجازية في الخطاب السردي، فيدل –في مجموعه، أو بأجزاء منه– دلالة رمزية بشرط ألا يفقد المنطق السردي، محددا نوعيا للسردية. وتُعد قصة "الدار"[٤] لجبير المليحان، مثالاً على ذلك التوظيف، فشخصياتها غير إنسانية، تنسب إليها أفعال إنسانية، بحيث ترمز في مجمل بنائها لمعنى معين هو قيمة التواصل الإنساني. البيت والنسيان هي

---

(١) عبد الله الزماي: الوقت أصفر أحيانا، ص١٥

(٢) السابق: ص١٥

(٣) السابق: ص١٧

(٤) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، ص٣٣.

شخصيات القصة مع شخصيات أخرى حيث تهجر الدار القديمة، فيسكنها النسيان والخراب وتموت الحياة فيها، ويمكن إسقاط هذا المعنى على أي علاقة سواء ما تدل عليه القصة بشكلها المباشر من العلاقة بين بيت الأسرة وساكنيه، أو أي علاقة موازية.

وتوظف في بعض قصص جبير المليحان في مجموعته "الوجه الذي من ماء"(١) إلى التوظيف الرمزي للبنية الخرافية البسيطة (قصص الحيوان) في السرد، ففي بعض قصص هذه المجموعة تتشخصن الكائنات، وتنسج حكاياتها البسيطة، للمس قيم إنسانية وأخلاقية. على الرغم من امتزاج الخرافي فيها بالرمزي، ويكتسي الخطاب بلغة شعرية، من دون أن يفقد المنطق السردي، فهي لا تتناقض مع منطق السرد، بل تدخل في تكوينه.

وما يجعل لغة قصص هذه المجموعة تفوح برائحة شعرية هي الأجواء الحالمة التي يختارها الراوي في القصص لبناء عوالمه، بين البحر والنهر والسماء وكائنات لطيفة يتم تشخيصها. يشعر القارئ أنه يقرأ نصا شعريا، لكنه لا يفقد الحبكة السردية فيه: "قبيل الفجر، يتمطى البحر النائم، عائداً بفرحه إلى شاطئه البعيد، مُحمَّلاً بمحاصيله الليلية، الأغاني والأسماك اللامعة، والشوق الكبير للشِّباك، وهدايا الأمواج المتقافزة، يلمح أخيلة الصيادين المبكرين كالطيور، يضحك مطلقا قطعان الأمواج البيضاء لملاقاتهم...." (٢).

إن تلك اللغة الشعرية، وتلك الصور هي جزء من سردية البحر كشخصية، العجوز الهادئ، الذي يذهب لينام، ثم يعود فيكتشف أن البنايات تفري أحشاءه، البحر الحيوان العظيم، الذي يهيج فيعود غاضبا من حيث أتى ويختفي عن العيون، وقد حلت محله البنايات الضخمة. وفي قصص هذه المجموعة يتم إدراك العالم من وعي لا يحفل بوقائع وقوانين العالم التجريبي، فيشكل الزمن والمكان والأشياء وفق رؤيته، رؤية تتوسل بمنظور رمزي يعطي لعناصر القصة أبعاداً متعددة، تربك مألوف القارئ، فيضطر لمساءلة مألوفه وخبراته ليصل لمدلول الرمز.

ولعل الطاقة الرمزية لهذه النصوص تجعلها قابلة للمعالجة بأكثر من منظور، فهي عند

---

(١) جبير المليحان:الوجه الذي من ماء، م.س

(٢) السابق، ص٣٧.

الدكتور حسين المناصرة نتاج تكوين نفسي خاص للراوي[١]، ولا تتناقض تلك المعالجات مع التوظيف لبنية الخرافي في الحكاية، التي تتحدث فيها الكائنات غير الإنسانية، وتشعر بمشاعر إنسانية صرفة، كالحب والفرح والحزن والغضب والحنين.

ويمكن الحديث –على المنوال ذاته– عن قصة "اجتثاث"[٢]، لعبد الواحد الأنصاري، حيث يوظف الراوي الرمزية في الإطار الخرافي، ويحكي قصة غصن شجرة سدر عظيمة، تم قطعه مع مجموعة أغصان أخرى، وفي حين أُحرِقت الأغصان الأخرى للتدفئة، وأسلمت الروح، استعمل الأشخاص الغصن مرتكزا فاصلا لأداء الصلاة، بعد أن لفوا حوله قماشا، ثم تركوه، لتقتلعه عاصفة وينزع عنه المطر قطعة القماش، ويسوقه للشجرة الأم. ومن وعي الغصن، يبني الراوي عالما مرجعيا يجري فيه تفاعل الغصن والكائنات فيه بلا حدود، حيث يشعر الغصن بألوان الحياة التي كان جزءا منها، ويفتقدها، ويتولى الراوي تحليل انفعالات الغصن، ليبني وجهة نظر من موقع خاص، لهذا العالم المخفي من الحياة، والتفاعلات بين الكائنات من خلال وعيه بحدث القطع، ثم العودة للشجرة.

لا تتضمن هذه القصة أي تردد يشكك في عجائبية الغصن كشخصية، فشخصية الغصن لا تحيل إلا إلى نفسها ونوعها، فهي شخصية رمزية، إذ لا تقترح القصة أفعالا غير معقولة للشخصية، بقدر ما تدخل في تحليل وعيها بعالمها، وبموقعها فيه، عبر التوسط بوعي إنساني هو وعي الراوي، الذي يسقط معاني وقيماً إنسانية على شخصية الغصن وأفعالها. وتطرح القصة تداخلا بين عالمي الإنسان والجماد، لكن الشخصية الإنسانية ليست سوى شخصية ثانوية، تؤدي دور العامل المعيق لحياة الغصن في اتصاله بالشجرة، إذ يبني الإنسان عالمه بتفكيك عالم الطبيعة، ويبني حياته على سلب حيوات أخرى.

لقد تم تقديم شخصية الغصن كدال من خلال نوعه الحيوي، ومن خلال شكله، بطريقة

---

(١) حسين المناصرة: "جمالية المكان في القصة القصيرة جدا، مقاربة في نماذج مختارة"، القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في الأدب السعودي، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، جامعة الملك سعود، كرسي الادب السعودي٢٠١٣م، ص١٨١–١٨٥.

(٢) عبدالواحد الأنصاري: بكارة، ص٦٩

مفصلة تدعم وظيفته كعامل أساس في بناء الخطاب، يرغب بالحياة، من خلال الاتصال بشجرته. ويبني دلالية القصة بدوره الرمزي في الخطاب، فحقيقة وجود حياة كاملة، خلف وجوده السلبي منفعلا لا فاعلا، هو الدلالة التي تطرقها القصة من خلال اختيار هذه الشخصية غير الإنسانية، فهو يسهم في تقدم الحكاية من خلال أفعال لا يقوم بها، كتأثره بالريح والمطر، إذ يتعرض لفعل الإنسان (القطع)، ولا يملك سوى الانفعال النفسي وفق مفاهيم عالمه، ووفق نوعه، كجماد.

ويتبنى الراوي العليم في هذه القصص التحليل بالطريقة نفسها التي يتبناها الراوي البطل، وذلك يلغي أهمية علاقة الصوت السردي بالقصة، مقارنة بوجهة النظر، فالأخيرة هي التي طبعت القصص بالطابع الغنائي، بصدورها عن وعي مؤلفي، مهما كان الصوت لراو عليم أو لبطل، وهذا ما جعل جينيت يوحد الصوتين في نمط واحد.

ثانياً: الخطاب التقريري:

تتبنى معظم نصوص الخطاب التقريري خطابا مباشرا، يحمل رسائل تتعلق بالذات والمجتمع، يتراجع بالخطاب إلى حدود الرسالة المباشرة، المبنية على وجهة نظر محددة سلفاً، وكأن النص بني لإثباتها.

ومن أمثلة ذلك قصة "البحث عن راحة"[١]، حيث تشكل فاتحة القصة وخاتمتها جزأين لجملة واحدة، تختزل حدثا واحدا، يمثل ذروة أزمة البطل، في مواجهته جاره المزعج. وبينهما تمتد الحكاية، عبر صوت البطل مسترجعا على سبيل التعليل والربط السببي، أحداث قدومه للرياض العاصمة، وسكنه بجانب هذا الجار، حتى اللحظة التي باشر فيها فعل قتل جاره، لولا تحرك الجار وابتعاده عن المكان.

يسرد البطل بضمير المتكلم من مسافة زمنية كافية للتحكم في تفاصيل الحدث، قصته مع جاره الفضولي، الذي لا ينفك عن هتك خصوصيته في كل مناسبة، ويمثل هذا الجار معادلا موضوعيا للمجتمع، في تعدّيه على خصوصيات الفرد، كما يحدث للبطل، الذي يتعرض للضغط

(١) حسن. حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، ص٤١.

والتدخلات المجتمعية، لأنه لم يرزق بأطفال بعد سنوات من الزواج، ما يضطره للهجرة من قريته إلى العاصمة.

تتسم هذه القصة بسيادة التقريرية والمباشرة على خطابها، وتأتي هذه السمة من جهة الراوي، وعلاقته بالبناء الزمني للقصة، من مسافة تتيح له تنظيم الخطاب. ويتبنى الراوي البطل وجهة نظر أحادية، تتوسل بحوار داخلي، يبرره اختيار السرد المؤلّفي، فهو راوٍ بطل، يروي عن نفسه، ويوظف البناء السردي لخدمة التعبير عن أزمته الذاتية. ويتبنى الراوي التحليل الداخلي الدقيق للحدث في وعيه كشخصية، بشكل يضاعف تغييب الاشتغال الجمالي لوجهة النظر.

أما قصة "أقصى درجات الخيبة"[١]، فتنفرد بتذييلها بإهداء إلى بطل القصة، ما يثير لدى القارئ تساؤلا عن كونه بطلا واقعيا، وأن القصة هي سرد لأحداث عاشها. والسؤال الذي يطرح نفسه، هل أراد الكاتب من خلال هذا الإهداء النأي عن خلط القارئ بينه وبين بطله؟ ويترتب على ذلك سؤال آخر، يتعلق بعلاقة الراوي بالكاتب في هذه المجموعة، فإذا كان من الضروري الفصل بين سارد هذا النص التخييلي وكاتبه الفعلي، فهل يعني ذلك وجود تماهٍ بين الراوي والكاتب في النصوص الأخرى؟ بهذا السؤال يحيل الخطاب إلى جانبه التقريري بوضوح، ما يضاعف غياب اشتغال وجهة النظر جماليا.

"جهّزوا قبره"[٢]، بهذه الجملة الخبرية الحاسمة تُختَتم قصة "عشق نورة"[٣]، لبدرية البشر، وهي جملة تغلق خطاب القصة على نهاية محددة، تقف بالخطاب عند حدود القصة، التي تكتفي بتقديم خطاب تقريري، يصف ظاهرة اجتماعية معينة. ويروي الراوي العليم قصة شاب بدوي تعلق بابنة خاله، وأصيب بمرض طويل، عرفت امرأة حكيمة، كيف أن العشق هو سببه، بعد عجز الأطباء عن ذلك. يبنى متخيَّل القصة في بيئة بدوية قديمة، بأعرافها وتقاليدها، ومنها عدم تزويج الفتاة لرجل يُعرَف عنه عشقه لها، لأن ذلك مصدر عار لأسرتها. ولذلك تنتهي القصة نهاية محتومة برفض والد الفتاة لطلب والد الشاب، توافقا مع عادات البدو.

---

(١) السابق: ص٥.

(٢) بدرية البشر: حبة الهال،، مجموعة قصصية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤مص٦٦.

(٣) السابق: ص٦١

هذا الموقف من العلاقة العاطفية في المجتمع البدوي القديم، يمثل وجهة نظر وحيدة في القصة، يقدمها الراوي من موقع متعالٍ، منذ بدء الخطاب السردي، بسرد استرجاعي خارجي، مبني على تقديم قصة جاهزة للتلقي، لا تتطلب من القارئ أي مشاركة، إذ يعقب تقديم الحدث والتمهيد له، تحليله باسترجاع منظم لتفاصيله. ويبني الراوي وجهة نظر المجتمع البدوي في جمل مترابطة سببيا "أبو نورة لا يشبه أخته زوجة ابن سويلم، كان رجلا صارما،... ولا يزال أبو نورة رجلا بدويا"(١). وتطرز القصة بأسماء أعلام، تصل للتأشير على شخصيات هامشية، مثل (ابن معمر)(٢) شيخ القبيلة، من دون أن يكون لهذا التأشير أي دلالة على وجهات نظر تخص الشخصيات، ما يثقل النص بتفاصيل، تزيد من ضعف مشاركة القارئ، إذ تشتت الانتباه عن الحدث الرئيس، وعن وجهات نظر الشخصيات، إلى صور تعكس الحياة البدوية.

وتحفل -بالمقابل- قصة "شوكة (٣)، لمحمد الراشدي، بالتفاصيل، لكنها تفاصيل تتعلق بالحدث، وبتمثيل عميق لوعي الشخصيات، وهي قصة تحكي حياة أم فقيرة تعيش مع ابنها في عشة، وتنغرز في قدم الابن شوكة، وحول معاناة الابن ألم هذه الشوكة، وتحمل الأم مسؤولية إخراجها، تدور القصة. وتقدَّم بصوت راوٍ عليم، يحرص على موازاة الحدث بطبيعة علاقة الأم العاطفية والمادية بابنها الوحيد، "كانت تداريه مثل الذبالة الواهنة، تخاف أن ينطفئ ويخنقها الظلام وحيدة ويائسة، ضوؤها الوحيد في حلكة العمر هو"(٤)، وحين انغرست الشوكة في يدها "جلس لا عنا كل أشواك الأرض"(٥).

"بسملت، ارتعشت قدمه في يدها، قربت طرف الإبرة من النقطة الداكنة، غرست الإبرة برفق، صاح هو بشدة، ... نفض قدمه بقوة، غيرت هي جلستها... انتزعت ساقه بقوة..."(٦)،

---

(١) السابق: ص٦٥

(٢) السابق: ص٦١

(٣) محمد الراشدي: احتضاري، مجموعة قصصية، نادي الرياض الأدبي، المملكة العربية السعودية،سلسلة الكتاب الأول، ٢٠١٢م، ص٥١.

(٤) السابق: ص٥٣.

(٥) السابق: ص٥٣.

(٦) السابق: ص٥٤.

بمثل هذه الجمل القصيرة المتتابعة، بدون روابط، يقفز زمن السرد من حالة لأخرى، على الرغم من وقوفه عند التفاصيل، يشعر القارئ أنه يلاحق السرد، ويلاحق حالات الشخصيات، وتفاصيل مدركاتها، وانفعالاتها بالألم الجسدي للابن والنفسي للأم.

ويسهم موقع الراوي المطلع، بحيث يضع القارئ مع تفاصيل متغيرة بتسارع، في جمالية خاصة تضفيها التفاصيل على وجهة النظر، فهي هنا تفاصيل متحركة، تفاصيل مسرودة، لا معروضة، تتمثل في أفعال سردية تحرك معها القراءة، فتمنحها نوعا من النشاط ينشأ عن تركيز الانتباه، وانتظار النتيجة، وهذا وجه لاشتغال جمالي للتفاصيل، (مع مراعاة جانبها السردي)، يخفف من تقريرية الخطاب السردي، ومباشرة دلالته.

الفصل الثاني

جمالية المرجعي

أولا: الخطاب الواقعي:

تبدو مجموعة القاص عواض العصيمي "ما من أثر"[١] مرشحة لدراسة علاقة حوارية الخطاب بالراوي بجمالية وجهة النظر. وهي تقدم شخصيات واقعية، متفاعلة مع أزمات الواقع، تفاعلاً يُنتِج رؤى مستقلة عن رؤية السارد، بل إن الراوي لا يكاد يكون له وجهة نظر إلا إن كان شخصية في القصة. وهي وفق مواقعها الفردانية التي تملك مرجعيتها في اليومي المعاش، ذات استقلال في خطابها، وتفاعلها مع الخطاب الاجتماعي السائد، من مواقع متنوعة.

ولعل استقلال هذه الشخصيات برؤاها وأفكارها وخطابها، هو ناتج عن اختلاف وعيها بالعالم، ما ينتج عنه نشوزها عن نسيج المجتمع، هذا الاختلاف في الوعي الذي يتفاعل مع موضوعات متنوعة، تبني خطابا مختلفا وتقنيات متنوعة مع كل قصة. وتقدم المجموعة نماذج لشخصيات تمثل شرائح مُهمَّشة من النسيج الاجتماعي، كشخصية الجلاد (منِّذ القصاص في الحدود الشرعية)، وشخصية صانع الأبواب، شخصيات تعيش صراعات مع ذواتها أو مع المجتمع، وتسلط المجموعة الضوء على يوميات هذه الشخصيات من وجهة نظر تبرز اختلافها وصراعاتها.

ويُعزى هذا الاختلاف إلى طبيعة الموضوع الذي يثير اهتمام الشخصية، وطريقة تعاطيها معه، بحيث يتحوَّل وفق وجهة نظر الشخصية من مستوى اليومي والمستهلك إلى المختلف. ويتم تقديم الحياة اليومية لتلك الشرائح من المجتمع من جوانب جديدة، تبرز اختلافها كأحداث لها أثر ضاغط، تضطر الشخصيات للتعاطي معها بصيغ مختلفة، وبرؤية مضادة أو مختلفة على أقل تقدير، للخطاب الاجتماعي السائد والمألوف تجاه هذا الفعل.

تبدو قصة "كنت تصغين فحسب"[٢] -مثلا- نحتاً دقيقاً لشخصية الجلاد، المسؤول عن إقامة حدّ القصاص قتلا، يأتي في تحليل نفسي يتم عرضه في مونولوج، يركز على أثر مشهد القصاص على السياف (البطل). وتفتتح القصة بمشهد الذروة، ساحة الإعدام، ثم ينطلق الراوي البطل في وصف المشهد وسرد الحدث ومقدماته من خلال وعيه الخاص، ورؤيته التسجيلية لعناصر الحكاية: الفتاة، والمشاهدون، وكتيبة العسكر، وزوجته التي يسرد نيابة عنها جزءاً من

---

(١) عواض العصيمي: ما من أثر، م. س.

(٢) السابق: ص٣٦.

ذاكرتها. وعبر هذا الوعي التسجيلي للبطل السارد، ينعكس انفصاله وعدم رضاه عن قيم الواقع الخارجي، وعما يتعرض له بسبب مهنته، من ضغوط نفسية.

يقدِّم البطل الراوي القصة في مونولوج استرجاعي يمتد بين لحظتين: لحظة دخوله لساحة الإعدام وسماعه اسم الفتاة التي سينفذ فيها الحكم، ولحظة تنفيذه القصاص. ونظرا لحساسية المسافة بين هاتين اللحظتين، إذ تتضمن الصراع والتوتر الذي تبنى على أساسهما شخصية السياف، يصبح الموضوع القيمي للشخصية كما يتمثل في الصراع بين طبيعته وطابع وظيفته، عنصرا يرتبط بصفة أساسية بالرؤية الوصفية التسجيلية لشخصية البطل، وإبراز الصراع الذي يحكم طابع مهامه، وارتباكه بين عواطفه ونوازعه الإنسانية، وطابع مهنته القاسي وغير المألوف.

تدور القصة حول شخصية نموذجية ترمز لشريحة معينة من الناس يقومون بمهام مختلفة من حيث حساسيتها وصعوبتها ودقتها، وطابعها الصراعي، الذي يتضمن في طبيعته الصراع التقليدي بين الواجب والعاطفة، مهمة تنفيذ القصاص قتلا. ما يجعل من يقومون بهذه المهام يحتاجون لإعداد بدني ونفسي خاص، ويكتسبون عادات نفسية خاصة نتيجة لقيامهم بهذه المهمة، وتعرضهم المتكرر للصراع والتوتر النفسي أثناءها، وهذا ما يبرر تأثير هذا الموضوع على الخطاب في هذه القصة.

والشخصية عبر أوصافها السابقة، وعلاقاتها بمهنتها وشخصيات القصة، هي المنطلق لبناء حوارية الخطاب، الذي تؤدي فيه الشخصية موقعا لوجهة النظر المتناقضة تجاه الموضوع (القتل)، فشخصية السياف تعاني التوتر والتمزق بين الرغبة في الموضوع (القتل) والنفور منه في الوقت ذاته، ومن موقعين مختلفين: موقع الواجب الذي تمليه مهنته، وموقع العاطفة الذي تمليه علاقته العاطفية مع المحكومة بالقصاص. وهو يسرد بوجهة نظر محدودة، كونه يتوقع ويتخيل مشاعر الفتاة التي يعرفها دون أن تعرفه، ويسرد ولا يحلل، متخلياً عن امتيازات التأليف، كونه ساردا بطلا، تاركا الخطاب مفتوحاً على تفاعل القارئ مع الطابع الصراعي للقصة.

ويجري في قصة "المطارَد"[١] لحسن حجاب الحازمي، بناء موضوع ذي حساسية إنسانية عالية، محوره شخصية واقعية، يؤشر الراوي عليها باسم "المجهول"، فالبطل -كما يحكي الراوي

(١) حسن حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، ص٧١

الشاهد- مقيم إقامة غير نظامية، هارب من الشرطة، يقتحم بيت الشخصية الساردة، حيث يجري الحدث. يبني الراوي عبر الحوار أوصاف "المجهول" التي تميزه موضوعا للقصة، وتسهم في تحديد وظيفته في الخطاب، إذ بسبب إقامته غير النظامية، يضطر للعمل مع عامل البناء في بيت المضيف "الراوي"، ويتعرض للسقوط من أعلى البناية، ما يتسبب في إصابته إصابة مميتة، الحدث الذي يمثل لحظة انعقاد القصة، حيث ينشأ عنه تدخل عدد من الشخصيات الفرعية، تسرد احتمالات أسباب السقوط، وتختلف حولها.

يسهم اختلاف وجهات نظر الشخصيات الفرعية حول أسباب السقوط، في تعميق دلالة المأساوية لشخصية "المجهول"، إذ ينحصر الاهتمام والاختلاف حول أمور سطحية، ولا يهتم أحد بإنقاذه أو المساهمة في إنقاذه مع الراوي البطل. ويتناقض ذلك التناول السطحي مع وجهة نظر الراوي، الذي قدم رؤيته وقوله كمقابل لرؤى الشخصيات الأخرى "وقلت أنا: لا أدري على وجه التحديد ما الذي حدث بالضبط، لكنه قبل قليل كان هنا، كأس الشاي الذي سكبته له لم يبرد بعد....." (١).

ويتضح أن الراوي يجعل حدث السقوط جسرا للموضوع الأصلي، ويعود لما قبله حيث العمق الإنساني للشخصية "المجهول"(٢)، إذ يمنحه كموضوع للخطاب، بناء إنسانيا يميزه إنسانا فريدا "في ذهنه آمال كبيرة، وأحلام عريضة، وأشياء وحده كان يفكر بها، ووحده كان يعيشها، ووحده قبل إن يسقط كان يحلم بتحقيقها"(٣)، ويفتح الخطاب على نماذج عديدة وتمثيلات مختلفة للمجهول في المجتمع، وللخطاب الذي يحمله كل مجهول، كائناً فريدا، لا مجرد رقم غير نظامي. وعند تلك المفارقة الدلالية في بناء الشخصية، يتحدد موضوع الخطاب وأثره السردي.

ويبدو واضحا دور الراوي في تحريك وجهة النظر، اختلافا وموقعا، في بناء المفارقة الدلالية، وفي توجيه مسار الخطاب، حيث كانت شخصية "المطارد" -موضوعا مؤسِّسا وجهات نظر متباينة بين الجمهور وبين الراوي- سببا في مطاردته ومعاناته، التي اضطرته للعمل تحت ضغط

---

(١) حسن حجاب الحازمي ص٧٦

٢ السابق: ص٧٣.

(٣) السابق: ص٧٦

الجوع والإرهاق، وهو سبب محتمل للسقوط، لم يتطرق إليه أحد بسبب النظرة السلبية لشخصية "المجهول"، في واقع الحياة الاجتماعية.

