الكون القصصي

آليات السرد وتمثلات الدلالة

كتاب شرفات

٧

محمد إبراهيم عبد الله الجميلي

الكون القصصي

آليات السرد وتمثلات الدلالة

قراءة تحليلية في قصص

هيثم بهنام بردى القصيرة

٢٠١٣

الكتاب: الكون القصصي، آليات السرد وتمثّلات الدلالة

المؤلف: محمد ابراهيم عبدالله الجميلي

الناشر: شرفات

الطبعة الأولى: ٢٠١٣

الطبع: مطبعة الديار – العراق – الموصل – المجموعة الثقافية

تصميم الغلاف والإخراج الفني: نادر عولو

التنضيد الطباعي: بسام شرم

للاتصال:

Email :shorofat1shorofat2@yahoo.com
Mob: ٠٠٩٦٤٧٧٠٣٨٩٠٨٨١

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ( ) لسنة ٢٠١٣ .

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ(١٠)أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ(١١)﴾

﴿سورة سبأ : الآيتان ١٠ – ١١﴾

الإهـداء ...

إلى من سهروا الليالي وحملوا معي زاد أسفاري...

سروري دينار عيدي: أبي وأمي وأخوتي وأخواتي...

وإلى الواقفة هناك وهي تنتظر خبر عودتي من الحدباء إلى

قريتي ﴿ أَجميلّة ﴾....

أهدي ثمرة كتابي

محمد

تنويه

أصل هذا الكتاب هو رسالتي الموسومة بـ (السرد في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة) التي تقدمت بها لكلية التربية الأساسية / جامعة الموصل، وتمت مناقشتها بتاريخ ٢٠١٣/٣/٣. وتألفت لجنة المناقشة من كل من: الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد رئيساً، والأستاذ المساعد الدكتور فيصل غازي محمد النعيمي عضواً، والدكتورة وفاء رفعت عزي عضواً، والأستاذ المساعد الدكتور نبهان حسون السعدون عضواً ومشرفاً، وحصلت فيها على شهادة الماجستير بدرجة (جيد جداً) في الأدب العربي الحديث .

المؤلف

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	١٣
التمهيد: مفاهيم وتجربة :	١٧
١ - تحديد مفاهيم مصطلحات العنوان	١٩
أ- السرد	١٩
ب- القصة القصيرة	٢٤
٢- التجربة القصصية لهيثم بهنام بردى	٢٦
الفصل الأول: حركة السرد	٣٩
مدخل	٤١
المبحث الأول: الشخصية	٤٣
١- أنماط الشخصية	٤٥
٢- أبعاد الشخصية	٥٧

الموضوع	رقم الصفحة
المبحث الثاني: الحدث	٧٠
١- استهلال الحدث وخاتمته	٧١
٢- أبنية الحدث	٨٦
الفصل الثاني: الفضاء السردي	١٠٧
مدخل	١٠٩
المبحث الأول:الزمن	١١١
١- ترتيب الزمن	١١٢
٢- تسريع الزمن	١٢٨
المبحث الثاني: المكان	١٣٥
١- جغرافية المكان	١٣٧
٢- تركيب المكان	١٤٦
المبحث الثالث: الرؤية	١٥٨
١- الرؤية على مستوى الزمن	١٥٩
١- الرؤية على مستوى المكان	١٦٦
الفصل الثالث: وسيلتا السرد	١٨٧
مدخل	١٨٩
المبحث الأول: الوصف	١٩١
١- أشكال الوصف	١٩٢
٢- أنماط الوصف	٢٠٠

الموضوع	رقم الصفحة
٣- وظائف الوصف	٢١٢
المبحث الثاني: الحوار	٢١٩
١- الحوار الخارجي	٢٢٠
٢- الحوار الداخلي	٢٣٠
٣- وظائف الحوار	٢٣٧
المصادر والمراجع	٢٥٣

المقدمة

الحمدُ لله الذي ذكره شرف للذاكرين، والحمدُ لله الذي شكره فوز للشاكرين والحمدُ لله الذي طاعته نجاة للمطيعين، والصلاة والسلام على أشرف خلق الله (سبحانه وتعالى)، أجمعين محمد الأمين وعلى آله وأصحابه المنتجبين....

أمّا بعد....

فإن القصة القصيرة تعد من أهم الأنواع السردية وأبرزها في الوقت الحاضر لما تتميز به من المهارة العالية والدقة المتميزة في التعبير عن السرد وآلياته وتقنياته وفنونه، إذ تعمل القصة القصيرة على تشغيل طاقات القاص إلى أعلى حد ممكن مما يولد أسلوبية فنية خاصة به عبر حركة السرد وفضائه ووسائله وبما أن القاص العراقي (هيثم بهنام بردى)، قد تميز بتقنيات سردية فنية متماسكة عبر مجاميعه الأربع (تليباثي، الوصية، نهر ذو لحية بيضاء، أرض من عسل)، فقد وقع الاختيار على دراسته لأنه يشكل بتجربته القصصية التي امتدت على ثلاثين سنة قامة سردية عالية على مستوى العراق والوطن العربي، إذ يحدث التوازن الموضوعي والفني، في قصصهِ فضلاً على أنه يحافظ على هوية نصه القصصي مع قدرته المتميزة بالاستفادة في قصصه من الأجناس الأخرى كالمسرح والرسم والسينما.

قامت الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول، تضمن التمهيد تحديد مفاهيم مصطلحات العنوان: السرد والقصة القصيرة، ومن ثم الحديث عن التجربة القصصية لهيثم بهنام بردى لوضع التصور الذي تقام عليه الدراسة، وجاء الفصل الأول لدراسة (حركة السرد) بمدخل ومبحثين، تضمن المبحث الأول دراسة (الشخصية) من حيث أنماطها (المحورية، الثانوية، الرمزية، المؤنسنة) وأبعادها (الخارجي، الفكري، النفسي، الاجتماعي)، في حين خص المبحث الثاني لدراسة (الحدث) من حيث (استهلاله وخاتمته) وأبنيته (المتتابع، المتوازي، المتدخل، الدائري، المتضمن)، وجاء الفصل الثاني لدراسة (الفضاء السردي) بمدخل وثلاثة مباحث، تضمن المبحث الأول دراسة (الزمن) من حيث ترتيبه بالاسترجاع والاستباق، وتسريعه بالموجز والحذف. في حين خص المبحث الثاني لدراسة (المكان) من حيث جغرافيته (المكان الطبيعي / المكان الصناعي) و (المكان المفتوح / المكان المغلق) و(المكان العام / المكان الخاص) ومن حيث تركيبه (المكان الأليف / المكان المعادي) و(المكان المسرحي / المكان الكوني) و(المكان التاريخي / المكان الآني)، أما المبحث الثالث فجاء لدراسة (الرؤية) على مستوى الزمن من حيث الزمن الطبيعي (الخارجي / الظاهري) والزمن النفسي (الداخلي / الباطني) وعلى مستوى المكان من حيث الرؤية الاشتمالية والرؤية المشهدية، وجاء الفصل الثالث لدراسة (وسيلتا السرد) بمدخل ومبحثين، تضمن المبحث الأول دراسة (الوصف) من حيث أشكاله وأنماطه ووظائفه في حين جاء المبحث الثاني لدراسة (الحوار) من حيث الحوار الخارجي والداخلي ووظائفهما.

أعتمد البحث على دراسة تحليلية للسرد القصصي من حيث علاقاته المتشابكة بحركته وفضائه ووسائله مع العناصر الفنية لتحقيق الرؤية الشمولية في الكشف عن جماليات السرد وتقنياته واستنباط الدلالات التي تمخضت عنهما.

واجه البحث صعوبتين تختلف الأولى بطبيعة دراسة السرد الذي تشعبت مفاهيمه الإجرائية مما حدا بالبحث أن يتغلغل إلى عناصره على مستوى الشخصية والحدث والزمن والمكان والرؤية والوصف والحوار، أما الثانية فعدم وجود أية دارسة عن المجموعتين الثانية (الوصية) والثالثة (نهر ذو لحية بيضاء)، وجاء تقديم الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد للمجموعة الثالثة (أرض من عسل) بمثابة المدخل لهذه القصص، فضلاً على الدراسات النقدية التي رفقت مع المجموعة الأولى (تليباثي) التي كانت المفتاح للدخول إلى التجربة القصصية (لهيثم بهنام بردى) فكان على الباحث مواجهة كثير من نصوصه وحده في تحليل جماليات سردها القصصي.

أمّا أبرز المصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة فهي كثيرة ومتنوعة بحسب الفصول منها، فن القصة للدكتور محمد يوسف نجم والنقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال، وخطاب الحكاية لجيرار جينيت، وبناء الرواية للدكتورة سيزا قاسم، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وجماليات التشكيل الروائي للدكتور محمد صابر عبيد والدكتورة سوسن ألبياتي، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا للدكتور إبراهيم جنداري، ووظيفة الوصف لعبد اللطيف محفوظ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)

للدكتور شجاع مسلم العاني، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة للدكتور عبد الله إبراهيم، والحوار القصصي للدكتور فاتح عبد السلام وغيرها من المصادر الأخرى،

في الختام أتقدم بالشكر والثناء للدكتور نبهان حسون السعدون الذي تابع سير هذه الدراسة تارة بمصادر وأخرى بملاحظات وثالثة بتشجيع ونصح وإرشاد. وشكري وامتناني للقاص هيثم بهنام بردى لطيبته وتعاونه في الرد على أسئلتي.

لقد بذلت في سبيل إعداد هذه الدراسة ما بوسعي، ولم أبخل بأي جهد حرصاً مني على تقديم عمل متقن، فإن أصبت فمن توفيق الله تعالى وفضله، وإن أخطأت فمن ضعفي والضعف فطرة، والكمال لله (سبحانه وتعالى) وحده.

محمد إبراهيم عبد الله الجميلي

الشرقاط

١٤٣٤هـ = ٢٠١٣م

التمهيد

مفاهيم وتجربة

١. تحديد مفاهيم مصطلحات العنوان

أ. السرد

ب. القصة القصيرة

٢. التجربة القصصية لهيثم بهنام بردى.

١. تحديد مفاهيم مصطلحات العنوان.

أ- السرد

يدل المعنى اللغوي للسرد على " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً ....وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له... والسرد تداخل الحلق بعضها في بعض "[١]، أي أن السرد توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها بالبعض الآخر[٢]، وأستعير هذا التناسق والتتابع لنظم الحديد ونحوه فأصبح يدل على"خرز ما يخشُنُ ويغلُظُ كنسج الدرع وخرز الجلد"[٣]، وبهذه الدلالة وردت لفظة السرد في القران الكريم مرة واحدة[٤]، في قوله تعالى:﴿ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً ...﴾[٥]،وجاء تفسير قوله تعالى: ﴿... وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ...﴾ أي قدر في نسج الدروع إذ تتناسب حلقاتها فتجعل كلّ حلقة مساوية لأختها[٦].

ووردت لفظة السرد في الحديث النبوي الشريف عن عائشة (رضي الله عنها) قالت: إن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) :(لم يكن يسرد الحديث كسردكم)[٧]، أي إن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يتكلم بكلام مُبين ومُفصل ولا يستعجل به حتى يبدو واضحاً ولئلا يُلتبس على السامع[٨].

لقد أحتل السرد منذ أقدم العصور ولازال مكانة مهمة في الحياة وكان أساساً من أسسها[٩]، إذ كان متداولاً منذ أفلاطون وأرسطو، فعند أفلاطون إن مجال ما يدعوه لغة بالقوة ينشطر نظرياً إلى محاكاة بحصر المعنى وسرد بسيط، ويقصد بالسرد البسيط كل ما يرويه

الشاعر وهو يتكلم باسمه الخاص بحيث يجعلنا نعتقد أن شخصاً آخر هو الذي يتكلم، أمّا أرسطو فالسرد لديه واحدة من حقيقتين للمحاكاة الشعرية تؤول آخرها إلى العرض المباشر للوقائع بوساطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون قبالة جمهور[١٠].

وعرف العرب السرد منذ أمد قديم فقد ذكره ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦ه) في كلامه عن وحدة البيت إذ يقول: "أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلاّ في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ هنالك أجود من جهة السرد "[١١]، وما يهمنا من قول ابن رشيق هو أن لفظة السرد التي جاءت بمعنى البناء والتتابع في الحكايات وغيرها مما سبق، إذ تشير الدلالة المعجمية بوصفه مصطلحاً يدل على الدقة والتأني والإحكام، ويقترب المعنى الاصطلاحي من هذا المعنى، فالسرد مصطلحاً يدل على تتابع الحديث والقراءة وإجادة سياقهما[١٢]، ويظهر من تقارب المعنيين اللغوي والاصطلاحي ما يميز السرد اليوم هو اتساع مجال استخدامه فقد أصبح يطلق على ما يتعلق بالقص كله سواءً كان فعلاً سردياً أو خطاباً قصصياً أو حكاية[١٣].

ولقد اهتم النقاد العرب بمصطلح السرد اهتماماً واضحاً، فالسرد في دلالته الاصطلاحية يعني " المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواءً كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "[١٤]، لذا يكون السرد أحد أركان النسيج القصصي الأساسية إذ يسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها تتابعاً فنياً

متيناً[١٥]، أي يقوم السرد بنقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية [١٦]، أي يعرض السرد الأحداث بوساطة اللغة، فهو على ذلك "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، إذ يتعلق بعضها بالراوي والمروي له، والبعض الأخر يتعلق بالقصة ذاتها"[١٧]، فالسرد إذن عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي وينتج عنها النص القصصي الذي يشتمل على اللفظ (الخطاب القصصي) والحكاية (الملفوظ القصصي)[١٨].

ويمثل السرد الأداة الرئيسة في عملية بناء النص القصصي وأداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي ينهض عليها النص القصصي وكذلك الفعل السردي ولا تظهر الحكاية ولا السرد إلا بوساطة الحكي فهو يقوم على أساس ما يأتي [١٩].

١- إنه يحكي حكاية وإلاّ لما كان سرداً.

٢- إنه ملفوظ لغوي مروي من طرف شخص معين وإلا لما كان خطاباً.

ومما سبق يتعلق السرد بمجموعة من الوقائع والأحداث إذ تبنى بوصفها جزئيات أو أحداثاً حكائية لتكون الحكاية الأساسية، وقد تكون الحكاية مجرد ذريعة للسرد إذ إنه يسهم في تنظيمها وينقل بعض تفاصيلها أو كلها عن طريق المخيلة[٢٠].

لقد انقسمت أراء النقاد فيما يتعلق بأصالة السرد في التراث العربي إلى قسمين هما:

١- أصالة السرد في التراث العربي لأن الدلالة الاصطلاحية في أصل اللغة، فضلاً على ورود لفظة السرد في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وتداوله عند النقاد العرب ولا ينفي هذا الكلام جهود النقاد الغربيين الذين أسهموا ووضعوا الأسس فضلاً على تقويمهم للمصطلح [٢١].

٢- إن السرد مصطلح غربي عُرف لدى الغرب وتطور عندهم، وقد تعرف الغرب على السرد في سبعينيات القرن الماضي، ويتبين من هذا الرأي إن السرد لا وجود له في التراث العربي[٢٢].

لقد تطور السرد في النقد الغربي الحديث وأصبح أكثر تداولاً لأنه "حاضر في الأجناس الأدبية جميعها"[٢٣]، فهو عرض لأحداث متوالية حقيقية كانت أم خيالية بوساطة لغة مكتوبة [٢٤]. فهو بذلك "طريقة القص "[٢٥]، وتتسع دلالة السرد في الدراسات النقدية ليكون تلك الآثار الأدبية كلها التي تتميز بخصيصتين هما حضور القصة وراويها[٢٦]، إذ يشير مصطلح السرد إلى أمرين هما[٢٧].

١ - الطبيعة اللغوية المستعملة لنقل الرسالة.

٢- عملية تواصل من مرسل إلى مرسل إليه تتضمن قصاً.

ويعود فضل اقتراح مصطلح (السردية) إلى الناقد البلغاري (تزفيتان تودوروف) الذي صاغه عام ١٩٦٩ للدلالة على (علم السرد) بمعناه الواسع [٢٨]، فالسردية فرع من أصل كبير هو (الشعرية)[٢٩]، إذ تبحث السردية في "استنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتواجه أبنيتها؛ وتحدد خصائصها وسماتها فهي البحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي

أسلوباً وبناءً ودلالة "[٣٠]، فإذا كان قد أقتصر اهتمام السردية أول الأمر على الحكاية الخرافية والأسطورية واستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري إلا أنه تعددت اهتمامات السرديين لتشمل الأنواع السردية الحديثة، كالرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أولوا تلك الأنواع اهتماماً ملحوظاً[٣١].

وانتظمت جهود السرديين في ثلاثة اتجاهات هي:

١- السردية الشكلية أو اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب بما ينطوي عليه من أساليب سردية ورواة، ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي [٣٢]، إذ تسعى هذه السردية إلى معالجة السرد كونه عملاً فنياً جمالياً في المستوى التعبيري أو مستوى الخطاب السردي، ويُعد رولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت أبرز من يمثل هذا الاتجاه[٣٣].

٢- السردية الدلالية أو السيميائية السردية التي تهتم بمضمون أفعال السرد والمنطق المتحكم في ترابطها بالاهتمام بالمحتوى السردي من حيث شكل التعبير، وجوهر المحتوى وأبرز من يمثل هذا الاتجاه بروب و بريمون و غريماس [٣٤].

٣- الاتجاه التوفيقي بين السردية الشكلية والسردية الدلالية والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية [٣٥]، لذا يكون السرد الكيان الجوهري الذي تنهض به القصة بعناصرها كافة عن طريق عمليتين :الأخبار في نقل الأحداث، والفن في طريق نسج الأحداث وصياغتها بشكل يعمل على تشويق المتلقي وإثارته، وأنا كباحث أقف مع هذا الاتجاه لأنه يجمع ما بين الاتجاهين السابقين .

ب- القصة القصيرة :

القصة لغة: "القص: فعل القاص، إذا قص القصص، والقصة معروفة، أو يُقال في رأسه قصة يعني جملة من الكلمة، ونحو قولهِ تعالى:﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلقَصَصِ﴾[٣٦]، وقولهِ أحسن القصص أي أحسن البيان، والقاص الذي يأتي بالقصة من قصها، يقال قصصت الشئ إذا تتبعت أثره شيئاً بعد شيء .ومنه قوله تعالى :﴿وَقَالَتْ لأُخْتِهِ قُصّيهِ﴾[٣٧]، أي تتبعي أثرهُ .وقوله تعالى :﴿فَٱرْتَدَّا عَلَى آثارهِمَا قَصَصَا﴾[٣٨]، أي رجعا من الطريق الذي سلكاه فيقصان الأثر، قلت أصل القص: إتباع الأثر، يقال: خرج فلان قاصاً أثر فلان قصاً، وذلك إذا اقتص أثره، وقيل للقاص يقص القصص لإتباع خبراً بعد خبر ،وسوقه الكلام سوقاً...تقصصت كلام فلان أي حفظته"[٣٩].

لقد عرف العرب القصة منذ أقدم العصور، وتراثهم حافل بالأمثال القصصية المختلفة التي تدل بشكل جازم على فطرة تنشئ القصة وتذوقها[٤٠]، وهناك دلائل على أصالة عنصر القصة في الأدب العربي القديم تتوزع على وفق الآتي:[٤١].

١- الدليل اللغوي.

٢- الدليل القرآني .

٣- واقع الحياة الأدبية.

لقد تطور أصل مصطلح القصة إذ يتتبع القاص أحداث قصته شيئاً بعد شيء، أما الدليل القرآني فهو وجود القصة فيه التي تقابل معرفة العرب في واقع حياتهم الأدبية[٤٢]، فالقرآن الكريم نزل بلغة العرب

وعلى طرائقهم في التعبير، فمن هذه المنطلقات نستدل على معرفة العرب بالقصة، ولولا معرفتهم هذه ما جاءت في القرآن الكريم [٤٣]، والواقع أن القصة العربية قديمة، قدم العرب أنفسهم، أصيلة أصالة النثر العربي، الذي ذهب منه شيء كثير، وبقيت منه آثار تدور حول أمثال العرب وأيامها ومآثرها[٤٤]، والناظر في كتب التراث يجد أن ما تضمنه مما بقي من قصص العصر الجاهلي يمكن أن نضيفها إلى أنواع عديدة هي: قصص الملوك كقصص كندة والحيرة والغساسنة وقصص الأسفار، والوقائع والحروب والأيام وما شابهها من أخبار الفتاك والصعاليك، وقصص الأساطير التي كان لها أصل من التاريخ، الذي دخلته الخرافة ونريد فيه الخيال[٤٥].

والقصة اصطلاحاً: سرد لأحداث لا يشترط فيه إتقان الحبكة ولكن ينسب إلى راوٍ [٤٦]، وهي بذلك تمثل مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عديدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب معيشتها وتصرفاتها مع الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير"[٤٧]، أما الناقد الإنكليزي ولتر ألن فيجد" أن القصة أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي. وذلك لأنها تجذب القارئ وتدمجه بالحياة المثلى التي يتصورها الكاتب كما تدعوه، ليضع خلائقه تحت الاختبار، إلى جانب أنها تهبنا من المعرفة ما لا يقدر على هبته أي نوع أدبي سواها، وتبسط أمامنا الحياة الإنسانية في سعة وامتداد وعمق وتنوع"[٤٨].

وبما أن القصة تقدم أحداثاً فهي ضرب من الأدب تخلق المتعة والتشويق لقارئها وتجذب الناس إليها [٤٩]، عبر أسلوب مقنع تخضع لأصول وقواعد معينة، فهي تشبه الحياة بعناصرها المتوفرة كلها، ولكنها تختلف بكونها منظمة بحسب ما يراه الكاتب في بيئة محددة[٥٠]، لتعبر عن فكرة أو حادثة وتنتهي في نقطة معينة[٥١] .

٢- التجربة القصصية لهيثم بهنام بردى.

قبل البدء بعرض التجربة القصصية لهيثم بهنام بردى نقدم سيرته الذاتية والثقافية[٥٢].

- الاسم الكامل هيثم بهنام جرجيس بردى: قاص وروائي وكاتب أدب أطفال.
- ولد في العراق عام ١٩٥٣ .
- العضويات:

١. عضو إتحاد الأدباء العراقيين.
٢. عضو إتحاد الكتاب العرب.
٣. عضو فخري مدى الحياة في دار النعمان للثقافة اللبنانية.
٤. عضو المجلس المركزي للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
٥. عضو المكتب التنفيذي للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
٦. نائب الأمين العام للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق عن الثقافة السريانية.
٧. عضو هيئة تحرير مجلة بانيبال .

٨. عضو هيئة تحرير مجلة العائلة .

٩. عضو هيئة تحرير مجلة شراع السريان.

- المهرجانات والملتقيات والندوات.

١. الندوة العربية الأولى للقصة الشابة التي أقامتها مجلة الطليعة الأدبية في بغداد عام ١٩٨٠ .

٢. ملتقى القصة العراقية في بغداد عام ١٩٩٥.

٣. ندوة الرواية العربية في بغداد عام ٢٠٠٢.

٤. الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام ٢٠٠٥.

٥. الملتقى الرابع للقصة العراقية (ملتقى الدكتور علي جواد الطاهر) في بغداد عام ٢٠٠٨.

٦. مهرجان المربد لدورات عديدة .

٧. مهرجان ألجواهري عام ٢٠١٠.

٨. مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول في بغداد عام ٢٠١٠.

- التكريم

١. شهادة تقديرية لمشاركته في الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام ٢٠٠٥.

٢. شهادة تقديرية من دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة العراقية عام ٢٠٠٦.

٣. شهادة تقديرية من دار النعمان للثقافة عام ٢٠٠٦ بمناسبة فوزه بجائزة ناجي نعمان اللبنانية العامة عام ٢٠٠٦ .

٤. شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني الثالث في أربيل عام ٢٠٠٦.

٥. شهادة تقديرية من الملتقى الرابع للقصة القصيرة ملتقى د. علي جواد الطاهر) عام ٢٠٠٨ .

٦. شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني في السليمانية عام ٢٠٠٨ .

٧. شهادة تقديرية من دار عراقيون للصحافة والنشر في الموصل عام ٢٠١٠ .

٨. شهادة تقديرية ودرع الإبداع من مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل عام ٢٠١٠.

٩. شهادة تقديرية من مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول الذي عقدته دار ثقافة الأطفال في بغداد عام ٢٠١٠ .

١٠. شهادة تقديرية من إذاعة صوت السلام من بغديدا (قره قوش) عام ٢٠١٠ .

١١. شهادة تقديرية من وزارة الثقافة : دار ثقافة الأطفال عام ٢٠١٠ في العيد الحادي والأربعين لتأسيس الدار أثر فوزه بالجائزة الثانية لمسابقة الدار عن النص المسرحي.

١٢. تم تكريمه من مركز السريان للثقافة والفنون في قرة قوش / قضاء الحمدانية / محافظة نينوى ، في احتفائية المركز بتاريخ ٢٨/ ٢٠١١/٥ وبالأديب طلال حسن الفائز بالجائزة الأولى والثانية في مسابقة دار الأطفال عام ٢٠١٠.

- إصداراته

١. الغرفة ٢١٣ (رواية) عام ١٩٨٧.

٢. حب مع وقف التنفيذ (قصص قصيرة جدًا) عام ١٩٨٩.

٣. الليلة الثانية بعد الألف (قصص قصيرة جدًا) عام ١٩٩٥.

٤. عزلة أنكيدو (قصص قصيرة جدا) عام ٢٠٠٠ .

٥. الوصية (قصص قصيرة) عام ٢٠٠٢ .

٦. الحكيمة والصياد (مسرحية للفتيان) عام ٢٠٠٧ .

٧. الذي رأى الأعماق كلها (كتاب أنثيالات) عام ٢٠٠٧ .

٨. مار بهنام وأخته سارة (رواية) عام ٢٠٠٧ .

٩. قديسو حدياب (رواية) عام ٢٠٠٨.

١٠. تليباثي (قصص قصيرة) عام ٢٠٠٨.

١١. التماهي (قصص قصيرة جدًا) عام ٢٠٠٨ .

١٢. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية عام ٢٠٠٩.

١٣. القصة القصيرة جدا في العراق عام ٢٠١٠.

١٤. مع الجاحظ على بساط الريح (سيرة قصصية للفتيان) عام ٢٠١٠.

١٥. نهر ذو لحية بيضاء (قصص قصيرة) عام ٢٠١١ .

١٦. أرض من عسل (قصص قصيرة) عام ٢٠١٢ .

لهيثم بهنام بردى أربع مجموعات قصصية قصيرة هي:

١- تليباثي (٤ قصص)
٢- الوصية (٨ قصص)
٣ - نهر ذو لحية بيضاء (٩ قصص)
٤- أرض من عسل (٥ قصص)

تتشكل القصة عند هيثم بهنام بردى من" مجموعة وحدات النص التي تلازم سيرة نصه وسيره الحثيث لأجل استكمال صورته الإبداعية، وبذلك نراه لا يغفل عن أبسط الوحدات كالزمان والمكان والشخصية "[٥٣]،ويقول الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد عن المجموعة الأولى (تليباثي) إن القاص هيثم بهنام بردى ينتمي إلى ريف الموصل (الأطراف) ويسعى في كثير من قصصه إلى تمثيل هذه الرؤية الريفية وتشخيصها وإشهارها أنموذجاً، بوصفها تجلياً من تجليات الفضاء الموصلي، المكان والإنسان والتاريخ ، ويجتهد في التعبير عن أنموذج المكان، القرية بالحساسية كلها ، فضلاً على عمق التجربة، وصولاً إلى توكيد فعالية الحضور الإنساني العميق عبر أدوات التعبير السردي القصصي [٥٤].

ويقول جاسم عاصي عن المجموعة الأولى(تليباثي):"غير أن ما يلفت النظر في قصص (تليباثي) كونها شديدة الصلة في تكييف اللغة القصصية لصالح عكس أحاسيس الشخصية المحورية التي تظهر في مجرى النص على استثناء في تشكيلها النفسي والاجتماعي، وفي رؤيتها للواقع وعلاقاته"[٥٥].

إن ما عكسته قصص(تليباثي) هو نوع من تمثيل الأسطورة ولكن ليس من باب توظيفها لصالح معاني النص فحسب، وإنما لإجراء أجراء انزياح على متنها بحيث تتواءم مع بنية الواقعة المراد التعبير عنها في النص الجديد، وقد تم هذا عبر توظيف لغة قصصية كان لها اهتمام بجوانية الشخصيات وعكس رؤيتها للواقع، كذلك تمثل ما يخلق عندها من رؤى متمثلة الأسطورة كواحدة من معينات النص للنهوض بمعانيه [٥٦].

ويقول ثائر العذاري عن المجموعة الأولى (تليباثي) " تتألف المجموعة من أربع قصص هي على التوالي (تليباثي) و(الملحمة) و(الصورة الخيرة) و(الأقاصي)، وتشترك جميعها بالموضوع واللغة حتى لتبدو كأنها أربع صور لقصة واحدة، ففي القصص الأربع تجد الشخصيات الرئيسة نفسها في نقطة صفرية في عالمها، فهي على حافة عالم لم يعد من الممكن لها مواصلة الحياة فيه، ولامناص لها من مغادرته ، وهذا ما تعبر عنها لغتها التي تروي بها حكاياتها، تلك اللغة التي جاءت بشكل لغة بوح شعري أكثر مما هي لغة سرد، على أن تشكيل الوحدات السردية هو المظهر الذي تتمايز فيه القصص الأربع، لأن هيثم بهنام يمارس لعبة التشكيل في كل قصة بصورة مختلفة مثلما يفعل طفل بلعبة المكعبات الملونة"[٥٧].

ويتحدث بولس آدم عن المجموعة الأولى (تليباثي):"لا يتخلى السارد في قصص القاص والروائي العراقي (هيثم بردى)عن أفعاله المضارعة، تأسيس المعمار البنائي للحكاية جمل يسبقها، يرفع، يقف، يشعر، يرسم، يحلق (يجمع شتات بصيرته ويحاول أن يجلي هذا الساتر

الضبابي الذي يسلفن تفكيره ويشله) إلا أن تلك الجمل يعقبها جمل ماضوية أقصر أحياناً ليحل الغائب النوستاليجي، الحنين المجنح الذي أتعبه طيران الخواء والأحلام، أسيرة المرايا المتصدعة ، جمل الغائب إلى المخاطب وبالعكس"[٥٨] .

ويتحدث مثنى كاظم صادق عن المجموعة الأولى (تليباثي):" إن القاص له تعامله الخاص مع اللغة، فاللغة عنده سائقة مطواعة، يضفي عليها إيحائية من خلال التأثيث الجيد لها مما يجعلها متلألئة، وبالرغم من هذه اللغة السامية فان القاص قد جعلها في حالة توازن مع بقية عناصر القصة ولم يطغِ عنصر على آخر، مما جعلها ذات أوصال متناسبة، هذه المجموعة (تليباثي) مجموعة قصصية عمل القاص على رسمها بخيوط تخاطرية تخاطبية ملونة تفرض على القارئ التوقف عندها، وتأملها عبر لغتها الإشراقية الجميلة الملتمة على نفسها المكتسبة بالعزلة بحثاً عن اقتناص الذات الضائعة مستفيداً_ أي القاص_ من ثقافة صوفية روحانية يجيد إسكانها في أحضان نصه"[٥٩] .

ويقول الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد بتقديمه للمجموعة الرابعة (أرض من عسل): "تأتي مجموعة القاص المبدع هيثم بهنام بردى الموسومة بـ((أرض من عسل)) لتعزز الرؤية النقدية الإيجابية التي رصدت تجربته السردية على مدى أكثر من ثلاثة عقود، وتحتوي هذه المجموعة على خمس قصص تنطوي على تجانس كبير في فضائها السردي القصصي الكمي والنوعي على الرغم من أنها كتبت في مراحل زمنية متفاوتة نسبياً من حيث زمن الكتابة أو النشر، لكنها ذات نسق سردي متماثل ومتداخل في وعيه القصصي....إن القاص المبدع هيثم بهنام

بردى في مجموعتهِ القصصية الجديدة ((أرض من عسل)) يحقق إضافة حقيقية إلى منجزه القصصي، إذ إن الصنعة الشعرية بلغت مرحلة مهمة، والوعي بمجمل إدارة العمليات السردية قد بلغ حداً واضحاً من التبلور والصيرورة الفنية والجمالية، فضلاً على استخدام لغة سردية ذات خطاب متطور وناضج ومشرق يعبر عن قدرة عالية على التشكيل والتصوير والتعبير بأسلوبية رشيقة تعتمد على البساطة الموحية والمعبرة، وتبتعد ما وسعها ذلك عن الإغماض والتعمية[٦٠]، وبعد هذه الآراء قمت بالذهاب إلى قضاء الحمدانية بصحبة أخي وصديقي موسى ألحوري عندها التقيت بالقاص هيثم بهنام بردى وسألته بعض الأسئلة التي تخص دراستي وأبرز تلك الأسئلة ((ماذا تقصد بنهر ذو لحية أي عنوان المجموعة الثالثة فأجابني قائلاً: أقصد بذلك بابا نوئيل الذي يمثل رمزاً للكرم والعطاء، كما سألته بعض الأسئلة عن السيرة الذاتية والعلمية والثقافية))[٦١]

- **هوامش التمهيد:**

(١) لسان العرب، ابن منظور, مادة (سرد): ١٩٥/٤

(٢) ينظر: معجم مقاييس اللغة، ابن فارس, مادة (سرد) :١٥٧/٣.

(٣) المفردات في غريب القران، الراغب الأصفهاني :٢٣٦.

(٤) ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم, محمد فؤاد عبد الباقي : ٣٤٨.

(٥) سورة سبأ: من الآية ١١.

(٦) ينظر: الكشاف، الزمخشري: ٢٨٢/٣.

(٧) صحيح البخاري، كتاب المناقب باب صفة النبي (صلى الله عليه وسلم) الحديث رقم (٣٥٦٨) : ١٨٧/٢.

(٨) ينظر: فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني: ٧٠٧/٦.

(٩) السرد العربي القديم، إبراهيم صحراوي: ١١.

(١٠) ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة مقالات مترجمة لمجموعة من المؤلفين: ٧٢. مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب: ٢٢- ٢٤.

(١١) العمدة في محاسن الشعر وآدبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد: ١/ ١٦١- ١٦٢.

(١٢) ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ١٣٩.

(١٣) ينظر: معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، بإشراف محمد القاضي: ٢٤٦.

(١٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس ومجدي وهبة: ١٨٩.

(١٥) ينظر: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، شريبط أحمد شريبط :٣٠.

(١٦) ينظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل: ١٨٧.

(١٧) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني: ٤٥.

(١٨) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر:٧٣- ٧٤.

(١٩) ينظر: الراوي والمروي له في السرد القصصي، د. عمر محمد الطالب، مجلة التربية والعلم، العدد (٢١) لسنة ١٩٩٨: ١٣.

(٢٠) ينظر: السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عزالدين التازي:١٩.

(٢١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم: ١٦١.

(٢٢) السرديات البوتيقية ومشغل الدلالة، محمد الأمين ولد إبراهيم، مجلة علامات، المجلد (٩)، الجزء (٣٣) لسنة ١٩٩٩: ٩٩.

(٢٣) النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة: أنطوان أبو زيد:٨٩.

(٢٤) ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي: ٧١.

(٢٥) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم: ٩.

(٢٦) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦١.

(٢٧) ينظر: التخييل القصصي، تليموث ريمون كنعان، ترجمة: لحسن احمامة: ١٠.

(٢٨) ينظر: السردية: حدود المفهوم، بول بيرون، ترجمة: د.عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية العدد (٢) لسنة ١٩٩٢ :٢٦.

(٢٩) ينظر: السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم:٩ .

(٣٠) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، ترجمة: د. منذر عياشي:٢٠٦.

(٣١) المصدر نفسه: ٢٠٧- ٢٠٨.

(٣٢) السردية العربية:١٠.

(٣٣) ينظر: الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين:٣٠.

(٣٤) ينظر: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة: جمال حضري:١٠.

(٣٥) ينظر: السردية – التلقي والاتصال والتفاعل الأدبي، عبد الله إبراهيم، مجلة ثقافات، العدد (١٤) لسنة ٢٠٠٥: ١٠٤- ١٠٥.

(٣٦) سورة يوسف: من الآية ٣.

(٣٧) سورة القصص: من الآية١١.

(٣٨) سورة الكهف: من الآية ٦٣.

(٣٩) تهذيب اللغة: الأزهري، تحقيق: عبد العظيم محمود، مادة (قصص):٨/٢٥٦.

(٤٠) ينظر: القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، محمود تيمور:٢٤- ٢٥.

(٤١) ينظر: القصص في الحديث النبوي الشريف، محمد بن حسن الزير:٣٦- ٤١.

(٤٢) ينظر: الشكل القصصي في القرآن الكريم، نبهان حسون السعدون، رسالة ماجستير:٢٥.

(٤٣) ينظر: شخصيات قصة يوسف (عليه السلام)، في القرآن الكريم، نبهان حسون السعدون، أطروحة دكتوراه: ١٧ .

(٤٤) ينظر: القصة العربية القديمة، محمد جعفر الشوباشي: ٥٩- ٦٠.

(٤٥) ينظر: القصة العربية في العصر الجاهلي، علي عبد الحليم محمود: ١٢٢- ١٢٤.

(٤٦) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:١٦٠.

(٤٧) فن القصة، د. محمد يوسف نجم: ٩.

(٤٨) دراسات في القصة العربية الحديثة، د. محمد زغلول سلام:٣.

(٤٩) ينظر: الوجيز في دراسة القصص، لين اولبنتييرندويلز لي لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي:٥.

(٥٠) ينظر: البيئة في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، العدد (٧) لسنة ١٩٨٩: ٦٠.

(٥١) ينظر: القصة العراقية قديماً وحديثاً، جعفر الخليلي:١٤٩.

(٥٢) المؤلف في سطور، ضمن المجموعة القصصية نهر ذو لحية بيضاء: ٧٥- ٧٧.

(٥٣) تليباثي وثيمة التخاطر والانثيال، جاسم عاصي، ضمن القسم الثاني: الدراسات النقدية بعد (القصص) لمجموعة تليباثي :٩٥.

(٥٤) ينظر: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي، ضمن مجموعة تليباثي :٦٧.

(٥٥) تليباثي وثيمة التخاطر والانثيال، ضمن مجموعة تليباثي:٩٥.

(٥٦) ينظر: م. ن:١٠١.

(٥٧) تليباثي المغامرة اللغوية الفريدة، ضمن مجموعة تليباثي :١٠٥-١٠٦.

(٥٨) هيثم بهنام بردى: الخواء يقضي إلى آخر أكثر كثافة، ضمن مجموعة تليباثي:١١٣.

(٥٩) اقتناص الذات الضائعة: قراءة في قصص تليباثي، ضمن مجموعة تليباثي:١٢٧- ١٢٨.

(٦٠) ينظر: الملاذ السردي وطعم الحكاية: هيثم بهنام بردى يحرث أرضاً من عسل، ضمن المجموعة القصصية (أرض من عسل): ٧- ١٥.

(٦١) لقاء مع القاص بتاريخ ٢٠١١/١١/١٧.

الفصل الأول

حركة السرد

مدخل

- **المبحث الأول: الشخصية**
  - **١- أنماط الشخصية**
  - **٢- أبعاد الشخصية**

- **المبحث الثاني: الحدث**
  - **١- استهلال الحدث وخاتمته**
  - **٢- أبنية الحدث**

مدخل

تمثل الحركة عنصراً جوهرياً في الظواهر جميعها[١]، وهي تعد انفعالاً للشخصية في المكان مما يتبعه تغير نوعي [٢]، ولكي يؤدي الحدث في القصة معناه التام لابد من أن تتبناه شخصية تقوم بالأحداث، وتتفاعل معه. ومن هنا أرتبط الحدث بالشخصية ارتباطاً وثيقاً إذ يكون ظلالها ويتبلور بتبلورها ويتشكل بتشكلها[٣]، وعلى ذلك فالحدث تصوير الشخصية وهي تعمل، ولكن تصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي لاكتمال الحدث بل يتكامل عندما يصور الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى [٤]، ومن هنا تنشا حركة السرد[٥]، ولكي تكتمل حركة السرد القصصي لا بد من وجود الشخصية التي تعد عماد البناء وأساسه فهي تمثل "مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حول الأحداث، وبدونها تغدو الرواية ضرباً من الدعاية المباشرة بالوصف التقريري والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث"[٦]، إذ تأتي طبيعة الشخصيات وقدراتها بالمقدار الذي يتطلبه الحدث[٧]، فهي تقوم بالحدث وتشكل المصدر الرئيس في وجوده،ومن ثم فإن الحدث يؤدي دوراً أساسياً في الكشف عن الشخصية وتوجهاتها، فهي الفاعل، والحدث فعلها، ولا ينفك أو ينفصل الفعل عن فاعله، فلا شخص من دون حدث، ولا يوجد حدث من دون شخص[٨].

تتحرك الشخصية من مكان لأخر بشكل إيقاعي منتظم فتتشكل الأمكنة فضلاً على بيان العمق الفلسفي للأحداث[٩]، وإن الانتقال من مكان لأخر يصاحبه تحول في الشخصية، أما الانطلاق من مكان لآخر

من دون التمكن من الحركة فتلك الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين [١٠].

لقد أكد هنري جيمس على علاقة العنصرين الشخصية والحدث فيقول:"هل الشخصية سوى تحديد الحادثة ، وهل الحادثة إلا توضيح الشخصية"[١١]، فإذا كانت الحادثة هي لب القصة، فان الشخصية هي لب الحادثة [١٢]، ومما سبق فإن حركة السرد تنشأ من فعل الشخصية والأحداث التي تقوم بها على مدار القصة عن طريق حركتها.

المبحث الأول

الشخصية

تعد الشخصية في علم النفس المصدر الرئيس للظواهر الإنسانية معظمها التي تشمل الميول والاستعدادات الجسمية والعقلية والنفسية كافة التي تتفاعل بعضها مع بعض، لتحقيق ذاتها وأسلوبها الخاص للتكيف مع البيئة الاجتماعية[١٣]، أما الشخصية في الاصطلاح القصصي فهي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[١٤]، وتفرق الشخصية عن الإنسان في كونها من صنعة الفنان[١٥].

تعد الشخصية عصب الحياة في القصة ومحور الحركة فيها،وهي التي تقول وتفعل وتفكر وتقود القصة من بدايتها إلى وسطها ومن ثم إلى نهايتها بفعل الأحداث[١٦]، وهي بذلك "مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار العامة"[١٧]، وتعد ركناً من أركان العمل القصصي, وتحقق عبر الكلام العضوي بين العناصر إذ يعدها تودوروف " موضوع القضية السردية "[١٨] وذهب رولان بارت إلى أبعد من ذلك إذ رأى انه " لا يوجد سرد في العالم من دون شخصيات "[١٩]، فالشخصية هي المكون الذي يحاول به الكاتب عن طريق اسلبه اللغة على أفق شفرة خاصة أو نسق

مميز مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه عادةً بكلمة (شخص) للدلالة على الفرد الذي تتضافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته[٢٠] .

تُعد الشخصية في العمل القصصي ركناً مهماً وواحداً من عناصره الأساسية التي تتجلى عبر أفعالها الأحداث، وتتضح الأفكار وتخلق في شبكة علاقاتها حياة خاصة تكون هنا مادة العمل ولولا وجودها لانتفى السرد ولانعدمت الموضوعات التي تتحدث عنها الأفعال[٢١]، فالشخصية تقع في صميم الوجود القصصي، فهي أشبه ما تكون بقلب السرد النابض وتتقاطع عندها العناصر الشكلية كافة بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية[٢٢]، لذا تكون الشخصية عنصراً مركباً لا يمكن فصله عن عناصر القصة، إذ إن العناصر تتآزر وتسهم في إضاءة عنصر الشخصية وإغنائه[٢٣]، فالشخصيات القصصية ينظر إليها على أنها "كائن إنساني يتحرك في سياق الأحداث "[٢٤]، ولا يمكن فصل الشخصية عن العالم الخارجي الذي ينتمي إليه البشر والأشياء فهي لا توجد في ذهننا ككوكب منعزل، بل ترتبط بمجموعة من الكواكب وهي تعيش فينا بأبعادها كلها بوساطة هذه المجموعة وحدها[٢٥]، لذا فمن الطبيعي أن تكون الشخصية " مستمدة من الواقع لكنها مختلفة عنه، فهي تشكل بديلاً فنياً للشخصية الواقعية وتعكسها وتتجاوزها، بل أنها تعبر عنها، ليس كشخصية فقط، وإنما كفئة بل وظيفة، فهي تساعدنا على قراءة وفهم العام من خلال الخاص "[٢٦].

وتمثل الشخصية محوراً تدور حوله الأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها وتمثل قيماً وأفكار يسعى القاص إلى الكشف عنها وإبراز مواقفها

وأفعالها عن طريق الأحداث القصصية[٢٧]، فهي عامل تكويني وبنائي مهم في بنية القصة، وتمثل العامل المشترك الأكبر إذ ترتبط بالحدث مرة، وبالزمن مرة ثانية ،وبالمكان مرة ثالثة، وهكذا نجدها متصلة بعناصر القص كلها اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بحسب متطلبات السرد[٢٨].