يتكرر توظيف الشخصية السلبية موضوعا لقصة "أنثى كغيرها"(١)، إذ تتناول قضية نسوية تروي معاناة المرأة في مجتمع ذكوري، محكوم بأعراف جاهلية. ويروي راوي القصة قصة امرأة حاولت إنقاذ أم زوجها العجوز من حريق، بالصعود مع شابين في سيارة لإحضار النجدة، وتعرضت لاغتصاب، كان نتيجته العقاب بالموت، رغم كونها هي الضحية.

تأتي أحداث القصة في الزمن الماضي، متوالية بصيغة ترتيب سببي يعكس وجهات نظر الشخصيات. وهي تنتقل بين نفلا البريئة جسدا وروحا، إذ حاولت إنقاذ العجوز بقبول مساعدة شابين محتالين، ولم يسعفها وعيها المحدود لتوقع الغدر. يفضي فعل نفلا بالركوب مع الشابين لغرض نبيل، إلى العكس، إلى وجهة نظر ترى في المرأة أداة للمتعة المحرمة، اذ ينتهك الشابان عرضها، ويعيدانها إلى بيتها، حيث كان الزوج والأقارب ينتظرونها، ليمارسوا عليها تقاليد تفرضها عليهم وجهة نظر لا قيمة إنسانية للمرأة فيها، إذ عليها أن تدفع ثمن جريمة كانت ضحيتها.

شخصية البطلة هنا هي مجرد علامة على قيمة الشرف، في مفهوم ضيق غير عادل، فان تلوثت العلامة وخرجت عن دلالتها يتم محوها. كما أن القصة تقترح مساهمة المرأة في خفض قيمتها كتبرير لتعامل المجتمع معها، فهي بوعيها المحدود ساهمت في نزع حق الإنسانية عنها. ومع أن نفلا هي بطلة النص إلا أنها تحضر بوصفها مفعولا لا فاعلا، وتعتيم الراوي لصوت نفلا موازٍ لدورها السردي المؤسلب، ضحيةً غير متاحٍ لها الفعل حتى بحياتها، فالغياب الدال لصوت نفلا، ولوعيها وعمقها النفسي، بوصفها شخصية –على الرغم من حضورها الفيزيائي– هو نوع من الحذف الموظف، علامةً على موضوع القصة.

وهي شخصية مشتركة في ثلاث قصص متوالية تترابط سببيا عبر شخصيتها: قصة الخالة المصابة، وقصة الشابين المغتصبين، وقصة الزوج المعاقِب، رموزاً لمواقع رؤيوية متعددة من نسيج المجتمع. ويسهم موقع البطلة في بناء ثلاث وجهات نظر متضافرة لتدعم الموضوع بدورها، رؤية تطرح النظرة الدونية للمرأة من قبل مجتمع الصحراء: الشابين، والزوج، ونفلا ذاتها بغيابها وعيا،

(١) محمد النجيمي: قبل أن يصّعّد لجهنم، ص٢٧

وفعلا، في مجتمع تحكمه تقاليد ليس للعدل فيها الأولوية، ولا لإنسانية الإنسان. ويشكل العنوان علامة أخرى تدعم تلك الرؤية حيث يشي بنوع من الاحتجاج، فهي "أنثى كغيرها"، والعنوان بذلك لا يقدم نفلا بوصفها شخصية، بل بوصفها موضوع، ونموذجا لجنس الأنثى، ومصيره وموقعه في الخطاب المجتمعي، الذي يشكل متخيل الخطاب السردي. وتحضر وجهة النظر ذاتها في قصة "وحدها السماء تحسن استقبال الإناث"(١)، بالمجموعة ذاتها.

(١) محمد النجيمي: قبل أن يصّعّد لجهنم، ص٥٩.

ثانيا: الخطاب اللاواقعي:

إن تحديد موضوع الخطاب يعتمد بشكل أساس على الكيفية التي يبني بها الخطاب علاقته بمتخيله، بانتهاجه آلية الإيهام، أو تعمده كسرها، أو التردّد بين الحالتين. وتعتمد هذه العلاقة على الشخصية: من أين يستمد القارئ معاييره لبناء مرجعية المتخيل، إن كان من وجهة نظر شخصيات المتخيل (معيار الثقة)، أو من مقارنة عالم الشخصية بعالمه الواقعي التجريبي (معيار الحقيقة) (١).

وتتعدد أنواع العوالم المتخيلة -التي يجري بناؤها على حد القطيعة مع العالم الواقعي التجريبي- بتعدُّد درجات هذه القطيعة، وتحتشد الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية بعشرات المصطلحات المتصلة بهذا النوع من العوالم المرجعية، فهناك المجازي والأسطوري والميتافيزيقي والعجائبي (عجائبي وعجيب (فانتاستيك) وغريب) والخرافي والشعبي(٢).

ويجمع بينها جميعا مصطلح (العجائبي) كتقنية -وموضوع في الوقت ذاته- تتمثل في درجات من مفارقة الواقعي. وقد كانت القصة التي تنتمي للبنية الميثولوجية -بحسب تمييزها ببنيتها الزمنية البسيطة لدى تودروف- هي أول أنواع القصص التي قامت عليها الدراسات الشكلانية البنيوية التوجه(٣)، وتعد أعمال بروب حول الخرافة الروسية، منطلقا للسرديات البنيوية(٤).

ومن الجلي أن المعيار الفاصل بين هذه العوالم وبين العالم الواقعي التجريبي يرتكز على وجهة النظر، فمنطق الحبكة وموافقته للمعقول التجريبي يعتمد على وعي الشخصية كموقع لوجهة النظرمن جهة، وعلى تكوين الشخصية كموضوع لوجهة نظر الشخصيات الأخرى لها من جهة ثانية، وعلى وعي القارئ من جهة أخيرة. ويضع هذا البحث هذه الأنواع من الموضوعات المندرجة تحت اللاواقعي في مقابل الواقعي، منطلقا من المنطق الذي يحكم بناء الخطاب، من وجهة نظر

---

(١) ايكو: ست نزهات في غابة السرد، ص١٤٤.

(٢) انظر حول مصطلحات العجائبي والغريب والفانتاستيك لدى تودروف، شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، ص١٥٩.

(٣) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥م، ص١٣٢.

(٤) تزفيتان تودروف: الشعرية، ص٦١.

الشخصيات والقارئ.

ويكتسب التقابل بين السرد الواقعي والسرد غير الواقعي مشروعيته من جهة القصص من النوع الثاني، حيث يصفها النقاد بقربها من النقاء النوعي، ولذلك كانت مجال الدراسة السردية المبكرة، والأكثر دقة(١). ويبقى هذا التقابل مفتقدا للصرامة، إذ لا يمكن الجزم بوجود النوع الخالص بين الواقعي وغير الواقعي، بل قد تكتسب الشخصية خصائصها من موقعها المتوسط بين عالم الواقع وعالم لا يتفق مع منطق الواقع.

وتتعد الموضوعات التي تندرج تحت الخطاب اللا واقعي، ويتناول البحث ثلاثة موضوعات، هي أكثر حضورا في القصة السعودية القصيرة، وتأثيرا في خطابها السردي، وهي: الخرافي، والأسطوري، والغرائبي. وتشترك جميعا في أنها مفارقة لمنطق العقل التجريبي، لكنها تختلف في بنيتها الخطابية(٢).

ويفترق الأسطوري والخرافي والغرائبي، عند توظيف العجائبي في درجة التردد، إذ في النوعين الأولين يتقبل الشخصيات أنفسهم وعالمهم بمنطقه العجيب كمنطق وحيد معقول طبيعي من وجهات نظرهم، ولا بديل عنه. ومن هنا يبدو كلام الحيوانات بعضها مع بعض من العجائبي الخرافي، حيث تبني الشخصيات عالمها بشكل طبيعي بمنطق مقبول للجميع، وميثاق قراءة يسمح بتمرير ما تثق به الشخصية كمبدأ للقراءة. أما الغرائبي فيعرض عالما غير مقبول منطقيا، في تكوين الشخصيات أو في أفعالها.

وتتميز بنية الشعبي عن الغيبي والأسطوري بالبنية السببية البسيطة، وبعلاقتها بالواقع، فتقل فيها التجريدية، وتزيد التفاصيل الحسية من وصف الشخصيات والفضاء، ليسهل تقديمها للعامة، وتوصيل الأثر المطلوب منها، وهو يكاد يقتصر على الرعب والغرابة الحسية، ولعل قربها من الاستعمال الشعبي البسيط هو الذي أكسبها هذا الاسم(٣).

---

(١) انظر: توماسكنت: "تصنيف الأنواع"، القصة الرواية المؤلف، م.س، ص٦٥.

(٢) محمد نتفو: النص العجائبي، مائة ليلة وليلة نموذجا، دار كيوان، دمشق، ٢٠١٠م، ص١٣٣.

(٣) السابق: ص١٣٣.

وتجتمع هذه الموضوعات تحت توظيف تقنية التعجيب، ويقصد البحث بذلك أثر التعجيب كتقنية خطابية لعدة أنواع من السرود ذات المرجعية الموضوعية المفارقة للواقع. ويحدد تودروف التعجيب بأنه كل ما ينتج عنه حالة من التردد بين الواقعي واللاواقعي(١). ويختار البحث استعمال التعجيب، تقنيةً تتشارك فيها موضوعات متعددة، بطرق وبنى مختلفة، تجنباً لارتباك التصنيف لدى تودوروف، الذي حصر العجائبي وضيق مجاله في لحظة التردد، وفي جزء من الحبكة. وفعل ذلك بضغط من توجهه البنيوي الشعري، لغرض التمييز بين أنواع سردية تتضمن التعجيب، مع أن الفارق بينها ليس قضية تنتمي للنوع، بل في درجة التعجيب وأثره في البنية والموضوع(٢).

يهتم البحث بتحليل تودروف للتردد، أثراً لوظيفة التعجيب، وقياس درجات وبنى التعجيب في عدة موضوعات. وقد وضع تودوروف مجموعة شروط للتردد الذي يحدد النص العجائبي، وتتعلق في عمومها بوجهة النظر التي تحدد مرجعية الشخصية وعالمها، فهو يرى ضرورة استبعاد القراءة الرمزية أو الشعرية لأثر التردد، ويشترط أن يكون التردد محسوساً من قبل شخصية داخل النص كما هو محسوس من قبل المتلقي(٣).

وبذلك يكون العجائبي وضعية لوجهة نظر تقع في قلب البنية الحكائية، وهي وضعية مؤقتة (بحسب ت. تودوروف)، تنتهي إلى أحد وضعيتين: أحدهما الجزم بواقعية الحدث وقبوله للتفسير العقلي التجريبي، والأخرى الجزم بعدم واقعيته وعدم قبوله لذلك التفسير. ولعل النصوص الحديثة –ومنها مادة هذا البحث – التي تتحرر من بنية الحكاية الثلاثية الصارمة تتجاوز شرط الحسم بوجهة النظر، سواء بواقعية الحدث أو خوارقيته، ما يعني انفتاحها على التأويلات، وعدم انغلاق التأويل بالانحياز لتفسير معين للظاهرة الخارقة، وامتداد أثر التردد لما بعد الحكاية.

---

(١) انظر حول العجائبي لدى ت. تودوروف: محمد نتفو: النص العجائبي، مائة ليلة وليلة نموذجا، دار كيوان، دمشق، ٢٠١٠م، ص١٣٣، ص٥٤.

(٢) انظر: محمد نتفو: النص العجائبي، مائة ليلة وليلة نموذجا، ص١٣٥.

(٣) محمد نتفو: النص العجائبي، مائة ليلة وليلة نموذجا، ص٨٣، وانظر: روبرت شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، ص١٥٨.

١ - الخطاب الأسطوري:

تحكي ساردة قصة "الحوش"[١] وهي الشخصية الرئيسة فيها، عن رحلة عجائبية، تستعمل فيها جذع شجرة قديم، في ساحة البيت، فعندما ينام الأهل، تتسلل الشخصية للجذع ويصعد بها لأعلى المدينة. وفي إحدى الليالي تتبع عربة تحمل شبانا وفتيات، وتشهد هي من موقع متعال ليلة سهر، وما يحدث فيها من محاولة أحد الشباب إغواء إحدى الفتيات ونزع نقابها، ثم تشهد هروب الفتاة، وكونها لم تجد بابا لسور المنزل الذي تهرب منه، واضطرارها لصعود السور والسقوط منه، ثم عودة الراوية لمنزلها ولسريرها في الليلة نفسها. وتسجل الراوية كيف استيقظت على فزع والدتها، حين وجدت الدماء تملأ سريرها، ووجهها ساقط بين يديها.

هي نهاية تنبئ بوضوح عن تماهي الراوية بالفتاة، لكنها لا تترك تبريرا لفظيا لذلك التماهي، فليس هناك علامة على كون الراوية هي من تعرضت لحادثة السقوط من السور، رغم تصريحها بأن وجه الفتاة مألوف لديها. ولعل الألفة تعبر عن كون الفتاة معادلا موضوعيا لحالات فتيات يقعن تحت ضغط الإغواء لأي سبب. وهي قصة توظف التعجيب بالجمع بين الأسطوري والواقعي كما سيأتي.

إن بناء الشخصية في هذه القصة، ضمن عالم مرجعي منفصم على ذاته، يسهم في صنع عامل التردد، فهي كشخصية فتاة تعيش عزلة نفسية، وتعاني انفصالا عن عالمها الاجتماعي الواقعي، وضغطا تحت قوانينه. ويبدو هذا الضغط المجتمعي على الشخصية الرئيسة هنا مبررا موضوعيا لاجتراح الوجه الأسطوري لها، حيث يتيح هذا الجانب للشخصية الارتحال يوميا بصفة خارقة، لتشهد المدينة من مسافة. وهي بذلك تصنع بين جانب شخصيتها الأسطوري والواقعي التجريبي، مسافة تسهم بإبراز قضيتها، وتعينها لتتفهم تفاصيل حياة الناس الغامضة.

تمتح الحكاية صبغتها الأسطورية من تناصها موضوعيا مع قصة الإسراء والمعراج، والنصوص التي تأثرت بها في المتن السردي الصوفي. فبطلتها تقوم برحلة سماوية طويلة عبر المدينة، وينكشف لها المحجوب والمخفي. وخصوصية المنطق الديني الإسلامي كمرجعية لمادة البحث، في

---

(١) ليلى الأحيدب: ص٧٥

تعامله مع قصص غيبية كالمعراج، تفرض معايير مغايرة لقياس الواقعي، فعلى الرغم من عدم موافقة المعراج للمنطق التجريبي نؤمن كمجتمع مسلم بحقيقة وقوعه في عالم فوق إدراكنا. والنصوص الصوفية وظفت قصة المعراج بتأويلات مختلفة، منها وقوعها للأولياء في عالم الرؤيا، وهو عالم واقعي في ثقافتنا الدينية من جهات عدة(١).

وبذلك تعد واقعة المعراج متنا أسطوريا لا من جهة كونه غير حقيقي، بل من جهة مفارقته للقدرات البشرية العادية، وصبغته الإعجازية، وهو وسيلة كشف وتعرُّف. ويوظف في صبغته بوصفه أسطوريا ليقدم للبطلة وسيلة للخروج من ضيق عالمها الاجتماعي، وكشف المغيَّب من قضايا مجتمعها. ويتمثل العجائبي في القصة في ارتباك وجهة النظر بين عالمي الواقع والأسطورة، ويأتي عامل التردد هنا، من وجهة نظر الساردة، التي تقف مشدوهة أمام الرابط بين الحدثين، ولا تقدم تفسيرا له، إذ تظل القصة مفتوحة على وجهات نظر مختلفة لتفسير حدث الرحلة بالجذع، التي انتهت بسقوط وجه الراوية في يديها.

ينفتح الخطاب السردي في القصة على إمكان حدوث الرحلة حقيقة في عالم متخيل لا واقعي، كما أنه مفتوح على كون الرحلة حلمية، وأن سقوط الوجه ما هو إلا تعبير رمزي لشعور الفتاة بالخزي وخوفها من سقوط الثقة بها أمام مجتمع تمثله الأم. وتضاف وجهة نظر أخرى تنقض هذا التفسير الرمزي للحدث، عبر شخصية الأم، التي تم إدخالها كشاهد محايد، حيث أضافت وجهة نظرها احتمال وقوع الرحلة العجيبة، في عالم عجيب موجود فعلا في حياة الشخصية/الفتاة، فالأم تشهد الدم على سرير الفتاة في العالم الواقعي. وهي تسهم –بحياديتها– في رفد القصة بعامل التردد، خاصة أن الحكاية انتهت عند هذا الحد، من دون وجود رابط منطقي يفسر وجود الدم مع رؤية الشخصية لوجهها بين يديها، وهي في سريرها، سوى احتمال سقوطها من مكان عالٍ فعليا.

وتُوَظَّف المرجعية الأسطورية في القصة السعودية القصيرة لتخرج الخطاب من الخاص إلى العام، ومن التجريبي للرمزي. وهي توسع مرجعية الخطاب، حيث تصل بين عالم الأسطورة الممتد

---

(١) انظر حول رمزية المعراج كموضوع وبنية حكائية: لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، دار التكوين، دمشق، سوريا، ص٣٦-٤٢.

زمنيا في الماضي، والمنفتح على الحاضر والمستقبل بشكل دائري، وعالم الخطاب. وتتيح الأسطورة إمكان التعرف إلى أصول الظواهر الطبيعية، ومن ثم إمكان جعلها تظهر ثانية بعد اختفائها(١). وفي هذا الإطار يمكن تناول قصة "الجراد"(٢)، وهي قصة تبني عوالمها وفق ووجهات نظر متعددة لشخصياتها، فيتداخل فيها الغرائبي بالأسطوري. تتقدم شخصياتها الشخصية الرئيسة "سين" ذات الصفات العجيبة والأفعال الخوارقية، إذ يقدّم "سين" نفسه قائلا: "أنا سين، جسمي صغير ورأسي كبير"(٣). ويتحدد "سين" كشخصية عجيبة عبر وصف الآخرين له "بالشيطان والحكيم"، وبسمات الكائن العجيب، ذي الصفات الأسطورية، فيستطيع التنبؤ بالأحداث، ولا يتقدم في السن.

وينتمي مجتمع القرية للعالم الواقعي كما يصنفون أنفسهم مقابل شخصية "سين"، وهناك مجموعة الأطفال، وعالمهم الذي تصنعه وجهة نظر، فتبنيه مزيجا من الواقعي والأسطوري. ويؤطر سرد كل هؤلاء صوت الراوي الذي يأتي من عالم واقعي تجريبي، يؤطر الحكاية بصوته منذ افتتاحها: "دَبَّ على الأرض في هذا الزمان في قرية منسية، طفل..." (٤).

وبذلك يجري بناء جميع شخوص القصة مواقع لوجهات النظر، مشاركين في بناء القصة عبر وجهات نظر متحولة، ومتعددة. وهي تتعدد وتتطور وفق منطق العالم الذي تنتمي إليه كل شخصية، فترفد القصة بثراء يأتي من أنواع مختلفة من المنطق. وينبغي أن نفرق بين تعدد وجهات النظر، وبين تحوّلها، فتلك تصدر بشكل مستقل، وهذه يتم بناؤها بشكل متدرج من أصل واحد، وتتضمن القصة النوعين كليهما.

وفق ما سبق يلحظ البحث تعارضا بين وجهتي نظر رئيسين في القصة، تجاه الجراد موضوعاً لوجهة النظر، فوجهة نظر أهل القرية الكبار –ويمثلهم الرجل الذي يسمي سيناً بالشيطان

---

(١) ب.كوملان: الأساطير الإغريقية والرومانية، تر: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، ص٥. وانظر: عبدالباسط سيدا: "ما الأسطورة؟"، الحوار المتمدن.

(٢) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، ص٩.

(٣) السابق: ص٩.

(٤) السابق: ص٩.

– تدرك الجراد بوصفه نعمة، وهبة من الله، تأتيهم من السماء، فيتعاملون مع الحدث من منظور آني، محدود، لا يدرك مدلولات الجراد الرمزية والكونية، التي تتجاوز كونه مادة للتغذية.

ويتعارض ذلك مع وجهة نظر "سين"، الذي يرى في الجراد رمزا للخراب، ويرى في السماء منبعا لهذا الخراب، فيربط بين السماء والخراب. وتتطور وجهة نظره في زمن ومكان آخر، هو زمن المدينة، للمس تحقق نبوءته في الطائرات وقذائف المدافع التي تأتي من فوق رؤوس الناس وتدمر المدن، وتأتي من فضاء السماء التي تحفل بوسائل الخراب. أما الأطفال فيقفون موقفا محايدا، يدركون فيه من الأمور ما تسمح به حدود وعيهم، المزيج من التجريبي المحدود، والحدسي الطفولي المفتوح، فيخافون مع سين من منظر الغيوم السوداء ومقدم أسراب الجراد الضخمة، لأنهم يرون في هذا المنظر تناقضا مع مساحاتهم البيضاء التي اعتادوا الحركة بحرية فيها. واختيار الشخصية الرئيسة الأسطورية، في عمر طفل، وتسرد القصة من وجهة نظرها، وشخصية، هو اختيار يستثمر حدس الطفل ويؤكد عمق وعيه غير الملوث بالتجربة وأثقال الذاكرة، وغير المقيد بقيود المنطق التجريبي.

وتأتي وجهة نظر الراوي، من موقعين: موقع الراوي الذي يربط عالم القصة بسياقه الأسطوري، في مفتتح القصة، ثم يسلم السرد لأبطال القصة، وموقع الشخصية، حيث يفاجئ القارئ في النهاية بظهور الراوي والمشاركة في القصة، من مرجعيته الواقعية التجريبية، متفاعلا مع وجهة نظر سين ووعيه بالسماء وما يأتي في زمن الحروب من السماء.وهو من موقع الراوي يفتح زمن الحكاية على الماضي والمستقبل في امتداد غير محدود، حين يفتتح الخطاب بجملة "في هذا الزمان"(١)، ويربطها بمرجعية أسطورية، تؤشر على استدارة الحدث وتكراريته، وهذه من أبرز خصائص بنية الأسطورة.

ويسهم تشييد الزمن في خطاب هذه القصة في بناء الأسطوري، الذي يفتح وجهة النظر على اللا محدود، فبينما تُسرد نبوءة "سين" بصيغة الماضي، يحدث حدث معين تتحقق فيه نبوءة "سين"، يُسرد بصيغة الحاضر، علامة انفتاح الزمن، الذي يمنح شخصية "سين"، نمذجتها شخصيةً أسطورية، تظل ثابتة في خصائصها الفيزيائية (شكله وعمره). تبني زمنها الخاص المنفتح على تجربة

(١) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، ص٩.

الماضي وعلى المستقبل، وتدرك العالم وفق منظور خاص، يستطيع بدوره نمذجة الحدث، وفتحه على التكرار وفق بنية الاستدارة كخاصية للزمن في الأسطورة. وتوظف المرجعية الأسطورية هنا لخلق مسافة بين الشخصية الأسطورية والواقع، بشكل يمنحها كموقع لوجهة النظر، وضوحا ووقعا أكبر(١).

يتحول ما رآه سين والأطفال في زمن القرية جراداً إلى أفاعٍ وعقارب صفراء في زمن المدينة، وهو بتحولاته يختصر تحولات وجهات النظر وحركتها. ولعل عبارة "سين" في نهاية القصة تبني تحولات عوالم القصة عبر تحولات وجهة النظر، تبنيها في قالب لغوي متقن، يوظف الإيقاع اللغوي بمنطق سردي، ويضفي على المتخيل السردي إطارا صوريا هرميا يتصاعد داخله الإيقاع الصوتي جنبا لجنب مع التصاعد الدرامي المكثف في كلمات حتى يصل ذروته: "الجراد... الجراد.. العقارب.. الأفاعي.. القنابل.. الصواريخ.. الطائرات.. الحرب.. الحرب.. الحرب"(٢). ويختتم الراوي حكايته بسؤال صغير، ينفجر بدوره كإحدى كوارث هذا العصر المدني: "الى أين يركض والسماء فوق كل الأمكنة"، وهي عبارة تشير إلى أن قضية القصة، وهي تحول فضاء كامل، ليس فضاء القصة فحسب، بل فضاء العالم المرجعي المتخيل الذي تحيل عليه، عالم الإنسان الحديث، الذي ضاعف من خراب عالمه القديم البسيط.