١- أنماط الشخصية:

تمتلك الشخصية في العمل القصصي موقعاً خاصاً متميزاً بين عناصر هذا الفن ومكوناته، إذ يعد بناء الشخصية من أصعب مهمات الكاتب وأكثرها تعقيداً ودقة، مادام مهتماً بالإنسان ومشكلاته فلا يمكن للكاتب أن يصوغ تجاربه، ويحدد مواقفه في الحياة ويعرض آراءه وأفكاره بشكل مجرد، بل لابد من أن يعرضها ممثلة في أفراد ضمن مجتمع معين، فالأفكار إنما تتمثل في الناس وتحيا بهم، فالشخصية تعرف بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى فضلاً على مضامينها، لذا فهي تعكس عبرها التركيبة النفسية للإنسان فتكتشف في الشكل العام القصصي بشكل أدوار محددة العدد حتى تدرك كلاماً معنوياً لتكون بيئة فعلية واضحة المعالم على بالرغم من كثرة الشخصيات التي تتحرك في عالم القصة [٢٩]، وتشكل الشخصية عنصراً فاعلاً في القصة إذ "تؤدي وظائف متنوعة في العالم الخيالي الذي يخلقه الروائي، فهي يمكن أن تكون بالتناوب أو بالوقت ذاته عنصراً تزويقياً أو العنصر القائم بالحدث أو الناطق بلسان المؤلف أو كائناً بشرياً خيالياً مزوداً بكيفية معينة في الوجود والإحساس، وفي إدراك الآخرين والعالم"[٣٠].

١- الشخصية المحورية:

هي الشخصيات التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام[٣١]، وقد تكون البطل أو غير البطل مادام هي المحور الرئيس لأحداث السرد[٣٢]، فهي بذلك" تظهر منفردة بصفاتها في الحكي وتكون قادرة على أداء الحدث بصورة فعالة "[٣٣]، وتستأثر هذه الشخصية برؤية السارد التي يعطيها من دون غيرها من الشخصيات قدراً من الاهتمام ويمنحها حضوراً واضحاً في السرد[٣٤]، إذ"يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي"[٣٥]، لذا تقوم بدور رئيس، وتكون قوة الأحداث وحركة الصراع مركزة عليها، فهي نقطة ارتكازية في البنية القصصية ومنها تنطلق الفعاليات المختلفة، إذ يتجلى دورها في إثراء الحدث ونمو الفكرة وتدعيمها"[٣٦].

وتتكشف الشخصية المحورية عبر القصة وتتطور بتطور أحداثها ويكون تطورها نتيجة تفاعلها المستمر مع الأحداث[٣٧]، وتمتاز بقدرتها الدائمة على المفاجأة بطريقة مقنعة تظهر بها جوانبها وعواطفها الإنسانية في الكشف عنها بتطور القصة وتقدمها[٣٨]، لذا يسعى القاص إلى إبراز صفات هذه الشخصية من وصف "خصال الشخصية الخارجية أو الجوانب الشكلية أي رسم ملامحها الخارجية،فضلاً على كشف دواخلها ومدى عمقها النفسي والفكري[٣٩]، لذا تظهر في كل موقف بمظهر جديد يكشف عن جانب منها [٤٠]، وتسمى هذه الشخصية بالمدورة أو المتحركة أو الديناميكية[٤١]، أو متعددة الأبعاد [٤٢]، أو المركبة[٤٣]، أو النامية[٤٤].

ومن أمثلة الشخصية المحورية ما جاء في قصة (الأقاصي):

((فقد كان الفتى يتحدث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير تارة أخرى، والعيون الوجلة والمتهيبة تنظر إليه بتوقير واحترام وكان حين ينتهي من لازمة معينة تختلط أصواتها ببعض في نغمة نبهتني إليها قبل هنيهة والتي جعلتني اكتشف هذه القارة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحب، الحب المستحيل))[٤٥] .

تعد شخصية الفتى من الشخصيات المحورية، فهي تتزعم اللعبة السردية، فضلاً على كونها شخصية متحركة تحتل المساحة الأكبر في القصة، سلط عليها السارد الأضواء كافة لتقديمها بانفعالاتها وإبرازها، إذ يبين السارد الاكتشاف الكبير حين يعثر على فتى القرية وهو يتكلم مع مجتمع الطيور، التي شاهد مهرجانها العظيم بهذا التنظيم والتناسق كله، تحت بركة صديقه الغريب الذي تجاوز خرسه وأنفتح على الكلام ((فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا / كان الفتى يتحدث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير تارة أخرى)) فلم يكتفِ بلغة البشر بل زاد عليها لغة الطير، بحيث أظهر فيضاً من المعرفة[٤٦]، ففي النص تناص ديني واضح ومقاربة مع النبي سليمان (عليه السلام) الذي كان يجيد لغة الحيوان، وكأن القاص أراد أن يشير إلى أن هناك لغات أخرى للخطاب وعوالم ربما تكون أجمل وأنقى من هذا العالم.

ومن أمثلة الشخصية المحورية ما جاء في قصة (الفيضان):

((انحدرت نحو الشاطئ ووقفت ملجوماً، كان حسين يصارع التيار وزينب ملفوفة بشفٍ على حجره، كان يضرب المجذاف فيميل الزورق

بشدة ليدخل الماء إلى قعره، كان الرجال يصلون تباعاً إلى الشاطئ، صرخت .

- حسين، أرجع أيها المجنون))[٤٧].

تعد شخصية حسين من الشخصيات المحورية في القصة، فهي مركز سير الأحداث، ومحور استقطاب الصراع في القصة، إذ امتازت هذه الشخصية بالحضور السردي الطويل على مدار القصة، إذ يبين السارد مدى إصرار حسين على عبور النهر في ذلك الليل المظلم، لإنقاذ أبنته (زينب) التي أصيبت بمرض مفاجئ الأمر الذي جعله يحاول الوصول إلى الجانب الأخر (المستوصف)، فحدث ما حدث عندما أنقلب القارب في النهر، نتيجة لتلاطم الأمواج وارتفاع منسوب المياه، الأمر الذي أدى إلى فقدان حسين أبنته الوحيدة، إذ يبين السارد حجم المصيبة التي مرّ بها حسين، مما جعله يفقد عقله.

ومن أمثلة الشخصية المحورية ما جاء في قصة (النبض الأبدي) :

((سياج من طين صلصالي متقوض جعل الراعي ينتبه إلى بيت بلا سقف والأثاث مبعثر في الفناء، لفت نظره مهد بستارة وردية وهو يهتز جيئة وذهاباً وثمة مناجاة أم تناغي رضيعها لكي ينام وهي تعده برجوع أبيه من مفارز وقمم الجبال محملاً بلبن العصفور، والزعرور، والجوز، واللوز، والفستق، فيكركر الرضيع مستخفاً بترنيمة الأم))[٤٨] .

من الواضح أن ما ورد في المقطع السابق من صفات وحركات كان غرضها إبراز الشخصية المحورية (الراعي)، وقد كان كل سلوك يصدر عنه يتناغم بصفة مستمرة مع الظروف الداخلية والخارجية التي يتعرض لها، وهذا يدل على الرؤية الخلفية للسارد في تعبيره عن

تصرفات الراعي وتسليط الضوء عليها وإيصالها إلى المتلقي ليجعل منه شخصية محورية تقام عليها أحداث القصة.

٢- الشخصية الثانوية:

وهي الشخصية التي تساعد الشخصية الرئيسة في تحريك الأحداث وتوجيه الحبكة القصصية نحو مناقشة المواضيع المطروحة، وتؤدي وظيفة معينة عبر التأثير في الحدث وتعزيزه وتعميق أبعاده ودفعه إلى الأمام، وفي إلقاء الضوء على الشخصيات الرئيسة [٤٩]، وهي تبنى حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال أحداث القصة، فلا تؤثر في الأحداث، ولا تأخذ منها شيئاً ولا تحتاج إلى تقديم أو تغيير ولا تحليل وبيان[٥٠]، فهي لا تفاجئ السرد بردود أفعالها التي تكون متوقعة تماماً لأنها راكدة في أثناء تقديم الفعل[٥١]، لذا " لا يميزها حضور خاص ولا يعتني النص القصصي بصفاتها وملامحها الجسدية والمعنوية بل تدور مع الشخصية الرئيسة وتتصل بها اتصالاً مباشراً ينمي الحدث عبر أفعالها "[٥٢]، لذا فهي لا تتغير في تكوينها إنما يحدث التغيير في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد.[٥٣] وتسمى هذه الشخصية بالمسطحة[٥٤]، أو البسيطة غير المعقدة[٥٥]، أو الجامدة[٥٦]، أو ذات المستوى الواحد.[٥٧]

ومن أمثلة الشخصية الثانوية ما جاء في قصة (الأقاصي):

((نساء القرية المتزوجات اليافعات منهن والعجائز، في غدوهن ورواحهن إلى شاطئ النهر كن يقذفن من وراء سواعدهن المحزمة

بالأساور المتشابكة مع الجرار الفارغة أو المليئة بالماء، نظراتهن الشفوقة على فتى القرية الغريب الصموت وهو يقتعد أبداً دكته الطينية الأزلية على يمين باب بيته الخشبي المتقوض والمرّتق وهو يضم بين جوانحه حوشاً وحديقة وغرفاً يعشش فيها الصمت والغموض المتموسق مع همس الأشجار وشدو الأطيار))[٥٨] .

يستمر القاص في سرد أحداث القصة عبر المقطع السابق الذي يمهد للحدث اللاحق، عن طريق الكشف عن شخصية (فتى القرية الغريب) وعبر تلك الأوصاف التي توحي بالهدوء التام وهذا الهدوء كما يقال يسبق العاصفة. إذ يتوجه السارد إلى مركز الحكي في القصة (فتى القرية الغريب الصموت)، بمزيد من الاهتمام والرغبة في التقصي ومعرفة الأسرار عبر استخدام آلية المتابعة البصرية (الأنثوية البالغة) الخصوصية(نظراتهن الشفوقة)، التي تنتج نوعاً من الحراك السردي، فإن المسافة الوصفية التي تفصل مابين(نساء القرية) و(الفتى القريب) تخضع من لدن الراوي لتشخيص وصفي مكثف، يتعالى عند نساء القرية عبر الحركة المتقاطعة الدائبة[٥٩]. لذا تعد نساء القرية شخصية ثانوية ألقت بظلالها على الشخصية المحورية الفتى الغريب.

ومن أمثلة الشخصية الثانوية ما جاء في قصة (النهر والمجرى):

((- هل ستذكرني يا أسعد؟

- سمير ....

قد تبرق الدنيا ولا تمطر، المطر يظل لصيقاً بالبرق ولا يمكن الفصل بينهما، والسماء التي ظللتنا طوال الفصول الأربعة، وهذه

الحيطان الآجرية التي تشكل في توازنها وتطاولها معالم زقاقنا الحبيب، وبيوتنا، وأهلنا، ورجالنا))[٦٠] .

تحتل شخصية أسعد مكانه مهمة في القصة، لأنها بأفعالها وأقوالها تحاول إبراز شخصية سمير، التي تعد من الشخصيات الأساسية في القصة، لأنه لولا قولها وفعلها لما تم إبراز الشخصية المحورية، فهي التي تدفعها إلى الفعل والبروز أي أنها تحفزها، وتؤثر فيها فضلاً على تأثيرها في الأحداث، ومما تقدم نجد أن الشخصية الثانوية في سياقات القصة جميعها لا تتمتع بأي نوع من الاستقلالية عن الشخصية المحورية، فهي شريكة لها في صنع الحدث السردي الذي يعطي القصة أبعادها الفنية.

ومن أمثلة الشخصية الثانوية ما جاء في قصة (المخاض):

((هيا أصعد إلى الزورق ولا تخف، فأنا عبّار القرية منذ نعومة أظافري وها أنذا بعد أقل من شهر أقف أمام العبّار وأطلب منه العبور في هذا الليل الشتائي))[٦١] .

كشفت رحلة القاص (هيثم بردى) عن ظهور بعض الشخصيات مثل شخصية العبّار، إذ يحاول السارد في البداية أن يسلط الضوء على العلاقة التي تربطهما، إذ تسود العلاقة بينهما الألفة والمحبة، فشخصية العبار ومن الشخصيات الثانوية في القصة، إذ كان لها حضور بارز في تطور الأحداث في القصة، وهكذا تبقى الشخصية الثانوية ضرورية وأساسية بوصفها تعزز دور الشخصية الرئيسة في تشييد البناء العام للنص القصصي. إذ يمكن عن طريقها تصوير السمات المميزة للشخصية الرئيسة التي يقاس نموها وتطورها عبر الشخصية الثانوية.

٣- الشخصية الرمزية:

يطلق الرمز للنفس العنان حتى تنطوي على ذاتها لسبر غورها البعيد فيحررها بعض الشيء من العامل المنطقي المتجمد إلى قوة أخرى ،لا تدرك قراءة الوعي إلا بها الا وهي الحدس[٦٢]، ثم يزيد الرمز من مستوى التوتر الأدبي والتأثير النفسي في المتلقي، ويعمل على تقديم المتعة الجمالية عن طريق إشاعة المعاني غير المنكشفة تماماً، فوظيفة الرمز الأساسية أن يحتفظ بانتباهنا، منصباً عليه في الوقت الذي يشغل به حاستنا لتغطية الفكرة وحجبها عنها مع بلوغ منطقة الوعي الواضح[٦٣]، ومن هذه الرموز الرمز الشخصي الذي يقتعله الكاتب من حائطه الأول ليفرعه جزئياً من شخصيته الأولى أو ميراثه الأصلي عن الدلالة، ثم يشخصه بشخصهِ أو مدلولاته مستمداً من التجربة الخاصة[٦٤].

ومن أمثلة الشخصية الرمزية ما جاء في قصة (شفق كالغسق):

((يرمق الغرفة.. موصدة، وأنفاس السيدة الثمانينية تأتيه عبر الباب منتظماً، يهمس.

- في الفجر فقط يأتيها الكرى، بعد أن يهدها السعال المتواصل.

ثم يغمغم بحب أخوي

- مسكينة.

وبعد أن يكمل جولته الدائرية يجد نفسه أمام غرفته ثانية يتأملها لوهلة خاطفة..

- ما أشبهها بالقبر))[٦٥].

تتم علاقة الراوي بالشخصية من منظور رؤية داخلية، فالراوي يبين حال السيدة الثمانينية وما أصابها من مرض جراء كبر سنها، وهذا يدل على انه يسعى إلى إقامة علاقات متفاعلة بين الشخصيات والحوادث التي تفتعلها، ويبين حال السيدة الثمانينية ويشبهها بالقبر لأنها أصبحت مقعدة عاجزة لا تستطيع الحركة، إذ يرصد الراوي حال الشخصية وأفكارها، ومدى تأثيرها في الوسط الجغرافي الذي يستوطنه الراوي، ومد تأثير الزمن والأقوال والأفعال فيها.

ومن أمثلة الشخصية الرمزية ما جاء في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((عروة يدخل إلى المدينة ويتحدث مع صبي ظريف:

- أهو زمن من دون رجال؟
- وقادته فرسه نحو أول بيت، ترجل ودخل، سمع صوتاً طفولياً.
- أهلاً عمو.

هرع الطفل إليه، قاسه عروة وهو يركض نحوه، في الحول الخامس تقريباً، عيناه جميلتان ولكنهما شاحبتان والعظام بارزة والساقان مجرد غصنين يابسين...، ألقى الطفل بنفسه فألتقطه عروة وضمه إلى صدره))[٦٦].

تعد شخصية عروة من الشخصيات الرمزية التي استعارها القاص لاسترجاع زمن الماضي، ذلك الزمن الذي ينصف الأقوياء فيه الضعفاء، إذ اشتغل الراوي فيها على آلية استعادة الحرب عبر العصور، في حركة ترميز سردية تضع الحرب في موقع الثبات الدائم، بإزاء تغيّر العصور، إذ

هي وإن اختلفت وسائل القتل والتدمير فهي في الأحوال كلها تنتج وليداً وحيداً ألا وهو الموت.

ومن أمثلة الشخصية الرمزية ما جاء في قصة (تليباثي):

((تخيل نفسه بجسده المفتول الفارع وقد استجاب إلى تكوين لا أبعاد محددة له، أراد أن يلعب قليلاً ليطرد الملل من نفسه، مد يديه إلى الأمام، فخرجت من الظل اسطوانتان قميئتان ثم تلاقتا استجابة لفعل الجسد الأصيل، رقص استجابة لموسيقى صاخبة تهدر من أعماق حشاياه، فتقولب، وتشكل ظله بأوضاع مختلفة، لكنه بقى أسير جسده موثوقاً بقوى غيبية لا ترد))[٦٧]

ينطوي هذا النص المقتطع من القصة على إشكالية غرائبية تتشكل على وفق الموجهات القرائية لجسد الفنان الذي صحا من فيض انثيالات مترعة بتخيل جامح، وسلوك يبعث على الضحك، لكنه كان ضرورياً لتأكيد رغبة السارد في تقديم صورة الفنان بإطار غرائبي شفيف يعطي انطباعاً عن هيمنة الأجواء غير الواقعية على مسار القصة، لذا نجدها تمنح أجواء غرائبية تتماثل تماماً وأجواء صياغة الأسطورة الأولى، وثيمتها الرئيسة، ففي الوصف السردي لحالة الفنان تنثال اللغة الغرائبية في سياقاتها أغلبها.

٤- الشخصية المؤنسنة:

يستند هذا النمط من الشخصية على شعرية الأداء اللغوي وتشييد البناء القصصي على محاوره تخيلية تسعى للأنسنة، والتعاطف، والتلاحم والانسجام فيداخل المساحة التي حددها الراوي كلّي العلم

وهو يروي سردياته بإحاطة شاملة، مما يدل على تشكيل الرؤية السردية للنص القصصي[٦٨].

ومن أمثلة الشخصية المؤنسنة ما جاء في قصة (التجلي):

((- يا صديقي البحر.

أتته نبرة عاتبة.

- أما قلت لك، أنك نسيتني.

- لا يا صديقي، ولكنها الذاكرة اللعينة.

لم يجبه صديقه، بل غلف الفضاء صمت طويل تخللته صيحة نورس ضل جماعته، ضرب جبينه بقبضتيه، يبحث عبثاً عن اسم صديقه، ضاع عليه..))[٦٩].

وظف الراوي أفكاره بطريقة معبرة عن إحساسه ومعاناته تجاه قضايا مجتمعه، لذا تنثال أفكاره محلقة نحو الآمال البعيدة التي تتجاوز في تحقيقها عالم الإنسان الذي أبهرته التقنية، إذ تدور الحكاية حول العلاقة التي تربط الإنسان بالبحر والصخب المفاجئ الذي ينتابه نتيجة إفرازات الواقع العنيفة لتحلق روحه في فضاءات الأمواج المتراقصة التي تهضم هيجانه وحالات ضعفه كلها، إذ تظهر الشخصية عبر الحوار الذي يقدمه الراوي عن طبيعة هذه الشخصية، ومدى إمكانية تمثيل ذلك على صعيد استنهاض الهمة للوصول إلى رؤية عميقة لآليات التشكيل والتدليل السردي.

ومن أمثلة الشخصية المؤنسنة ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((- أيها النهر.. هل تسمعني..؟

- قل يا ولدي.. ماذا تريد..؟

هتف في فرحٍ غامر.

- أريد دمية كبيرة.
- خذ يا ولدي))[٧٠] .

لقد كشف الحوار في المقطع السابق عن شخصية النهر (عمانوئيل) الذي يعد رمزاً للكرم والمحبة، فالحوار قدم دعماً كبيراً للسرد عبر الإسهام في بناء الحدث وإضفاء الحيوية عليه بما يعزز بلورته، فضلاً على تعبيره عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطباعها الإنسانية، وتصوير الحالة النفسية لهذه الشخصيات على وفق رؤية أعانت الراوي على تكثيف الفكرة وتوصيلها إلى المتلقي بأبسط صورة.

ومن أمثلة الشخصية المؤنسنة ما جاء في قصة (النبض الأبدي):

((- آه.. أيتها الشجرة المعمرة، أيتها الفاتنة التي تتأرجح على جدائلها الخضر كرات ملونة بلون غمازة عذراء خجولة، ستبقين بمنأى عن الضرر، لأنك شجرة الإنسان الأول.. شجرة آدم))[٧١] .

تظهر شخصية الشجرة بتأثيرها الإيجابي في القصة، فهي تستدعي الميراث الديني والأسطوري والتاريخي دفعة واحدة لترسم سياستها وتقيم رؤيتها، فهي شجرة آدم، شجرة التفاح المثمرة على نحو ثري، وهي الشجرة الأم التي تناغي ابنها الراعي وتونس وحدته وتقدم له النصائح وسط مراقبة الشخصية الأولى الجبل، إذ تجتهد القصة سيميائياً في إعادة إنتاج الموروث ضمن صيغة قصصية تؤدي فيها اللغة القصصية دوراً مهماً، للارتفاع بمستوى الصنعة القصصية إلى أعلى مرتبة ممكنة في ظل التركيز الوصفي العالي المنتج، الذي يتماهى بالسرد والحوار في معادلة

سردية تسعى إلى تحقيق مزاوجة عادلة بين عناصر التشكيل السردي في القصة[٧٢].

٢- أبعاد الشخصية:

لقد أهتم الكتاب" بتصوير العالم الداخلي والخارجي للشخصية ورصد حركتها السلوكية، وأصبح التركيز منصباً على الجانب النفسي للشخصية وما يرافقه من مشاعر وعواطف وأحاسيس واتجاهات تكمن في دواخل الروائي"[٧٣]. إذ يحتاج رسم أبعاد الشخصية إلى كاتب مبدع ليتسنى له الكشف عن نوازعها ودوافعها،فرسم الشخصية أول ما يشغل بال القاص عند بداية كتابته للقصة، لأن الشخصية من ابتداعه، وهو وحده الذي يستطيع أن يؤهلها للعمل الذي ستقوم به لاحقاً[٧٤]. إذ إن بناء الشخصية من"أعقد المشكلات التي تواجه كاتب القصة القصيرة والرواية، وربما يعود سبب ذلك إلى إن الفن القصصي في الجوهر إنما هو فن خلق الشخصية القصصية في وضع قصصي محدد اجتماعي، وحضاري، وسايكلوجي.أي رسم صورة متكاملة وشاملة للشخصية الإنسانية وكشف علاقاتها المعقدة بالواقع الخارجي والتغلغل إلى ثنايا عالمها الداخلي والتقاط ردود الشخصية عبر الحدث القصصي وتطورها بما يخلق منها شخصية حقيقية" [٧٥].

فالأبعاد مصطلح تصويري فضائي أقتبس من الهندسة ويستعمل في المفاهيم الإجرائية المستعملة في السيميائية[٧٦]. ثم انتشر هذا المصطلح عند نقاد الأدب ليُقصد به الجوانب الأربعة التي تتكون منها الشخصية: البعد الخارجي، والبعد الفكري، والبعد النفسي، والبعد

الاجتماعي[٧٧]. حتى تقوم الشخصيات بأبعادها كلها عن طريق علاقاتها فيما بينها كما هو متجسد في الأطر والمجالات المكانية والزمنية التي تتحرك وتتعامل معها[٧٨].

١- البعد الخارجي :

يعد وصف الملامح الخارجية للشخصية أمراً مهماً في العمل القصصي فهو"أحد الأركان الأساسية للتشخيص وهو تقديم صورة استهلالية كاملة للشخصية عن طريق أحداث تعززها"[٧٩] وعلى هذا الأساس عمد القصاصون في تقديم شخصياتهم على أعطاء صورة عن تلك الشخصيات، ويتمثل هذا البعد في الجنس (ذكر، وأنثى) وفي صفات الجسم المختلفة من الطول، والقصر، والبدانة، والنحافة ، وعيوب وشذوذ قد ترجع إلى وراثة أو إلى أحداث قد اعترتها[٨٠].

وقد يكون رسم الملاح الخارجية للشخصية بتحديد عام وقد يكون مفصلاً عن طريق وصف المظهر الخارجي للشخصية من الجنس والملابس[٨١]. لذا تظهر ملامح الشخصية بشكل يحتاج إلى دقة وبراعة حتى ترسم في مخيلة القارئ[٨٢]. إذ يسعى القاص لرسم الهيكل والبنية الجسمانية للشخصية، ويذكر العمر، والاسم الصريح، والمهنة وملامح الوجه[٨٣] .

ومن أمثلة البعد الخارجي للشخصية ما جاء في قصة (نزق طفولي):

((إنها الصورة الجديدة عن معالم تلك الذكرى الغائمة في طوى الماضي وبان جسدها الغض في عطفة الزقاق، كانت بغلالتها القصيرة التي تنحسر في تساوقها مع حركة العدو تكشف عن ساقين بضتين

طفلتين، وشعرها الأشقر المتطاير على كتفها الدقيق مثل شلال شمسٍ باهر))[٨٤] .

لقد بين القاص الأبعاد الخارجية لشخصية الطفلة التي تشبه تماماً مواصفات فائزة، ففي الماضي تناول الراوي علاقة حب فاشلة، تجددت ملامحها عبر متابعة الراوي لطفلة تشبه حبيبته (فائزة) إلى حدٍ كبير، إذ كانت تجلس صباح كل يوم أمام بوابة البيت، إذ كانت تنظر إليه بدلال يملأه شغفاً وشعوراً طاغياً بالألفة لم يدرك الراوي ماهيته إلا وهو يستعيد في ذاكرته أنفاس تلك اللحظات التي أعلنت فيها الحبيبة بأن الوقت قد حان لإنهاء العلاقة بينهما لكن مع وجود الطفلة التي لم تستطع الكلام، تنتابه الرغبة في بداية جديدة لتدارك الزمن قبل فوات الأوان .

ومن أمثلة البعد الخارجي للشخصية ما جاء في قصة (المخاض):

((أجفلتني النبرة المرتابة لهذا الكهل الستيني الذي يقتعد كرسياً من خوص النخل وهو يراوزني بعينيه المظللتين بحاجبين كثين أشيبين، كان في نظراته وهو يفصل جسدي من قمة رأسي بوجهي الطويل الذي تّسقفه أيكة من شعر أسود مسرح كليلتين تتشبثان بنظارة طبية ملونة وذقن غير حليق تتوزعه بضع شعيرات متباعدة وشارب أسود كث ينسدل مغطياً الشفة العليا برمتها ويمس الخيط المتكون من انطباق الشفتين))[٨٥] .

تأتي الملامح التي جسدها القاص في شخصية الكهل الستيني لبيان حالة الشخصية وقواها البدنية، فالقاص يعمد إلى توظيف الوصف للكشف عن قدرات الشخصية وإضفاء الصفات التي تتلاءم ودور

الشخصية المناط بها، فقد جاء الوصف للكشف عن حيويته وقدراته البدنية التي باتت ضعيفة لكبر سنه، لتمد بين الشخصية والمتلقي جسراً من التوصيل الذهني لتكون الصورة واضحة عن هذه الشخصية ومستوى العمل الذي سيناط بها، فجاء وصفها تمهيداً لتصوير فعلها في إطار سير الأحداث.

ومن أمثلة البعد الخارجي للشخصية ما جاء في قصة (شفق كالغسق):

((يمشي صوب الباب ويولج فيه المفتاح، يصدر صوتاً أشبه بحشرجة محتضر ثم ينفتح فاسحاً المجال للضياء المضبب بالندى الصباحي للولوغ إلى الداخل ليعانق المكتب العتيق المصنوع من خشب الصاج وخلفه وعلى امتداد الحائط الكلسي المتقشر تتهالك مكتبة ضخمة قديمة تنوء بالكتب العتيقة الصفراء والتي تتجبب بالغبار الناعم، وفي وسطها تماماً ثمة صورة بإطار مذهب لرجل خمسيني بشعر قصير فضي وعينان عسليتين نافذتين وذقن مدبب غاية في الجمال ومن زاوية الإطار الأيمن العلوي ينحدر شريط أسود حائل))[٨٦] .

يبين الراوي ما يجول في ذهن الشخصية عبر تنقلاتها داخل فضاء البيت وعن طريق الحركة المستمرة (يمشي، يولج، يصدر) إذ دارت الأحداث في غرفة المكتبة القديمة التي كانت تحوي على عدد كبير من الكتب القديمة، فالراوي وصف المكان بما فيه حتى اللوحة المعلقة على جدار الحائط الكلسي بأدق التفاصيل، وهكذا ترتبط الشخصية بالمكان بكل ما يمكن استحضاره بالذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله قائماً في المكان الذي تعيش فيه، وأعطى الوصف للمكان صورة تعبر عن مدى قدم

هذا المكان، فضلاً عن تحقيق نماء نفسي يجعل من المكان صورة تحقق التكامل ما بين الراوي والشخصية.

٢- البعد الفكري :

لتصوير الملامح الفكرية للشخصية أهمية كبيرة من وجهة نظر التكوين الفني[٨٧] .إذ تكشف الحالة الذهنية للشخصية ردود فعلها ودوافعها[٨٨] .فالاهتمام بالملامح الفكرية للشخصية هو"الوسيلة الرئيسة لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة"[٨٩] فالبعد الفكري هو السمة الجوهرية لتميز الشخصيات، بعضها عن بعض، وكلما اغتنت ملامحها الفكرية كانت أكثر ديمومة وتميزاً[٩٠] . لأن الشخصية هي" مستودع الآراء والأفكار والاتجاهات والتقاليد لمجتمع معين، وهي المتعهدة في الوقت نفسه بنقل ذلك إلى المتلقي "[٩١] ففكر الشخصية هو جوهرها إذ لا يمكن "أن تبنى شخصية غنية في أفكارها، وعميقة في جذورها، ومتميزة في مشاعرها وأحاسيسها، إلاّ من قبل روائي ذو موهبة متفردة مقترنة بفهم وأدراك شاملين لقوانين الحياة ومثلها وقيمها، ويمتلك رؤية نافذة لتحليل التحولات الاجتماعية، في مظاهرها المادية والروحية"[٩٢].

ومن أمثلة البعد الفكري ما جاء في قصة (تليباثي):

((مشى صوب النافذة وتأمل ظله وهو يتخذ تناسباً عكسياً مع المصباح المتدلي. صار ذلك الظل القميء المنتفخ كبطيخة، طويلاً نحيفاً مثل خيارة، وقف أمام ما ابتدعته أخيلته المسكونة بأقصى درجات الخلق، وما أنشأته أنامله المجبولة بخلق كل ما هو خارق الجمال: جسد

أنثوي مخلوق من شمع بلون لحمي، بتفاصيل دقيقة ساحرة عارية حتى من العري نفسه، فتاة ممشوقة بطول ياردة ونصف تقريباً))[٩٣] .

يبرز البعد الفكري بشكل واضح في النص السابق في أعلى حالات التخيل الذي يتيح للفنان أن يتأمل تمثاله بعينين عسليتين تشبهان عينيه، فهو يقارن بين ندبتي وجهه، ووجه التمثال لحظة نرسيسية تشابه بين جمال وآخر، بمعنى أنه إزاء لحظة التماثل، إذ عاش بين لحظتين مختلفتين: لحظة الوصف التي مر ذكرها، ولحظة التخاطر مع بجماليون حين أراد لتمثاله أن يكون حياً، فالراوي أراد أن يستعيد موقف الأخر البعيد في الزمن، والمكان، مشكلاً نسق حكائي جديد يستعيد فيه الأسطورة الأولى نفسها، وهي لّما تزل تحافظ على رونقها الإنساني المنظم.

ومن أمثلة البعد الفكري ما جاء في قصة (زيارة):

((أخذت أحث الخطى نحو شقة زميلي القريبة وكأني أهرب من قدر محتوم، وحين أضحيت أمام الباب ضغطت على الزر، فأنفتح الباب على وجه لم أره من قبل، فنبرت.

- أنا أسف...

قال الرجل بهدوء .

- من تقصد...؟

- أنا في غاية الأسف، يبدو أني توهمت، جئت لزيارة صديق يسكن هذه العمارة))[٩٤] .

إن الحالة الفكرية للراوي جعلته يعيش حالة من عدم التوازن الذهني نتيجة لمّا مرّ به من موقف، نتيجة لاقتحام تلك المرأة التي تشبه مواصفاتها مواصفات بطلة الرواية (٢١٣) الأمر الذي جعله يعيش حالة من عدم الاستقرار، لذا نجد أنه لا يدرك ما الذي جرى لها، إذ يكشف الحوار عن حالة الشخص الذي أراد الوصول إلى شقة صديقه الذي كان يسكن في العمارة، فعندما طرق الباب تبين أن الشقة التي يقصدها هي ليست شقة صديقة على الرغم من أنه يعرف شقة صديقه حق المعرفة.

ومن أمثلة البعد الفكري ما جاء في قصة (أرض من عسل):

((ابتسم بوجه الرجل الأنيق الذي يخزره بدهشة، ولكنه ارتبك حين أكتشف أن تلك الابتسامة العريضة المشرفة على الوجه الصبوح كانت لرجل يجاوره، فصعد درجتي الترام وجلس لصق كهل، كانت ثمة موسيقى هادئة تتهادى مدغدغة الفضاء الأبيض وثمة دفء يتغلغل في غضاريف جسده فأراح عجيزته على المقعد الوثير ثم أنشأ يتأمل جليسه المنهمك في مطالعة كتاب بغلافٍ زاهٍ تتصدره في الزاوية اليمنى صورة المؤلف، صديقه الروائي وفي المتن عنوان الرواية الرومنطيقي الذي أحبه))[٩٥] .

يبين الراوي في النص السابق صورة الفرد المثقف الذي يملك هموماً خاصة وعامة، ولكنه لا يستطيع أن يتفاعل مع الأحداث ومع مجتمعه، لأنه يعاني من استلاب ثقافي واجتماعي، فقد استخدم الراوي تكنيكاً جميلاً في تقديم الأحداث بطريقة سردية، تمثلت هذه الطريقة في تقمصه لحالات شخوصه التي نقلها بلغة واضحة قابلة للفهم والإدراك السهل من القارئ.

٣- البعد النفسي :

يهتم القصاصون بتصوير دواخل الشخصيات ونفسياتهم وأنماط سلوكهم لرسم الشخصية الخفية المحورية[٩٦]. إذ أن البعد النفسي "ثمرة البعد الاجتماعي والجسمي في الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال، والعزيمة، والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء وانبساط، وما ورائهما من عقد نفسية محتملة "[٩٧] إذ أن كل صراع خارجي لا يكون له تأثير في الشخصية إلا حين ينقلب إلى صراع داخلي، لأن العقبات الخارجية ليست في ذاتها للإحباط والضيق بل يتوقف تأثيرها على قوة قوتها، في النفس ويتحقق ذلك عبر الوصف من وجهة نظر مراقب خارجي يكون موقفه في النفس محدداً أو غير محدد ولا يستطيع أن يصف إلا السلوك الذي يراه المشاهد، أو أن يُصنف السلوك من وجهة نظر الشخص نفسه، أو من وجهة نظر المراقب (كلي الحضور)[٩٨].

ومن أمثلة البعد النفسي ما جاء في قصة (قوس قزح):

((هم قالوا وهم ينوسون بمخالبهم.

- إنه مصاب بداء العظمة.

ونملة صلعاء كانت تقتعد باب إحدى العمارات حدقت في وجهه بفضول وقالت باستهانة.

- المتكبر كالواقف على شجرة يرى الناس صغاراً ويرونه صغيراً.

وصفقت أخرى يداً بيد في حزن حقيقي ثم كفكفت دموعها وهي تجيل فيه بعينين رآهما تتخضبان بالدموع.

- يا خسارة))[٩٩].

يكشف الراوي عن شخصية البطل في القصة عن طريق الشخصيات الأخرى، إذ نجد بطل القصة يعاني من حالة نفسية أثرت على أفعاله وتصرفاته، مما جعل الناس ينظرون إليه على انه قد فقد عقله عن طريق التصرفات التي يقوم بها، إذ كان ينظر إلى الناس على أنهم نمل لا يستفاد منهم، وما كان يزاوله شعور بأن هذا العالم هو عالم كريه بما فيه، الأمر الذي جعل الناس تتحاشاه وتتحاشى تصرفاته. فالقاص رسم هذا التشخيص لهوية الشخصية ومأساته الموزعة على نفسه، وحكم الآخرين عليه بأنه مصاب بداء العظمة.

ومن أمثلة البعد النفسي ما جاء في قصة (القرين):

((خرجت من البيت والأسى في رأسي عربة فريدة تنقلني عبر طرقات خاوية مسكونة بالليل الندي المطير، تقف مترنحة، أترجل.. الصمت يوزع قهقهاته الخرساء في قضاء المدينة الغائصة في العتمة، أقف على ناصية الجسر الحديدي العتيق، أنظر عبر جلد الليل المبرقش بالأضوية المنعكسة من جدائل النهر، ثم أتهالك متأرجحاً على السياج بمعطفي الأسود الجلدي وشعري الأكرت))[١٠٠] .

تروي الشخصية (الرجل) واقع حالها وما تعانيه من أزمة نفسية، إذ أحس بالوجود المهمش، الأمر الذي جعله يسير ليلاً نتيجة للضغوط

النفسية والاجتماعية والاقتصادية في محاولة منه لإزالة الهموم التي تعاني منها، والتخفيف على الأقل منها ولا يتم هذا التخفيف إلاّ عن طريق التغلب على العقبات كلها التي تعاني منها الشخصية، بالإرادة والأسلوب المنطقي الواقعي وهو ما يسميه علماء النفس بالتكييف الشعوري **ومن أمثلة البعد النفسي ما جاء في قصة (الفيضان):**

((في المقهى جلست والحزن يعمّم رأسي، كانت صورته ملتصقة في رأسي مثل شعرة سرمدية وهو يرمقني بعيون باكية، وداعاً، لا يا عم..لم أثرت الرحيل؟ أنهم يقولون عنك مجنون. أن في جمجمتك تفاصيل لم تبح بها ...؟ كان رأسي يدور، يسبح في بحر من التساؤلات والمرايا))[١٠١] .

يبين الراوي حال شخصية أسعد التي عانت من انفعال داخلي، نتيجة للحالة التي مرّ بها حسين الحمود، فالأسئلة كانت تتلاطم في رأس أسعد (كان راسي يدور، يسبح في بحر من التساؤلات والمرايا) ، فقد استطاع الراوي أن يكشف عن الخلجات التي تعاني منها الشخصية، فالمونولوج الداخلي أفصح عن الحالة النفسية التي يمر بها أسعد عبر الأفكار التي باتت تراوده وتؤرقه كثيراً وتسبب له الضغوط النفسية التي من شأنها أن تؤثر على حياته الاجتماعية في المستقبل .

٤- البعد الاجتماعي :

يقوم القاص بإبراز البعد الاجتماعي للشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه[١٠٢]. لأن

الشخصية هي ملامح وتكوينات وهواجس ومؤثرات وتأثيرات ضمن بيئة اجتماعية على وفق عوامل عديدة، إذ تقدم الشخصية بالاسم الشخصي أو باللقب أو بصبغه أخرى[١٠٣] .ويتمثل هذا البعد أيضاً في "انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية ، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل، ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم، وملابسات العصر، وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية، والمالية والفكرية، في صلتها بالشخصية، ويتبع ذلك الدين، والجنسية، والهويات السائدة في أمكان تأثيرها على تكوين الشخصية"[١٠٤]

وتعطي المهنة والوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه[١٠٥] .إذ تعكس حركة الشخصية في داخل هذا الوسط مدى فعالياتها أو خمولها والكيفية التي يحدث بها انحراف السلوك أو تعديله لخبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة[١٠٦].

ومن أمثلة البعد الاجتماعي ما جاء في قصة (تليباثي):

((فقد تيقنت الآن، أن الذي أنطلق بالغناء، والذي من المفترض أن يكون اثنان، الشاعر والملحن، كانوا ثلاثة والثالث هو نبرة لا يمكن أن تخطأها أُذناي اللتان حفظتا كل صداح المطرب الراحل،..نعم أن الذي كان يغني الملحمة هم: الملحن، الشاعر، المطرب))[١٠٧].

توحي البنية السردية التي سار عليها القاص في تقاطعاتها بنوع من التدرج القائم على افتعال خطوط متوازية ومتعاقبة في اختيار الأسماء، فان الأسماء في صيغتها النهائية هي أسماء متخيلة من ابتكار الراوي،

وبهذا الحس السردي الملحمي المتميز، الذي ساند عناصر السرد الأخرى وغذاها بكثير من المعطيات التي أسهمت في اكتساب قدر أعلى من تفعيل أدواتها، وصولاً إلى البناء القصصي الذي تكشف عنه القصة في تمظهراتها المتنوعة.

ومن أمثلة البعد الاجتماعي ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((سرقة الشحاذ المكفوف الذي يقتعد باب فندق رخيص،.. وصفق كمن عثر على كنز، ركض بين الأجساد المندفعة إلى غاياتها تحت أضواء النيون البارقة، ولمن عاين المنديل المفروش أمام قدمي المكفوف خبأ الالتماع الذي كان ينث من أعماق عينيه العسليتين الناعستين))[١٠٨] .

يوضح الراوي الحالة الاجتماعية والنفسية لهذا الرجل المكفوف الذي يقعد في باب الفندق فهو يمد يده ليطلب العون من المارة، نتيجة لحالته المأساوية، وفي أحد الأيام سرق هذا الشحاذ، فأحس بما حل به فبدأ يستنجد بالمارة ويصفق وينادي، لّما حل به، فالأوصاف التي أعطاها القاص لشخصية الشحاذ تفصح عن طبقته الاجتماعية ووسطه الذي يعيشه، فالراوي يصور حالة من حالات المجتمع السائدة في عصرنا هذا نتيجة للواقع المزري الذي يعيشه المجتمع، الأمر الذي جعل السراق تدنو أنفسهم على الناس الفقراء.

ومن أمثلة البعد الاجتماعي ما جاء في قصة (الصورة الأخيرة):

((يرفع سبابته ويحك انفه، يتحسس شفتيه المتيبستين كشقوق مفتوحة لأرض ممحلة خنقها الظمأ فتحولت إلى أخاديد موات تنتظر

القطر أو الغيث أو السيل لتروي ظمأها لفترة وجيزة ومن ثم فليحل التصّحر والطوفان..))[١٠٩].

يبين الراوي الحالة التي يمر بها الصياد عندما قام بمطاردة غزالة في الصحراء ليسقط فريسة الجوع والعطش، فحركة الحكي والسرد هنا تقترب من طبيعة الرصد وتسليط كاميرا تعمل باتجاهات مختلفة، وهو ما يمثل كيفية أخرى تجتهد نظم السرد في تشغيلها للارتفاع بمستوى المشهد المسرود والموصوف، وتكشف عن طبقة أخرى من طبقات المكان (الصحراء)، فيعمل الراوي في هذا المقطع على بناء الجو الانفعالي للوصول إلى البؤرة الأساسية للسرد، وهذا ما يوحي بالبعد الاجتماعي للشخصية ودورها في بناء شخصيتها عبر عملها في الصحراء.

المبحث الثاني

الحدث

الحدث "هو كل ما يؤدي إلى تغير أمر أو خلق حركة أو أنتاج شيء"[١١٠]، فهو رصد للوقائع التي يقضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية تقوم على جملة من العناصر الفنية والتقنية والألسنية معاً[١١١]، ويمثل الحدث عنصراً مهماً من عناصر القصة، فهو يشغل مساحة واسعة منها ما يسمى حينئذٍ قصة الحادثة . وعلى ذلك ينبغي أن يؤخذ بنظر الاعتبار ما يجعل الحدث ذا أهمية في القصة، ومن هنا كانت للحركة أهمية كبيرة في جعل الأحداث حية والمواقف مثيرة ومتفاعلة، وفيها تبدو القصة مرتبطة ومنتظمة وتتسم بحيوية وتهدف إلى جعل الفكرة أشد وقعاً في النفس وتنبغي الإشارة إلى العلاقة بين الحدث والحبكة التي تكسب القصة طابعاً تشويقياً، فالحدث مجموعة من الوقائع الجزئية، التي تربط بعضها ببعض، بطريقة مرتبة ومنتظمة ، وهذه الطريقة تسمى بـ(الحبكة) أي أن (الحبكة) تكون أحداث القصة وتجعلها مرتبطة ارتباطا منطقيا، يجعل من مجموعها وحدات ذات دلالة محددة[١١٢]. وعليه فالحبكة ليست سوى عملية اختيار وتنسيق، يعمد إليها القاص لينشئ جَمال العمل القصصي، فهو يختار من أحداث الحياة فيقدم الأحداث ويؤخر ويختصر، ويتم هذا كله بحيث يكون السياق والتتابع وافين بالغرض[١١٣].

١- استهلال الحدث وخاتمته:

آ- استهلال الحدث:

الاستهلال هو أحد القوالب اللغوية الكلية التي يتطابق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي، فليست اللغة كائناً معزولاً وخاصاً بفهم من دون آخر، وإنما هو نتيجة منطقية للتوافق الذي يقوم بين الفعل والواقع[١١٤]. لذا يعد من أهم عتبات الاستهلال التي تحيط بالنص الأدبي خارجياً، وفي السياق نفسه من أهم عناصر البناء الفني[١١٥].