والسرد الأسطوري بمنطقه الرمزي يمنح وقائع العالم التجريبي دلالات وأبعادا لا يتيحها السرد الواقعي، حيث تنفتح وجهة النظر على الاستدارة والتحول. وهكذا فعل الراوي حين ختم الحكاية بعبارته الآنفة إذ يدخل العالم التجريبي من جديد، فهو يسقط وعي سين، على ذاته كوسيط بين القصة والقارئ، ويزيح الستار عن رمزية الحكاية، فيفتح عالم "سين" الأسطوري على العالم الواقعي. ولا يفعل ذلك بواسطة الشخصيات، فشخصيات القصة تبقى في عوالمها المستقلة، بل بواسطة صوته الخاص، ووجهة نظره الخاصة.

إن العالم الواقعي موجود في وعي الراوي، حيث يظهر الراوي في ختام القصة في عالم

---

(١) سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٨م، ص١٣١.

(٢) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، ص١١.

المدينة، وقد شاب شعره وبهيئة سيئة تحت تأثير أزمات العالم الواقعي، ويستحضر "سين" وقد كبر بالوعي والعمر نفسه، لا يرى في الطائرات إلا جرادا وعقارب. ويظل زمن "سين" مفتوحا على تكرار التجربة، فيهرب، لكن الراوي الذي ييأس من حل أزماته بوعي "سين" والأطفال المنفتح، يواجه الواقع، ويلخص عجزه قائلا عن سين: "إلى أين يهرب والسماء فوق كل الأمكنة؟"(١)، حيث فضاء العالم الواقعي يؤكد فجيعة انقراض قيم المجتمع الريفي البريء في نظره، أمام قيم المدنية وقسوة عالمها المليء بالحروب والتنافس الضاري المادي غير المفسر، في نظره، وعليه أن يقبل به كما هو، من غير أن يحاول تفسيره ولا أن يهرب منه، كما يفعل سين.

إن المرجعية الأسطورية هنا تظهر بواسطة تغير مواقع الراوي، ما بين سارد وشخصية. يجعل الراوي من "سين"، بطلا يواجه الجراد في كل تحولاته الخطرة بلا خوف، لكنه يختار أن يمثل هذا الدور طفل، يمتلك نقاوة الوعي الطفولي، وقدرته على الحدس، وهو بهيئة غريبة، لا يؤثر بها الزمن، تؤشر على انتمائه الخوارقي. ويجعل الراوي من الكبار عوامل سلبية (بمعنى الضعف) في مواجهة الواقع، وفي إدراك الما وراء، ويمثلهم شخصيات ساذجة، تعادي الآخر، وتحارب وجهة النظر الأخرى، وتشيطنها لتقصيها. ويدخل الراوي كشخصية في القصة، مؤشرا آخر على ضعف الكبار، ومفسرا لاختيار البنية الأسطورية، التي تجسد دائرية الزمن الإنساني ودور الإنسان في استنساخ كوارثه. إنه يحاول الهروب لوعي الطفولة البريء، لكنه يجد وعيا يختزن طفولة البشرية، وعذاباتها، وجهلها، عبر شخصية "سين".

وتحكي قصة "فرّ العصفور من اللوحة"(٢)، لمي خالد، حكاية رسام يستغرق في رسم عصفور، واختيار ألوانه وملامحه بضخ روح الحياة فيه، حتى يغادر العصفور اللوحة، ويتصل بالطبيعة التي أودع الفنان تصوره إياها فيه. ويظل يطير هاربا من مطاردات الصيادين والعلماء، إلى أن يتلاشى مثل رسم، ولا يبقى منه سوى ألوانه التي يجدها مصور ذائبة مختلطة في الثلج. تسلك هذه الحكاية الاتجاه نفسه في حكاية "الحوش" لليلى الأحيدب، حيث تدعم الشخصيات الفرعية المحايدة الرؤية الواقعية لتجسد العصفور، الذي ينتهي في خاتمة القصة ذائبا كخليط ألوان، ما يدعم انتماءه لعالمي الواقع التجريبي كطائر رصدته عدسات المصورين، وعالم الأسطورة كرسم تنفث

(١) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء: ص١١.

(٢) مي العتيبي ص٤١.

فيه الروح.

إن عدم تحديد أوصاف لشخصيات القصة، ولا تمييز البطل فيها باسم، يمنحها عموميتها، وينمذج الشخصيات فيها، كرموز لا أفراد، والحدث كرمز لا حدث خاص. وتطرح هذه القصة قضايا تتعلق بالحدود بين الطبيعة وما وراء الطبيعة، ووظيفة الوعي الفني، الذي يتجسد في وعي شخصية الفنان، عبر رابط العصفور، الذي يمتزج في كيانه عالمان متناقضان، حيا في الواقع كعصفور طبيعي، ورسما نُفثت فيه الروح في حدث خوارقي. وهذه الحدود تتلاشى على يد الفنان وبرؤيته المختلفة لظاهرة الحياة، فرؤية الفنان ما لا يراه الآخرون في الحياة، وقدرته على تمثيلها في رسمه هي التي ضخت الروح في الألوان، ليفر العصفور من اللوحة. وهو حدث لا يقبل التفسير بمقاييس الواقع التجريبي، ولا يتقبل الشخصيات هذه الحادثة الخارقة كحدث طبيعي، فيظل الفنان مشدوها أمام طيران العصفور/الرسم، ويظل المصورون متسائلين أمام الألوان الذائبة على الجليد، حيث اختبأ العصفور، من دون ربط بين الواقعتين.

ولانعدام التفسير العقلي المقبول للظاهرة، تنتمي هذه القصة للتعجيب، وتردد وجهات النظر بينهما، وشخصية العصفور في تحولاته بين عالمي الواقع والأسطورة هي موضوع انفتاح وجهة النظر وترددها بين الواقعي والتجريبي. وتكتسب هذه القصة مرجعيتها الأسطورية من جهتين: أولاهما يبنيها العصفور ككائن رفض الخلود رسما جميلا، بيد فنان بارع، واختار الهروب ليعيش حياة محدودة، فانية لكنها نابضة بالروح والحرية. وتتمثل الأخرى في الحياة الحرة، والفرار من كل قيد، (من طبيعته كرسم جامد، ومن العلماء والمصورين).

٢ - الخطاب الخرافي:

تتمايز داخل الخرافي -كموضوع من مواضيع التعجيب- أنواع من التوظيف الشعبي والغيبي وقصص الحيوان، في درجات من توظيف التعجيب، وفي تمايز بين الموضوعات والشخصيات والبنى. وعلى الرغم من اشتراك الغيبي والشعبي في الشخصيات من الجن والعفاريت والمخلوقات الغريبة، فإن الخرافي الغيبي يميل للتجريدية، مقابل الطابع الحسي في الحكي الشعبي، الذي يميل به للاهتمام بالتفاصيل. وتبرز الوظيفية أكثر في الخرافي الغيبي، مقابل البنية المباشرة

الغالبة على الحكي الشعبي(١).

أ- الخرافي الشعبي:

توظَّف المرجعية الشعبية، في قصة "الزوكانة"(٢)، لبناء الخطاب، فشخصيتها الرئيسة شخصية يقدمها الراوي في صورة بطلة قصة شعبية، يتناقلها مجتمع يبنيه الراوي أيضا. ويصنع الراوي المرجعية الشعبية، بتأثيث مرجعية للمتخيل (مجتمع القرية) يبرر وجود الحكاية الشعبية "الزوكانة"، التي ستثير خطاب التعجيب، وهو بدوره يطرح سؤال صلة الحكاية بالواقع، من وجهة نظر مجتمع القرية.

وبطلة الحكاية الشعبية عروس شابة تتزوج من رجل ثري يسافر ويتركها، وتحمل، وتنتابها في حملها نوبات من الفزع والكوابيس بكائن خرافي على هيئة ديك، وتُحبس بحجة الجنون، لكنها تلد في النهاية جنينا مشوها. ولا تجزم القصة -من وجهة نظر مجتمع القرية الذي تناقل هذه الحكاية - إن كان جنينها هو الكائن المرعب الذي رأته في حلمها، أو كان حلمها مجرد تنبؤ بمولودها المشوه! وفي هذا التردد تكمن العجائبية بإدهاشها القارئ، في إطار حكاية شعبية، يحكيها الكبار للصغار. ويتضمن الخطاب السردي متخَيَّلين، أحدهما الحكاية الشعبية، والآخر المجتمع الذي يتناقلها. ويقع التردد الذي جعله تودروف علامة على العجائبي، في خطاب الحكاية، وفي خطاب مجتمع القرية، من وجهة نظر المجتمع كشخصية، ومن وجهة نظر القارئ.

في متخيل الحكاية تقرر بطلة القصة، قتل الديك، بعد قررت أنه مخلوق عجيب مرعب، حلمت به في مخدعها، في فترة حملها، ولم يمكنها الجزم إن كانت رؤية لحقيقة أو منام. وبالمقابل، تظل شخصية الديك حتى نهاية القصة موضع شك بين واقعيتها، ولا واقعيتها، خاصة حين ننظر لها في أفق هيئة الطفل الميت، الذي قتلته البطلة، وكان له ملامح الديك، فهل هذا الاختراق والإرباك لوعي الشخصية بين الواقع والوهم ورعب مواجهة الخط الفاصل بينهما، هل هو منظور خاص بالشخصية؟ أم يتم دمج القارئ فيه؟ فبالكاد يتجاوز القارئ عتبة الاعتقاد بجنون البطلة مبررا لواقعية الأحداث، يفاجأ بمقتلها على نحو يعيد شكوكه وارتيابه، وبقاء التردد بين الواقعي

---

(١) محمد نتفو: النص العجائبي، مائة ليلة وليلة نموذجا، ص١٣٣.

(٢) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص١١٣.

واللاواقعي، عبر وجهة نظر الشخصية في مقابل وجهة نظر القارئ، ويمنح هذا الجمع القصة تعددا لوجهات النظر، وانفتاحا على التأويل، يضاعف جماليتها.

في قصة "من كم جدي"(١)، تبني الراوية – وهي حفيدة من أحفاد الجد سعيد – شخصية جدها كمدلول في ثياب أبطال الحكايات. الجد الذي يسافر في رحلة إلى حاضرة مكة، بحثا عن الكنز/الرزق، فتفشل رحلته، ويعود للقرية يائسا، حيث يبتكر حيلة يحقق من خلالها ثروة طائلة، ليجد الكنز، في المكان الذي تجاهله، في ذاته وهي تتنفس هواء القرية. في حيلة الجد، يتم تكثيف العلاقة بين الريف والمدينة، وزمن كل منهما، بطريقة سردية غاية في الطرافة، فالجد يفشل في التعايش مع المدينة بروح ابن الريف، تلك الروح التي تدفعه لمساعدة أحد الحجاج كبار السن، فيعبر له الحاج عن امتنانه، بإهدائه أداة تكنولوجية أحضرها من بلاده، منظار يختزن عددا من الصور، تمثّل رحلة الحج ومناسكها كاملة. وحين يعود للقرية، يقنع الشاب أبناء قريته بالحج عبر منظاره، الذي يخبئه في كمه، ويساعدهم على اختصار رحلة الحج المضنية لدقائق، مقابل مبلغ من المال.

وعقلية الريفي البسيط في هذه القصة، لم تكن ساذجة بقدر ما كانت تعيش زمن الحكايات، زمن توحد الإنسان بالمكان، والكائنات حوله. بتلك العقلية صدّق أبناء القرية وجودهم وسط حاضرة مكة، يؤدون شعائر الحج، ويعودون ولما يتحركوا من أماكنهم. يدعم هذا الجو الحكائي، مكان الحدث، وهو واد مهجور مسكون بالجن، فيه تكتمل أسطرة الحدث، حيث يستدير الزمن، وتختفي الفواصل الزمكانية بين الكائنات. هكذا يستدير الزمن تماما، ويعود رمز الفشل، المنظار، الذي كان نشازا في حقيبة الجد، ليتحول أداة للنجاح، حين يتم دمجه في منظومة المجتمع الريفي، ووضعه في موضعه من عقلية الريفي البسيط.

وقريبا من هذه الحيلة للجد سعيد، كانت حيلة بائع المسابح، في قصة "روح برقان تعيد ترتيب القرية"(٢)، الذي حل كثيرا من مشاكل القرية، ومنها مشكلته الخاصة، باستغلال الفكر المشحون بالحكايات وعجائبيتها، وإيهام أهل القرية بحضور روح برقان، لكن الحكاية لا تحل هذا

---

(١) نورة الغامدي: تهواء، م. س، ص٩.

(٢) نورة الغامدي: عفوا لا زلت أحلم، م. س، ص٧١.

الوهم بل تتركه مفتوحا على تردد لا تحسمه إلا وجهة نظر القارئ واختياره القراءة من موقع واقعي أو عجائبي.

يتوسل الخطاب في عدد من قصص الكاتبة نورة الغامدي -في مجموعتيها: تهواء، وعفوا لا زلت أحلم- بوسائل المنطق الخرافي الشعبي، عقدة وحيلة، ورحلة، وتحولات، لكن الكنز الذي يبنيه الخطاب بواسطة وجهات نظر الشخصيات المتأزمة، هو الذات المتأرجحة حد التمزق، بين أزمنة وعوالم واقعية متعارضة.

ب- الخرافي الغيبي:

تمثل قصة "ثلاث ليال برفقة الشيطان"(١)، انفتاح العالم التجريبي على العالم الغيبي، حيث يفاجأ بطل القصة (وهو شاب يقيم مؤقتا لدى جدته، ليتفرغ لكتابة قصة)، بوجود كائن غيبي شيطاني، في صورة طفل، يرفض مفارقته، ويضطر لإخفائه ورعايته من باب الشفقة، لثلاث ليال، تنتهي باختفاء الكائن وموت الجدة في الوقت ذاته. وذلك يفتح الاحتمالات التأويلية على ثقافة شعبية، يُعَدّ التأويل الغيبي للوقائع اليومية أحد روافدها، وتتعامل مع الكائنات الشيطانية كمصدر للخطر والأذى، كما سيأتي.

وتبنى عجائبية شخصية الكائن الشيطاني، بواسطة منظور الشخصيات: البطل والجدة، يقول السارد: "فهو -كما رأيت فيما بعد - يأكل بقدمه واضعًا يديه خلف ظهره وكأنه طفل يقدم عرضًا في السيرك، بينما تترجرج في محجر عينيه بلورتان سوداء مشعة"(٢)، وفي استرجاع سردي، يجري التقديم لظهوره بظاهرة كونية، ما يؤسس لمرجعيته الغيبية، وتأثيراتها الكونية: "وكانت المدينة قد عصفت ليومين متواليين، وزاد ارتفاع البحر حتى وصل امتداده لأقصى نقطة سبق وتذكّر الناس في المدينة أنه وصلها المد، ربما ألقاه الموج بالقرب من بيت جدتي المطل على البحر." (٣). وبذلك يؤثث الخطاب عالما كاملا للقصة، يقع في نقطة تماس بين الغيبي والواقعي.

---

(١) مي العتيبي: حمأ، ص١٣

(٢) السابق: ص١٦.

(٣) السابق: ص١٤.

ويجدر الإشارة إلى أن اختيار موقع وجهة النظر لتكون صادرة عن كاتب، يضاعف اشتغالها الجمالي، فهو كاتب يبحث عن مكان هادئ لكتابة قصة، وهو بذلك يضفي على الحكاية قدراته السردية من موقعه كشخصية، وامتيازاته الخطابية من موقعه كسارد. ويبنى الخطاب هنا عبر التماس بين الغيبي والواقعي، لكن ذلك يحدث في وعي كاتب شاب، ومن وجهة نظره المنفتحة على الخيال الخصب، بحيث يتقبل الظواهر العجيبة، وبقدراته على الربط بين الأحداث، حيث استطاع أن يستنتج علاقة الكائن بأحداث عديدة، ويعيد ترتيبها، ليستطيع هزيمته في النهاية. أما الجدة فيجري تعتيم بنائها الدلالي كشخصية، تمهيدا لفتح التأويل، بواسطة إضمار صوتها ورؤيتها، حين يتزامن موتها مع موت الشيطان الصغير، من دون تفسير.

يسرد البطل ملاحظاته، ويبني منطق القصة، "كنت ألاحظ أمرًا عجيبًا، كلما لمست هذا الطفل وإن عرضًا أدخل في دوامه من النسيان، فكيف إذن وأنا أشبك يدي بيده الصغيرة سائرًا به في الشوارع لقد أنقضى النهار وغابت الشمس وأنا أسير على غير هدى وقد نسيت تمامًا ما الذي يجب عليّ فعله"(١). وبذلك يعرّض الكائن العجيب البطل للتحول في قدراته، بسلبه ذاكرته، والتأثير في وعيه بذاته "رحت أبتسم في داخلي في حالة زهو"، ويفعل ذلك عبر الاتصال به بالنظر أو اللمس، هذا الاتحاد مع القوى الشيطانية يجعلها تسلب البشري قدراته، أو حياته، (كما حدث للجدة).

ويستنتج البطل ارتباط الكائن بالظواهر الكونية، حين يصل أوجه في تأثره بغروب الشمس، وكيفية غروب الشمس بشكل خارق للعادة، "حتى إن غابت الشمس وغُمس قرصها في البحر سمعت صوت انطفاء، وكأن إبريقًا هائلاً كان يغلي على نار عظيمة ثم رُفع وغُسل بالماء البارد فانطفأت حرارته وظهر له صوت، حينها ضج الطفل الهادئ وسلّ يده الخفيفة من يدي ليسد بكلتا يديه أذنيه فلا يسمع"(٢)

يكتشف الشخصية هذا الرابط، حين يدرك خلو المدينة من الناس، واستيلاء الشياطين على حياتهم، ويزداد إدراكه لتأثير الكائن عليه، فيقرر أن يوقف هذا التأثير، قبل أن يبادره الكائن

---

(١) مي العتيبي: حمأ، ص٢٠.

(٢) السابق: ص٢٠.

بنظراته "ومع تمثلها واضحة التفت الطفل الذي كان يسبقني بخطوة وجمدني بنظرته ورحت أبتسم في داخلي في حالة زهو"(١). وبهذه القدرة على بناء منطق الأحداث، يكتشف البطل نقطة ضعف الكائن ويهزمه، "وما إن أبعد نظرته المترجرجة عني لوهلة حتى أغمضت عيني بقوة كي لا يعيد الكَرّة وفتحتهما بعد قليل فرأيته قد ابتعد متجها للبحر"(٢).

ويتكرر الموضوع الغيبي في قصة "جاثوم"(٣)، وفيها يتحدث الجاثوم ككائن غيبي مع البطلة الساردة، ويصف نفسه، ويفسر المظاهر الجسدية والنفسية المصاحبة لما يسمى بالجاثوم. وهي ظاهرة غامضة، جرى تفسيرها من جوانب علمية ودينية، وقد سمحت مرجعيتها الغيبية بأن يجري بناء الشخصية دلاليا، عبر أوصافها ولغتها ومنطقها، بلا قيود، لكون الشخصية لا معادل لها في العالم الواقعي، ولا يحدها المنطق التجريبي بحدوده العقلانية الواقعية.

وتعد قصة "لذة"(٤)، للعباس معافا مثالاً ثريا على توظيف المرجعية الغيبية، لبناء خطاب سردي قائم على حركة وجهة النظر، فهي قصة تجمع بين تعدد وجهات النظر، وبين تحولاتها، وبواسطة هاتين التقنيتين يتحرك الخطاب السردي، ويبنى النص.

ويمكن ملاحظة اعتماد وجهة النظر الرمزية، في بناء حكاية الرجل والجني، في القصة، عبر أنواع العقوبات التي أشيعت عن الرجل، كتمثيل للعقوبة التي يتلقاها من يتحدى محرمات المجتمع، فهو يتحول إلى رماد، أي يفقد هويته الوجودية، أو يعلق بذلك المجهول الذي اختاره فيبحث عن خلاصه فيه، بعد أن فقد هويته الاجتماعية المقدسة، أو يتحول إلى شجرة تنهش جسده مخلوقات غريبة، يعيش تحت ضغط الغربة الفكرية والروحية ممزقا بين قيمه الثابتة (شجرة) وبين القيم المتحولة التي تورط فيها (مخلوقات غريبة). أو يتحول إلى وتد يستتر به الجني عن عيون الناس، وقد يعني ذلك أن يكون أداة يتستر بها الفكر المتسلل لنسيج المجتمع (من وجهة نظر مجتمع القرية) ليدمره

---

(١)مي العتيبي: حمأ، ص٢٠.

(٢) السابق:ص٢٠.

(٣) السابق: ص٤٧.

(٤) العباس معافا: أصّعد في السماء، ص٩.

من الداخل متخفيا.

ولم يجرؤ مجتمع القرية على القول بأن كل ما فعله الرجل هو أنه "أباح لنفسه ما لا يجوز"(١)، وهي عبارة أوردها الراوي بوعيه لمدلول الحكاية الرمزي، يعني به مخالفة المجتمع، والاستقلال بالرأي. وعلى الرغم من اختلاف الرواة في العقاب الذي ناله الرجل لم يختلفوا في أنه لم يقرب امرأته حتى مات. ويأتي التفسير المحتمل مجددا، بأن الجني سلب الرجل رجولته، رأى مجتمع القرية بان التخلي عن القديم المألوف، سلب الرجل هويته، ووجوده، عبر عجزه عن التناسل، عن الوجود في المستقبل الممكن.

ج- قصص الحيوان:

من أمثلة القصص ذات البناء الخرافي بشكله البسيط، قصص الحيوان كما تتمثل في قصة "نقيق الضفادع"(٢)، لحسن حجاب الحازمي، حيث شخصيات القصة من عالم الحيوان، وبطل القصة الراوي هو ضفدع يحكي قصة محاولته الخروج من عالمه ومن بيئته إلى بيئة جديدة، تتمثل في بركة الماء التي تفصلهم عنها طريق سيارات خطر ومزدحم بالسيارات. وعلى لسان الضفدع وأسرته وأصدقائه يحاول الراوي العليم مناقشة فكرة الانفتاح على الثقافات الأخرى، ومخاطرها ومحاسنها عبر الخط الخطر الفاصل بينهما، الذي يمثل -في خطورته ومحاولات الضفدع لعبوره- موقف الإنسان من معتقداته وتقاليده، وتضارب وجهات النظر حول الخروج من دائرة المألوف والتعرف على الآخر المجهول(٣).

يتساءل الراوي العليم -على لسان الضفدع- عن حقيقة الطريق الفاصل بين البركتين، ويرفض الانصياع لأساطير حول البركة المجهولة، ويحكي الراوي الصراع بين وجهة نظر الضفدع، ووجهة نظر مجتمعه ووالديه، حيث يصر الضفدع على ارتيادها ليكتشف أن ما يشاع حولها هو مجرد أوهام، لكنه يقع أخيرا ضحية الطريق الخطر بين المألوف والمجهول، بين الأنا والآخر.

---

(١) العباس معافا: أصَّعّد في السماء، ص١١.

(٢) حسن حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، ص ٧٧.

(٣) السابق: ص٧٩.

وهنا توظيف مبسط للخرافة، فقد بنيت الحكاية على رمز لحيرة البطل تجاه قيمة اجتماعية، تتمثل في الخطر القادم من الآخر. ويبنى الخطاب على إسقاط التجربة البشرية ومفاهيم البشر الثقافية على شخصيات حيوانية، بحيث يكاد القارئ يشعر في النهاية أن القصة قيلت في سياق التمثيل، لا السرد الخرافي.

وفي درجة أعقد –في التعجيب بواسطة الخطاب الخرافي– تنتمي الحكاية في قصة "الأحداث الغريبة التي جرت في قرية ك"(١)، للخرافي، من جهة انحياز القارئ والشخصيات لتقبل الخروج عن الواقع التجريبي كجزء من منطق عالم الشخصية المرجعي. وهي حكاية واحدة، تجري أحداثها في ثلاثة عوالم، تتداخل، وتبني الحكاية كل عالم وفق منطقه الخاص: عالم الانسان، عالم الحيوان، عالم الشخصيات غير الواقعية (الحوريات)، والأخيران يمثلان مواد المرجعية الخرافية في الحكاية.

تبدأ الحكاية بسارد عليم يروي مشهد انتزاع اللقلق قلب دجاجة، ورمي هذا القلب في بحيرة تسكنها حوريات البحر وكائناته، ومن ثم يجري تفسير هذا الحدث في كل عالم بحسب وعي الشخصيات فيه، والمحكومة بمنطق معين، يتدرج بين الواقعي التجريبي والعجائبي الخرافي. وتتقدم الحكاية عبر تحولات وجهة النظر بين عالم الإنسان وعالم الحيوان وعالم الكائنات الخرافية، وأخيرا عالم يتقبل فيه الإنسان منطق الحيوان.

وتتوسل هذه القصة بإطار الحكي الشفاهي ولغته وأدواته، فتروى بواسطة راو عليم، وتستحضر المروي له وإن يكن قارئا، وليس مستمعا، وتشركه في بناء وجهة النظر حين يعرض الراوي على القارئ خياره في تغيير موقعه من الحكاية. ويؤسَّس الخطاب عجائبيا، بواسطة صوت الراوي (من موقعيه الخارجي والداخلي)، بالاعتماد على موسوعة القارئ من الذاكرة الشعبية، كما تتمثل شخصيات الحوريات، والحيوانات المتكلمة، وثيمة اللعنة والخطيئة والعقاب، وهي مظاهر بنيوية وموضوعية تؤدي تمثيل المرجعية الخرافية لهذه الحكاية.

يتغير الموقع الخارجي للراوي العليم، ويؤثر في الخطاب، حين يقرر الراوي الغائب الخارجي،

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٢١٧.

الدخول في الحكاية كشخصية تتولى مهمة التفسير، ثم تختفي في ظروف غامضة بلا تفسير. وهي تقنية تضيف عنصر التغريب لهذه القصة بطريقة طريفة، فهو في اختفائه غير المفسَّر بعد إنجازه وظيفته الشارحة، يرفد الحكاية بعامل فانتازي لا يمكن تفسيره سوى بمنطق نصي، حيث يبقى شخصية ذات وجود نصي، تُعَد مجرد قناع للراوي، الذي صرح بذلك في عباراته، التي يدخل عبرها عالم حكايته، ويقرر اختيار شخصية ضفدع.

٣ - الغرائبية:

يقل التعجيب في القصص الذات المرجعية الغرائبية، بفقدان شرط التردد، وبأن القارئ ينحاز لكونها قابلة للتفسير العقلي. ومن خلال وعي الشخصية المختلف بالعالم التجريبي وموقعها فيه، غدت تقنيات الغرائبية إحدى الحيل السردية التي شكلت منفذا لوعي الراوي حيث تتبدى أهمية وعي الشخصية في بناء الشخصيات وعالمها. وقد نلمسها أداة من ادوات تجسيد اللاوعي في القصص، إذ يحمل الحدث الخارق تبريرا معقولا، بنائيا أو خطابيا، حيث يكون الراوي أو الشخصية التي يسرد من وجهة نظرها في حالة اضطراب وارتباك في الوعي، بحيث يكون الحدث الخارق انعكاسا للوعي المرتبك، وهو غير موجود في العالم المرجعي المتخيل للقصة بل في لا وعي الشخصية.

ولعل مرجعية الشخصية تضع معيارا آخر للتمييز بين الغرائبي والشعبي والأسطوري، فالشخصية من النوعين الأخيرين لا تحيل على شخصيات موازية في العالم التجريبي، وليست قابلة للإدراك والتصور وفق خبرة سابقة، وهي تتشكل وفق قوانين خارجة عن المألوف، ويقع الإدهاش في تشكلها كما في أفعالها. وهي تصنع منطقها الخاص، وتبني أفعالها وفق هذا المنطق، الذي يشكل وجهة النظر، ويؤثر فيها، مثل الشخصيات ذات التكوين الشكلي المختلف، أو القادرة على التحول أو الإتيان بأفعال خارقة.

أما الشخصية الغرائبية، أو الفانتازية (الواقعية السحرية)، فهي شخصية واقعية تنتمي للعالم الواقعي، لكن الغرائبية تكمن في الأحداث التي تواجهها، وتهدف لإدهاش القارئ ولفت نظره لمناطق مجهولة ومهملة من التكوين الروحي والعقلي الإنساني والكوني والاجتماعي، وفي النهاية تبقى قابلة لتفسير عقلاني له مرجعيته في العلم التجريبي.

وبآليات التعجيب المشتمل على تردد غير محسوم من طرف القارئ تجاه واقعية الحدث، يمكن قراءة الغرائبية في قصة "الشيء"[١] لضيف فهد. وبطلها طفل يلحظ حركة في الجبل المطل على القرية، وتسخر منه والدته، في حوار قصير تفتتح به القصة، ويلغي وساطة الراوي، ليفتح الفضاء القصصي على الشخصية مباشرة. ينطلق الطفل في مغامرته لاكتشاف الشيء المتحرك على الجبل، وقبل أن يعود يائسا يلتفت التفاتة، ليجد كائنا هائلا يشبه الأرنب، وتنتهي القصة من دون تفسير لوجود هذا الكائن في عالم واقعي تجريبي.

إن صوت الطفل –موقعاً لوجهة النظر– يثير مسألة وجود ما وراء واقع الأم وقناعاتها الثابتة، ويؤشر على امتداد زمن القصة وانفتاحه على المستقبل، فالطفل هو ممثل لشخص ولجيل ولزمن، عبر وجهة نظر مختلفة للواقع وتحدياته، وعدم تسمية الشخصية وتحديد الزمان والمكان، هو تأشير على رمزية الحكاية، وانفتاحها على الزمن. وجهة نظر تقطع مع الفكر التقليدي للمفاهيم، المبني على الثبات، وعدم توقع المختلف. وهو منظور مضاد للمنظور الحاضر المتمثل في صوت الأم، ويقع الصراع بينهما، متمثلا في الحوار، لينتصر المستقبل في النهاية. أما تخصيص الجبل كمحل للكائن العجيب، واضطرار الطفل لمكابدة صعوده، وتحدي مخاوف الجيل القديم، فعلامة على أن الواقع الجديد دونه عقبات ومواجهة لمخاوف التغيير.

وتمثل هذه القصة خروجا واضحا على الحبكة التقليدية، وتتمثل في التسلسل: (توازن– خلل– توازن)، كما تدخل تحويلا على بنية العجائبي لدى تودروف، وتتمثل في التسلسل: (توازن – خلل – تردّد)، حيث تبدأ القصة بالخلل (رؤية الطفل للكائن المتحرك في الجبل)، وتتوسط بالإيهام بالتوازن (رجوع الطفل بعد يقينه من خطأ نظرته)، لتفاجئ القارئ بالتردد (رؤية الطفل للكائن وما يتوالد منه في التفاتته في طريق عودته)، وهي بذلك تثري الخطاب، وتخرج وجهة النظر من حدود القصة إلى انفتاح الخطاب.

وفي هذا التركيب ينفتح الخطاب على احتمال وجود ما هو أبعد من الواقع، ويقدم تعريفا جديدا للواقع، فليس هو مألوف الإنسان، بل قد يوجد واقع مختلف وجديد خلف ما هو مألوف،

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٣٧.

بصرف النظر عن اقتناعه بمعقوليته (عدم اقتناع الأم، وعدم عودة الطفل لإقناعها). ويطرح الخطاب هذه الدلالة عبر التقاء عوالم متناقضة، فالواقعي واللاواقعي من منظور الأم، يصبح مواجهة بين منظورين للواقع بين عالمي الأم والطفل.

ويرتبط عكس بنية الحكاية وابتدائها بالخلل، بصوت الطفل موقعاً لوجهة النظر، التي لا تقبل بالثوابت، وتلاحظ العالم بمنظور حساس ودقيق. ولهذا تعرض ذلك الانتصار للإحباط، وتطلب الانتظار الطويل، حيث حدث التوازن (العودة للمألوف)، لكنه عاد ليتحقق بحافز يتمثل في طبيعة الفضول والحماس الطفولي، كما قدمت بصوت الطفل ووعيه.

أما قصة "مقلع طمية"(١)، فتحكي قصة شاب يخرج في رحلة كشفية من رحلات الجامعة، ويصيبه الأرق، فيخرج للمشي، ويبصر بين الصخور المتكومة عينا تمعن النظر فيه، ويهرب بعد أن يدقق النظر فيها ويجدها جزءا من كائن مرعب. ويتردد في اليوم التالي في إخبار زملائه، حتى يرى الصخور مكان الكائن المرعب خاليا، ويظل يشعر بالخوف من دون أن يصل – ومعه القارئ– ليقين بشأن الكائن المرعب. ويضفي الراوي ظلال الواقعية باختيار الفضاء المكاني للقصة من الحياة الواقعية في منطقة معينة بالرياض "مقلع طمية"، والتقنع بشخصية نموذجية تتمثل في طالب من طلاب جامعة الملك سعود بالرياض.

وتتكون الغرابة الخالصة في "مقلع طمية" وكائنها الغريب، الحبيس بين الصخور، بلونه الاخضر، ونظراته الحادة للبطل، في وعي الشخصية، بوصفها أمرا فوق طبيعي أو خارق للواقع. ويبقى التردد من موقع القارئ، الذي يبقى حبيس تردده، بعد انتهاء الخطاب دون الحسم بحقيقة وجود الكائن الغريب.

وتأتي قصة "البرطأونات"(٢) على المنوال ذاته، ليكون محورها كائنات غرائبية، تعيش في الصحراء، حيث يقوم البطل برحلة، ويكتفي الراوي البطل بسرد صفاتها الغريبة، بشكل لا يقطع باستحالة وجودها، لكنه يتعارض مع ألفة القارئ بمثلها. يصف البطل خطورة هذه الكائنات، ثم يسرد استباقيا، ما سيفعله في حال هاجمته البرطأونات. وينتهي سرده الاستباقي نهاية غامضة،

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٣٣.

(٢) محمد ربيع الغامدي: البرطأونات، ص٨١.

تتوازى مع غموض الكائن الغرائبي، "عندما تأتي جحافل البرطأونات، ستعبر الحرة، ..... إن نزع وتر آخيليوس من عقب قدمي اليمنى لن يكون أمرا هينا، غير أني سوف تجرع مرارة الصبر وأبدأ الحرب، .... يكفي أن أحرك قبضة يدي اليمنى أمام عيني اليمنى، حركة دائرية ..... وأن أصرخ بصوت يتدرج نحو الأدنى ياه، ياه، ياااه، يـاااه،..... يااااااااااااه "[١].

ويلاحَظ كيف أن الصرخات جاءت كتابيا بعكس ما وثق البطل الراوي، ما يؤشر على أن طارئاً عبث بخيال الراوي، قد يكون حوله لحقيقة، ما يجعل من صرخاته التي انقطعت بها تخيلاته علامة على نشوب المواجهة الحقيقية بينه وبين البرطأونات. إن هذه الخاتمة المقطوعة، تتوازى مع الأوصاف الغريبة لطريقة مواجهة الكائن الغرائبي، ومع غموضه، وتدعم المفارقة بين بنية الصرخات الخطابية، وبنيتها المتخيلة بتوقع الراوي، تدعم القراءة الجمالية، التي أريد لها أن تحفز التوقع، والانشداد، ووظفت عناصر عديدة.

---

١ محمد ربيع الغامدي: البرطأونات، ص٨٤.

ثالثا: الخطاب المجازي (الرمزي):

يعتمد هذا الخطاب على قصص تختار شخصياتها من عالم مجازي، فتنتقل من المستوى العميق الذي مثله جريماس بثنائيات من القيم المشتركة بين الثقافات، إلى المستوى التركيبي مباشرة، عبر مشاركة تلك القيم بأدوار في المستوى التركيبي، من دون تحيينها وتمثيلها بوساطة شخصيات حقيقية.

وبحسب جريماس يمكن لكل ما يؤدي دورا في القصة أن يكون شخصية، وفي هذا النوع من الخطابات، تبني النصوص مستواها التركيبي (قصتها) من مكونات مستواها العميق، مباشرة بتحويل علاقاتها الثنائية البسيطة إلى علاقات مركبة، في مستوى أعلى(١)، وبهذا المستوى ينسج الخطاب السردي، وفق وجهات نظر الشخصية المجازية.

يمثل الصمت في قصة "الدار"(٢)، دور الشخصية الرئيسة، دور مسافر يبحث عن مكان فارغ ساكن يستوطنه "ألقى بأغراضه الكثيرة دفعة واحدة، ثم أخذ يرتبها في البيت النائم، أقام حفل عشائه، ثم استلقى: مطمئنا، مبتسما، ساهرا، ممتعا نفسه بالظلمة..." (٣). تفتح الدار عيونها فتجد أثاث الصمت يملؤها، تتذكر صخب سكانها الراحلين، ويطول انتظارها، فتركن للصمت، وتفتح أبوبها لأولاده: الريح والغبار والنسيان، والصمت هنا رديف الموت، كما أن الصخب علامة الحياة، هذا هو ملخص القصة.

ويطرح هذا الخطاب موضوعا قيميا، يبني علاقات ثنائية، ويبنى الخطاب بواسطة تلك العلاقات، وهي علاقات تمثل وجهات نظر متناقضة. النسيان يقابله الوعي والاستمرارية في الذاكرة، والصمت يقابله صخب الحركة، وجمود المكان يقابله حركة في الزمن. وهي علاقات لا يذكر طرفاها دائما، لكن يمكن استنتاج أطراف العلاقة من خلال بنية الخطاب، وعلاقات الشخصيات المجازية فيها: إذ يهجر الصخب الدار فيحتلها الصمت، وتفقد الدار عنصر الحركة كما كان يمثله اهل الدار، فتفقد الامتداد في الزمن، أي تفقد الوجود الحيوي، ولا أحد يمنح الدار

---

(١) يراجع تناول جريماس المكون الصرفي: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية، ص٧٢.

(٢) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، ص٣٣

(٣) السابق: ص٣٣

حركة تصنع الامتداد الزمني، فيأتي النسيان ليشكل وجها آخر للموت.

وهذا الوجود بدوره لا يتشكل إلا عبر الوعي به، وهذا الشرط يقوضه النسيان، فحين ينسى أهل الدار تلك الدار تفقد وجودها. وهكذا يجري تمثيل الوجود ومقابله العدم في عدة صور، أهمها كونه حركة في الزمن، ووعي به.

ويوجد الخطاب المجازي في نماذج القصص التي تتوسل باللغة الشعرية غالبا، لكن البحث لم يجد ما يمثله بشكل عميق كما تمثله تجربة جبير المليحان في أكثر من نص، بين مجموعتيه: "قصص صغيرة"، و"الوجه الذي من ماء".

رابعا: تيار الوعي:

هو "اقتباس مباشر من الذهن، ومن الوعي كله، لا من منطقة اللغة فحسب، ما يجعله يستوعب مستويي ما قبل الوعي واللا وعي، وأداتهما الصورة والرمز"(١). ويتسم السرد فيه بمجافاة الترابط المنطقي، والقوانين اللغوية، لأنه يمثل مستويات ما قبل الكلام، أي قبل أن تتخذ اللغة شكلاً(٢). وهو يختلف عن تحليل وعي الشخصية الداخلي بصوت الراوي، لأن الأخير يُنقَل بلغة الراوي(٣)، كما يختلف عن المونولوج الداخلي العادي، لأن الأخير لا يفتقد للترابط المنطقي.

يعد وعي الشخصيات، في مستوى ما قبل الكلام، موقعا لوجهة النظر في تيار الوعي، ما يطبعها بطابع مشوش، ويفقدها الترابط المنطقي، ما يجعلها تتداخل مع السرد الهذياني. ولتيار الوعي تقنيات متعددة، يجمع بينها افتقاد الترابط، وهي: المونولوج الداخلي، والانطباعية الحسية، والدراما الذهنية(٤).

وقد يكون المونولوج الداخلي ذاتيا بضمير المتكلم، وقد يكون موضوعه ذاتاً أخرى، فيأتي بضمير الغائب، أو المخاطب. وتتضمن الانطباعية الحسية التصوير والوصف المادي للفضاء السردي، بحيث يكون الوصف "معيارا لقياس درجة سمك إدراك الشخصيات لعالمها وعمقه على المستوى المعرفي والايديولوجي"(٥). أما الدراما الذهنية فهي حوارات تجري على المستوى الذهني، إذ تنقل حوارات صامتة بين الشخصيات، تجري على مستوى الذهن، ما يجعلها تعكس غالبا "حالات هذيانية هلوسية، تجري في"مستويات ذهنية عميقة، سابقة لمرحلة الكلام والتفكير العقلاني المنظم"(٦).

وفي قصص تيار الوعي يكون وعي الشخصية المضطرب هو محرك الخطاب، ما يجعل الصور والأحداث تترشح عبر وعي الشخصية بشكل تسجيلي لا تحليلي، وفق منطق لا سببي،

---

(١) أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص٣٩.

(٢) السابق: ص٤٠.

(٣) انظر مظاهر تمثيل الوعي: مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص١٨٧-١٨٦.

(٤) أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص٤٠.

(٥) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص١٣.

(٦) أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص٥١.

يعكس عجز الشخصية عن مواجهة الوقع، إذ لا تجد وسيلة لمواجهة الواقع، فتكتفي بالمشاهدة ونقل الواقع في ذهول عاجز أمام أزماتها. وتبعا للطابع النفسي الإشكالي للشخصيات في قصص تيار الوعي، وتشوش وعيها بذاتها والعالم، يبقى الخطاب منفتحا على ممكنات متعددة من وجهات النظر، لأن الشخصية على المستوى الذهني المتفكك لا يمكنها بناء فكرة منظمة، وتحمل القصة في تيار الوعي دلالة، لكنها مؤجلة(١)، ما يتطلب نشاطا تأويليا، والقارئ وحده من يربط أجزاء الخطاب، ويبني الدلالة.

يشكل تيار الوعي في تجربة القاصة "نورة الغامدي" في مجموعتيها: "تهواء"، "عفوا ما زلت أحلم"، فضاء الخطاب، إذ يجسد الخطاب في قصص نورة الغامدي انشطارات الذات تجاه الذات والعالم. وهذا ما يفسر توظيف تيار الوعي، حيث يكون وسيلة التحويل والفعل لدى أبطال القصص، في محاولات الخروج من حالة القلق الوجودي.

وتبنى الشخصيات مواقع لوجهات النظر، في مجموعتي نورة الغامدي، على أسس من تيار الوعي، شخصيات تعاني اضطرابا عقليا أو نفسيا بدرجةٍ ما، تؤدي عبر وعيها المضطرب، أدوارا في تجسيد الخلل في قيم المجتمع، تجاه موضوعات معينة. وهي بسبب اضطرابها تعيش حالة من التنقل غير المنتظم عبر الزمن، فتقترب من الراهن المحكي، وتبتعد عنه بالعودة للماضي، أو القفز للمستقبل، في حالة اهتزاز الوعي بالزمن والواقع معا. وهذا الوضع النفسي العقلي للشخصيات يتفق مع ارتباك المنطق الواقعي في القصة.

ويشار على سبيل المثال إلى شخصية الابن، أمام تسلط والده، في قصة "الدم"(٢)، إذ يعيد الابن بناء موقفه من والده، عبر حلم يقتل فيه الوالد، ويشهد تحولات جثته ويتواصل معه في حوار ذهني، يتواصل فيه الحي بالميت. وبعد ذلك يتقمص شخصية والده، في محاولة للنظر من منظوره، وبمعايير القيم التي يعتنقها، فيعيش عالم والده، ويمارس حياته مع زوجاته (ومنهم أمه)، معتمدا على الشبه بينهما.

ويكتشف الابن –من موقع والده، وأدواره في تقمصه لشخصيته– خبايا وأسرار تجعله يندم لقتل والده. ويظل الابن في تأرجح مفتوح النهاية، بين موقعه وموقع والده، وتنتهي القصة

(١) أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص٦١.

(٢) نورة الغامدي: تهواء، ص٢٣.

نهاية غامضة يضيع فيها الخط الفاصل بين الحلم والواقع، (حدث القتل) و(رؤية الشخصية إياه ما بين حلم أو واقع).

ولا يبعد عن ذلك التوجه في نسج الحدث، بناء حدث القتل الغامض لرئيس الشرطة، المختلط بذهول الابن أمام سلطة الأم في قصة "السر"(١)، وعجزه عن اتخاذ موقع محدد من وجوده، وعن تحديد دوره في الجريمة، فيبقى الحدث غير قابل للاكتمال، ولا للبناء وفق وجهة نظر محسومة.

يرتكز بناء الخطاب في قصص المجموعتين على وعي الشخصيات الهاربة من واقعها عبر الحلم والذهول، والتي تشترك جميعا في لغة تقوم على الترميز. تلك الشخصيات تخلق عوالمها الخاصة، التي تنفصل فيها عن واقعها، كونها ممزقة بين موقعين متناقضين، لا يمكنها التنصل من أي منهما للاندماج كليا في الآخر، ولا يمكنها من ثم اتخاذ مواقع وأدوار محددة في واقعها، ونتيجة لذلك الارتباك في البنية، ينفتح الخطاب، بواسطة وجهات نظر غير محسومة تجاه الذات والعالم.

في قصة نزوح(٢)، لعواض شاهر، التي تسرد بواسطة التداعي الحر، تغيب العلاقات المنطقية السببية بين مفاصل الحدث، فلا يتم تفسير فعل مراقبة سرب النمل بمنطق معقول. ويتساءل القارئ عن موقع النمل والشارع، إن كانا في الواقع أو في مخيلة البطل. ولا يعرف ما علاقة البطل بالمفكرة ولا بالرجل في الشارع، وبالحادث الذي نتج عنه انبثاق الدم على ارض الشارع.

وكل ما تؤديه الشخصية من أفعال غير مترابطة منطقيا، لا تؤكد سوى حالة وعي مشوش لكاتبها، تسيطر على عالمه الداخلي ورؤيته لما حوله. وهي رؤية تتحكم في وعي الشخصيات الأخرى بقصته، ومن ثم في أفعالها، بحيث لا يستطيع الشرطي تقديم تفسير منطقي للبرنامج السردي للبطل، بواسطة الأدلة التي وجدها (المفكرة والمكتوب بها، وبقع النمل والدم عليها).

---

(١) نورة الغامدي: تهواء، ص٣٩.

(٢) سبق تناولها، في البحث ص١٢٤.

ويشار هنا إلى أن الشرطي كان موقعا خطابيا لوجهة النظر، لا دور له في القصة، فهو منفذ وصول القصة ما بعد اختفاء البطل إلى القارئ، ويقدم كشخصية وجهة نظر تأويلية، محاولا تقديم احتمالات لبناء القصة، وردم متناقضاتها. وهو يعكس حضور القارئ في القصة، ولذلك تبقى وجهة نظره غير قابلة للاكتمال سوى بعمل تأويلي يجريه القارئ.

وفي قصة "حالات خمس لشجرة ليمون في حقل فارغ"[١] يهرب الحارس من الإدلاء بمشاهداته حول جريمة القتل، إلى تأمل حالات شجرة ليمون منزوية، من الإزهار الى الجفاف، بسرد غير منطقي، يتجاوز الواقع، لعالم مواز، يرمز فيه لواقع الجريمة.

ويتسبب الخوف في عكس اتجاه وجهة النظر، من الكشف عن الحقيقة إلى إخفائها داخل العالم الموازي، حين يجر اللاوعي الحارس الى تداعٍ حر لتأملاته حول حياة الشجرة. وهذا يترك الخطاب مفتوحا أمام القارئ، لإكمال القصة، من وجهات نظر متعددة، باستثمار رمزية قصة الشجرة، وإسقاطها على العلاقات بين شخصيات القصة: الفتاة ووالدها والحارس والضابط والمجتمع. وحين يصل الحارس للحظة في حياة الشجرة، توازي لحظة القتل، يرى صورة النمر المرتسم في سجادة الغرفة تنقض عليه، رمزا لتدخل السلطة والنفوذ في حادثة القتل.