تندرج الوظائف الأساسية التي تشتغل عليها عتبة الاستهلال في " إطار منتخب للعالم السردي،المكون للقصص وتسعى عبر هذا التقديم إلى تأطيره في أطار محدد وعكس مقصديته الخاصة، فضلاً على السعي الحثيث لإثارة فضول القارئ وتحريك حساسيته ، ودفعه نحو متابعة قصوى لطبقات القصة ومجريات أحدثها"[١١٦] لذا يكشف الاستهلال عن"شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة وضمها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتد إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي . إذ إن"إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصية والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تعود إلى المنطقة النصية الساخنة من شأنه أن ينشئ علاقة توتر مثالية وضرورية بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأولى للمواجهة"[١١٧].

١- الاستهلال الحكائي:

الاستهلال الحكائي "هو من أكثر أنواع الاستهلالات وروداً في القصص القصيرة، وذلك بحكم تسيّد عنصر الحكاية وهيمنته على بقية عناصر التشكيل القصصي، وهو استهلال سياقي يعمل على إثارة الانتباه القرائي، نحو جوهر الحكاية ومركز تبئيرها السردي، فضلاً عن مناخ الحكي منذ بداية مشروع القص، وهو ما يعطي دينامية وحراك سردي يغري القارئ بالمتابعة والتوغل في طبقات المتن النصي الأخرى التي تعقب عتبة الاستهلال" [١١٨] .

ومن أمثلة الاستهلال الحكائي ما جاء في قصة (الأقاصي):

((- إلى الأقاصي

ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة هو كل ما احتوته ذاكرتي المشوشة وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق))[١١٩].

تمنح دوال الطبيعة الموصوفة ((ليل، نهار، نواعير، قرية)) الاستهلال السردي صورة مكانية معينة تحيل على المكان الريفي الجميل الذي يتمتع بطبيعته الخلابة، وترتبط هذه الصورة بصورة أخرى موازية لها ألا وهي صورة الطفولة التي يعبر عنها الراوي، وما تنتج عنها من حكايات وألعاب وممارسات وقناعات متنوعة.

ومن أمثلة الاستهلال الحكائي ما جاء في قصة (المخاض):

((عند البوابة وأنا أضع قدمي اليمنى بتوجس وتهيب، وعيناي تعانقان المدخل، كان العالم المفترض الذي ابتنيته وأنا في مقعدي الخشبي في الباص الأحمر ذي الطابقين قبل هبوطي، مائلاً لمّا يزل في وجداني متمثلاً المحررين والعاملين في المجلة وكأنهم مخلوقات من

كوكب أخر.. ناعمو الملمس، شفافون مثل الأشباح ملامحهم محايدة مجردة من أية عاطفة وهم يتقنعون تلك الوجوه الناعسة الصامتة، وكلامهم مجرد إيماءات وإشارات بالحواجب والشفاه أو حركات الرؤوس، أما جلساتهم على مناضدهم والصمت الشبيه بسكون الغابات والبحار والسماوات))[١٢٠].

يفتتح الاستهلال حساسيته الإيقاعية بالشروع في تقديم واقتراحها الأدوات السردية من حيث الفضاء المكاني الذي يرتبط بالزمان البدئي حيث العودة الأسطورية إلى اللحظات الأولى من حياة الإنسان بدءً من اللحظة الحقيقية، إذ تنتمي عتبة الاستهلال إلى فضاء حكائي يرتبط بالراوي وهو يحكي تجربته الذاتية عندما التقى بالمحررين والعاملين في المجلة، فتحولت عين الراوي إلى كاميرا تسجل التفاصيل المنتخبة تصويراً دقيقاً.

٢- الاستهلال الوصفي:

بما أن الوصف هو أحد آليات السرد القصصي المهمة فإن "الاستهلالات الوصفية غالباً ما تأتي لتعزيز حضور هذه الإلية في القصة، وهو نوع من الاستهلالات المغرية للقاصين، لأنه يسهل الدخول كثيراً إلى عالم القصة ومتنها النصي، إذ لا يبذل القاص جهداً كبيراً في بناء هذا الاستهلال على الرغم من أهميته في إضفاء قدر عالٍ من تصوير المكان والفضاء القصصي العام في القصة "[١٢١].

ومن أمثلة الاستهلال الوصفي ما جاء في قصة (تليباثي):

((يقف عند مدخل غرفة الرسم، يتأمل المصباح المتدلي بسلسلة أستوطن حلقاتها الصدأ مصباح بهيئة غريبة مميزة مزركش بنقاط

سود هي بقايا حشرات طائرة متفحمة على الزجاج، ضوءه المرجرج يسقط على الحيطان الأربعة المحززة بلوحات متقاطرة من الزيت أو تخطيطات بالحبر الصيني تعلن عن وجه أنثوي واحد بتفاصيل متطابقة متماثلة تماماً في أوضاع مختلفة))[١٢٢].

لا تتوقف آلية الاستهلال الوصفي عند حدود تسليط الضوء على منطقة وجود الشخصية وحضورها، بل تتحرك نحو المحيط وتراقب المتغيرات التي تحصل بإزاء عمل فكر الشخصية وهي تخذ صنع القرارات، ولعل الانتقال من الوصف الداخلي إلى الوصف الاستهلالي الذي من شأنه أن يعمق صورة الفضاء الاستهلالي وهو يوحي بمتن قصصي ذو حراك سردي عالي المستوى، لا يتوقف عند حدود التشكيل الوصفي المجرد بل يتجاوز ذلك نحو وضع المتلقي في قلب الحادثة القصصية، عبر وصف غرفة الرسم وحركة الرسام ضمن محيطها وإطارها المكاني.

ومن أمثلة الاستهلال الوصفي ما جاء في قصة (العنقاء):

((شعر أبيض، عينان زرقاوان. بدن ناحل، وبدلة عتيقة سوداء.. هي كل ما يميز هذا السيد الستيني المتجذر في مقعده أمام وخلف الأجساد المستريحة في أتون العتمة المخيمة.. صارت تعابير وجهه تمثالاً جبسياً حائل اللون تشخص بعينين حجريتين صمائتين محتوية تفصيلات المسرح المفروش أسفل القاعة وقد حلقت في فضائه الفسيح بجعة بيضاء بوجه قمحي وشعر مصفف على شكل هرم شبك بدبابيس بيضاء وجسد رشيق))[١٢٣].

يبين هذا النوع من الاستهلال الوصفي أهداف الاستهلال المعروفة معظمها في عرض العالم السردي المكتنز في القصة، وبناء أطار ومحيط

سردي يعكس قدراً كبيراً ومهماً من مقصدية القصة ومقولتها السردية، و يسهم في إثارة فضول القراءة نحو متابعة سير الحادثة القصصية للكشف عن جوهرها الكامن في طبقات القص، وصولاً إلى إنجاز تمهيدي سردي مكثف وثري يمكنه أن يكون مفتاحاً للعالم السردي الذي تنطوي عليه القصة، عبر وصف الشخصية وظلالها على المكان الذي تتحرك فيه.

٣- الاستهلال المشهدي:

تفيد القصص القصيرة كثيراً من آليات التشكيل السينمائي ولاسيما تقانة المشهد، إذ "تضفي على القصة القصيرة قابلية أكبر على تحويل الصورة القصصية من صورة ذهنية متخيلة عند المتلقي، إلى صورة مرئية، وقد أفاد الكثير من كتاب القصة والرواية من تقانة المشهد في تطوير أشكالهم السردية لما تتوافر عليه هذه التقانة السيميائية من حساسية عالية في تقديم المقولة السردية وتعزيز حضورها في العمل. وقد وجدت فعالية التشكيل ألمشهدي في عتبة الاستهلال القصصي والروائي مكاناً ملائماً جداً للتعبير عن حضورها وأداء مهامها"[١٢٤].

ومن أمثلة الاستهلال المشهدي ما جاء في قصة (التجلي):

((سقط مستطيل الضوء على أفراد الجوقة الموسيقية الذين يحتلون الفسحة الواطئة الجالسة على مقدمة المسرح فبدأ العازفون كموميـاءات مزروعة منذ الأزل بوجوههم الشمعية وأحداقهم الجامدة وأياديهم المصلوبة على أبدان آلاتهم الموسيقية))[١٢٥].

لقد بنيت قصة (التجلي) مشهدها الاستهلالي على نحو يستجيب لعلاقة متوازية مكونة من أطراف عديدة تتبادل الحضور في المشهد الاستهلالي، وتتشكل عبر هذا الحضور بين الشخصيات الرؤية السردية التي تبين عتبة الاستهلال وتعمل على تقديمها والإيحاء بمضمونها عن طريق سرد الأحداث.

ومن أمثلة الاستهلال المشهدي ما جاء في قصة (الوفاء):

((بقي على وقفته تلك.. القدمان متباعدان في حالة تأهب، الكفتان ممسكتان بالقنبلة أمام الفوهة، والعينان مسمرتان على الطفل، أحس بالأدران المتقيحة تتفتق في أحشاءه والصديد العفن ينز منها بغزارة، امتلأ صدره بالقيح، حاول أن يبصقه... لم يستطع، الرائحة النتنة تتفشى في زوره، في لسانه، في فمه))[١٢٦].

يبين الاستهلال المشهدي ما يدور في ذهن الشخصية من أفكار لكي يتخلص من هذا العالم الذي أصبح بالنسبة له عالماً لا يطاق، إذ يكشف هذا الاستهلال عن العلاقة الشائكة ما بين الشخصية المحورية (الرجل الذي يعاني من أزمة نفسية) والعالم الذي يحيط به، فيحاول الرجل بوسائل شتى أن يتخلص من هذا العالم، إذ بنيت القصة على آلية من التشويق التي يمارسها الراوي لإثارة القارئ بوصفها وسيلة للتفاعل بين الخطاب القصصي ومجتمع القراءة والتلقي، ومن ثم تنتج وظيفة تشويقية تؤدي إلى متعة القارئ.

٤- الاستهلال الحواري:

يؤدي الحوار بوصفه آلية مركزية من آليات السرد القصصي " دوراً مهماً في تحريك الحدث القصصي تحريكاً روائياً، ولابد أن يأتي الحوار

في عتبة الاستهلال مقتضباً ومركزاً أشارياً على النحو الذي يناسب العتبة، لأن الحوار بوصفه آلية فاعلة من آليات العمل السردي في القصة القصيرة ويكون موضعه عادةً في طبقات المتن السردي بالدرجة الأولى، ويؤدي وظائف معينة في تخصيب العلاقة بين الشخصيات داخل محرق الحدث السردي"[١٢٧].

ومن أمثلة الاستهلال الحواري ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((وعمد إلى تدثيره وهو يبتسم، وقبل أن ينهض سأله.

- وهل له أب..؟
- أجل يا ولدي.
- من والده؟

أنعقد حاجباً أبيه وحار في الإجابة وبعد صمتٍ همس.

- والده يسكن في السماء.
- وهل يزوره..؟
- من؟
- أبوه...

قال الأب بتودد.

- أجل.
- وهل يحب النهر أباه..؟
- طبعاً))[١٢٨] .

لقد قامت بنية الاستهلال الحواري على أساس فضاء استفهامي يتسيده الراوي، وهو ينقل الأسئلة والأجوبة التي تدور بين الأب والابن، إذ

أدى هـذا الاسـتفهام وظيفتـه، فـضلاً علـى إسـهامه في تفعيـل الحادثـة السردية المعلـن عنهـا في عتبـة القـصة وعتبـة الاسـتهلال، إذ تغـري القـارئ بمتابعة الأحداث السردية في متن القصة ومعرفة التحولات التي يمكن أن تحدث في القصة، عبر الحوار بين الابن ووالده عن النهر الذي يرمـز لبابا نوئيل .

ومن أمثلة الاستهلال الحواري ما جاء في قصة (الرسالة):

((وقال للطفلة بفرح.

- وإذا صنعت لك دمية، هل تذكرين؟

هتفت الطفلة.

- حقاً.

- نعم.

ثم قال مؤكداً.

- هل توافقين ؟

- أوافق))[١٢٩].

يكشف الحـوار الاسـتهلالي عـن جـوهر الحكايـة الـذي دار بـين ليـث والطفلة التي شغفها حب الدمى، ويكشف الفضاء الحواري الذي يرسمه الـراوي عـن طبيعـة العلاقـة مـا بـين الشخـصيات، إذ أتـت أهميـة الحـوار الاستهلالي من أن القصة في الأساس عملية سردية تتابع فيها الأحداث بطريقـة سـردية رتيبـة، إذ يكشف الاسـتهلال الحواري عـن أعطـاء نـوع مـن الحيوية والتشويق والإثارة للقصة.

ب- خاتمة الحدث:

تعد النهاية (الخاتمة)" الركن الأهم في تشكيل بنية النص الإبداعي ولها وهجها ودورها في تحديد مسار العمل واتجاهاته، ومع أن دراسة النهايات في الأعمال الإبداعية قد استحضرت في دراسات تطبيقية قليلة، إلاّ أن الجانب ألتنظيري قد أهمل تماماً في فضاءات النقد العربي"[١٣٠] فمثلما تؤدي الفاتحة دوراً استراتيجياً حاسماً في التكوين النصي لكونها منطقة انفتاح على النص وتحقيق الكون التخيلي، فإن الخاتمة تقوم بدور معاكس إذ تعمل على غلق الفضاء التخيلي وإنهاء سلسلة العمليات النصية على مستوى الكتابة والتسجيل وليس على مستوى القراءة والتأويل[١٣١]. لذا يكون التلاحم النصي بين عتبتي الاستهلال والاختتام وسيلة من وسائل بلوغ أرفع مرحلة ممكنة من مراحل التشكيل النموذجي للنص إذ "لا تقل أهمية عتبة الأقفال (الاختتام) عن أهمية عتبة الاستهلال لما تحققه من تركيز جمالي عالٍ يؤثر في جوهر فعالية المتلقي ومصيرها، ومهما كانت عتبة الاستهلال عقبة دائماً على الكثير من الكتاب فأنها تبقى دون صعوبة عتبة ألاختتام و(الإقفال)التي تسهم كثيراً في تحديد مصير القصة، لأن الرغبة في ثقافتها المعروفة هي بانتظار نهاية تستقر عندها القصة ومصائر الشخصيات على النحو الذي تلقى فيه على كاهل القصاصين تبعات ليست هينة في رسم فضاء النهاية على أفضل صورة ممكنة"[١٣٢] فمثلما هناك فضاء من زمن ومكان ورؤية في عالم القصة، ومثلما هناك شخصيات وسرد ووصف وحوار فهناك أيضاً كما يقول بارت: " تقنين لبدايات القصص ونهاياتها "[١٣٣]

١- الخاتمة الدرامية:

هي وسيلة كتابية درامية مباشرة ومعلنة في انتهاء القصة لتطوير البنية السردية وفتح أفقها التشكيلي والتداخلي على مسارات تعبيرية جديدة مخصبة ومطورة، فضلاً على مسرحة الحدث أو المكان أو الزمن أو الشخصيات [١٣٤].

ومن أمثلة الخاتمة الدرامية ما جاء في قصة (الوصية):

((رفعت رأسي، شعرت بالفخار، يجب أن الحق بهم قبل دفنه، ولكن لا، أنهم ينتظرونني، طويت الوصية جيداً وأودعتها مظروفها ودسستها في جيبي، نظرت إلى الصندوق صفعتني الكلمات الكبيرة (رجال المقلوب) شعرت برهبة تنتابني، انحنيت على الصندوق وأحكمت رتاجه، لم أغلق النافذة وأنا أخرج، وعندما أصبحت في باحة الكوخ رأيت الدنيا تغتسل بالضوء والشمس في رحلة سهلة لاحتلال قبة السماء))[١٣٥].

بينت الخاتمة الدرامية مدى فخر أسعد بتاريخ رجال المقلوب، فالقصة استعارت بعض آليات الدراما لمسرحة الحدث والمكان والشخصيات للاحتفاء بهؤلاء الأبطال الذين تركوا تاريخاً يحتفى به، فجاء هذا المقطع بصياغة تكثيفية عالية المستوى وبالغة التركيز، للوصول إلى جماليات الاختتام القصصي.

ومن أمثلة الخاتمة الدرامية ما جاء في قصة (قوس قزح):

((حمل واحدة واقترب بكل ثقة من الفوهة وقبل أن يلقمها الجوف المميت ألقى نظرة أخيرة على العالم النملي الكريه الذي سيحيله رماداً ليبني عوضه عالماً نظيفاً خاليا من الكراهية))[١٣٦].

تكشف الخاتمة الدرامية عن الحالة النفسية التي تعاني منها الشخصية، فالراوي كلي العلم يظهر ما كان يدور في رأس الشخصية من أفعال يتمكن عبرها أن يتخلص من العالم المحيط به عن طريق القذيفة التي أتى بها وأستعار فكرتها من الحرب العالمية الثانية، فالشخصية شعرت بأن هذه القذيفة هي مفتاح الخلاص من هذا العالم الكريه الذي أصبح لديه لا يساوي جناح بعوضة كما يقال.

٢- الخاتمة السينمائية:

هي الخاتمة القصصية التي تعتمد على " آليات الفعل السينمائي في العرض والمونتاج والاعتماد على فعالية الصورة في التأثير"[١٣٧]

ومن أمثلة الخاتمة السينمائية ما جاء في قصة (أرض من عسل):

((وأنا أحب العراق، مثلما أحب بيتي، وأحب العراق مثلما أحب أهلي))، وارتفع جسده بفعل قوة مجهولة، ونظر من علٍ، وهو مسكون تماماً بالنشوة، فهتف الأطفال.

- إنه يطير!.

وهتف أكبرهم سناً.

- كيف يطير بلا جناحين؟!.

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى برفقٍ، وهو يكمل النشيد: (وأحب أهل العراق)

وتهتف المدينة بأسرها "العراق وطني"))[١٣٨] .

جاءت الخاتمة السينمائية مكثفة ومختزلة بتكرار مفردة (العراق) أكثر من مرة وهذا التنوع مقتبس من نشيد طفولي عميق الحضور في الذاكرة العراقية، إذ يتخذ الراوي نهجاً متعدداً في تصوير طبقات اللقطة كي تضع نقاط السرد القصصي على حروفها من الوصول إلى خاتمة تحقق التوظيف والتجانس خدمة للبنية السردية.

ومن أمثلة الخاتمة السينمائية ما جاء في قصة (نورس):

((انغمر الجسد ثانية في اللجة، أنفرش الشعر المبلول فوق مويجات النهر واصطبغت صفحة الماء بلون أحمر فاقع، كنت كالمسعور أقذف نظراتي إلى الجسد كالمناضل في طوفانه وانغماره المتعاقب، كانت الكلمات تموت في حلقي وشجرة الحياة تتيبس عروقها في داخلي وتستحيل إلى مجرد أعواد وأغصان متيبسة، وفي لحظة قصيرة جداً، غاب الجسد في الماء، صرخت بجنون.

- لا يا نورس...لا يا قصيدة))[١٣٩] .

لقد ركزت عدسة الراوي على مركز الصورة لتبين أبرز التفاصيل، وتظهر عدسة الراوي اللحظة التي عاشتها الشخصية عندما قام الطفلان برمي النورس بالقوس ومن ثم وقوعه بالنهر الأمر الذي جعل الشخصية تصاب بحالة من الجنون، لما قام به هؤلاء الأطفال، فالنورس يذكره بتلك المرأة الجميلة التي التقى بها على ناصية الجسر وأحبها وأطلق عليها اسم نورس، فمقتل النورس أثار لديه نوعاً من الحزن الأمر الذي جعله يذهب إلى الأولاد ويأخذ القوس ويكسره ويلقيه في النهر ثأراً لمقتل النورس.

٣- الخاتمة الإخبارية:

هي الخاتمة التي " تتألف من مجموعة من الفقرات تتنظم في سياق واحد وتتلاصق تلاصقاً غير مؤتلف من حيث الموضوعات التي تحملها، وتتميز بالتركيز العالي الذي يتجه نحو بؤرة معينة تقول شيئاً مختلفاً من حيث الخطاب عما يليه وعما يسبقها، ولكنها في الإطار العام تؤلف مقولة مشتركة تقوم مقام خاتمة القصة "[١٤٠].

ومن أمثلة الخاتمة الإخبارية ما جاء في قصة (الملحمة):

((وما عزز ظني الذي يلامس شغاف اليقين من حدوث الخوارق عندما بدأ الغناء، الملحن والشاعر الذي ارتقى المسرح بغتة وهو يسير كالمنقاد وفي يده الأخرى طبلته الأثيرة، مثل طفل يحرص على الإمساك بطرف عباءة أمه، وهي تقوده أنى ما تشاء، ظهوره هذا المثير والفجائي بعد اختفاء دام عقد من السنين، يدرج ضمن هذا الاستثنائي الذي تحول إلى حقيقة توطدت في نفسي وأقنعتني بحدوث المعجزة))[١٤١].

يشير الخبر القصصي إلى عودة الملحن والشاعر إلى طبيعة مزاولة عملهما بعد أن فقدا صاحبهما المطرب، فالراوي يصور المشهد المثير والمفاجئ الذي قام به المطرب والشاعر على خشبة المسرح في عرض أغاني الحفلات السابقة التي أثارت مشاعر الجمهور وإحساسهم بالمتعة والتشويق كما كان سابقاً.

ومن أمثلة الخاتمة الإخبارية ما جاء في قصة (الفيضان):

((وأخيراً بدأت الأشياء تتوضح، نعم أخذت أفهم لم قال بأنه كان يود أن يحز صدره ويضعني في حناياه، لم هذه النظرة الثاقبة لم الجنون، أو بالأحرى لم الهروب، لم هذا الالتصاق اللامحدود بدجلة، لم حاول أن

يموت من اجل الصبية هاجر، لم انتحر حين علم بموتها، ولم توسعت حدقتاه وهو ينظر إلي بعينين مخضلتين بالدموع ويقول وداعاً))[١٤٢].

يفصح الخبر الأخير الذي يسدل الستار عن خاتمة القصة من حلقات سردية عديدة، الأولى لأن الطفل يشبهه تماماً من حيث الشكل والتصرفات، والأمر الثاني الذي جعله يحب النهر هو البحث عن ابنته الوحيد التي ذهبت في غياهب النهر فظل ملاصقاً للنهر يتأمله ويترجاه لكي يريه أبنته ولو مرة، والأمر الثالث هو الانتحار عندما علم بموتها، لذا فقد حققت الخاتمة الإخبارية في القصة كثيراً من الغايات التشكيلية والتعبيرية والرمزية، وأكدت أهمية الخاتمة القصصية في إشباع الفضاء السردي الذي يكون دوماً بحاجة إلى مثل هذه الخاتمة كي يصل إلى نتيجة تخدم الخاتمة القصصية.