أما قصة "ما من أثر"[٢] التي تحمل عنوان المجموعة، فتبنى على حدث لا منطقي، حيث تنجذب الإبر بكل أنواعها، ومن أنحاء الحي كلها، وتتجمع حول فتاة تسكن عمارة. وبالتزامن مع هذا الحدث يجري ابن صاحب العمارة أعمالا مبهمة، حيث يزعم اختفاء والده في ظروف غامضة، ويقوم بجولات تفتيشية على الشقق.

لا تحمل القصة تبريرا للحدثين المتزامنين: تجمُّع الإبر حول الفتاة، وقصة ابن صاحب العمارة، سوى لطخة الدم التي تتوسط غرفة الفتاة، والتي تتسع كلما ارتفعت الأصوات في الحي، ما يشي برمزية تؤشر على ارتباط لطخة الدم والإبر والأصوات بسمعة الفتاة، ووقوعها ضحية

---

(١) راجع ملخص القصة في البحث، ص٦٧.

(٢) عواض العصيمي: ما من أثر، ص٥٢.

اغتصاب رمزي أو مادي، على يد سلطة غاشمة يمثلها ابن صاحب العمارة، من دون أثر لصاحب العمارة، كمبرر لجرائم ابنه.

ويبنى الخطاب في هذه القصة انطلاقا من تورط الذات/الفتاة في علاقتين ذات اتجاهين: علاقة بذاتها، وعلاقة بالمجتمع وقيمه، مثل الشرف والسمعة والسلطة، ولكل علاقة موضوعها الخاص. ويمثل ارتباط لطخة الدم بالأصوات وبالإبر علاقة الفتاة بالمجتمع، وموضوعها الشرف والسمعة، وهي علاقة يشوشها المجتمع متمثلا في ابن صاحب العمارة، ويتسبب في كسرها، بطرقاته على الباب، وما تحيل عليه من احتمال زيارات سابقة، مفتوحة على احتمالات سلبها قيمة الشرف.

ويظهر الخطاب التناقض القيمي للمجتمع، فهو منتج قيمة الشرف والسمعة، وهو في الوقت ذاته منتج قيمة السلطة –كما يمثلها ابن صاحب العمارة – التي كانت أداة هدم الشرف والسمعة. وهذا يفسر عدم وقوف المجتمع –كما يفترض له بصفته منتج قيمة الشرف – ضد ابن صاحب العمارة في أي صراع، بل إنه اتجه بالصراع والعقاب للفتاة ذاتها، في تناقض بين وجهات نظر، صادرة عن الوعي نفسه: الوعي المجتمعي.

وهذا الخلل القيمي، المنتج لوجهات نظر متناقضة داخل خطاب المجتمع القيمي، يبني مواقع مشوشة وهشة لوجهات نظر أفراد المجتمع تجاه منظومته القيمية. ولذلك تدخل الفتاة في علاقة مع ذاتها، محاولةً استرداد ثقتها بها وبناء هويتها المهشمة، بواسطة تداعٍ حر للأفكار، فيكون المجتمع بقيمة (السمعة) التي تمثلها شخصيات الاصوات والابر، هو المعيق لهذه العلاقة. وبذلك يعيق المجتمع تحقيق الفتاة ذاتها الاجتماعية (الشرف)، بقيمة (السلطة)، ثم يعود ليعيق تحقيق ذاتها الفردية بقيمة (السمعة)، وجميعها قيم مكونة لثقافة المجتمع، وداخلة في بناء خطاب القصة.

في قصة "أيام غير مرتبة"[١]، لعبد الله الزماي، يختار الراوي أسلوب كتابة اليوميات، وتتضمن قصاصات من أحداث، تتخذ من اللاوعي موقعا لإدراك العالم، ومثال ذلك: "اليوم

(١) عبد الله الزماي: الوقت أصفر أحيانا، ص٢٧.

السابع: تناولت كراستي بهدوء، ورسمت مدينة قديمة، تمتلئ جدرانها بعبارات اختزلها العابرون، ورسمت رجلا فيها يبحث عن مكان، يتسع لعاشقين، ... وجلس هناك وحيدا يبحث عن فتاة، لعل اسمها (مريم)"[١]. إنه يهرب من الواقع اليومي الضاغط، لمخيلة ينفلت فيها اللاوعي، فيبني عالمه الخاص، في كل يوم بشكل مختلف.

يسرد الراوي صفحات من مذكرات مرقمة بعناية، لكنه ترقيم غير مرتب، لا يتبع العلاقة المنطقية بين الأرقام، ما يعكس فوضى الوعي الناقل. وذلك يجعل القارئ أمام زمنين لليوميات، وذاتين للراوي، ذات كتبت المذكرات في زمنها الأصلي، وذات تستعرضها وتعرضها في زمن غير مرتب، تترك للذكريات أن تتداعى حرة، بواسطة أداة مخفية، ليست هي وعي الراوي مباشرة، إنما قراءته، لوعيه في زمن منصرم.

وما يدل على وجود الذات الواعية بالترقيم، في زمن كتاب المذكرات، هو ما كتبه الراوي في اليوم الأخير: "اليوم الأخير: أشياء كثيرة مبعثرة هنا وهناك، جمعتها، وحفظتها في حقيبة جديدة، ثم وضعتها بانتظام بجوار حقائب أخرى في مخزن الذاكرة"[٢]، هذ اليوم يعطي دلالة على وجود زمنين في خطاب هذه القصة: زمن كتابة اليوميات، وزمن قراءتها، ويلحظ القارئ غياب العلاقات السردية بين اليوميات، حتى مع ترقيمها، ما يسلب الترقيم أي معنى، سوى محاولة السيطرة على فوضى الذهن، وعلى سيادة اللاوعي في حياة الراوي البطل.

وعلى الرغم من تجاور الوعي واللا وعي في زمن كتابتها كقصة، يسود اللاوعي زمن سردها خطابا، حين يقرؤها الراوي واضعا ذهن القارئ في موقع وعيه، بعشوائية، تاركا إياها تتداعى بلا نظام، محطما منطق الأرقام، ومنطق العلاقات السردية. إنه يتعرض لضغط يجعله يستدعي هذه الذكريات بطريقة لا واعية، ويبعثر ترتيبها، فيبدأ باليوم السابع، ويمر باليوم الأول، والأخير، وما بعد الأخير، وينتهي باليوم الحادي والعشرين.

---

(١) عبد الله الزماي: الوقت أصفر أحيانا، ص٢٧.

(٢) السابق: ص٢٨.

في نهاية القصة وفي اليوم ما بعد الأخير، يعترف الراوي في يومياته بأنها لا تتضمن سوى بوح، يتطاير في كل الجهات، لا يربط بين أطرافه رابط، سوى انفلات الوعي من ضغط المنطق. "اليوم ما بعد الأخير: بعد أن ضجت أوراقي بالشكوى.. عزمت على أن أكف عن التعامل مع نفسي كفراش قديم تتراكم فوقه الأتربة، وعلمت أني أرهقت أوراقي ببوح أنفضه كالغبار فيتطاير في كل الجهات"(١).

ولأن هذه القصة تكشف انقسام قصتها عن خطابها بجلاء، يختار الراوي نهاية مختلفة للخطاب، إذ يختم سرده باليوم الحادي والعشرين، وبطلته (مريم)، التي هي بطلة اليوم السابع، مفتتح الخطاب، "اليوم الحادي والعشرون: كانت مريم تخطو فوق ذراعي"(٢)، وكأن الراوي ظل يقلب يومياته ويبعثرها بحثا عن (مريم)، التي بدأت جزءا من رسمة في مخيلة البطل، وانتهت كيانا مكتملا، لكن موقعه غير محدد، إن كان في واقع الراوي أو مخيلته، لكنه كما يؤشر الخطاب، في لا وعيه المتنافر مع ضغوط واقع أكبر من احتمال الوعي، وللقارئ وحده أن يعيد ترتيب هذه اليوميات، في زمنيها، ويكتشف موقع مريم بين الواقع والخيال، ويتلمس الروابط بين متخيل هذه القصة وخطابها.

---

(١) عبد الله الزماي: الوقت أصفر أحيانا، ص٣٠

(٢) السابق: ص٣٠

خامسا: الخطاب الميتاقصي:

الخطاب الميتاقصي، أو ما يسمى بـ(ما وراء السرد)، هو نتاج لقيم ما بعد الحداثة، من حيث هي ثورة على المركزية الحداثية بكل صورها، ومنها مركزية الفنان، وتعالي ذاته على العالم، الذي يفرض منظوره ويشكل العالم ويطعمه بقيمه وأفكاره الخاصة عن الوجود والأشياء. وانطلق الفن في ما بعد الحداثة من تقويض القول بالمسلمات والمواضعات الكتابية، ومن "انعدام الفصل بين القص والصدق"(١). وتتمثل علاقة الميتاقص بما بعد الحداثة في مساءلته للأنظمة المنغلقة على ذاتها، التي انطلقت من مركزية حداثية.

ويعد الميتاقص امتدادا للتجارب القصصية قبله، لكنه يستعملها لينتهكها، ويستحضرها ليغيبها(٢)، يستدعي تجاربها ليهدم محوريتها حول ذاتها، ويقوض قداسة زعمها للقانون ومفهوم وهمي للواقع والحقيقة، بواسطة عدد من التقنيات، من أهمها كسر التلاعب بموقع الصوت الراوي وتشكلاته داخل القصة، عبر تعدد المستويات السردية، التي ينتج عنها تحييد الإيهام من الخطاب السردي، والفصل بين السرد ومفهوم الحقيقة، عبر تشظية الحكي والتصريح بقطيعته مع اي واقع خارج وعي الراوي والقارئ. وقد لمس البحث كون الميتاقص باباً واسعا لدخول القصة السعودية القصيرة في التجريب وطروق أبواب مختلفة للسرد الجديد.

أنواع الميتاقص:

- أبرز انواع الميتاقص تعدد مستويات السرد، وسبق تناول أمثلة منه في مبحث سابق(٣).
- الميتاقص التاريخي، وكتابه "يرون في كتابتهم مساءلة للماضي والحاضر معا، ويقرؤون الاختلاف في قلب التشابهات التاريخية، ويسعون إلى الانفلات من قبضة القول بقداسة النص التاريخي وهم يجمعون شخصيات من مواقع تاريخية متباعدة في حكاياتهم، دامجين عوالم مختلفة، ومنتجين خطابا جديدا من موقع مغاير هو موقع الراوي والقارئ، والأخير

---

(١) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص٩٢.

(٢) السابق:ص٩٥.

(٣) راجع ما يتعلق بالمستويات السردية في الباب الأول، الراوي والمروي.

قابل للتغير وتلوين المحكي بوجهة نظره بحسب موقعه الزماني والمكاني[١].

- تمرد الشخصيات على المؤلف والنص، وبحثها عن هويتها، فالشخصية النصية بعكس الواقعية الحية، لا تملك هوية، وفي الميتاقص يحدث أن تخرج الشخصيات وتستقل عن المؤلف لتصنع هويتها ونصها[٢].
- القص القائم على محاكاة ساخرة أو نقدية لخطابات سردية سابقة[٣]. ويشار إلى إن هذه الأنواع قد تتداخل في خطاب سردي واحد، وتتفاعل لتثري الخطاب والمحكي معا.

أ- الميتاقص التاريخي:

يعد الخطاب التاريخي نشاطا سرديا من جوانب عدة، فهو يتناول أحداثا تتضمن عناصر الصراع، والزمنية، كما أنه يسرد من موقع، وفق وجهة نظر. ولا يخلو النص التاريخي رغم ادعائه الوثائقية الخالصة من عناصر سردية قد تخلخل وثائقيته، إن لم تهدمها، وما يثبت هذا التوجه هو تعدد السرود التاريخية للوقائع ذاتها، من دون إمكان الطعن في ثقة الرواة. والسبب هو تلك العلاقة المخصوصة بين الراوي والواقعة كسارد ومتلق في آن واحد، من مسافة على الجانبين، تحدد وجهات نظره، وتشكل خبره السردي.

يكشف التحليل السردي للنصوص التاريخية عن تضمنها عنصر الإيهام، لكونها تُروى من وجهة نظر، من جهة، ولتأثرها بعوامل سردية كعلاقة الراوي التاريخي بالواقعة التاريخية مسافة ومنظورا، ولتدخُّل العوامل الفردية في لغته وخبراته، كمتلق للواقعة في سياقها، في سرده لها، وبنائها بناء مخصوصا يؤثر في مدى وثائقيتها من جهات أخرى. ولا يتمايز الخطاب التاريخي عن السردي إلا من خلال خصوصيات الخطاب، وذلك بسبب خضوع الأول لمعيار الحقيقة، وبناء الثاني على معيار الثقة[٤].

وتسرد الواقعة التاريخية بحسب الموقع السردي، من ثلاثة مواقع: حيث يكتب التاريخ من

---

(١) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص١١٨- ١١٩.

(٢) السابق: ص١٧١-١٧٣.

(٣) السابق: ص١٤٤ وما بعدها.

(٤) أ. ايكو: ست نزهات في غابة السرد، ص١٤٤.

وجهة نظر مؤرخ معاصر للواقعة التاريخية، معايش لها، وهو صوت ينقل وجهة نظر داخلية. وقد يؤرخ للواقعة التاريخية صوت من خارجها، بعد مضي زمنها، فيشكل وجهة نظره بناء على شواهد ووثائق خارجية. وهناك السرد الذي ينطلق من الواقعة التاريخية لا بقصد مناقشة وثائقيتها، بل بقصد استنطاق الدلالات والقيم الفكرية المبثوثة في شخصياتها وتفاصيلها. والمواقع الثلاثة جميعها خاضعة لسلطة اللغة، كحامل لمواقف الشخصيات في الحدث التاريخي، ومتأثرة بها.

والقصص ذات المرجعية التاريخية، تتقاطع مع السرد التاريخي في مكونات متخيلها، فهي توظف أحداثا تاريخية، لكن لا لتوثقها، بل لتنتهك موثوقيتها، فهي تضعها في موضع مساءلة، أو تنتج بالتفاعل معها خطابا سرديا جديدا، أو تناقش من خلالها فلسفة التاريخ. والنصوص السردية التي اشتغلت على هذه القضية، تطرح الاشتغال الجمالي لوجهة النظر، من خلال إعادة مركزية القراءة في منح النص التاريخي دلالاته، وهي تضع مسألة الحقيقة جنبا إلى جنب مع معيار الثقة التخييلي، لتلغي معيار الحقيقة في قراءة النص التاريخي، وتستبدل به معيار الثقة، فما من حقيقة في التاريخ، بل هناك ما يفهمه القارئ، من منظوره، وبتفاعله مع المنظورات التي يتيحها النص.

وفقا لما سبق يستنطق الراوي في قصة "أرنولفيني"[(١)]، شخصية الفتاة في اللوحة، وقد أرقه تفسير حقيقة الحدث التاريخي الذي تحيل عليه الصورة، ويدور بينهما الحوار التالي[(٢)]:

- أريد أن أسألك سؤالاً واحدا فقط، وسأتركك في سلام
- اسأل
- النظرة التي تعتلي وجهك في اللوحة، إنها تطاردني في أحلامي، توقظني من منامي، ... أخبريني، كيف كنت تشعرين قبل أن يقتلك خطيبك مباشرة؟ .....
- ولماذا تريد أن تعرف؟
- حتى أدرك الحقيقة

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص١٨٥.

(٢) السابق: ١٩٦.

- الحقيقة! الحقيقة هي ما تقرؤه أنت، ما تقرؤه، تلك هي الحقيقة

ولعل أقرب الأمثلة بهذا المجال المجموعة القصصية "حكاية الصبي الذي رأى النوم" لعدي جاسر الحربش، حيث توظف هذه المجموعة المرجعية التاريخية في مساءلة موثوقية المتن التاريخي. وهي تثير أهمية المكون السردي في النص التاريخي، فكون التاريخ نصا مسرودا بالضرورة، يجعله دلاليا غير قابل للحسم، ومفتوحا على الصياغة المتجددة وفق وجهات نظر مختلفة. ذلك المنظور لسردية التاريخ –المنظور الذي يقرر أهمية الموقع الخطابي للراوي ووظائفه مرتكزا لصناعة التاريخ– هو الذي تطلب أن تكون الحكاية نصا تاريخيا، ويكون الراوي شخصية داخلية فيه، في قصص عدي الحربش.

وذلك من خلال عدد من التقنيات المرتكزة على استراتيجيات الميتاقص ومنها:

- الراوي وفعل السرد موضوعا للقصة ومرتكزا للخطاب:

يظهر ذلك من خلال كون أبطال القصص رواة، وفعل السرد موضوعا للقصة ومحركا لخطابها السردي، كما في قصص "الجارية ذات الشعر الطويل"(١)، "عندما أفاقت الجميلة النائمة"(٢). ولعل أوضح صور هذا التوظيف جاء في القصة التي تناولت مقتل الواقدي، وهي قصة تعالج أزمة التأريخ، من حيث اختلاط الوثائقي بالتخييلي فيه، ويجيء توصيف الأزمة على لسان الواقدي كمؤرخ، وروايته لصنعة الأخبار، وكيف يلعب العنصر التخييلي دورا مهما فيها، عبر تجربته الشخصية، كما تعرضها الوثيقة بقلمه.

وهذه القصة تتضمن في حكايتها عقدة الراوي التاريخي، حيث يتم عرض وجهة النظر الأخرى التي تصف مقتل الواقدي على لسان قائد الشرطة، فتتم قراءة الوثيقة الأولى عبر عرضها على بيان قائد الشرطة، فالواقدي هو معادل للنص التاريخي، ومقتله الغامض هو مصير العنصر الوثائقي المتصل بالحقيقة في النص التاريخي، على يد المكون السردي فيه.

- الموقع التاريخي للراوي:

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٣.

(٢) السابق: ص١٦٧.

يتعمد الصوت السارد في قصة "الجارية ذات الشعر الطويل"(١)، التي تفتتح بها المجموعة، أن يكشف عن هويته التاريخية، كصوت ذي وجود تاريخي حقيقي، فهو يفتتح خطابه بحديث المؤرخ الطبري عن صعوبات معالجة الحوادث والأخبار التاريخية، ثم يجعل متن حكايته قصة تاريخية مسجلة في كتب الأخبار الإسلامية، وأخيرا يحدد موقعه الزمني في قلب القصة، وتحديدا في تاريخ محدد باليوم والشهر والسنة.

وتتكرر هذه التقنية في قصة "اسمي وضاح"(٢)، وفي قصة "حكاية الصبي الذي استطاع أن يرى النوم"(٣)، حيث يحدد موقع الراوي التاريخي عبر اختيار قصة من قصص التاريخ، واختيار إحدى الشخصيات أو الشهود على الحدث ليتحدث بصوتها. وفي قصة "مقلع طمية"(٤) يذكر الراوي مواقع وأسماء أعلام حقيقية مثل جامعة الملك سعود، وحرة كشب، وهذا إيهام بتاريخية السرد، لكنه إيهام يقصد به تقويم النص التاريخي، ومعالجته كنص سردي، وفتحه على ممكنات التأويل وإعادة الصياغة من خلال تأصيله كنص سردي.

- استحضار إطار السير والأخبار والمغازي، شكلا تراثيا للسرد، بما يتضمن ذلك من وظيفة مركزية للسارد، تجمع بين الشفاهية والكتابية:

يستخدم الراوي لغة السرد الشفاهي في إطار كتابي، من خلال استحضار القارئ والتخاطب معه بأدوات السرد الشفاهي، ولغة التواصل الشفاهي، حيث يتقمص الراوي دور الراوية الشعبي، والقصاص، ورواة الأخبار والسير، بل قد يختار الراوي من بين القصاصين المعروفين كالواقدي.

وهو بذلك يقدم تأصيلا من وجهة نظر مختلفة للسردية في النص التاريخي، فالتاريخ في شكله الأقدم والأكثر استمرارية هو سرد شفاهي، والقصص تطرح هذا المكون الشفاهي لسردية التاريخ كمصدر إثراء لمحتواه من جهة، وكمبرر لانفتاحه على التأويل، وإعادة الصياغة من وجهات

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص٣.

(٢) السابق: ١٩٧

(٣) السابق: ص٤٥.

(٤) السابق: ص٣٣.

نظر متنوعة. وفي حكاية الجميلة النائمة "عندما أفاقت الجميلة النائمة"(١) يتم اتخاذ موقع يتيح للسارد إعادة صياغة الحكاية وفق وجهة نظر مختلفة، من حيث توقف السرد الشعبي لها.

وعبر التقنيات السابقة، التي ترتكز على تقنيات ما وراء السرد، يؤدي الراوي في هذه المجموعة وظائف سردية تقويمية، وهي:

– فتح التراث على ممكنات تأويلية جديدة:

كما في قصة وضاح اليمن، حيث انطلق الراوي من حيث سكت التاريخ، وفتح احتمالات أخرى منها عدم موت وضاح اليمن، وكما في قصة الواقدي.

– مضاعفة المتن السردي بمزاوجة المتخيل بالتاريخي:

ويحدث هذا بتضمين مرجعيات متعددة للمتخيل، عبر شخصيات من مرجعيات متعددة، ففي قصة الجميلة النائمة، يتم إدخال ديكارت فيها، عبر فتح إطار قصة موازية، ليتمكن الراوي من التحكم فيها، ومضاعفة مدلولات القصة في متنها، وخطابها. وهو يوظف المتن التراثي لقصة الجميلة النائمة، ليعيد مساءلة ديكارت فلسفة الفيلسوف الوجودي الفرنسي. وهو في الوقت ذاته يوظف شخصية ديكارت التاريخية كموقع لمنظور جديد، لقراءة القصة العجائبية الشعبية، الجميلة النائمة، التي لا تميز بين الحلم والواقع.

وهو يثير هنا تحديدا إشكال العلاقة بين الواقع والمتخيل في السرد وفي الحياة، فهل يمكن أن تعد الأحلام نوعا من الوجود التاريخي، طالما أن الإنسان فيه حاضر بعقله وروحه؟ وهل يعد الواقع التاريخي درجة من الحلم إذا اغتنى بمنظورات مختلفة عن تلك المحدودة بمنطق الواقع؟

التاريخ مروٍ من مواقع وبحسب وجهات نظر، والتكوين السردي له يسمح بقراءة ثرية للتاريخ، من خلال إعادة بنائه وفق ممكنات مختلفة ومتجددة، وتوظيف الثغرات المتروكة في التاريخ، وهذا ما نجده في قصة وضاح اليمن، التي وثقت تاريخيا بنهاية غامضة، وذلك لحساسيتها كونها تتصل بدار الخلافة، وبمضاعفة المتن السردي التاريخي بمتن سردي خيالي، أمكن مواصلة بناء أحداث جديدة في القصة، عبر موقع الراوي المتميز، حيث هو موقع يتيح له رؤية ما لا يراه

---

(١) عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص١٦٧.

الآخرون. وبالمقابل في قصة "مقلع طمية" يحاول الراوي إثراء المتن السردي والإيهام بواقعيته وتاريخيته من خلال تأطيره بفضاء تاريخي، مكاني يتمثل في جامعة الملك سعود ومواقع جغرافية بالمملكة.

وهكذا في حركة بين الواقع والمتخيل، بين التاريخ والخيال، يتخذ الراوي مواقع تسمح له بصنع صور متجددة من الإيهام، لا بتاريخية الحدث المسرود فحسب، وإنما بسردية التاريخ، التي تتضمن مركزية دور موقع الراوي في بناء الخطاب التاريخي، وفق وجهات نظر قابلة لإعادة القراءة من مواقع مختلفة. وتؤكد القصص في هذه المجموعة هذه المركزية لموقع الراوي في الخطاب السردي/التاريخي، باختيار مواقع الرواة بدقة بحيث تبرز تناقضات التاريخ بسبب طابعه السردي، الناتجة عن كتابته من موقع ومن وجهة نظر، ما يبرر قابليته للكتابة من مواقع جديدة.

ويتجاوز الخطاب في هذه المجموعة مساءلة التاريخي إلى مساءلة الفلسفة، عبر دمج خطابين بواسطة الميتاقص في قصة واحدة، كما في لقاء الجميلة وديكارت(١)، التي تفتح سياقا تاريخيا على وجهة نظر جديدة، وفي الوقت نفسه تفتح وجهتي نظر متعارضتين عن حقائق العالم والوجود، بادخال شخصية من حكاية شعبية، في قصة تاريخية، تتضمن خطابا علميا. وهي بذلك تمنح السرد امتياز مساءلة الحقائق العلمية، اذا ما اخذنا بمنظور ريكور حول كون العلوم مهما كانت تجريبية تبقى مصاغة من موقع، يمكن محاورته(٢).

ب- تمرد الشخصية:

وتعد قصة منصور المهوس "حبل لغسيل النص"، توظيفا مختلفا للميتاقص، فهي تمزج اثنين من مظاهره، فيتفاعل تعدد المستويات السردية، وتمرد الشخصية على المؤلف والنص، وخروجها تبحث عن هويتها، لتبني النص متجاوزة المؤلف. وهي قصة تتضمن إطارين لمستويين قصصيين، أحدهما سارده ذاتي، يحكي تجربة كتابته قصة، والآخر يتشارك فيه هذا الراوي السرد مع شخصية متخيله. وكلا الساردين داخل حكائيين، حيث يتشاركان فضائي المتخيلين السرديين، أو المستويين

(١) انظر: عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، ص ١٦٧.

(٢) انظر صفحة الكاتب في موقع القصة العربية: http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=7428

السرديين، بأدوات الحوار، وبانتقال الشخصية المتخيلة في النص المضمن لعالم الكاتب، حيث تطرح القصة فضائين متخيلين، أحدهما معادل للواقع، كواقع للشخصية في وظيفتها البنائية كشخصية كاتب، والفضاء الآخر نصي، هو فضاء الشخصية التي تعيش في متخيل الكاتب كمستوى ثان من السرد.

ويتنقل الشخصية النصية بين الفضائين المتخيلين: الواقعي والنصي، فيقتحم حياة الشخصية/الكاتب، في عالمه المتخيل المعادل للعالم الواقعي، والذي منح شخصية نصه حرية اختيار مصيره، بشرط أن يكون في نهاية القصة، لكن الشخصية النصية يقرر الانفراد باختيار نهاية القصة، ويزاوج بين الفضائين، فيقرر الانتحار في مكتب الكاتب، في حين سيوثق هذا الفعل سرديا في القصة، فارضا قراره على الكاتب. ويجري حوار بين الشخصيتين، ينتج عن تقنيات ما وراء السرد، التي تمثل في أحد مظاهرها لغة واصفة، تستثمر الوظيفة التقويمية للسارد، فتجعله يطرح قضايا الكتابة، ويناقشها بوسائل تخييلية سردية، منها هذا الاستنطاق لشخصيات متخيل السارد، واخراجها من عالمها النصي. ولذلك يعلق الراوي على كلام شخصية قصته: " نسي أنَّي أنا الكاتبُ والراويُّ العليمُ بما تقدَّمَ مِنْ أمْرِه وما تأخَّر، وإنْ تقمَّصَ ظِلَّ غيمةٍ فلنْ يُودِّعُهُ غيري، وإنْ عادَ فلنْ يستقبِلُه سواي !".

وتصنع الشخصية نصها، لكنه النص الذي يسرق من حياة كاتب النص، ويقتحمها، ويعبث بها، ما يشي بعلاقة الكاتب بنصوصه ومتخيله، وعدم قدرته على اتخاذ مسافة من شخصياته، تتيح له الانفصال التام عنها، كما يفصح عنه هذا الحوار بين الكاتب وشخصيته: " قال برجاءٍ: اقترحُ عليك أن تمنَحَني مساحةً ممتدةً في نصِّكَ لأُوجِّه رسائلَ لهؤلاءِ العزيزين جداً عليَّ:

اكتبْ لزوجتي وأولادي: عناءَ وجودِكُم في حياتي يفوقُ بهجةَ حضورِكُم، فعذراً.

واكتبْ إيميلاً لحبيبتي. لكنَّه توقفَ ثم سحبَ الكرسيَّ وأرجعَهُ لمكانِه الأولِ وراءَ المكتبِ وجَلَسَ عليه. ماذا يفعلُ هذا المجنون ! إنّه يفتحُ إيميلي ويكتبُ رسالةً لحبيبتي: مُنْذُ إن نَسَجَنِي صوتُك بحريرِه ثم باح لي: في قعرِ المحيطِ، داخلِ فقاقيعِ الرغبةِ لي جسدٌ لكَ، كمْ لي معكَ غَد وأَبَد. منذ ذلك وأنا أتهَجّا النَّذْرَ، ولا أتقِنُ سوى إطْفاءَ مصابيحي كلَّ غَسقٍ وأتذكَرُك، لكنَّ

غيابَكِ القَسْرِيّ عذَّبَنِي فسمحتُ لأخرى بأنْ تخترَقَني فاعذُرِيني، ثم ضغطَ على (Delete) لحذفِ كلِّ رسائلِها. صرختُ بِهِ: يا غبي ماذا فعلتَ ؟! لابدَ أن أُلغِيْكَ، لابدَ أن أخرجَكَ مِنْ النِّصِ فأنتَ خَطَرٌ عليّ. "

تطرح القصة علاقة مركبة غامضة بين الكاتب ومتخيله، فهو إذ لا يمكنه الانفصال عن شخصياته، ولا الفصل بين واقعه ومتخيله، يبقى صاحب القرار في أن يصبغ النص بطبقة من الوهم بعدم الواقعية، والاختفاء خلف أصوات الساردين، لأخذ القارئ بعيدا عن عالمه الواقعي وحياته، وهو يقول لشخصيته: "(اكتب، اكتب. غبي، يعتقد بتكرار كتابتها سأسمح له بالانتحار في نهاية النص، قلت له إن القلم بيدي أنا وليس بيده لكنه مخلوق متمرد). رفعتُ رأسي إليه: اسمعْ عندما اكتبُ النَّصَ سأعيدُ صياغةَ هذِهِ اللازمةِ المتكررةِ " اكتب، اكتب " بطريقةٍ أخرى.".

إنه يطرح أنواعا من علاقة الكتاب بنصوصهم، لكن علاقته هو بنصه تختلف، فيبدو أنه يكتب لينفس ع أزمة وجودية، عن شعور خانق بالعزلة واللا جدوى، فبعد أن يصدم شخصية نصه بالكتاب الذين يكتبون لتجريب التقنيات والأفكار المختلفة، "حدَّقَ في: قصدُكَ أن نصوصَ هؤلاءِ موضةٌ وليس شعوراً حقيقياً"، يعترف بعلاقته هو بنصوصه ببؤس: "أنزلتُ عينيّ نحو ورقتي وكتبتُ: (مَنْ يهمه أمري بحقٍ ؟؟!!)"

إن هذه العلاقة بين كاتب ونصه كما تطرحها القصة، تجعل من الشخصيات انعكاسا للاوعي الكاتب، وهكذا يبدو أن الشخصية ليست إلا ظلا للسارد الذاتي، تعكس انفعالاته المكبوتة، ويشكل حواره معها تمثيلا سرديا لحوار داخلي مع ذاته، متخذا معادلا موضوعيا لها هو الشخصية في النص، التي تواجهه بهروبه من مشاكله الحقيقية عبر تمثيلها في متخيلات: "إنْ كنتَ صادقاً في عدمِ موافقتِكَ على مغادرتي بهذِهِ الطريقةِ فلا تحوِّلْ هذه الحكايةَ إلى عملٍ كتابيّ ثم تنشُرُه هنا أوهناك، لا تصنعْ منها عاشقةً لا تغفو ولا تصحو إلا على رغبةٍ فيكَ لا تنقطع، واكتفِ بإيصالِ رسائلي إلى أصحابِها وحسبْ، اسحبْ فكرةَ النَّشرِ وأسحبُ فكرةَ الانتحارِ".

وتنتهي القصة بمنع الكاتب شخصيته عن الانتحار، ووعده بأنه لن ينهي النص، وهو وعد يوحي بقرار حاسم للعودة لعالمه الواقعي، وتغيير علاقته بالكتابة كهروب من مشاكله، يدعم ذلك خروجه لباحة منزله، واصطدامه بطفله، كرمز لمواجهته حياته الواقعية. ولعل الراوي بذلك يعرض

هذه العلاقة بينه وبين الكتابة السردية كعلاقة سلبية ينبغي التخلي عنها، فيما كان معجبا بالكتاب الذين يكتبون الفن لفن، ولا يرهقونه بتفاصيل واقعهم، كما لا يجعلونه سببا للهروب من واقعهم وترك أزماته دون حلول.

ج- المستويات السردية[١]:

عالج البحث عددا من الأمثلة على المستويات السردية، لا مجال لتكرارها، وقد مثلت مظاهر مختلفة لتوظيف المستويات السردية. ومنها قصص لعدي الحربش، تحت عناوين: "أرنولفيني"، و"الأحداث التي حصلت في قرية ك"، و"الصبي الذي رأى النوم". وتضاف للمستويات السردية قصة "نهاية" لأمل الفاران، و"عشرة احتمالات لركلة ناجحة" لعبد الواحد الأنصاري، و"حبل الغسيل" لمنصور المهوس، و"حمار نت" لفيصل الرويس[٢].

وفي ختام العوالم المتخيلة، يشار إلى أن بعض القصص توظف تعدد العوالم، بواسطة توظيف الشخصيات التي تملك خلفية نصية، أو تاريخية، لتضخ في الخطاب حوارية تقوم على مستوى أوسع من مستوى الشخصية المفردة. وإذا ما نُظِر للعوالم المتخيلة، المتعددة في القصة، بالنظر إلى النصوص التي تستدعيها، ستكون مجموعة عدي الحربش "الصبي الذي رأى النوم" مثالا جيدا على توظيف العوالم الممكنة، في مضاعفة متخيل السرد، بصيغ متنوعة. والمثال على ذلك قصة "حين أفاقت الجميلة النائمة"، فهي قصة تجمع عالم الجميلة النائمة، بما تستدعيه شخصيتها، من قصتها المحفوظة في الحكي الشعبي الخرافي، وعالم ديكارت، الشخصية الواقعية، بما تستدعيه شخصيته من قصته الواقعية، واشتغاله الفلسفي على مفهوم الحقيقة.

ويقوم الخطاب في هذه القصة على استدعاء قصتيهما، بصوت راو خارجي، غير ظاهر، يقدمهما كشخصيتين في وضع حواري مشهدي. وينقل هذا المزج بين العوالم وجهة النظر لمستوى أوسع من الشخصية، مستوى العالم الذي ترمز له الشخصية، فيصبح الحوار حول الحقيقة قائما

---

(١) راجع المستويات السردية، بوصفها نوع من مشاركة الراوي في المروي، في الفصل الأول من الباب الأول.

(٢) راجع تحليل القصص الواردة كأمثلة لتوظيف المستويات السردية: الفصل الأول من الباب الأول من البحث.

بين عالم الواقع وعالم الخيال، ويكون ديكارت والجميلة رمزا للشك أداة في فهم الحقيقة، وللحلم مفهوما مناقضا للحقيقة.

سادسا: الخطاب التجريبي:

١- القصة المضادة للقصة:

يمكن الحديث –فيما يتعلق بالقصة المضادة كمظهر يختاره البحث ممثلا للخطاب التجريبي–عن خطاب تغيب فيه العلاقات المنطقية السردية تماما، وتنكسر المتتالية السردية لأسباب متعددة، منها غياب عنصر الزمن، أو اختلال منطقه. وليس لغياب المنطق الزمني في هذا النوع من القصص علاقة باللغة الشعرية، في بنائها المكاني، الذي تعود فيه اللغة على ذاتها.

القصة في أقدم تعريفاتها هي متوالية أفعال يربطها منطق زمني سببي أو غير سببي، وهذا المنطق هو ما يدعى بالحبكة، الحبكة –إذن– هي منطق الفعل، وفي القصص المضادة للحبكة يفتقد الخطاب لهذا المنطق الزمني، وتجد منطقا آخر غير الزمن يربط الأفعال فيها، إذ تختفي الحبكة بمفهومها التقليدي، وتحل محلها تقنيات أخرى، ومن الجلي أن وجهة النظر تدخل بشكل قوي في اختيار التقنية.

في قصة "الرجل الذي مات وهو ينتظر"(١) لمحمد المنصور الشقحاء التي تحمل الاسم نفسه، يجري توظيف أصوات سردية خارجية، تتولى السرد الموضوعي للقصة، بشكل يحيد وجهة النظر. الرواة مجهولون ومتعددون، لكن هناك ما يشير إلى علاقة مكانية بينهم وبين الحدث، حيث يجري اختيار رواة ذكور لرواية أجزاء الحدث المتعلقة بالشخصيات الذكورية في القصة، بينما تروي أصوات نسائية ما يجري داخل أسوار النساء، ما يجعلهم بشكل ما شخصيات مشاركة في القصة ولو من موقع الشاهد.

يبنى الحدث في المتخيل على مرجعية تاريخية، وفق علاقة غير منطقية زمنيا، إذ تقتبس البيئة في المتخيل من التاريخ التركي، والموروث التركي كعالم مرجعي (وهو موروث نشأ عن اندماج الأتراك في الحضارة الإسلامية) في عالم متخيل يعود بتوثيق القصة لتاريخ (١٤١١ قبل الهجرة)، وهو زمن يسبق نشوء الدولة التركية بقرون طويلة، أي قبل نشوء خلافة الأتراك بقرون طويلة. وبذلك يقدم الخطاب قصة تقع في عالم مرجعي لم ينشأ بعد، وهي طريقة غير مقبولة وفق المنطق التجريبي.وهذه البنينة غير الخاضعة للمنطق، وفق العلاقة الزمنية المتناقضة بين المرجعي والمتخيل

---

(١) محمد المنصور الشقحاء: ص٥.

تتسبب في اختلال البناء المنطقي للمتخيل، ما يتسبب باختلال موثوقية السرد.

يتقاسم الرواة حكاية القائد (إسماعيل باشا) الذي أرسله الوالي لتأديب المتمردين على أطراف الدولة. ويفتتح الخطاب بمتمردي الثغور في حال انفصال عن الدولة، يقابلهم إسماعيل باشا، القائد المكلف بإنهاء التمرد. وفي سبيل ذلك يأسر قادة التمرد، ويبعثهم أسرى للسلطان، لكن المتمردين يستطيعون قتل آسريهم، وانتحال شخصياتهم. وبذلك يعيقون اكتمال مقطع الباشا، كمرحلة أولى من المتتالية السردية. ويفتتحون متتالية سردية أخرى، يخططون فيها للانفصال عن الدولة بانتحال شخصيات الجنود الآسرين. وذلك في سبيل تنفيذ خطة دقيقة للتقرب من ابن الوالي، وزوجة القائد إسماعيل باشا، وينجحون رؤوس الدولة، بدواء قاتل، في حفل مصطنع.

تنغلق قصة الباشا، حين يتخلص من المتمردين ويسيطر على الثغور، ولا يصله رسالة من السلطان، فيبقى في الثغور، ويؤسس سلطنة خاصة به. يقف المتمردون وراء عدم إرسال الرسالة، ليحققوا إنجازهم بالتخلص التام من الخضوع للدولة، حين ينتحلون شخصيات الجنود، ويعودون ليعبثوا بقصة الباشا، ويقدموها للسلطان، بشكل يخدم أغراضهم، وينشؤون عالمهم الخاص، محققين فيه قصتهم الخاصة.

وبذلك يجمع الخطاب بين قصتين، إحداهما تنفتح لتبني الأخرى، في قصة الباشا يسيطر على الثغور مكونا عالما جديدا يحكمه، ويسيطر المتمردون في قصتهم على مركز الدولة، ويسهم الرواة بأصواتهم ومواقعهم المنفصلة بعضها عن بعض في هذا التعدد. ويوظف الخطاب القالب التراثي توظيفا فنيا، بواسطة الصوت السردي، والتلاعب بمواقع السرد، ومضاعفتها لتكسير الزمن الأصلي للقصة.

تثبت هذه القصة نظرية "اوكونور" في غلبة القالب في القصة القصيرة على الموضوع، وعلى مستوى دلالي تنتج الدلالة عن البنية التركيبية، ويتضح ذلك من عدة زوايا:

- كسر العلاقة المرجعية بالواقع، وهذا يتناقض مع اختيار القالب التاريخي ممتزجا بإطار الحكاية الشعبية للحدث.
- انفتاح القصة على احتمالات متروكة لعمل تأويلي للقارئ، وهذا يتعارض مع

إطار البناء التاريخي والشعبي للقصة.

- عدم اكتمال الحدث، واستعمال حدث واحد لإنجاز قصتين، ضمن خطاب سردي واحد، من وجهين متقابلين، متعاكسين، ينفتح أحدهما على الآخر، بواسطة الأصوات السردية.

وفي قصة "صفة رجل واحد"(١) لضيف فهد، لا يمكن استنتاج أي متتالية سردية، ومن ثم لا يتضمن هذا الخطاب قصة بالمعنى المعروف، فهو يفتقر للحبكة، وهو -كما يصرح عنوان القصة - وصف لشخصية ممتدة في المكان لا الزمان. وقد توهم بعض الصفات بشيء من الزمنية إذا نظر اليها منقطعة عن السياق: "الرجل الذي أطلق على نفسه بالخطأ، الرجل الذي يخاف من أبي، الرجل الأخير في العائلة"(٢) لكن سرعان ما يتم نقض هذا الوهم بالزمنية، من خلال أوصاف مثل" الرجل أخو الرجل القصير، الرجل القصير نفسه، الرجل الذي لم يذكر، الرجل الذي لم يعرف عنه شيء، الرجل الذي يقولون إنه قوي"(٣). إنها صفات مكانية متناقضة كثيرا، ويصعب الجمع بينها في شخصية واحدة دون إجراء تأويلي مركب.

ولعل هذه الحكاية اللازمنية إعلان عن موت الاختلاف، فكل هذه الصفات التي لا بد لكل رجل من أن يحمل جزءا منها، تعبير عن التوحد بين الشخصيات. إنها حكاية تموت فيها الشخصية مع غياب الفعل الذي يمنحها فردانيتها واسمها، ومع قتل المسافة اللازمة للتمايز. ويتصاحب ذلك مع انتشار وجهة النظر، وتفككها في المكان، وتبقى هذه الصفات المتناقضة وغير المترابطة في أحسن الأحوال، تبقى مساحة مفتوحة للتأويل، فهي تمثيل للتشتت والانتشار التامين لوجهة النظر، على مسافة تعدد الصفات وتناقضها في الشخصية.

وتتكيء قصة "ولا لأنه"(٤)، على التقنية ذاتها، مع فارق بسيط. وتتلخص الحكاية في جملة نحوية واحدة، يتم تمديدها بمعطوفات يغيب فيها الرابط الزمني، قصة تقوم على ثلاثة أحرف:

---

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص١٩.

(٢) السابق: ١٩.

(٣) السابق: ص١٩.

(٤) السابق: ص٣٥.

ما بين عطف ونفي وتعليل تعود على شخصية مجهولة. (ولا لأنه)، هكذا يتم الإيهام بنفي أسباب محتملة لوصف رجل ما بالمعجزة، بينما يثبتها وعي شخصيات المجتمع حوله، حيث تجمع القصة أسبابا كثيرة وراء وصف الرجل/البطل بمعنى ما، بالمعجزة وليس سببا واحدا فحسب. "لم يكن معجزة لأن شعره كان طويلا، ولا لأنه كان يستطيع الركض كجمل،..... ولا لأن والده قبل أن يموت أصيب بالجنون...ولا لأن أمه اختفت، اختفت من دون أن تقصد أن يصنع منه ذلك معجزة... ولا لأنه أنجب أشداء، ولا لأنه مات." (١).

وقد تكون هذه الصفات مجموعة سببا في كون الرجل معجزة في نظر من حوله "من دون أن تقصد أن يصنع منه ذلك معجزة"، وليست كل صفة بذاتها، والسارد (العليم) الذي حلل مقاصد الام في غيابها من موقع متعال، لا يمكن أن يكون شاهدا حاضرا محدود العلم، ولا ساردا خارجيا محايدا عاجزا عن معرفة سبب كونه معجزة، لكنه يترك الحكاية مساحة لتأويل المعجزة، ووعي الناس بها، في صور عديدة.

وفي قصة "طريقة صعبة للتذكر"(٢)، تنكسر بنية الحدث بطريقة مختلفة، عبر وعي مختلف لشخصية مختلفة: "لديه التذكر بالطريقة التالية: بعد أن يموت يتذكر أنها الديانة الخطأ"(٣). تحضر الشخصية، موقعا لوجهة النظر، التي تبني خطابا سرديا على كسر الإيهام، بجمل خبرية وصفية: لديه القدرة على التذكر بالطريقة التالية: التحسس في كل الاتجاهات..... وبعد أن يتأكد أن الكل بات ينظر اليه، يتذكر أن ثوبه ما زال معلقا في المنزل"(٤).

وتصف القصة رجلا مشوش الوعي، يعاني من ذاكرة مرتبكة، وذاكرة البطل هي مساحة لفعل الاستلاب لذاته من قبل الآخرين ومن قبل ذاته، فهو يتذكر في وقت السقوط انه لم يكن متعلقا بشيء. وذلك جزء من حالات وجودية تشكل صورة الذات، فالأشياء التي يفترض أن يتعلق بها هي إحالات على أشخاص وأشياء يتشارك الإنسان عالمه معها، ويكتسب تحققه

---

(١) ضيف فهد: مخلوقات الأب، ص٣٥.

(٢) السابق: ص٢٧.

(٣) السابق: ص٢٧.

(٤) السابق: ص٢٨.

الوجودي بطبيعة تقاطعاته مع تلك الأشياء، ذاته والآخرين.

وفي ثلاث مقاطع يتم وصف وعي الشخصية المرتبك، في جمل وعبارات مركزة، تتلخص فيها صورة البطل، فحكاية هذا البطل هي صورة ذاته المتكونة بواسطة وعيه المشوش، ويتأكد ذلك بحضور فعل الموت في الوسط، قبل انتهاء أفعال أخرى في حياة الشخصية، ما يؤكد بناء الخطاب على كسر الموثوقية. هذا التلاعب ببنية القصة، حيث تستلب زمنية الحكاية، ويغيب بذلك المنطق السردي، ويعوض غيابه بانتشار وجهة النظر على تفاصيل صورة الذات.

ويسجل البحث ظاهرة غياب العلاقات السردية (كتمثيل للعلاقات الزمنية) في القص المضاد للسرد، وفي السرد المرتكز على اللغة الشعرية ذات البناء المكاني. وفيما يتعلق بالعلاقات المكانية، فعلى الرغم من إخراج السرديين البنائيين للبناء ذي المنطق المكاني من مجال السرد، إلا أن النماذج التجريبية تخرج على هذه القاعدة وتقود البحث لتتبع مظاهر المنطق المكاني في القصة القصيرة السعودية كظاهرة سردية تجريبية، لا تخرج بالقصة لمجال الشعر، بل تتمرد على قيود النوع بطرق فردية متنوعة.

٢- متوالية القصة القصيرة:

هي نصوص تتأبى على التصنيف بين القصة والرواية، فهي مجموعة من النصوص القصصية التي تجمع بين الاستقلال، والاندراج في إطار معين، تحدده ثيمة، أو شخصية، أو أي عامل مشترك، من دون أن تفقد كل قصة استقلالها نصا قصصيا مفردا قابلا للقراءة مستقلا.

وهناك مصطلحات عديدة للدلالة على هذا النوع من النصوص، المتوسط بين القصة والرواية[١]، منها (مجمع القصة القصيرة) و(حلقة القصة القصيرة) و(توليفة القصة القصيرة) و(مجموعة قصص قصيرة متكاملة)، وجميعها بحسب روبرت لوشر تفقد النص القصصي في هذا النوع استقلاليته، وتجعله مفتقرا لغيره، أقرب للرواية المجزأة منه إلى القصة، كما أنها تفتقد معنى تصاعد العلاقة ونموها مع تتابع قراءة النصوص، وهو تتابع يجعله لوشر محددا نوعيا مهما لهذا النوع

(١) روبرت لوشر: متوالية القصة القصيرة، "كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، م.س، ص٨٩-٩٠.