٤- الخاتمة التلخيصية:

تعمل الخاتمة التلخيصية على " إعادة أنتاج النموذج القصصي للقصة في خاتمتها على نحو من الإنحاء، وهو أسلوب تشكيلي وتعبيري يسعى إلى بلورة الفضاء القصصي للقصة، في خاتمتها حين يشعر القاص أن القصة غير مملة تماماً، وبهذه الخاتمة تتسنى له فرصة تركيز المقولة القصصية في منطقة الخاتمة، بصورة بالغة التكثيف والأداء السردي الاستكمالي "[١٤٣].

ومن أمثلة الخاتمة التلخيصية ما جاء في قصة (الأقاصي):

((وفي الإصباحات القادمة لم يرَ أناس القرية أي أثر لمجنونها وابتعدت التوقعات بمقتله من قبل لصوص، سيما عندما فتشوا بيته

غرفة غرفة فلم يجدوا أي أثر لسرقة أو قتل، فأقتنع الناس أن المجنون قد هجر القرية.. إلاّ أنا فقد تيقنت انه ذهب هناك، إلى الأقاصي))[١٤٤].

جاءت الخاتمة القصصية في غاية التكثيف والتركيز، إذ تكشف عن تحقق جدل الغياب والحضور السردي في المشهد الأخير، إذ يغيب البطل المحوري (الآخر) غياباً كلياً في سفره النهائي نحو (الأقاصي) حيث المكان الطبيعي الذي ينأى به عن الواقع المناهض والمضاد، وتحضر الاحتمالات المفسرة لغيابه عند الجميع، لكنها تحضر على نحو آخر عند الراوي العالم الوحيد بالسر[١٤٥].

ومن أمثلة الخاتمة التلخيصية ما جاء في قصة (زيارة):

((وأحسست بالدوار يتلاشى رويداً رويداً، وأستوى كل شيء في مكانه: النافذة، الأريكة، التحف الصغيرة، وجسد صباح النائم، تمددت على الأريكة الأخرى للصالة، وأنشأت أحدق في السقف، تشكلت في مداه الأبيض المترامي مربعات ودوائر وأشكال هلامية وآدمية ونباتية وحيوانية من البقع الرطبة المتقشرة المنتشرة في أديمه كالبهاق.. لا أدري لم باغتني النوم عندما تشكلت في ميدانه صورة رجل وأمرأة يمشيان جنبا إلى جنب متشابكي الأيدي، وأمامهما دائرة تشبه الشمس، ثم لم أعد أعي شيئاً))[١٤٦].

يبين الراوي كلي العلم الموقف الذي مر به عبر الوصف المكثف الزاخر بالحدث، إذ تظهر مباشرة شخصية الراوي التي تعد من الشخصيات المحورية في القصة، في حالة من القلق والتدهور غير المسبوق نتيجة لذلك الإقحام الأنثوي الذي وضعه في قفص الاتهام، لما فعله ببطل الرواية (٢١٣) إذ كانت القصة على طول متنها السردي تنقل

معاناة الراوي الذي لم يعرف ماذا يفعل بعد هذا الاقتحام إلى أن وقع أرضاً وشعر بالدوار لصعوبة الموقف الذي مر به .

٢- أبنية الحدث:

الحدث هو مجموعة من الوقائع المنتظمة والمتناثرة في الزمان، ومكتسبة خصوصيتها وتميزها عبر تواليها من الزمان على نحو معين.[١٤٧] لذا فالحدث هو "اقتران زمن بفعل "[١٤٨] فالعلاقة إذن وثيقة بين الفعل (الحدث) والزمان إذ إن بناء الحدث ترتيبه أي تواليه في الزمان[١٤٩].

أ- البناء المتتابع المتسلسل:

هو البناء الذي تأخذ فيه الوقائع السردية شكلاً متتالياً, إذ تبدأ الأحداث من نقطة محددة وتأخذ بالنمو حتى تصل إلى نهاية محددة من دون ارتداد إلى الماضي[١٥٠] . أي يقوم هذا البناء على " توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود رابط بينهما" [١٥١] ونلحظ أن هناك " توازياً بين زمن الكتابة وزمن الأحداث، فالإحداث تتابع كما تتابع الجمل بشكل خطوط"[١٥٢] لذا يهتم هذا البناء بـ " سرد الوقائع حسب تتابع الزمن"[١٥٣] .

ومن أمثلة البناء المتتابع ما جاء في قصة (النهر والمجرى):

((ومددت أصابعي نحو باب القفص، فتحته، وأدخلت يدي، انزوت الحمامة خائفة مستوفزة وقد أشهرت أظفارها متأهبة، أمسكتها من جناحيها وأخرجتها، استكانت بين يدي وثمة في عينها نظرة، لم، ولن

أستكنه مغزاها أبداً، وربت على ريشها الملون بحنان ثم قلبتها من رقبتها، وأفردت يدي في حركة خاطفة وأطلقتها، طارت وتهالكت على غصن قريب وكأني بها قد نسيت الطيران، ولما استوت - أخيراً – جالسة على رجليها المغطاتين بالريش رشقتني بعينين فيهما حور، ثم أفردت جناحيها لزرقة السماء، زفرت بقوة وشعرت بإحساس فياض من الهدوء والفرح، ثم خرجت إلى الزقاق))[١٥٤].

يستمر الراوي في نقل الخبر على وفق تسلسل منطقي من دون ملاحظة أي تخلخل زمني في الأحداث، بل مضت الأحداث بشكل طبيعي، ونسيج متتابع الحدوث، قصده الراوي وهو يسرد الوقائع، التي نمت وتطورت فيما بينها بفعل علاقات التطور وليس التجاور، إذ يخضع بناء الحدث للتتابع الزمني والمنطقي في داخل القصة، ولعل هذا التتابع أثبت الميزة البارزة لتطور السرد على وفق نسق تدريجي من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، إذ يمكن أن يوصلنا إلى جانبين أساسين: الأول يرتبط بالخطية المنطقية لدى القارئ مما يحقق القبول الفعلي في تتابع الأحدث بشكل منتظم و يتمثل الثاني في تحقيق الإثارة لدى القارئ مما يدفعه إلى تلقي ما هو آت بشيء من الشغف والفضول.

ومن أمثلة البناء المتتابع ما جاء في قصة (حكاية):

((تتوقف السيارة فجأة فتنقذف أجسادنا إلى أمام، يقتادونني إلى مكان ما، ثم عندما أحس بأني أصبحت في غرفة. يحلون وثاقي وعصابتي، أرى وجه الضابط وراء المنضدة، لمحت سيماء وجهة جيداً، تقدم مني بخطوات واثقة وصفعني ومن ثم مد يديه نحو جيوبي، أخرج الهوية من جيبي جحظت عيناه حين وقع بصره على اسمي، هتف فرحاً.

- يا للروعة...!!!، الصحفي المشاكس.

تقدم مني ووقف قبالتي وقال.

- وأخيراً حللت علينا ضيفاً...أهلاً وسهلاً))[١٥٥] .

يسعى الراوي إلى ترتيب أحداث الخبر ترتيباً واعياً ضمن سياق أدبي متسلسل عرض فيه الأحداث، فالصحفي سرد ما جرى له عند اقتادته مجموعة من العسكريين إلى المخفر فكشف ما دار من حديث بينه وبين الضابط الذي عرفه حق المعرفة، إذ تقوم القصة في أحداثها المتتالية والمتتابعة على شكل وحدة سردية متماسكة في عرض الأحداث التي جاءت متسلسلة، وتقوم على السببية، فكل فعل سردي لاحق هو رد فعل لفعل سابق، وهكذا تعاقبت الأفعال السردية حتى يصل الحدث إلى نهايته.

ب - البناء المتوازي:

يقصد بالبناء المتوازي أن يتوزع الحدث على محورين أو أكثر، فتتوازى الأفعال في زمن وقوعها وتتباعد نسبياً في أماكنها، وتبقى هذه المحاور تابعة ومتطورة بشخصياتها على أن تلتقي في الخاتمة[١٥٦]، أي تسرد الرواية قصتين كل منهما تدور أحداثها في زمن ومدة واحدة [١٥٧]، ويقوم هذا النمط من البناء على تزامن الوقائع وتعدد الأمكنة وتباعدها[١٥٨]. لذا يسميه تودوروف بـ(البناء المتناوب) [١٥٩] .

ومن أمثلة البناء المتوازي ما جاء في قصة (نزق طفولي):

((طارت الدجاجة واستوت واقفة فوق السرير، انقضت بلمح البصر على الجرادة الصغيرة الصاغرة إلى قدرها المحتوم ورفعتها بمنقارها ثم

جلست تعالج الجسد المنتفض الآيل للفناء. وتراقصت أمام حدقتي، وأنا في طريقي نحو السرير، صورة الطفلة الشقراء.. طفلة صباح كل يوم وفكرت.. إنها تشبه فائزة، العينين العشبيتين، والشعر الأشقر، والغمازتين الورديتين، والوجه القمري، وحتى عند انفراج أساريرها هي أسارير فائزة عينها))[١٦٠].

لقد قدم السارد حدثين في آن واحد، الأول عندما رأى الدجاجة تلتهم الجرادة بلمح البصر، والثاني عندما تبادر إلى ذهنه صورة تلك الطفلة الجميلة التي ذكرته بحبيبته فائزة التي لم يجمعه القدر بها، وأظهر انفتاح النصوص على هذا النحو وتجاذبها بين الماضي والمستقبل إذ يبين مرحلة تجسم مرارة الأمس البعيد، وتأمل الطمأنينة والسلام الداخلي في الغد القادم.

ومن أمثلة البناء المتوازي ما جاء في قصة (الأقاصي):

((وكنا نرتاح له وهو يراقبنا بحب وحميمية ونحن نلعب الكرة في الساحة التي تنتهي بفم النهر المتمثل بالناعور وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه لإنسان مقرور ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة))[١٦١].

يقدم القاص تصوير الأحداث عن كثب وهو يراقب مجرياتها، في استعادة نوعية لأسطورة سيزيف التي تستجيب هنا لأزمة الغريب وهو يتعرض لسوء فهم من الطرف الآخر (طبقات مجتمع القرية) على

النحو الذي يدفع الراوي إلى المزج بين حكاية الأسطورة وحكاية الغريب، على الرغم من ردود الأفعال كلها التي تستهجن حكاية الأسطورة، مثلما تستهجن وجود الغريب، إذ يُظهر مجتمع القرية حماساً أكبر من الطبقات الأخرى للاقتراب من هذا الآخر الغريب لدمجه في مجتمع القرية .[١٦٢]

جـ- البناء المتداخل:

هو ترتيب الحدث الذي لا يخضع لتتابع مستقل في الزمان، ولكن زمن الأحداث يتداخل فيتقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر على الماضي[١٦٣].

ومن أمثلة البناء المتداخل ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((بعد أن شيع الأطفال كل إلى بيته طمعاً في المزيد من التمتع بمرأى الدمى، أدار ظهره.. والليل خيمةٌ كبيرة مكتظة بالنجوم الساطعة الشاهقة.. وأحس برغبةً لا تقاوم للنوم بيد أن قطعةً متوثبة أنسته، لوهلة، نعاسه وأيقظت فضوله الطفولي النزق، كانت جالسة قبالته، داخل مستطيل من الضوء ينسكب من واجهة مطعم صغير مقفر، تهز ذيلها وتراقبه باهتمام اقترب منها وهو يهش ويصفر لها، ثم التقط وبسرعة خاطفة قطعة حصى صغيرة وقذفها بقوة شحن فيها كل أساه فقفزت من أمامه مذعورة تموء في خوف وغضب حيواني وعتاب، راقت له الفعلة، وأشفت نظراتها الوجلة غليله فأنشأ يضحك من أعماقه بفرح وصخب طفولي أليف))[١٦٤].

يقوم بناء الحدث في القصة على تداخل الوقائع وفق هذا النموذج بمستوى السرد، الذي أسهم في آلية التماسك الجزئي لأحداث القصة وترتيب مضامينها الفنية، وبلورة بناها الموضوعاتية، وأسهمت المسألة في تشعب الأحداث وتوالد النسيج السردي بشكل مستمر، إذ تراعي القصة جانباً مهماً يتعلق بتدعيم الجانب الموضوعاتي من حيث تجسيد الحدث، وترسيخه عبر الفرح والصخب الطفولي الذي شعره الرجل وهو يرمي الحصى الصغيرة بقوة على القطة.

ومن أمثلة البناء المتداخل ما جاء في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((وضحكا حتى انقلبا على قفيهما، فغضب عروة، وعندما يغضب أمير الصعاليك يوزع الموت بسرعة البرق، فما انتهى من الأول حتى تسمر وهو ينظر الثقوب العديدة التي انفتحت في صدره وبطنه والدم يسيل منها مثلما ينز الماء من ساتر ترابي يحتجز ماء الجدول، أحس بالوهن يتسرب إلى يده المشهرة بالحسام، فوقع الأخير من يده وعينا الفارس تحتويان صورة رجل بيده طاق.. طاق والنار مثل الحمم أو والسعار أو أسياخ مدماة تخترق بدنه))[١٦٥].

لقد أسهم تداخل الأحداث وتقاطعها عن ارتباط الحدث بقوة الشخصية المحورية (عروة) بصورة يتحول فيها الحدث إلى مجموعة من الوقائع التي تكشف عن مدى غضب عروة، فقد وظف الحدث الوقائع المذكورة من غير ترتيب لإلغاء الضوء على الشخصية المحورية (عروة)، الذي أغضبه تصرف هؤلاء الفتية الذين استهزأوا به، الأمر الذي دفعه على أن يريهم من هو عروة، فالحكاية هي مستعارة من تاريخ الماضي البعيد.

د- البناء الدائري:

يقصد بالبناء الدائري أن " تسرد القصة منطلقة من نقطة متأخرة في أحداث القصة بحيث تبدأ في النهاية ثم تعود إلى الوراء من آجل عرض تفاصيل القصة إلا أن تصل النهاية التي تبدأ منها مرة أخرى"[١٦٦] .

ومن أمثلة البناء الدائري ما جاء في قصة (العنقاء):

((ركضت البجعات المحمومات بشكل دائرة صغيرة حول الرجل الذي أصداد الملكة، كانت الموسيقى تدفع في عروقه المسكونة بالكولسترول قوة دافعة فأنشأ يرقص، يرقص، يحمل البجعة، يطلقها في الفضاء، تطير نحو سماوات لازوردية، ومن ثم تهبط بين ذراعيه وتنزلق نحو العشب العسجدي، يحتضنها بحركة خاطفة سريعة ويحدق في العينين، يجد فيها دهشة وإعجاباً وحيرة وأفلاكاً رأسية تنتظر ملاحيها))[١٦٧].

سرد الراوي الأحداث بأساليب مختلفة لاعتبارات أسهمت في الكشف عن الشخصية، فضلاً على الإسهام في بناء القصة وتوصيل مغزاها، إذ تبين عمق العلاقة ما بين الكهل الستيني والمسرح، فدخول الرجل الكهل المسرح بعد فترة من الانقطاع أثار ذاكرته لتلك الأيام الجميلة التي قضاها في المسرح خدمة للمجتمع، الأمر الذي جعله يصاب بحالة من الذهول، لاستقبال الجمهور له والتمجيد بتاريخ فنه الذي جعله يصاب بحالة من الدهشة، مما جعل البداية هي النهاية عبر حالة متحققة من الذهول.

ومن أمثلة البناء الدائري ما جاء في قصة (شفق كالغسق):

((تتطابق خطواته نحو الباب الأخر للغرفة الأثيرة إلى نفسه، تصادف عيناه القفص المعلق في سلك غسيل الملابس، يصفر للبلبل النائم، يتململ الآخر ويطلق تغريدة كالأنين، ويقفز نحو الأرجوحة، يتأرجح بملل ثم يعاود النوم.. يمد أنامله نحو جيب صايته ويخرج قطعة التمر الطرية ويشبكها في المسمار النابت في جوف القفص، يفتح البلبل عينه ويتأمل فطوره الشهي، ثم يعود نوم أهل الكهف))[١٦٨].

استخدم الراوي في هذا المقطع السرد الكاميراتي الذي اشتغلت فيه اللغة الساردة بآلية تصويرية انشغلت بالوصف المشهدي المتحرك أكثر من انشغالها بالوصف المجرد، إذ أحالت القص إلى إيقاعات سريعة لصور متلاحقة، يرسم الراوي عبرها أفعاله وأقواله وتحركاته، وحركة الأحداث من حوله، بطئها وسرعتها، بصور لفظية متتالية قابلة للتلقي بصرياً وذهنياً، إذ جعل البداية هي النهاية وبالعكس مما له الأثر في إلقاء ظلالها على الشخصيات التي تقوم بالحدث.

٥- البناء المتضمن:

يقصد بالتضمين " إدخال قصة في قصة "[١٦٩] إذ يشكل التضمين شكلاً من أشكال صيغ الخطاب في تداخلها في علاقة ذلك بالحكي[١٧٠]. ويسمي ريكاردو القصة المضمنة بالإرصاد[١٧١].

ومن أمثلة البناء المتضمن ما جاء في قصة (أرض من عسل):

((- وين أختي.

التي غابت في غابة خمبابا، وما عاد لها أي ذكر، فكيف لا يجن فنانه الأصيل، وهو يتسقط بسليقته وحشيته وألمه الكاوي، خله الأنسني وهو يلقي بعقله الذي يميزه عن سائر الزاحفات على الأديم والمحلقات في شعف السماء والطامسات في غياهب اليم،.. في مستنقع التيه، ويتقنع سمة الضواري والكواسر، فصار القنص والافتراس ديدنه اليومي ولغته الأثيرة، فزاحمت الدماء الأنهار في منابعها ومصابها، وأجهز على كل ما هو جميل ورائق وحيوي، في حيز زمني لا يتجاوز أصابع الكفين من الساعات، فتحول كل ما لمسته يداه إلى خراب وهباب ودخان... فكيف لا يرسم الفنان العصافير والحمائم والعنادل، بعدئذٍ، وهي مجرد جماجم تتسربل بالعظام الهشة المنخورة عوض الريح الزاهي الزاهر))[١٧٢] .

إن هذه الحكاية غريبة عن المتن الأصلي للحدث القصصي، لذا نجد أنها أخرجت الحكاية الأصلية عن سياقها السردي، وقد أوردها الراوي عن طريق التضمين ليكشف عبرها عن دلالة الحكاية المضمنة وارتباطها بالحكاية الأصلية وأن كنا قد بينا أن هذه الحكاية المضمنة قد تكون غريبة عن المتن الأصلي فأن هذا لا يمنع من أن تكون هذه الحكايات غريبة عن أصولها، لأن المتن يسرد أحداثاً تتخللها هذه الحكايات أي أنها غير مرتبطة بها إلاّ من الناحية القصصية، لذا نجده يضفي على الحدث القصصي قدراً مهماً من التنوع والمرونة التعبيرية على النحو الذي يزيد من طاقة الإثارة في العمل السردي.

ومن أمثلة البناء المتضمن ما جاء في قصة (الرسالة):

((سأبكيك يا نهى حتى الثمالة، يا نهى الحبابة ذات العينين الملائكيين.. "دخان، نار.. دخان، مرجل، سعير، أرواح بريئة تتهاوم في

الفضاء المتفحم، زحفت نحو الباب، لا أراه بل أهجسه على يميني، أرفع عيني وأنظر، أين شذى، هاجر، نهى، أمل، مريم، زينب ...؟؟؟!!! لقد تحول كل شيء في الملجأ إلى لحم مقدد، آه يا ربي لم جعلتني أرى الجحيم وأنا حي لا زلت أتنفس، وقلبي المرعوب يسابق الزمن في عدوه. أين ذلك الشيخ الوقور الذي كان يغتال ليالي الملجأ الثقيلة بحكاياته عن السندباد والشاطر حسن وعلي بابا والأنس والجان))[١٧٣].

لقد ضمن الراوي حكاية في داخل الحكاية الأصلية إلا وهي قصة ملجأ العامرية عند قام العدو الأميركي في بداية التسعينيات من القرن الماضي بقصف ملجأ العامرية، إذ تصور كاميرا الراوي الأحداث قبل وقوع الواقعة، فكان الملجأ يضم عدداً كبيراً من الشيوخ والأطفال والنساء العزل الذين تركوا بيوتهم بحثاً عن الأمان والطمأنينة، إذ كان الشيخ الوقور يروي الحكايات للأطفال ويمتعهم ليجعلهم ينسوا أنهم يعيشون في حالة حرب، فالراوي كان شاهداً على الأحداث فصور المشهد بأم عينيه، إذ رأى النار تأكل الأجساد البريئة التي راحت ضحية تلك الحرب التي أحلّت البلاء والبطش في المجتمع العراقي.

- **هوامش الفصل الأول**

(١) ينظر: تيارات فلسفية معاصرة ، د. علي عبد المعطي محمد:٢٩٣. الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د. سعد عبد العزيز:١٨.

(٢) ينظر: الحركة أو فلسفة الصورة، جيل دولوز، ترجمة: حسن عودة:١٥. جماليات الحركة في المشهد الفيلمي، ماجد عبود الربيعي، مجلة الموقف الثقافي العدد(٣٤) لسنة ٢٠٠١ :٩.

(٣) ينظر: النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن أنطوان تشيخوف القصصي، شاكر النابلسي:٣١. الفن القصصي وبناء الشخصية، د. صبري مسلم حمادي، مجلة أبحاث اليرموك العدد (٣) لسنة ١٩٩٦: ٤٥.

(٤) فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي:٥٥.

(٥)ينظر: أطياف الوجه الواحد، نعيم اليافي:٢١٩.

(٦) ينظر: بناء الرواية: عبد الفتاح عثمان:١٠٧.

(٧) بناء الرواية: أدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي:١٦.

(٨) ينظر: سرديات العصر العربي والإسلامي، د. محسن جاسم الموسوي:٧٧.

(٩) ينظر:الإيقاع الروائي في اللص والكلاب، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد (٣) العدد (١) لسنة ١٩٨٥: ٦٩ .

(١٠) ينظر:الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، العدد (٢٣) لسنة١٩٩٩: ٧٢. المكان في النص الروائي، د. إبراهيم جنداري، مجلة أفق اتحاد الحدباء نينوى، العدد (٢) لسنة ١٩٩٨: ٥.

(١١) نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي: ٢٨١.

(١٢) ينظر: الشخصية في القصة القصيرة، مصطفى أجماهيري, مجلة آفاق عربية, العدد (٩) لسنة ١٩٩١: ١١٤.

(١٣) ينظر: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، د. فيصل عباس :١١-١٢.