من القصص. وذلك بخلاف متوالية القصة، التي تحافظ على ذلك التصاعد الدلالي المنتظم، مع تضمن دلالة الاستقلالية، والارتباط في جزئيات وعناصر مختلفة.(١)

إن هذا النوع القصصي يجمع بين متعة تلمس اكتمال النص المفرد، ومتعة الاكتشاف التأويلي لاستراتيجيات موسعة تجمع بين نصوص مختلفة. إن الاستراتيجيات الموسعة التي توجد مفككة غير مجتمعة ولا مباشرة، تعتمد في اكتشافها على القارئ بصفة أساسية، فهي لا تفصح عن نفسها في السطح، وتتطلب مجهودا في اكتشاف العناصر التي تربط الأجزاء المكتملة (القصص) المستقلة بعضها عن بعض.

وهي بذلك تضاعف الأثر الجمالي للقراءة، بقدر ما تتطلبه من قدرات تكشف للقارئ عن قدراته التأويلية التي يتركها النص المغلق خاملة. وليست مهمة القارئ أن يكتشف البنية الموسعة في ضوء ترابطات النصوص المستقلة، بل قد يعاود قراءة النصوص المستقلة في ضوء البنية الموسعة الضامة لها، وهو ما يرتبط بالدائرة التأويلية الشهيرة، أو ما شرحه إيزر تحت مصطلح الجشتالت المقتبس من مجال علم النفس.

"إن متوالية القصة القصيرة وهي تتشكل في غياب الهيكل السردي الصلب للرواية، تعتمد على تنوع الاستراتيجيات النصية لكي تصل إلى الوحدة والتماسك. وقد تستخدم أدوات تقنية بسيطة من قبيل العنوان والقول المأثور والقصص الإطار، وقد تستخدم آليات أكثر عضوية مثل الرواة المشتركين والشخصيات المتكررة والموضوعات المتكررة والصور. ويمكن للخصائص البنائية التي تعتمد التضاد والتجاور والتوالي الذي يفتقد للزمانية (وإلا دخل في نوع الرواية)"(٢).

ويشار بهذا المجال إلى مجموعة "قصص صغيرة"(٣)، حيث يفرد جبير المليحان في مجموعته جزءاً، تحت عنوان "رثاء"، يضمنه عدداً من القصص يمكن نسبتها لمتوالية القصة القصيرة، حيث تستقل كل قصة منها بموضوع وخطاب سردي مختلف، لكنها تتشارك شخصية البطل (عبد الله)، كما تتشارك عنوانا تقديميا يفصلها عن بقية المجموعة، والعنوان والشخصية من وسائل تمييز المتوالية

---

(١) انظر: لوشر: "متوالية القصة القصيرة، كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، ص٨٩ وما بعدها. وانظر أيضا: القصة القصيرة في الوقت الراهن: تحرير ومراجعة: د. غسان اسماعيل عبدالخالق، أعمال مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس المعقود في ١٦-١٨ أغسطس من العام ٢٠٠٩م، ص١٢٩.

(٢) لوشر: "متوالية القصة القصيرة، كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، ص٩٠.

(٣) جبير المليحان: قصص صغيرة، ص٤٩.

القصصية[١]. وليس هذا التشارك من باب العشوائية، لكن هذه القصص التي جمعها عنوان موحد تمثل ما يشبه السيرة للشخصية، يمكن قراءتها بوصفها تحليل للشخصية، من منظورات مختلفة، يتولى سردها الراوي العليم، من مواقع مختلفة لوجهات النظر، وبصيغ متعددة.

تتناول القصة الأولى، "صورة"[٢]، من هذه المتوالية طفولة البطل، بصوت الراوي العليم، مزاوجاً بين وجهتي النظر الداخلية والخارجية، فهو يروي فعل البطل "عض عبد الله الصورة (وجهه وهو صغير)، حتى تقطّعت"، ثم يروي من وعي البطل الداخلي، بين قوسين: "(راعه، وهو يحدِّق فيها، وينظر للمرآة: الشكل والألوان والتجاعيد...)"[٣]، ويجيب البطل على سؤال طفله عن سبب تمزيق الصورة، بانخراطه في البكاء، "عبد الله ينخرط، بنشيج، باكيا طفله الممزق!"[٤]. ويبدو أن وضع طفل الراوي مقابلاً لطفولته البائسة، بتوظيف مفردة "طفله الممزق"، تعمّق المقابلة بين الطفلين، طفله المدلل، وطفله (انعكاس طفولته) الممزق جمالها بفعل حاضر أليم.

وفي القصة التالية "رائحة"[٥] إلى مرحلة تالية من طفولته، حيث الدراسة وما تعكسه من جمال الطفولة وخلوها من المتاعب، يلخصها البطل في عبارة: "لم تكن لنا أحزان كثيرة"[٦]. وتتوالى القصص مغطية في تسلسل مراحل حياة البطل، يرويها الراوي الذي يبدو أنه صاحب البطل في مراحل حياته، من موقع متعالٍ، قادر على تلمس حالة البطل من مختلف الجهات.

تتوسط قصة "سجن"[٧] المتوالية، لتبرر اختيار هذه الشخصية للسرد، بهذا العمق، حيث تعرّض البطل لسجن طويل، حوّل منظوراته للعالم، وللآخرين، ولذاته، "عشرون سنة: وعبد الله لم ير هذه السماء، والهواء الطري، وكيف اتسعت الشوارع، .... وكيف كبر ابنه، ... وهو ماضٍ إلى قاع سنواته"[٨]. كان للبطل مزارع أحلام شاسعة، خرج فلم ير سوى العالم غير العابئ بشيء، هذا

---

(١) لوشر: "متوالية القصة القصيرة، كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، ص٩٦.

(٢) جبير المليحان: قصص صغيرة، ص٥١.

(٣) السابق: ص٥١

(٤) السابق: ص٥١

(٥) السابق: ص٥٢

(٦) السابق: ص٥٢

(٧) السابق: ٥٦

(٨) السابق: ص٥٦

التغير في العالم، حّول منظور البطل، ليبدأ بمراجعة حياته، منذ الطفولة الجميلة، وحتى المصير الأخير، في مقبرة يتخيل فيها جيرانه عائدين لبيوتهم بعد إيداعه مثواه، وهذه التراكمية والتتابع هو ما يميز متوالية القصة القصيرة عن القصص التي تجمعها ثيمة لكنها لا تتصل برابط منطقي(١).

تنتهي القصة الأخيرة "صحف"(٢) بتوسيع المأساة، في جمل مكثفة، باستعارة صيغ منشورات الصحف، كعناوين لصفحات: أولى، وثانية، وثالثة، صفحات لم يعد البطل يرى فيها سوى الموت والدمار، ما يسحبه للقاع أكثر، "وقلبه ييبس كل يوم"(٣). وتختتم القصة في جناس يستبدل فيه الراوي لفظة "صفعة"، بصفحة، "صفعة خامسة: وصفحات الجرائد لا تنتهي"، مصورا صفحات الجرائد كصفعات لروح الإنسان، كما يمثلها البطل.

أما مجموعة "أصّعّد في السماء"(٤)، للعباس معافا، فهي ذات بناء متميز في مادة البحث من القصص القصيرة السعودية، خطابا وحكاية، وتمثل بشكل مركب سمات متوالية القصة القصيرة.وبالرغم من أن لكل قصة منها أحداثها المستقلة وأبطالها المستقلون وشخصياتها المختلفة، هناك خيط يجمعها، لكن هذا الخيط يتمثل في ثيمة متطورة، في صورة متسلسلة، بدون أن تكشف عن نفسها بسهولة، وهنا تظهر جمالية وجهة النظر التي تتطلب مشاركة القارئ.

إن علاقات التداعي، التي قد يعبر عنها المكان، لا الزمان، والتي قد تُقرأ بشكل تزامني لا تعاقبي، قد تكون أبرز وأنشط جماليا في تمييز متوالية القصة القصيرة(٥)، وهذا ما يمثله وادي العروج (الثيمة، المكان)، وهو الخيط الذي يجمع بين تلك القصص ويوجه االستراتيجيات قراءتها بشكل واضح، كمتوالية قصة قصيرة. هو ثيمة أسطورية، وفضاء مكاني للشخصيات والأحداث، المكان الذي تتحرك وجهة النظر في حدوده وبما يحيل عليه من معطيات مكانية وزمنية وثيمية، موقعها ومسافتها من وادي العروج، إدراكها له كمكون وعي اسطوري.

ولا يعني ذلك أن نصوص المجموعة استهلاك لفكرة واحدة، بل هي بناء معمار سردي مختلف، يجعل القارئ يتعامل مع شخوص القصص كما لو كانوا متعايشين في عالم مشترك، من

---

(١) لوشر: "متوالية القصة القصيرة، كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، ص٩٩.

(٢) السابق: ص٥٩

(٣) السابق: ص٥٩

(٤) العباس معافا: م. س .

(٥) لوشر: "متوالية القصة القصيرة، كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، ص١٠١.

دون أن يدركوا ذلك، وما يجمعهم هو موقع رؤية مشترك بين القارئ والسارد، يتحدد بحدود وادي العروج وعالمه.

وهي تقنية لم توظف كثيرا في القصة القصيرة السعودية، عملت على كسر متوقع القارئ، فمع انسياقه وراء وادي العروج، الفضاء المكاني المشترك لكل القصص، يضطر للبحث عن المشترك الخفي بين القصص، خلف حركة الشخصيات ومنطق الأحداث، مع اختلاف نسيج القصص. ولعل وادي العروج كموقع مكاني وموضوعي لوجهة النظر، هو ما يجمع بين قصص المجموعة، وجهة نظر تعالج أزمات وجودية، وتتجه لمكان ورمز تحل بواسطته هذه الأزمات.

هي أزمات العالم الواقعي –إذن– التي جعلت وجهة النظر تنفتح على عوالم جديدة، وتتجول خلالها تبحث عن هوية مفقودة، وتحاول تكوين تلك الهوية. وتتفرع لوجهات نظر متنوعة، تؤدي وظائف خطابية متعددة، لكنها تتفق في الغاية الدلالية الأخيرة، وتوظف أصواتا سردية متعددة، فمرة بضمير المتكلم الذي يغلب على القصص بطلا وشاهدا، ومرة بضمير الغائب، متلبسة أنواعا من الشخوص، لكن الفضاء المكاني المشترك للوعي السردي الذي اتخذت منه وجهة النظر الرئيسة محلا لا تبارحه، كان وادي العروج، الذي مثل فضاء لوجهة النظر للبحث عن الغائب المفقود من الذات.

ولعله شيء مشترك بين السماء والارض، الخليط السماوي الارضي الذي يفسر هوية الانسان، ذلك الاتصال بين السماء والأرض كما تمثله شجرة العروج ذاتها. وهناك تبلغ وجهات النظر الفرعية والرئيسية غايتها، ففي قصة "تحوُّل"[١]، يتحد البطل مع مخلوقات العرج (تسمية الراوي للأشجار التي تخاطبه وتتواصل معه ككائنات عاقلة)، ويجد ذاته وهويته فيها، حين يتجذر في الارض بينما يشده شيء الى السماء. هذه المجموعة اذن ترتبط قصصها عبر عالم الوادي، ووجهات نظر الشخصيات متفاعلة مع الكائنات الغيبية التي تسكنه، كوسيلة لحل قلق البحث عن هوية عبر الانفتاح على كل الاحتمالات التي لا يقبلها العقل البشري.

---

(١) العباس معافا: أصَّعَّد في السماء، ص٤٥.

خاتمة البحث:

حدد هذا البحث هدفه بشمول الجوانب المختلفة لاشتغال وجهة النظر، في القصة القصيرة، خطاباً ونصّا، فتبنّى دراسة اشتغال وجهة النظر في المستوى الخطابي، بالاعتماد على منجزات السرديات الشعرية، التي اهتمت بالخطاب بوصفه تقديما للمحتوى السردي، بالتركيز على الجانب التقني فيالبنيويات الشعرية، وبالاستفادة من السرديات التلفُّظية، وجمالية التلقي، المدعومة بحوارية باختين، وذلك دعما لاختيار البحث مصطلح وجهة النظر دون غيره، بما يتضمنه من بعد ذاتي. واستفاد البحث من تطبيقات سعيد يقطين على المادة السردية العربية.

اهتم البحث بالجانب النصي في القصة لكن ليس من جانب المضمون الفردي، بل من جانب المشترك في المتخيل العالمي، الذي يشكل مجموعات تتشارك سمات خطابية، تفاعلت معها القصة السعودية لتحقق خصوصية إبداعية من جهة، وانتشارا عالميا من جهة أخرى.

وانتهج البحث في هيكلته فكرة ش. كنعان في النظر لاشتغال وجهة النظر عبر ثلاثة مظاهر: الإدراكي: من حيث هو البنية الزمنية للإدراك، والسيكولوجي: من حيث هو نتاج علاقة الذوات في الخطاب السردي، والأيديولوجي: الذي يهتم بعلاقة وجهة النظر بالموضوع، تعددا وتحولا وثباتا. وذلك مع خصوصية تعامل البحث مع محتويات كل مظهر من هذه المظاهر.

وأدخل البحث (المتخيَّل السردي) في دراسة وجهة النظر من منظور جمالي، يدمج القارئ فاعلا في بناء وجهة النظر، انطلاقا من مبدأ باختين الحواري، الذي يحلل الخطاب السردي نشاطاً أيديولوجيا، يقوم التواصل فيه على حوارية بين مرجعية النص، ومرجعية القارئ، وبين خطاب الراوي وخطاب القارئ.

ووجهة النظر بالمعنى الجمالي هي علاقة بين فعل الكتابة وفعل القراءة –فعلا تواصليا– عبر المكون الاجتماعي للقصة القصيرة، وذلك بالنظر إليها في تشكلها نصا. وهذا ما انتهجه البحث في تمييز مستويات القصة القصيرة، بالاستفادة من منظور كنعان لوجهة النظر، كعلاقة تواصلية بين الراوي والمروي.

استقلت وجهة النظر في علاقتها بالراوي بالباب الأول، وناقش البحث فيه مختلف أبعاد وجهة النظر، من خلال علاقة الراوي، بالمروي، وبالشخصية وبالمروي له. وعدها جميعا تمثيلا

للمظهر السيكولوجي لوجهة النظر. واستفاد البحث بهذا الباب من جينيت وش. كنعان.

وتجلت امتدادات وجهة النظر، المتعالية والداخلية والخارجية، في العلاقة بين الراوي والشخصية التي طورها جينيت لتتفاعل مع علاقة الراوي بالقصة، وتصبح أنماطا سردية. أما فيما يتعلق بعلاقة الراوي بالمروي وبالمروي له، فقد استفاد البحث من عمل ش. كنعان، التي تنظر لمستوى السرد كمظهر تواصلي[١]، بين الراوي والمروي له، عبر المروي، يتداخل فيه عدد من المقولات والعلاقات، منها المستوى السردي كمسألة صوت، ومدى المشاركة كقضية علاقة، وقضيتي الإدراكية والموثوقية بوصفهما علاقتين بين الراوي والمروي له.

وخرج البحث من الباب الأول بالنتائج التالية:

١- كان من العملي أن يتبنى البحث تصنيف وجهة النظر بحسب نمط الفعل السردي، الذي يصنف وجهة النظر، بحسب امتدادات وجهة النظر في علاقتها بالشخصية، بالإضافة لأثر علاقة الراوي بالمروي في هذه الامتدادات.

٢- جاءت مشاركة الراوي بالمروي -في مادة البحث- موجِّها أساسا لاشتغال وجهة النظر، وفق أنماط، ما بين تأليفي، وفاعلي، ومحايد. غلب على الأول تعالي وجهة نظر الراوي، وأحاديتها، وامتاز الأخيران بمحدودية وجهة نظر الراوي، ما منح الشخصيات حرية لحركة وجهات النظر.

٣- أضاف الموقع الخارجي للراوي في النمط الأخير مرونة أكبر لوجهات نظر الشخصيات. أما مستويات السرد، فقد زاوجت بين أنماط مختلفة من وجهات النظر، عبر تعدد المستويات، فأضفت فاعلية واشتغالا أكبر لها.

٤- وجد البحث —بحسب مادة البحث- أن العلاقة غير مطردة بين حجم معرفة الراوي، من حيث الكلية والمحدودية ونمط السرد (كما يفترض لدى

---

(١)كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص١٢٩.

جينيت). والأمر نفسه بين نمط السرد –الذي يأخذ في الاهتمام مشاركة الراوي– وامتداد وجهة النظر لداخل الشخصية أو خارجها. وذلك ما يفسر وجود نماذج تنفصل فيها القدرة على تنظيم الخطاب عن نمط السرد، فقد يكون الراوي مؤلِّفيا –مثلي القصة أو غيريها– ويتنازل عن امتيازاته في العلم الكلي، أو في تنظيم الخطاب، ما يتناقض مع قدراته التأليفية. وقد يكون بطلاً ينظر لذاته بوجهة نظر خارجية، وقد وجد البحث نماذج قصصية موازية لرواية الغريب، من حيث اضطراب رؤية الراوي العليم، التقنية التي وصفها جينيت بالنادرة. وقد يكون الراوي شخصيةً شاهدة تتخذ موقعاً متعالياً للرؤية، وقادرة على تنظيم الخطاب، فتكتسب قدرات تأليفية، تتناقض مع موقعها.

٥- العلاقة بين الراوي والمروي له من أهم محاضن التجريب والتجديد في القصة السعودية القصيرة، إذ سعى الكتّاب بواسطتها لكسر المنطق التقليدي للسرد، ونقل مركز الخطاب السردي من المستوى التقني إلى المستوى الجمالي، بواسطة القارئ، ومن الخطاب إلى النص، فلم تعد بنية الحبكة محور المنطق السردي، بل خصوصية علاقة الراوي بالمروي له، عبر وجهة نظر، محكومة بتعدد القراءات، وجمالية التلقي.

٦- توظيف مظاهر حضور الراوي في سرده، في القصة القصيرة السعودية، جاء لصالح التغريب، بكسر الإيهام، حيث اخترق الراوي بنية المتخيل السردي، وألغي ميثاق الإيهام، فأدخل القارئ في بناء الخطاب السردي، عبر كشف حيل السرد، وإشراكه في توظيف تلك الحيل.

٧- فيما يتعلق بالموثوقية، سجل البحث اتجاه القصة القصيرة السعودية الحديثة إلى توظيف خلل موثوقية السارد، لإرباك البنية الإيهامية للخطاب، واضطرار القارئ لبناء المتخيل بطرق غير تقليدية، لإعادة بناء العلاقات السردية في الخطاب السردي.

وقد تناول البحث في الوجه الإدراكي لوجهة النظر، علاقة وجهة النظر بالبناء الزمني للقصة القصيرة السعودية، انطلاقا من مفهوم ش. كنعان لكون الزمن مظهرا إدراكيا لوجهة النظر. وشمل بالتحليل مظاهر اشتغال الزمن في الخطاب السردي، عبر فصلين هما: الزمن، والصيغة السردية. وناقش ما يسمى ضمن مستوى السرد، (زمن السرد) ، بوصفه جزءا من زمن الخطاب، ويحلله جينيت وفق مسافة الراوي الزمنية من القصة التي يرويها.

وخلُص البحث في دراسة المظهر الإدراكي لوجهة النظر للنتائج التالية:

١- إن المظهر الإدراكي لوجهة النظر –وهو يعكس علاقة القصة بالخطاب – هو أعمق المظاهر، وأوسعها حضورا، وذلك لارتباطه بجوهر السرد، في بنيته الزمنية. وهذا ما يجعل آليات الخطاب الزمنية، ذات أولوية في بناء وجهة النظر على ما سواها. ومهما كان مظهر وجهة النظر السيكولوجي، يبقى البناء الزمني لها هو المؤثر الأهم، والقادر على تحويل خصائصها السردية: امتدادا وحجما. يتمثل ذلك في أثر الموقع الزمني للراوي من المروي على علاقة الراوي بالمروي: مثلي القصة وغيري القصة.

٢- إن عناصر بنية الزمن في النص القصصي، لا توجد منفردة، إذ تتشكل البنية الزمنية للخطاب السردي من تضافر هذه العناصر والتمثيلات الزمنية، ودراسة تداخل تقنيات الزمن والصيغ في الخطاب السردي القصصي ألقى ضوءا أكبر على التقنيات الزمنية والصيغية للقصة القصيرة السعودية، ما أظهر جوانب لم تعالج سابقا فيها، وأبرز تفوقا فنيا في هذه الجوانب.

٣- أشار البحث بهذا الصدد إلى وجود مجموعات قصصية سعودية، جعلت من توظيف النظام الزمني سببا لإفقار النشاط التأويلي ولضعف الانفتاح على المعنى، باتجاهها لتبني السرد اللاحق، ومزاوجته بالسرد الموضوعي (غيري القصة)، ما يستتبع وجهة نظر متعالية، ويرسخ أحادية وجهة النظر. يستتبع هذا التوظيف للمقام السردي تغليب المنطق الزمني السببي المباشر، واعتماد منطق تقليدي للحبكة، كما سبق تناول بعض أمثلة هذا التوظيف للزمن.

٤- أشار البحث –في المقابل– إلى توظيف النظام الزمني، باتجاه فتح وجهة النظر على اشتغال جمالي، في نطاق ملحوظ من النتاج القصصي السعودي، الذي يوظف امتيازات السرد المتواقت والاستباقي، ويستثمر السرد اللاحق، فيحافظ على محدودية وجهة النظر، لتنفتح على التأويل.

٥- يرتبط السرد المتواقت والاستباقي غالبا بوجهة نظر محدودة لا تميل للتحليل، يجري بناؤها مع التقدم الزمني الخطي للسرد، فتتخلى عن التمهيد، والتنظيم، ما يفتح مساحة لنشاط جمالي لوجهة النظر.

٦- يختلف السرد وفق بنية الاسترجاع الزمني، بحسب نوعه، وفي الحبكة التقليدية يخدم الاسترجاع وجهة نظر أحادية متعالية، توظف الزمن لترسيخها، لكن النماذج أثبتت أن السرد اللاحق ليس قرينا بضعف الاشتغال الجمالي.

٧- يحفلالخطاب المبني على الاسترجاع الخارجي بالتمهيدات، والتحليل السابق واللاحق للحدث. وهناك نماذج استطاعت القفز على قيود الاسترجاع الخارجي، وشحن الخطاب القصصي باشتغال وجهة النظر تعددا وتحولا وانفتاحا على التأويل.

٨- يسمح الاسترجاع الداخلي بمرونة وجهة النظر، تعددا وتحولا، بارتباطه بمحدوديتها، ويمنح الخطاب انفتاحا على التأويل، لا تحدُّه امتدادات وجهات النظر داخلية وخارجية.

٩- وفيما يتعلق بالإيقاع الزمني، لاحظ البحث أن الإيقاع هو الوسيلة الأكثر ارتباطا باشتغال وجهة النظر في القصة القصيرة السعودية، بمختلف أساليبه. وبالمقارنة مع الرواية كنوع سردي يمتد في المكان والزمان، يبدو أن الإيقاع أكثر ملائمة لبنية الزمن في القصة القصيرة، التي تقوم على سردية الموقف، وتوجيه عناصر السرد باتجاه فردانية الشخصية، وباتجاه التركيز لا الانتشار.

١٠- لاحظ البحث أن التسريع بآلياته المختلفة، من حذف وتلخيص، يعد الأبرز حضورا وفاعلية في اشتغال وجهة النظر، عبر تضييق وجهة نظر الراوي، لينفتح المجال لوجهات نظر الشخصيات، والقارئ، باتجاه حركة تتمثل في

التعدد، والقابلية للتحول، والتأويل.

١١- جاء الإبطاء في المرتبة الثانية من حيث توظيفه لتفعيل وجهة النظر، في القصة القصيرة السعودية، لكنه ارتبط في بعض النماذج بالتجريب الناجح، والخروج على النمط التقليدي للقصة القصيرة، وبذلك تفوّق على أنماط الإيقاع الأخرى.

١٢- أما التواتر فقد جاء قرينا لتعدد وجهات النظر، على الرغم من كونه الأقل توظيفا بين مظاهر توظيف الزمن الخطابي، في القصة القصيرة السعودية. وقد وظف إلى جانب ذلك لتعميق البعد النفسي لوجهة النظر، بالإضافة لتعددها وتحولاتها.