(١٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:١١٧ .

(١٥) ينظر: دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي:٤٢.

(١٦) ينظر: موضوعات في الإنشاء الأدبي الحديث، أحمد الخوص:١٢٠.

(١٧) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال:٥٦٢.

(١٨) مفاهيم سردية, ترجمة: عبد الرحمن مزبان: ٧٣.

(١٩) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص, ترجمة: منذر عياشي:١٩.

(٢٠) النقد البنيوي والنص الروائي: محمد سويرتي: ١/ ٧٠.

(٢١) ينظر: مقاربات في الرواية والأقصوصة، بشير الوسلاتي وسعيدان سوسة:٢١.

(٢٢) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي:٢٠.

(٢٣) ينظر: رسم الشخصية في رواية المعركة، د. صبري مسلم حمادي، مجلة التربية والعلم، العدد (٧) لسنة ١٩٨٩: ٤٥- ٤٦. في مفهوم الشخصية الروائية د.إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العدد (٢٩) لسنة ٢٠٠١ :١١.

(٢٤) القصة الروائية، عزيمة مريدن:٢٧.

(٢٥) ينظر: عالم الرواية، رولان بورونوف **وريال** أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي:١٣٦.

(٢٦) النموذج وقضايا أخرى: دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن، عبد الله رضوان:٤٧.

(٢٧) ينظر: الشخصية في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد (٣٠) لسنة ٢٠١٠. ٣.

(٢٨) ينظر: الشخصية في عالم فرمان الروائي، طلال خليفة سليمان، رسالة ماجستير:٤.

(٢٩) ينظر: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) عبد الفتاح إبراهيم:٣٦٠.

(٣٠) عالم الرواية:١٤٢.

(٣١) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي:٢١٢.

(٣٢) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:٢١١.

(٣٣) الوجيز في دراسة القصص:١٤٠.

(٣٤) ينظر: تحليل النص السردي، محمد بو عزة: ٥٦.

(٣٥) تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة:٣٣.

(٣٦) ينظر: غائب طعمه فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم:٧٨.

(٣٧) ينظر: فن القصة: ١٠٤.

(٣٨) ينظر: أركان القصة, أ٠م.فورستر, ترجمة: كمال عياد جاد: ٨٣.

(٣٩) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٦٩.

(٤٠) ينظر: الأدب وفنونه: ١٩٣.

(٤١) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.

(٤٢)ينظر: عالم الرواية: ١٥١. الشخصية في قصص علي الفهادي، د.نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد (٣٠) لسنة ٢٠١٠: ٣.

(٤٣) ينظر: فن القصة: ١٠٤. الشخصية في القصة القرآنية: قصة موسى (عليه السلام) أنموذجاً، د.نبهان حسون السعدون، وقائع المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الأساسية قسم اللغة العربية بتاريخ ٢٧- ٢٠٠٨/٤/٢٨: ٢٧١.

(٤٤) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٢١٥. في نظرية الرواية، د.عبد الملك مرتاض: ٨٩ .

(٤٥) تليباثي: ٥٩.

(٤٦) ينظر: فضاء القرية – الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي - ضمن المجموعة القصصية تليباثي: ٨٣.

(٤٧) نهر ذو لحية بيضاء: ٣٣- ٣٤ .

(٤٨) أرض من عسل: ٥٩.

(٤٩) ينظر:النقد التطبيقي التحليلي: ٦٧. الفضاء الروائي، عبد الرحيم مراشدة :٢٥.

(٥٠) ينظر: فن القصة : ١٠٣. يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، محسن بوضياف :٨٩.

(٥١) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية: ٢١١.

(٥٢) سرد الأمثال: دراسة في البنية السردية، لؤي حمزة عباس: ١٤٠. وينظر: تحليل النص السردي: ٥٧.

(٥٣) ينظر: الأدب وفنونه: ١٩٢- ١٩٣. بناء الشخصية في الرواية، أحمد عزاوي: ١١٠.

(٥٤) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٧.

(٥٥) ينظر: أركان القصة: ٨٣.

(٥٦) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.

(٥٧) ينظر: الفن القصصي وبناء الشخصية ، د. صبري مسلم حمادي، مجلة أبحاث اليرموك، العدد(٣) لسنة ١٩٩٦: ٤٣.

(٥٨) تليباثي: ٥٥- ٥٦.

(٥٩) ينظر: فضاء القرية الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي، ضمن المجموعة القصصية (أرض من عسل): ٧٣- ٧٤.

(٦٠) الوصية: ٦٨- ٦٩.

(٦١) نهر ذو لحية بيضاء: ١٥.

(٦٢) ينظر: الرمزية والأدب العربي الحديث، د. أنطوان كرم غطاس: ١٢.

(٦٣) ينظر: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، د. صالح هويدي: ١٩.

(٦٤) ينظر: الرمزية في الأدب والفن، د. إسماعيل أرسلان: ٥٧.

(٦٥) نهر ذو لحية بيضاء: ٥٠.

(٦٦) أرض من عسل: ٦٨.

(٦٧) تليباثي: ٨.

(٦٨) ينظر: الملاذ السردي وطعم الحكاية: هيثم بهنام بردى يحرث أرضاً من عسل، ضمن المجموعة القصصية (أرض من عسل): ١٠.

(٦٩) الوصية : ١٠٣.

(٧٠) نهر ذو لحية بيضاء: ٤٠.

(٧١) أرض من عسل: ٦٠.

(٢٧) ينظر: الملاذ السردي وطعم الحكاية، هيثم بهنام بردى يحرث أرضاً من عسل، ضمن المجموعة القصصية (أرض من عسل): ١٠.

(٧٣)السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان: ١١٩.

(٧٤)ينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين: ١٣٨.

(٧٥) مدارات نقدية، فاضل ثامر:٣٤٥- ٣٤٦.

(٧٦) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. جميل علوش:٥١.

(٧٧) ينظر: فن كتابة القصة ، حسين القباني:٧٠- ٧١.

(٧٨) ينظر: حركة الشخوص في شرق المتوسط، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، العدد (٢٧) لسنة ٢٠٠٠: ٨٥.

(٧٩) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:٨٧.

(٨٠) النقد الأدبي الحديث:٦١٥.

(٨١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق:٨٧.

(٨٢) ينظر: الشخصية, تيزفطان تودوروف، ترجمة, د.محمد فكري، مجلة الحرس الوطني, العددان (١٨٩, ١٩٠) لسنة ١٩٩٨: ١٠٨.

(٨٣) ينظر: الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، د.علي عباس علوان، مجلة فصول، العدد(١) لسنة ١٩٩٨: ١٠٣.

(٨٤) الوصية: ٩٤.

(٨٥) نهر ذو لحية بيضاء: ٦.

(٨٦) م . ن : ٤٨- ٤٩ .

(٨٧) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل: ١٦٨.

(٨٨) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٠٢.

(٨٩) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ترجمة، نايف بلوز: ٢٣.

(٩٠) ينظر: الشخصية في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد(٣٠) لسنة٢٠١٠: ١٣.

(٩١) ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، خالد سهر ألساعدي، رسالة ماجستير: ١٦٣.

(٩٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق :١٠٢.

(٩٣) ثليباثي: ٨- ٩.

(٩٤) الوصية: ٥٣- ٥٤.

(٩٥) أرض من عسل: ٨٢- ٨٣.

(٩٦) ينظر: البيئة في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام العدد (٧) لسنة، ١٩٨٩: ٦٤.

(٩٧) النقد الأدبي الحديث : ٦١٦ .

(٩٨) ينظر: اتجاهات القصة المصرية، سيد حامد النساج: ١٣٦.

(٩٩) نهر ذو لحية بيضاء: ٥٨.

(١٠٠) م . ن: ٦٩ .

(١٠١) م . ن: ٣٠ .

(١٠٢) ينظر: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة : ٣٦.

(١٠٣) ينظر: الشخصية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، السيد ياسين:٦١.

(١٠٤) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٦١٥.

(١٠٥) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٢٤٧.

(١٠٦) ينظر: الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، د.علي عباس علوان، مجلة فصول، العدد (١٠) لسنة ١٩٩٨: ١٠٣.

(١٠٧) تليباثي: ٤٣.

(١٠٨) نهر ذو لحية بيضاء: ٤٢.

(١٠٩) تليباثي: ٤٦.

(١١٠) معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني:٧٤.

(١١١) ينظر: ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية وتفكيكية لحكاية حمال بغداد ، د. عبد الملك مرتاض: ١٩.

(١١٢) ينظر: الأدب وفنونه: ١٨٥ .

(١١٣) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد زغلول سلام: ١١٧- ١١٨ .

(١١٤) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير:١٤.

(١١٥) ينظر: بنية الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة، ياسين النصير، مجلة الأقلام العددان (١١و١٢) لسنة ١٩٨٨: ٥٧.

(١١٦) بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح ضمن كتاب (أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم): قراءة في سرديات سعدي المالح : إعداد وتقديم ومشاركة، د. محمد صابر عبيد: ٤٠- ٤١.

(١١٧) التجربة والعلامة القصصية، د. محمد صابر عبيد: ٤٩ .

(١١٨) بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح ضمن كتاب (أسرار السرد): ٤٣.

(١١٩) تليباثي :٦١ .

(١٢٠) نهر ذو لحية بيضاء: ٥.

(١٢١) بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح، ضمن كتاب(أسرار السرد):٥٠ .

(٢١٢) تليباثي : ٧ .

(١٢٣) الوصية :٨١.

(١٢٤) بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح، ضمن كتاب (أسرار السرد): ٥٧- ٥٨.

(١٢٥) الوصية: ١٠١.

(١٢٦) نهر ذو لحية بيضاء:٦٠.

(١٢٧) بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح، ضمن كتاب (أسرار السرد):٦٤- ٦٥ .

(١٢٨) نهر ذو لحية بيضاء: ٣٧ .

(١٢٩) أرض من عسل :٤٢.

(١٣٠) ينظر: بلاغة الخاتمة القصصية، جميلة عبدا لله العبيدي ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي) أعداد وتقديم ومشاركة، د. محمد صابر عبيد: ٩٦.

(١٣١) م . ن: ٩٦.

(١٣٢) الرواية الرائية، لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، د. محمد صابر عبيد: ١٠٣ .

(١٣٣) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص:٧٨ .

(١٣٤) ينظر: بلاغة الخاتمة القصصية، ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي) :٩٧- ٩٨.

(١٣٥) الوصية: ٤٦.

(١٣٦) نهر ذو لحية بيضاء : ٦٠.

(١٣٧) بلاغة الخاتمة القصصية، ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي) :١٠٢ .

(١٣٨) أرض من عسل : ٨٧.

(١٣٩) الوصية : ٧٨.

(١٤٠) بلاغة الخاتمة القصصية،ضمن كتاب (مغامرة الكتاب في تمظهرات الفضاء النصي):١١٠ .

(١٤١) تليباثي : ٤٣.

(١٤٢) نهر ذو لحية بيضاء :٣٥.

(١٤٣) بلاغة الخاتمة القصصية ، ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي) :١١٤ .

(١٤٤) تليباثي :٦٢.

(١٤٥) ينظر : فضاء القرية – الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي) :٨٩.

(١٤٦) الوصية : ٦٠- ٦١.

(١٤٧) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧.

(١٤٨) دراسات في القصة العربية الحديثة : ١١.

(١٤٩) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا, د. إبراهيم جنداري: ٧١.

(١٥٠) ينظر البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٢٨ المتخيل السردي, عبدا لله إبراهيم: ١٠٧

(١٥١) البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت: ٣٨. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني: ١٣.

(١٥٢) الألسنية والنقد الأدبي، د. موريس أبو ناضر: ٨٨.

(١٥٣) حركية الإبداع، د. خالدة سعيد :٢٤٢ .

(١٥٤) الوصية: ٦٨.

(١٥٥) أرض من عسل: ٢٥- ٢٦.

(١٥٦) ينظر: مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغربية، العددان (٨ و٩) لسنة ٤٤:١٩٨٨. أبنية الحدث في رواية الحرب، عبد الله إبراهيم، مجلة الأقلام، العدد (٩) لسنة ١٩٨٨: ٢٢.

(١٥٧) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد): ٣٤.

(١٥٨) ينظر: الشكل القصصي في القرآن الكريم، نبهان حسون السعدون، رسالة ماجستير:٢٤ .

(١٥٩) ينظر: القراءة والتجربة، سعيد يقطين : ١٥٢. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين: ٢٥٨ .

(١٦٠) الوصية : ٩٢.

(١٦١) تليباثي: ٥٦- ٥٧.

(١٦٢) ينظر: فضاء القرية - الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي):٧٨.

(١٦٣) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٣٩ . المتخيل السردي: ١٠٩ - ١١٠ .

(١٦٤) نهر ذو لحية بيضاء:٤١.

(١٦٥) أرض من عسل: ٧٣- ٧٤.

(١٦٦) البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام: ٤١. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد): ٤٣ .

(١٦٧) الوصية: ٨٤.

(١٦٨) نهر ذو لحية بيضاء: ٤٩- ٥٠.

(١٦٩) ينظر: البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد: ٨٩ . القراءة والتجربة: ١٥٢.

(١٧٠) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٥٨ .

(١٧١) ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ٢٦٤.

(١٧٢) أرض من عسل: ٨١.

(١٧٣) م . ن : ٥٢.

الفصل الثاني

الفضاء السردي

مدخل

- **المبحث الأول: الزمن**
  - ١- ترتيب الزمن
  - ٢- تسريع الزمن

- **المبحث الثاني: المكان**
  - ١- جغرافية المكان
  - ٢- تركيب المكان

- **المبحث الثالث: الرؤية**
  - ١- الرؤية على مستوى الزمن
  - ٢- الرؤية على مستوى المكان

مدخل

يمثل الفضاء العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الحياة يتفاعل مع الفضاء بل يمكننا القول إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساساً[١]، أما الفضاء في الاصطلاح الروائي فهو " الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء، ملتبسة بالأحداث تبعًا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي"[٢]، لذا فإن للفضاء طبيعة أدبية منفردة وخاصية لغوية، إذ يعد أكثر استلزاما لانضباطية العلاقة الجدلية بمكونات السرد الأخرى[٣]، ليكشف في الوقت نفسه عن درجة وعي السارد وقدرته على استيعاب مادته وتشكيلها [٤].

يضم الفضاء الزمن والمكان والرؤية إذ يمثلان الزمن والمكان " العامل الأساس في تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالهما على معنى إنساني "[٥]، ويأتي الزمن ملتحماً بالمكان لطبيعته المتداخلة وكينونته السائلة التي تنزاح بدورها الفعال على العناصر الأخرى للسرد [٦]، إذ إن " خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له تختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فيما يدرك الزمان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله بالأشياء، فأن المكان يدرك إدراكاً حسياً مباشراً، ويبدأ بخبرة الإنسان لجسده وهذا الجسد هو (المكان)"[٧].

وعلى الرغم مما سبق يبقى عنصرا الزمان والمكان متلازمين إذ لا يمكن أن نتصور مكاناً يخلو من زمن، أو زمنًا يخلو من مكان فهما كالجسد والروح للكائن الحي فالذي يحدث بين هذين العنصرين عملية انصهار لعلاقات الزمن والمكان في مدرك واحد، فالزمن يتكثف ويتراص ليصبح شيئاً مرئياً، وكذلك المكان فأنه يتكثف أيضاً مندمجاً في حركة الزمن بوصفه حدثاً أو جملة من الأحداث [٨]، لذا كانت العلاقات بين أجزاء المكان أمكنة، وينطبق هذا الأمر نفسه على الزمن، فالعلاقات التي تقوم بين أجزائه يمكن أن تعد أزمنة أيضاً[٩]، فضلاً على أهمية الفضاء في كونه يمثل الإطار العام لحركة الشخصيات وأفعالها ليؤدي هذا الإطار أدواراً متعددة من ذلك مثلاً، تحديده لنوعية الأحداث أو سلوك الشخصيات [١٠] .

المبحث الأول

الزمن

يعد الزمن مظهراً من مظاهر الكون فهو "المادة المعنوية المجردة التي يتشكل فيها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل أنه بعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها"[١١]، إذ يدل الزمن في العمل الأدبي على موقف الأديب ووعيه للحضارة وحركة التاريخ إذ يرجع التعبير عن الشعور بالزمن في حقيقته إلى تجربة المعبر نفسه وإحساسه الداخلي به، وإدراكه الحقيقي له [١٢]، أما في السرد فالزمن يعد عنصراً مهماً له خصوصية وهيمنته في العمل السردي، إذ " لا سرد بدون زمن " [١٣] فالزمن هو الذي يجمع العناصر السردية كلها، ولا يمكن أن يكتب أي نص روائي من دونه، إذ تشترك الإشارات الزمنية المبثوثة في النص مع العناصر السردية مؤثرًا فيها ومنعكسًا عليها، فالزمن حقيقة لا تظهر إلا عبر مفعولها على العناصر الأخرى [١٤]، إذ بالإمكان رواية قصة من دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث واستحالة إهمال العنصر الزمني في النص السردي الذي تنظم بوساطته العملية السردية [١٥]، ويعود هذا الاهتمام إلى مقولة أساسية هي أن إشكالية الأدب القصصي عموماً مردها إلى إشكالية زمنية [١٦].

يحدد الزمن في الأدب بأنه " الزمن الإنساني إنه... وعياً للزمن بوصفه جزءاً من الخلفية الغامضة للخبرة وكما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عامل الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي، أو كما يقال غالباً نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة "[١٧] لذا فالزمن " يوضح شكل الوحدة السردية، إذ أن السرد يصبح شرطاً للوجود الزمني، إذ يسعى الزمن إلى إضفاء درجة عالية من المعقولية والمنطقية على النص الروائي، ويمنح الوحدات السردية طابع الكلية والحركة والانسجام، ويصبح الزمن إنسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، لأن التتابع الزمني يتدخل في تنظيم أصغر وحدات الجمل القصصية "[١٨]

ومما لا شك فيه أن أهمية الزمن وقدرته على توليد الدلالة تأتي من اشتباكه في العمل مع العناصر السردية الأخرى، التي يلازمها، لتشترك معاً في بناء عالم القصة المتخيل ونسجه، فالزمن لحمة الحدث وصنو حيز الشخصية [١٩] .فهو " ضابط الفعل، وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه"[٢٠].

١- ترتيب الزمن:

يقصد بترتيب الزمن الحركة السردية وموقعها من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في القصة برصد المتغيرات الزمنية التي تطرأ على الخط السردي الذي يعمد إليه الراوي لإيجاد ترتيب معين لأحداث

تختلف في الغالب عن الترتيب الواعي للأحداث ، فضلاً على خدمة الأغراض الجمالية المستوفاة في النص الروائي [٢١]، إذ يعد الترتيب أو النظام من المحددات الأساسية في دراسة البناء الزمني إذ يشير هذا المصطلح إلى المفارقة الزمنية بين زمنية الحكاية بتسلسلها التاريخي، وزمنية السرد الذي يعتمد على نظام ظهور الأحداث في الحكاية بحسب ما يقتضيه الخطاب[٢٢]، ويبرز ترتيب الزمن في الاسترجاع والاستباق مستويين هما[٢٣].

١- مستوى الوقائع الذي يعتمد على الترتيب الطبيعي للأحداث كما وقعت.

٢- مستوى القول الذي يعتمد على الترتيب الفني للأحداث بحسب ما يراه الكاتب.

أ- **الاسترجاع:**

للاسترجاع تسميات عديدة هي: الاستذكار[٢٤]، واللواحق[٢٥]، والرجعة[٢٦]، والارتجاع [٢٧]، والاستحضار[٢٨]، والارتداد[٢٩]، والرجوع[٣٠]، والارتجاع[٣١]، والاسترجاع تقنية سردية يعتمدها العمل القصصي، تتمثل في إيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد[٣٢].

ويعد الاسترجاع نوعاً من الاحتيال الإرادي وبذل الجهد الفكري لاستعادة ما مضى من ذكريات[٣٣]، إذ تحيل المقاطع الاسترجاعية على أحداث تخرج عن حاضر لترتبط بفترة سابقة لبداية السرد في استرجاع حدث سابق للحدث الذي يحكى، ورواية هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه[٣٤]. ويتم الاسترجاع بطريقة السرد التقليدي بأن يعود راوي

الأحداث إلى رواية الأحداث الماضية التي وقعت قبل إحداث الرواية، أو قبل بدأ بعض الأحداث التي رواها أو عن طريق الشخصية القصصية نفسها[٣٥].

يؤدي الاسترجاع في النص القصصي وظائف عديدة هي: [٣٦].

١- ملء الفجوات التي يخلفها السرد بإعطاء معلومات عن سوابق شخصية جديدة دخلت إلى القصة أو حاضر شخصية اختفت عن الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

٢- اتخاذ الاسترجاع وسيلة لتدارك المواقف وسد الفراغ الحاصل في أحداث القصة.

٣- الإشارة إلى أحداث سبق للسرد تركها.

٤- تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية بإعطاء دلالة لم تكن أو لسحب تأويل سابق ثم استبداله بتفسير جديد.

٥- العودة إلى أحداث سبقت الإشارة إليها برسم التكرار الذي يفيد الاسترجاع.

١- الاسترجاع الخارجي:

هو استرجاع وقائع تعود إلى زمن ما قبل الحكاية[٣٧]. لملء الفراغات التي تساعد على فهم مسارات الأحداث[٣٨]. إذ يتداخل الاسترجاع الخارجي مع الحكاية لأن " وظيفته الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك "[٣٩].

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي ما جاء في قصة (تليباثي):

((وتذكرت تلك الصلاة الرقيقة للفنان المشبوب بعشق ما ابتكرته يداه فرددها بانتشاء ماله نظير: " أنت من غير ريب، تعلمين ما ألم بي من برح هذا الهوى الطارئ، وما تام قلبي من حب هذه الدمية التي صنعتها باسمك ونذرتها لك، فدهمتني، وشدهت روحي المبللة، وصارت لي أعذب الأماني، وأعز الآمال، وهي بعد رخامة لا روح فيها ولا نأمة، أكلمها فما ترد، وأناجيها فما تجيب، واغني لها فما تبتسم!. أنت قديرة يا فينوس، فانفخي فيها من روحك، وأنشر الحياة في أركانها، ومنحيها النبضات والنفاس)) [٤٠].