وتناول البحث مفهوم الصيغة على أساس العلاقة الزمنية بين الراوي والمروي له، وفق مفهوم سعيد يقطين. وهي علاقة تدخل المروي له في تنظيم الخطاب، وتضبط إدراك السارد للخبر السردي وفق علاقته الزمنية بالمروي له. وخرج البحث من دراسة الصيغة بالنتائج التالية:

١- لا توجد الصيغ في الأصل بشكل خالص في النص الواحد، بل تتنوع وتتفاعل لتنتج صيغا أكثر تنوعا، ووجهات نظر أكثر تنوعا، تبعا لتنوع الصيغ وتفاعلها.

٢- يكاد الخطاب المنقول يكون أكثر الصيغ تداخلا مع الصيغ الأخرى، حيث يضفي تنوعا في رؤية الحدث من أطراف الحوار.

٣- يتداخل السرد والعرض لينتج تنويعا لامتداد وجهة النظر وحدودها، إذ تتسم بالمحدودية في العرض، ما يتيح المجال لوجهات نظر الشخصيات، وبالتعالي في السرد، بحيث تلغي وجهات نظر الشخصيات، ما يمنح السرد ميزة التنظيم.

٤- سجل البحث أن الانتقال بين مقامي الخطاب الذاتي وغير الذاتي، فيمنح الخطاب ميزات الخطاب الذاتي في استبطان الذات، او الموضوعي في ترك مجال لنشاط استدلالي للقراءة.

ودرس البحث الوجه الأيديولوجي لوجهة النظر في القصة القصيرة –وفق مفهوم البحث

لتوظيف الأيديولوجيا في تحليل وجهة النظر- فيما يتعلق جانب الاستمرارية لوجهة النظر، من حيث التعدد والتحول، وخرج بالنتائج التالية:

١- تنوع تقنيات حركة وجهة النظر في القصة القصيرة السعودية بين التحول والتعدد والأحادية.

٢- لا ترتبط أحادية وجهة النظر –في مادة البحث- بضعف البناء الفني، إذا ما نُظِر إلى وجهة النظر من جانب جمالي، فهناك عدد من القصص تفتح مجال تعدد وجهات النظر في مستوى القراءة، وذلك يثبت جدوى الدرس الجمالي لوجهة النظر.

٣- إن لتحول وجهة النظر حضور لافت، في القصة القصيرة السعودية، مادة البحث.

٤- يمكن توسيع دراسة تحول وجهة النظر -باشمار الدرس الجمالي لها- إلى مستوى القراءة فتصبح المسافة الجمالية او المفاجاة نوعا من التحول.

٥- سجل البحث لصالح القصة القصيرة السعودية الحديثة غلبة تقنيات حركة وجهة النظر تحولا وتعددا بنائها السردي.

٦- يرجع البحث ثراء حركة وجهة النظر للنوع السردي للقصة القصيرة ما يثبت عدم بنائها على أحادية الصوت الذي نتج عن حصر دراستها كنوع سردي، في مقارنتها بالرواية.

وقد تجاوز البحث في الوجه الجمالي لوجهة النظر، المنظور التقني لوجهة النظر، فأضاف المنظور الجمالي، الذي يدخل القارئ في بناء الخطاب السردي. وتكتسب القصة من خلال انفتاحها على وجهة نظر القارئ سماتها بوصفها خطابا جماليا في مرجعيته، مرجعيا في جماليته.

وخرج البحث من دراسة المظهر الجمالي لوجهة النظر بالنتائج التالية:

١- القصةالقصيرة-بصفة خاصة، في نتاجها الأحدث، انطلقت من ضيق المجتمع المحلي، لاتساع التجربة الإنسانية، حين طرقت المشترك العالمي، من

العوالم المتخيلة، الغرائبية، والأسطورية، والغيبية، والمجازية، والتيارية، وقصص ماوراء السرد، والقصة المضادة للقصة، ومتواليةالقصةالقصيرة . وجميعها أدوات للتجريب جعلت من الخطاب السردي موضوعا لذاته، خرجت به القصة المحلية من قيود المضامين المحلية، حين عالجتها في قوالب عالمية.

٢- اختيار البحث تمييز اتجاهات السرد القصصي السعودي، وفق علاقة وجهة النظر بمنطق المتخيل الذي يقف وراء الخطاب السردي، عوضا عن لمس ظواهر فنية مفردة، أعطى البحث رؤية أشمل للقصة القصيرة السعودية.

٣- تمايزت استراتيجيات الخطاب السردي وفق تفاعل وجهة النظر مع منطق المتخيل، على أساس فني وجمالي، يغلب الشكل على المضمون، ما يربط القصة القصيرة السعودية بالنتاج السردي العالمي، ويخرجها من قيود المحلية، التي تأتي من الاشتغال كليا بالمضمون.

٤- قدمت القصص من النوعين الغنائي والتقريري وجهات نظر مرتبطة بشخصيات مهمشة، وهذا العنصر الذي تتصل بواسطته بأهم تعريف للقصة القصيرة، لكنها تقتص وجهات النظر من المرجعي اليومي، المشترك والمكرر في خبرة القارئ. وينتج التكرار من كون السرد يعتمد على انطباعات عاطفية، أو تقريرية، حول ملامح مشتركة في الواقع الاجتماعي، لا على مواقف فردية تصدر عن شخصيات ذات تكوين مختلف، ينتج وجهات نظر مستقلة، استقلالا يمنحها فاعلية وطاقة.

٥- تقف القصص من النوعين الغنائي والتقريري بالخطاب السردي عند حدود القصة، في عالمها المرجعي الواقعي، ولا تتجاوزه الا بشحنه بمزيد من الذاتية الغنائية، لرفع طاقة المأساة فيه، أو التقريرية لغرض الإقناع.

٦- تعتمد القصة القصيرة السعودية التي تخرج بالمرجعي إلى الجمالي، في بناء خطابها جماليا، على معيار العلاقة بين الواقع والمتخيل السردي، فتحظى بمظهر مختلفة من العلاقات بين الواقع والمتخيل، ما يفتحها على أنواع متعددة من

المنطق، تثري النشاط الجمالي لوجهة النظر.

٧- يلحظ البحث تنويع القصة القصيرة السعودية، في بناء خطابها، بين تقنيات مختلفة، نتيجة لتفاعل الخطاب مع أنواع من المتخيل السردي.

٨- ربط وجهة النظر بالذات، فتحها على لا نهائية القضايا والثيمات التي يعالجها السرد والعوالم الممكنة التي يبنيها، ويتنوع تقنيات الخطاب بتنوع منطقها وهذا ما يرشحها منطلقا للدرس السردي بعامة ولدراسة المنتج السردي السعودي بصفة خاصة.

٩- لم يكن العالم الواقعي بمنطقه التجريبي، والعالم اللاواقعي بمنطقه المتعارض مع المنطق التجريبي المرجعين الوحيدين لبناء الخطاب في القصة القصيرة السعودية، بل أضافت التجارب القصصية السعودية الحديثة عوالم مرجعية، رفدت المتخيل السردي القصصي بجوانب مثرية، وضاعفت اشتغال وجهة النظر في بناء القصة. ومنها: المجازي، وتيار الوعي، والميتاقصي.

١٠- في الخطاب الواقعي، تحيل القصة على عالم ليس له تحيين تاريخي محدد بالزمان والمكان، لكن شخصياته تمثل معادلات موضوعية لنماذج واقعية موجودة في العالم الواقعي خارج عالم القصة والشخصية. وفي هذه القصص يجري معالجة قضايا ذاتية واجتماعية، وفق خطابات تفرض وجهة نظر أحادية، أو تفتح المجال لتعدد وجهات النظر وقابليتها للتحول، بحسب قدرة الكاتب على اختيار المنظور الذي يعالج به موضوع قصته.

فيما يتعلق بالخطاب اللا واقعي، لوحظ في القصة القصيرة السعودية أن استناد القاص إلى منطق العوالم اللاواقعية له وظيفة بنائية ما قبل سردية، تتوخى إخراج الفعل من حدود الذات، إلى عموم التجربة الإنسانية الجمعية. وفقا لذلك يمكن ملاحظة توظيف المرجعية اللاواقعية للشخصية، لتحقيق عدد من الأهداف السردية:

١ - التجريب: ومن مظاهره كسر الإيهام عن طريق الدمج بين العوالم المتعارضة، كما في قصة "حين أفاقت الأميرة النائمة" التي تجتمع فيها الأميرة النائمة بعالمها الخرافي، بديكارت ويأتي من عالم واقعي.

٢ - توظيف الخطاب كأداة للكشف والتعبير عن مجهولات الروح وحقائق الوجود، كما في قصص (جاثوم لمي العتيبي، والحوش لليلى الأحيدب) والجراد لجبير المليحان.

٣ - حل أزمات العالم الواقعي، بطرق أنواع من المنطق اللاواقعي، كما في السرد الشعبي الغيبي.

ويخرج البحث في النهاية بعدد من التوصيات:

٧- ينبغي دراسة القصة القصيرة العربية، وفق خصوصيتها نوعاً سرديا مستقلاً، وتجاوز دراستها وفق المقارنة بينها وبين الرواية، بالنظر لها بوصفها خطاباً مؤسلَبا عن الرواية، تالياً لها.

٨- يجب ألا تختزل وجهة النظر في الجانب التقني، إذ يمكن الخروج من قيود الشعرية البنيوية، للاستفادة من منظورات أخرى، تطرحها المدارس النقدية، القديمة والحديثة.

٩- ينبغي النظر لخصوصية النص العربي، ضمن شروطه الثقافية، بتجنب التطبيق الحرفي للنظرية الغربية.

١٠- ينبغي رفد الدراسات الجمالية للقصة القصيرة السعودية، بالخروج من حصر دراستها في تحليل مضامينها، المرتبطة بقضايا محلية، تفصلها عن السياق الإبداعي العالمي.

وتأمل الباحثة في الختام أن تكون ساهمت بهذا البحث في فتح مسارب جديدة لدراسة القصة القصيرة السعودية، من منظور وجهة النظر، وفي إضاءة سبيل القاص السعودي للتعرف على ملامح إبداعه، وتطوير أدواته السردية.

مصادر البحث:

١- المجموعات القصصية:

- أمل الفاران: وحدي في البيت، مجموعة قصصية، ١٩٩٩م.
- جار الله الحميد: الأعمال الكاملة: الأعمال الكاملة، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- جبير المليحان: قصص صغيرة، مجموعة قصصية، دار المفردات، الرياض، ٢٠٠٩م.
- جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، بيروت، ط١ ،٢٠٠٨م.
- صلاح القرشي: ثرثرة فوق الليل، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ضيف فهد: مخلوقات الأب، مخلوقات الأب، مجموعة قصصية، نشر مشترك: النادي الأدبي بحائل؛ مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨م.
- العباس معافا: أصعد في السماء، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩م.
- عبد الله باخشوين: لا شأن لي بي، قصص (١٩٨٦-٢٠١١)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ٢٠١٢م.
- عبد الله الزماي: الوقت أصفر أحيانا، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، ٢٠٠٩م.
- عبد الله النصر: في المنعطف، مجموعة قصصية، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ٢٠٠٨م.

- عدي الحربش: الصبي الذي رأى النوم، الصبي الذي رأى النوم، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٨م.
- عواض العصيمي: ما من أثر، ما من أثر، مجموعة قصصية، الانتشار العربي، طوى للنشر، ١٩٩٨-٢٠٠٦م، ط١، ٢٠٠٧م.
- فيصل الرويس: العنقودية، مجموعة قصصية، نادي الرياض الأدبي، ١٤٣٠هـ:
- محمد النجيمي: قبل أن يصعد لجهنم، مجموعة القصصية، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ١٤٣١هـ.
- نورة الغامدي: تهواء، مجموعة قصصية، دار شرقيات، ١٩٩٦م.
- نورة الغامدي: "عفواً لا زلت أحلم" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١ ١٩٩٥م.

٢- القصص المفردة:

بدرية البشر: حبة الهال، مجموعة قصصية، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤م.

- عشق نورة
- المكنسة السحرية

حسن حجاب الحازمي: تلك التفاصيل، مجموعة قصصية، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م:

- أقصى درجات الخيبة
- الصورة
- نقيق الضفادع

- المسالم
- المطارد

حسن حجاب الحازمي: ذاكرة الدقائق الاخيرة، مجموعة قصصية، دار الطائر، الرياض:

- رائحة المطر

زهراء موسى: إحداهن، مجموعة قصصية، دار المفردات، الرياض، ٢٠٠٧م:

- أو كفتى أدرد
- معادلات الدرجة الأولى بمجهولين

صالح السهيمي: أغنية هاربة، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، ٢٠١٠م:

- تهميش لعكاز حديدي

عبد الرحمن منيف: أسماء مستعارة، مجموعة قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٧م:

- عملة زائفة
- قصة تافهة

فهد المصبح: جدران باردة، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١٠م:

- ما أحلى الرجوع إليه

- **االعباس معافا: أوشك أن أعود، مجموعة قصصية، نادي جازان الأدبي، ٢٠٠٤م:**

- الغياب

عبد الواحد الأنصاري: بكارة، مجموعة قصصية، دار وجوه، ٢٠٠٧م:

- اجتثاث
- سلسلة
- مفتونة

ليلى الأحيدب: البحث عن يوم سابع، مجموعة قصصية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧م:

- البحث عن يوم سابع
- الحوش
- رنين

مشعل العبدلي: رسام الحي، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، ١٤٢٩هـ:

- أحلام العمة جعدة
- المزركش
- الهروب للأمام

محمد الراشدي: احتضاري، مجموعة قصصية، نادي الرياض الأدبي، سلسلة الكتاب الأول، ٢٠١٢م:

- شوكة

محمد ربيع الغامدي: البرطأونات، مجموعة قصصية، الدار العربية للعلوم ناشرون، نادي حائل الأدبي، ٢٠١٤م:

- البرطأونات

- انكسار

محمد علوان: الخبز والصمت، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١١م:

- الاتجاه شرقا
- تموت وحدك

منصور المهوس: انظر صفحة الكاتب في موقع القصة العربية:
http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=7428

- حبل لغسيل النص

مي العتيبي: حمأ، حمأ، مجموعة قصصية، النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣٠هـ:

- البنت التي خرجت من الحلم
- تنمية
- جاثوم
- يوميات رجل حرّ

المراجع:

أولا: الكتب:

- أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١م.
- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- أمبرتو ايكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م،.
- بارت: : التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري،٢٠٠٢م
- بول ريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، الزمان والسرد، الزمان المروي، ج٣، تر: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م.
- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠م.
- تزفيتان تودوروف: الشعرية، مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية، تر: شكري المبخوت، جاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، ١٩٩٠م تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، بدعم من مديرية الآداب والفنون، إشراف: ربيعة جلطي، ٢٠٠٠م.
- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

- ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٢م.
- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي، ١٩٨٩م.
- جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة: مجموعة مؤلفين، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، ٢٠١٠م. - جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية، تر: جمال حضرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١مم.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م.
- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٧. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م.
- جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٨٦م.
- سعد البازعي، وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، م٢٠٠٠م.
- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٨م، ص١٣١.

- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م، كتّاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٠.
- شارلز ماي: القصة القصيرة، حقيقة الابداع، نحو تقييم التطور الاريخي ودراسة الخصائص النوعية للقصة الثصيرة، تر: ناصر الحجيلان، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، ٢٠١١م.
- شكري عياد: القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م.
- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، سوريا، ٢٠١٠م.
- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م.
- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥م.
- عبد العزيز بن سليمان السلومي: الواقدي وكتابه في المغازي، منهجه ومصادره، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، الجامعة الإسلامية، ١٤٢٥هـ .
- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، لبنان، ٢٠٠٩م.

- عبد الله إبراهيم: الرواية العربية، الأبنية السردية والدلالية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٧م.
- عبد الله العروي :مفهوم الأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٤م.
- عزيز نعمان: جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمُرغ" لمحمد ديب، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، ٢٠٠٩م.
- غسان السيد: "تزفيتان تودروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ"، مجلة جامعة دمشق، مج١٩، ع (١+٢)، ٢٠٠٣م.
- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، د.ت.
- فرانسواز داستور: هيدغر والسؤل عن الزمان، تر: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م.
- فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، الصوت المنفرد "مقالات في القصة القصيرة، ٢٠٠٩م. ترجمة، تحقيق: محمود الربيعي.
- فولفغانغ إيزر: " آفاق نقد استجابة القارئ "، من قضايا التلقي والتأويل، ترجمة: أحمد بوحسن، مراجعة: محمد مفتاح، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٥م.
- لحميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.
- لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، دار التكوين، دمشق

- كوملان: الأساطير الإغريقية والرومانية، تر: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، ٢٠٠٤م.
- محمد عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة –مصر، ١٩٩٩م.
- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة ـ من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٢٠٠٥م.
- منى المفلح: البدايات والنهايات في القصة القصيرة السعودية، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، وزارة التعليم العالي، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٤م.
- محمد بن محمد الخبو: نظر في نظر في القصص، مداخل إلى السرديات اللسانية، مكتبة علاء الدين، تونس، ٢٠١٢م.
- محمد نتفو: النص العجائبي، مائة ليلة وليلة نموذجا، دار كيوان، دمشق، ٢٠١٠م.
- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي، مسكيلياني للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، وحدة الدرسات السردية، ٢٠٠٩م، ط١.
- محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطب السردي، الإدراك والسجال والحجاج، در محمد علي للنشر، كلية الآدابوالفنون والإنسانيات، منوبة، ٢٠١١م.

- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، ٢٠٠٣م.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٥٢.
- هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، ٢٠٠٨م.
- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة محمد جاسم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م،
- يمنى العيد: الراوي الموقع الشكل، دراسات في السرد الروائي، المؤسسة العربية للأبحاث، ١٩٨٦م.
- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩، ص١١٢ وما بعدها.

ثانياً: المقالات:

- توماس كنت: "تصنيف الأنواع"، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: خيري دومة، مراجعة سيد البحراوي، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧م.
- جوناثان كلر: "نحو نظرية لأدب اللانوع"، القصة الرواية المؤلف، م. س.
- رالف كوهين، "التاريخ والنوع"، القصة الرواية المؤلف، م.س.

- رالف كوهين: "هل توجد أنواع ما بعد حداثية"، القصة الرواية المؤلف، م.س.
- روبرت شولز: إسهامات المدرستين الشكلانية والبنيوية في نظرية القص"، القصة الرواية المؤلف، م.س.
- لوشر: "متوالية القصة القصيرة، كتاب مفتوح"، القصة الرواية المؤلف، م. س .
- حسين المناصرة: "جمالية المكان في القصة القصيرة جدا، مقاربة في نماذج مختارة"، القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في الأدب السعودي، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، جامعة الملك سعود، كرسي الادب السعودي ٢٠١٣م.
- السيد إمام: "مدخل إلى نظرية الحكي"، أسئلة السرد الجديد، أبحاث مؤتمر أدباء مصر، الدورة ٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨م.
- سيد ضيف الله: "البحث عن خصائص سردية في الشؤون المحلية"، أسئلة السرد الجديد، م.س.
- ش. ماي: "التحفيز الاستعاري"، القصة الرواية المؤلف، م. س .
- عالي سرحان القرشي: "سمات التشكيل في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية منذ عام ٢٠٠٠"، القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في الأدب السعودي. م.س.
- عبدالباسط سيدا: "ما الأسطورة؟"، الحوار المتمدن.
- محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية، مجلة علامات، المغرب، العدد ١٠، ١٩٩٨م.

الفهرس:

تمهيد: وجهة النظر وبناء القصة القصيرة:	١٦
أولاً: وجهة النظر:	١٧
١- في المصطلح	١٨
٢- أنواع وجهة النظر	٣٢
٣- قرائن وجهة النظر	٣٧
ثانياً: وجهة النظر في القصة القصيرة:	٣٨
١- بنية القصة القصيرة	٣٩
٢- وجهة النظر وبناء القصة القصيرة	٤٦
٣- وجهة النظر وتمرد القصة القصيرة على التجنيس	٥١
الباب الأول: الوجه السيكولوجي لوجهة النظر:	٥٥
مقدمة	٥٦
الفصل الأول: الراوي والمروي:	٦٢
أولاً: مدى المشاركة	٦٣
ثانياً: مستويات السرد	٧٣
الفصل الثاني: الراوي والشخصية:	٨٧
أوّلا: وجهة النظر في النمط السردي المؤلِّفي	٩٣
ثانياً: وجهة النظر في النمط السردي الفاعلي	٩٨
ثالثاً: وجهة النظر في النمط السردي الحيادي	١٠٢
تناوب أنماط وجهات النظر:	١٠٧

الفصل الثالث: الراوي والمروي له:	١١١
أولاً: الإدراكية	١١٣
ثانيا: الموثوقية:	١١٩
١- اللاموثوقية والوظيفة التغريبية: في السرد الغيري (الموضوعي)	١٢٢
٢- اللا موثوقية: تشوش الوعي في السرد المثلي (الذاتي)	١٢٥
الباب الثاني: الوجه الإدراكي لوجهة النظر:	١٣٠
مقدمة	١٣١
الفصل الأول: الزمن:	١٣٣
أولا: النظام الزمني:	١٤١
١- وجهة النظر في السرد المتواقت والاستباقي	١٤٥
٢- وجهة النظر في السرد اللاحق:	١٥٣
أ- الاسترجاع الخارجي	١٥٥
ب- الاسترجاع الداخلي	١٥٩
٣- وجهة النظر في السرد المتعدد المقامات	١٦٦
ثانياً: الإيقاع:	١٦٨
١- التسريع:	١٦٩
أ - الحذف:	١٦٩
- الحذف بواسطة اللغة:	١٧٠
- الحذف بواسطة التقسيم:	١٧٣
- الحذف بواسطة الفجوة	١٧٦
ب- التلخيص:	١٧٨
٢- الإبطاء:	١٨١
أ- الوصف:	
ب- التحليل:	١٨٤

ج- التعليق:	١٨٧
٣- المشهد:	١٩٠
ثالثا: التواتر	١٩٣
الفصل الثاني: الصيغة السردية:	١٩٧
أولا: الخطاب المسرود	٢٠٧
ثانياً: الخطاب المسرود الذاتي	٢١٣
ثالثاً: الخطاب المعروض الذاتي	٢١٦
رابعاً: الخطاب المعروض:	٢٢٠
خامساً: الخطاب المعروض غير المباشر	٢٢٣
سادساً: الخطاب المنقول (المباشر وغير المباشر)	٢٢٧
الباب الثالث: الوجه الأيديولوجي لوجهة النظر:	٢٣٣
مقدمة	٢٣٤
الفصل الأول: أحادية وجهة النظر	٢٤٣
الفصل الثاني: تعدد وجهة النظر	٢٤٩
الفصل الثالث: تحوّل وجهة النظر	٢٥٦
الباب الرابع: الوجه الجمالي لوجهة النظر:	٢٦١
مقدمة	٢٦٢
الفصل الأول: تراجع الجمالي لحدود المرجعي:	٢٧٤
أولا: الخطاب الغنائي	٢٧٥
ثانيا: الخطاب التقريري	٢٨٣
الفصل الثاني: جمالية المرجعي:	٢٨٧
أولا: الخطاب الواقعي	٢٨٨
ثانيا: الخطاب اللاواقعي:	٢٩٤

١- الخطاب الأسطوري	٢٩٧
٢- الخطاب الخرافي:	٣٠٥
أ- الخرافي الشعبي:	٣٠٥
ب- الخرافي الغيبي:	٣٠٨
ج- قصص الحيوان:	٣١١
٣- الغرائبية:	٣١٣
ثالثا: الخطاب المجازي (الرمزي)	٣١٨
رابعا: تيار الوعي	٣٢٠
خامسا: الخطاب الميتاقصي:	٣٢٨
أ-الميتاقص التاريخي	٣٢٩
ب-تمرد الشخصية	٣٣٥
ج-المستويات السردية	٣٣٨
سادسا: الخطاب التجريبي:	٣٣٩
القصة المضادة للقصة:	٣٤٠
متوالية القصة القصيرة	٣٤٦
خاتمة البحث	٣٥٢
الفهرس	٣٦٣
المراجع	٣٦٧