يسترجع السرد الأحداث في نطاق الحاضر بعد أن أصبحت قطعة من الماضي عبر شخصية النحات، الذي عشق ذاته فنحت تمثالاً من الشمع لفتاة تشبهه، لكنه وقع في أسرها، يظهر عن طريقه بجماليون ليعلم النحات كيف يصلي لفينوس لتمنح الحياة لمعشوقته الشمعية التي لم تستجب له، ويبين الراوي الانطباع والتوتر الذي يمر به النحات عبر لغة السرد، فالجمل القصيرة تعبر عن تسارع الأفكار والتشبيهات والصفات وتوفر الشحنة الانفعالية التي ترسم مزاج الشخصية فهذا التذكر يجد ذاته إشارة إلى الإحساس بهذا الانفعال، فلا يدخل الحدث الذي أسترجعه النحات مع أحداث بداية السرد، فهو قد دخل قبل ذلك إذ أن الحدث يبدأ بالوقوف عند مدخل المرسم في تأمل المصباح الذي يسقط بضوئه على التمثال ثم دخوله الغرفة وجلوسه على كرسي قديم في المنعطف.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي ما جاء في قصة (شفق كالغسق):

((ويقذف نظرة جليدية في الأرجاء مستقصيًا في ذاكرته المتعبة ذكرى تلك الأيام التي كانت تعج بالحياة... آه ما أقسى الزمن؟! أيعقل أن يقفز هذا البيت الذي كانت الكركرات الطفولية البريئة، وأحاديث النساء العديدات اللائي غادرن البيت الواحدة إثر الأخرى، أيعقل أن يرحل ذلك الرجل الألمعي الذي كان يمور بالحياة في صباح صيفي قائظ وهو محمول في تابوت بائس إلى حيث المثوى والمستقر وتنطفئ برحليه جذوة البيت،... لم يبق من ذاك الدفق الحياتي الصاخب سوى العزلة الرصاصية الخرساء، والصمت الطويل، والأجساد المهيئة إلى نقطة الصفر في نهاية جملة تختصر معادلة الحياة))[٤١].

يصنف هذا النص القصصي ضمن الاسترجاعات طويلة المدى – مقارنة بفضاء القصة، وقد شغل مساحة كبيرة تناول فيها الراوي سرد الأحداث التي وقعت للرجل في الزمن الماضي، وهو يستذكر أيام الطفولة، وحديث النسوة اللاتي ذهبنّ مع الزمن، ويستذكر ذلك اليوم الذي لا يمكن أن ينساه أبداً يوم حمل أباه على آلة حدباء إلى مثواه الأخير، لذا لا تدخل الأحداث المستذكرة ضمن أحداث بداية السرد، وإنما تعود لماضي بعيد يستحضره الرجل وهو يعيش العزلة التامة لوحده.

٢- الاسترجاع الداخلي:

هو الاسترجاع الذي يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية القصة قد تأخر تقديمه في النص من باب الاقتصار[٤٢]، إذ يعمل هذا النمط من

الاسترجاع على ربط حادثة سلسلة من الحوادث السابقة المماثلة التي لم تذكر في النص[٤٣]، لذا فهو يخالف الاسترجاع الخارجي لأنه جزء من المحتوى الزمني للحكاية [٤٤].

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي ما جاء في قصة (الأقاصي):

((وتتذكر العجائز منهن ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة آتية من أصقاع مجهولة وفي أطراف عبائتها يتمسك صبي غاية في الجمال، ولكنه لا يتكلم، بل ينظر إلى الآخرين بنظرة تجعلهم يغضون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين))[٤٥].

تستذكر العجائز ذلك الصباح البعيد عندما عبرت تلك المرأة الغريبة، التي جاءت إلى القرية تحمل طفلاً على ظهرها في غاية الجمال. إذ تتركز البؤرة الإستعادية حول فاعلية الجمال النوعي المغاير وغير الطبيعي للطفل، وهو يحظى من طرف المحاور جميعها بصفات تعزز هذه الرؤية وتوسعّها وتعمق مدلولاتها، إذ تدلف هذه الشخصية إلى المكان عبر الذاكرة القروية التي تشغلها العجائز بوصفهنّ الحرس الحكائي لهذه الذاكرة[٤٦]. فهذا الاسترجاع الذي يسرده الراوي هو استرجاع مثلي القصة عبر جواني الحكي من نوع التكميل، إذ يكمل به الأحداث التي جرت عند دخول المرأة وطفلها إلى القرية.

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي ما جاء في قصة (الفيضان):

((وتذكرت بيتنا، أساس الحائط الخلفي يلامس باستحياء مياه الشاطئ التي تلطمه بعنف وقسوة في الأيام العاصفة... كنت في الأيام الربيعية المشمسة أضع كرسيًا على شرفة الغرفة الخشبية المطلة على دجلة في حي الميدان، وأجلس أتأمل النهر الرائع وهو ينساب بكل هدوء

نحو دعائم الجسر والنوارس تحلق فوق الزوارق المتهادية على سطحه وفوق السمّاكين وهم ينشرون شباكهم ويغنون والنوارس فوق أجسادهم تضيء))[٤٧] .

يسترجع الرجل ذاكرته إلى الوراء عندما كان شاباً، فيستذكر تلك الأيام الربيعية عندما كان يجلس قي الغرفة الخشبية المطلة على نهر دجلة في حي الميدان الذي يعد واحداً من أبرز الأحياء القديمة في مدينة الموصل آنذاك، وهو حي يحاذي نهر دجلة، مما يعطيه ميزة جمالية من دون بقية الأحياء. فالسارد يباشر استرجاعه باعتماد منطق الأنا، وتصبح الأنا الساردة هنا هي الموجه والمحرك النصي للذاكرة بكل جرأة وحزم واستقصاء، وهذا الاسترجاع هو غيري القصة عبر براني الحكي فالرجل يتذكر البيت ذلك المكان الأليف عبر مضمون حدثي مغاير للحكي الأول.

٣- الاسترجاع المزجي:

هو الاسترجاع الذي يجمع بين الاسترجاعين الخارجي والداخلي[٤٨]. فهو يكون نقطة مداها سابق للحكاية الأولى ، ونقطة سعتها لاحقة لها [٤٩]. ويتم استحضار زمنين ماضيين أحداهما يعود إلى ما قبل الأحداث، والآخر إلى ما بعد بدئها[٥٠].

ومن أمثلة الاسترجاع المزجي ما جاء في قصة (حكاية):

((وتذكرت ما قالته عرافة الجبل – " انك حين تنادين البلبل لا تحاولي أن تنظري نحو صيرورة العتمة اللامتناهية المفروشة تحتك، وأن فعلت هذا...!"))[٥١] .

تسترجع الشخصية الأحداث عبر نمطين من الاسترجاع: الأول يعود إلى ما قبل بداية السرد فيذكر أحداث زواج بدر البدور من جوال، والثاني داخلي يعود بالأحداث ما بعد الزواج عندما فقدت بدر البدور زوجها، وذهبت إلى عرافة الجبل تبحث عن زوجها إذا كان حياً، فقالت لها العرافة عندما تقفين على سور البئر الواطئ، قفي ونادي بلبل هزار ثلاث مرات فإذا جاءتك الإجابة درد ومرار ثلاث مرات أعلمي أن زوجك قد مات، وبعد المرة الثالثة انفجرت غيمة وخرج منها مارد كبير وقال لها شبيك لبيك عبدك بين يدك، أطلبي وتمني، فطلبت منه زوجها فارس الجوال، فأجابها بكل لطف أمرك مطاع سيدتي، فحقق المارد أمنيتها واتى لها بزوجها، لذا يأتي الاسترجاع المزجي أو المختلط لتقديم حال فارس الجوال وزجه ليربط السرد الزمنين الماضيين عبر الأحداث الحاضرة .

ومن أمثلة الاسترجاع المزجي ما جاء في قصة (زيارة):

((وأستحضرت صورتها في ذاكرتي، الشعر الأشقر المتطاير، النظرة الحالمة المنبثقة من سحب زرق لعينين بلون البحر، وهمست ثانية بتساؤل أكثر الحاحا. من تكون..؟!!، أتكون هناء بطلة الرواية؟ ما الخطب ياصاح، كن واقعياً، أنها فتاة لا وجود لها، من صنع الخيال، ولم لا.. قد يكون الخيال الوجه الأخر للواقع، قد تكون هناء شخصية حقيقية، ألم تقل في مستهل الرواية أنها فتاة مستوحاة من واقع حقيقي، أذن هناء حقيقية، ولكن من يضمن.. من يضمن.. من..؟)) [٥٢].

تسترجع الشخصية الأحداث عبر حوارها بنمطين من الاسترجاع الأول: يعود إلى ما قبل بدء السرد، والثاني اعتماد هذا الاستذكار على

الذاكرة، فالشخصية التي تسرد أحداث القصة مشاركة في الحدث القصصي، وتعود بهذه الأحداث – وفي مفاصل كبيرة منها إلى الماضي، الذي يشكل الخيط الرابط بين الأحداث التي تجري في لحظة السرد، وبين تلك الأحداث التي تتم استعادتها، لذا يتكون الاسترجاع المزجي أو المختلط ، وبعدها تسير الأحداث الحاضرة إلى أن تصل الشخصية إلى عدم الوعي بما حولها بعد استحضارها للصورة.

ب- الأستباق[٥٣]:

للاستباق تسميات عديدة هي: السابقة [٥٤]، والتوقع [٥٥]، والاستشراف[٥٦]، فهو تقنية زمنية تدل على " حركة سردية تروى أو تذكر بحدث لاحق مقدماً " [٥٧]، إذ يسعى السرد " صعوداً من الحاضر إلى المستقبل متخطياً النقطة التي وصل إليها " [٥٨]، عن طريق " القفز على فترةٍ ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع على ما سيحصل من مستجدات في الرواية " [٥٩] فإذا كان الاسترجاع يمثل العودة إلى الماضي فأن الاستباق يعطي السارد تلميحات إلى المستقبل [٦٠]، إذ يكون تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد وأستبقها الراوي في الزمن الحاضر، أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالباً ما يستخدم الراوي الصيغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد إحداث لم تقع بعد على أن هذه الصيغ على وفق طريقة السارد [٦١]، ويعتمد هذا الاستباق على " حالة التنبؤ فتوقع حدوث أمر ما أو الإصرار على فعل شيء معين لاحق لم يحدث بعد، هو ما يشكل بمجموعه استباقاً، بمعنى أن الحدث الذي تم التطرق إليه وذكره

في لحظة السرد هو حدث آتٍ لم يحدث بعد، وذكره إنما يأتي من باب الإشارة إليه وتوقع حدوثه، وفعل هذا التوقع بحاجة إلى ذاكرة سردية تضع الأمور في نصابها المستقبلي المحتمل "[٦٢]، إذ يعمل الاستباق على إضفاء جو معين على الحدث القصصي بإسهامه في تهيئة المتلقي نفسياً للأحداث المستقبلية بالاعتماد على معطيات الواقع [٦٣]، الذي يأتي على شكل تنبؤ أو حلم أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل[٦٤].

ويؤدي الاستباق في النص القصصي وظائف عديدة هي[٦٥]:

١- يلمح الاستباق ويمهد لما سيجري سرده من الأحداث لاحقاً ليحمل القارئ على توقع حدث أو التكهن بمستقبل الشخصيات.

٢- ملء الفجوات الحكائية التي سيخلفها السرد لاحقاً.

٣- الإخبار عن معلومات تفيد موضوع السرد.

٤- يعلن الاستباق عما تؤول إليه حقائق الشخصيات كذكر احتمال موت شخصية أو مرضها أو زواجها وما إلى ذلك.

١- الإعلان الاستباقي:

هو استباق يخبر صراحة عن سلسلة من الإحداث التي سيشهدها السرد في وقتٍ لاحق[٦٦]. ويقسم الإعلان على قسمين هما: الأول التمهيد: هو استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع ومحتمل الحدوث[٦٧] أما الثاني فهو الإنباء: الذي يخبر صراحة عن الأحداث التي ستحصل لكي تنشئ حالة الانتظار عند القارئ[٦٨].

ومن أمثلة الاستباق عن طريق الإعلان بما يحقق التمهيد ما جاء في قصة (زيارة):

((ستبقى تكتب نصوصاً محنّطة، ما دمت تسكن هذا البرج، أنزل أيها الأستاذ وتنفس هواء الواقع.. انزل..؟!))[٦٩].

يعبر الإعلان ألاستباقي عن وجهة نظر الشخصية التي دخلت على القاص المبدع (هيثم بهنام بردى)، فبدأت تعاتبه وتحاسبه على ما جرى من أحداث الرواية، فهي تريده أن يغير أسلوبه وينحى منحىً آخر في الكتابة، وألا يجعل أبطال قصصه ورواياته يموتون بالطريقة نفسها التي مات بها زكريا بطل رواية الغرفة (٢١٣)، لذا يقدم الاستباق الزمن وأثره في الشخصية، مما يشكل ترتيباً للزمن ينطلق من وجهة نظرها في عدم موت أبطال الروايات.

ومن أمثلة الاستباق عن طريق الإعلان بما يحقق التمهيد ما جاء في قصة (الطوق):

((وطوقت الرجال الأربعة بنظرة سريعة واستطردت.

- عسى أن لا يكون كأمثاله))[٧٠] .

يبين المقطع ألاستباقي السابق ما يدور في ذهن تلك المرأة الجميلة التي تلقت رسالة غرامية من شخص لا تعرفه، وعلى ما يبدو أن تلك المرأة كانت تعاني من مضايقات من مجموعة أناس تعمل معهم، إذ كانوا يضايقونها في نظراتهم الخارقة للعادة، فالرسالة كانت المنفذ الوحيد للخروج من هذه الأزمة، إذ تفحصت الرجال الجالسين حولها بنظرة سريعة، وكانت تتمنى إلا يكون مثلهم. فهذا الذي فعلته المرأة يعد استباقاً للزمن وأثره في تقصيها.

ومن أمثلة الاستباق عن طريق الإعلان بما يحقق التمهيد ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((- نم يا ولدي واحلم بالنهر فانه سيأتيك محملًا بالهدايا والعلب ذات الأشرطة الحريرية الملونة والدمى التي تغني و.. وأغمض الطفل مآقيه على صورة النهر وهو ينحدر من الجبال القصية على عربة تجرها كلاب بيض لها عيون تلصف وألسنة مدلاة يسيل منها اللعاب الدافق الحار)) [٧١].

يعبر الاستباق في المقطع السابق عن مدى فرح الطفل وهو ينتظر تلك اللحظة التي تجمعه ببانوئيل الذي يأتي إلى الأطفال في العيد ويعطيهم الهدايا والألعاب، إذ أسهمت تقانة الاستباق في الإحاطة بمستقبل الزمن السردي، وجعله في متناول الراوي على نحو أو آخر ضمن فعالية السرد – زمنية تتيح فرصة للشخصيات أن تتوقع أو تطلع أو ترى ما سيحدث مستقبلاً في قابل أيامهم في رسم الصورة المتعادلة لمستقبل أفضل.

ومن أمثلة الاستباق عن طريق الإعلان بما يحقق الأنباء ما جاء في قصة (الملحمة):

((- سأغني لكم في هذه الأمسية التكريمية للمطرب الراحل أغنية (الملحمة) التي لم تمهلنا الأيام لكي نؤديها في حينها)) [٧٢].

يعبر الاستباق الإعلاني عن إنباء الحدث عبر الإعلان الذي قدمه الملحن عن تلك الأغنية التي لم يجمعهما القدر في أدائها، بعد أن كتبها الشاعر ولحنها الملحن، لكن الأيام حالت من دون ذلك إذ فرق القدر بينها، إذ يعبر هذا الحدث عن استباق لم يحصل على مستوى

أحداث القصة مما يعبر عن زمن مستقبل لم يتحقق وإنما تحقق على مستوى الحاضر فحسب، مما يشكل هنا مفارقة زمنية تبدو عبر الإعلان الاستباقي.

ومن أمثلة الاستباق عن طريق الإعلان بما يحقق الأنباء ما جاء في قصة (النهر والمجرى):

((فجأة صوت أبي من الزقاق.

- سآتي بـ (ألبيك آب)، احضر اللوازم الخفيفة قبل كل شيء.

خاطران فحسب جالا في ذهني عندئذٍ – أنا واقف كالأبله وسط الحوش وتحيطني من الجوانب صناديق وبقج وأكياس مملوءة والأواني وأبواب خشبية مشرعة بوجه السماء تفصح عن أحشاء غرف مسكونة بالوحشة والصمت والحزن على فراق الأحبة - ، الأول: إن الأمر واقع لا محالة وأننا بعد ساعات سنكون في بيت جديد وزقاق وصبيان جدد،... والثاني الذي وضعني في موقع مؤسٍ وحزين، هو أني سأفارق سمير، وربما إلى الأبد برغم وعودي الكاذبة أو العاجزة بأننا سنتزاور دوماً بعد أن يستقر بنا المقام في البيت الجديد، ولكنني – الآن- لست متيقناً من تحقيق ذلك لأسباب، أحدها البعد الكبير بين زقاقينا)) (٧٣).

يمثل الإعلان الاستباقي في النص السابق الموعد الذي سينقل الصبي من مكان لآخر، وأنه سيفارق صديقه سمير لامحالة الأمر الذي جعله يعيش حالة من الألم والقهر، على الرغم من تلك الوعود الكاذبة أو العاجزة بينهما بأنهما سيتزاوران في المستقبل، عندها أيقن الطفل بأن هذا الكلام مجرد حبر على ورق نتيجة البعد المكاني بين الزقاقين. لذا يقدم هذا الإعلان الاستباقي وجهة نظر الشخصية في عرض همومها

وواقعها المؤلم الحزين الذي نستعرض له عبر الوحشة والصمت والحزن بدلاً من الألفة والسعادة الغامرة.

٢- الطليعة الاستباقية:

هو استباق يأتي بعلامة ولا يكتسب دلالته إلا فيما بعد، لإعطاء القارئ إشارات عديدة تساعد على الاستدلال لما سيحصل، ويعود هذا لكفاءة القارئ في التهيؤ لاستقبال الأحداث التي ينوه بها[٧٤].

وتأتي الطليعة الاستباقية بمسألتين هما [٧٥]

١- ظهور شخصية لم تدخل في الأحداث إلاّ بعد ذلك.

٢- الوصف الوظيفي البنائي الذي يمهد لأحداث قادمة كانت ستثير أسئلة كثيرة لدى القارئ.

ومن أمثلة الطليعة الاستباقية فيما يتعلق بشخصية المرأة في قصة (زيارة):

((دخلت دون أن تطرق الباب، اندهشت لهذا الاقتحام الأنثوي المباغت لمكتبي، فاح فضاء الغرفة برائحة الأنثى، وعندما أصبحت قبالتي تماماً، في الجهة الأخرى من مكتبي الأنيق، قالت:

- أتسمح..؟

وقبل أن أرد، جلست على الكرسي وهي تشد طرف تنورتها الوردية نحو الأسفل، ثم رشقتني بنظرة زاخرة بالتحدي ونبرت.

- هيثم بردى.. حسب تصوري...؟!

أجبتها ونظراتي تسافر في أغوار عينها السماويتين، علني أستكنه أبعاد هذه النظرة الجليدية.

- نعم أنا هيثم، تفضلي.. هل من خدمة؟

لم تجب، بل أنشأت تخزر الأوراق البيض الملقاة أمامي، أردت أن اصهر الجليد فناولتها سيكارة، بيد أنها رفضت بإيماء من رأسها، ثم أمتد الصمت بيننا صحراء يكتنفها السراب، فأخذت اتملاها بإمعان:... شعر أشقر مسترسل بتموج خفيف حتى الكتفين البضتين ،وجه ناصع البياض، أنف مستقيم يوحي بالاستفزاز والخيلاء والمناكدة، وفم صغير ملموم، وعنق طويلة)) [٧٦].

لقد بدأت أحداث القصة بدخول تلك المرأة الجميلة على مكتب هيثم، إذ تفاجأه بهذا الدخول المباغت عندها فاح فضاء الغرفة بتلك الراحة الجميلة رائحة الأنثى، إذ كانت تخزر هيثم بنظرتها الزاخرة المتحدية، فبدأت غاضبة من تلك الأحداث التي جرت في رواية الغرفة (٢١٣) التي فارق الروائي بينها وبين محبوبها، فهذه الشخصية طليعة استباقية تشير إلى الزمن المستقبل لتعمل على تهيئة القارئ لمتابعة الأحداث وتشد فكره وذهنه وتبعده عن التراتبية في مجمل الأحداث القابلة.

من أمثلة الطليعة الأستباقية فيما يتعلق بشخصية عروة في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((كانت الصحراء تسبح في غلسة ليل، القمر فيه شيخ محدودب الظهر، والريح صرصر عاتية تسف ذرات الرمال إلى السماء المرتقة بالنجوم حين شق جوانب البيداء صوت كالرعد.

- عروة)) [٧٧].

لقد بدأت أحداث القصة بدخول شخصية عروة بن الورد إلى أحداث القصة فهو معروف بأمير الصعاليك، إذ كان يأخذ المال من الأغنياء ويعطيه للضعفاء، فالحكاية هي مقتبسة من سيرة حياة عروة، إذ يستعير الراوي شخصية عروة ويتقنع بها ليغيث الفقراء والمحرومين من أبناء قريته الذين كانوا يعانون من الفقر الشديد ولم يكن لديهم معيل، فظهور عروة من ابتكار الكاتب الذي أراد أن يوصل حقيقته للناس أن زمن الفقر لم يذهب ولا تزال تعاني بعض الناس من الفقر إلى يومنا هذا. لذا تكون هذه الشخصية بمثابة استباق للإشارة إلى الزمن المستقبل الذي يحوطه الفقر أيضاً.

ومن أمثلة الطليعة الاستباقية فيما يتعلق بالوصف ما جاء في قصة (الوصية):

((لتوضيح مجمل الأسئلة لا بد لي أن أعرج إلى وصف حياة القرية قبل دخول الانكليز، كانت قريتنا صغيرة بيوتها محاطة بتل عالٍ من طرفها الشمالي يفضي مباشرةً إلى المقلوب، وعند منحدر التل تمتد بساتين الكروم والزيتون على شكل حزام يلوب حول القرية حتى يلتقي بالساقية المنبثقة من الطرف الشرقي لسفح الجبل التي تنحدر من شق طولي في قاعدته حارثة طريقها عبر الأراضي المزروعة بالحنطة والشعير والعدس لتشق القرية إلى شطرين)) [٧٨].

جاءت الطليعة الاستباقية وصفية تبين حال القرية قبل دخول الانكليز عليها، إذ كانت القرية تنعم بخيراتها الوفيرة وأراضيها الخصبة المعطاء، وأعطت الطليعة الوصفية دوراً كبيراً ومكثفاً في النص القصصي، لأنه يمثل الثيمة المركزية والجوهرية التي عبرها يتحدد

الحدث السردي عبرها، لذا يعد هذا الوصف الوظيفي البنائي بمثابة استباق زمني يعمل على تهيئة القارئ للأحداث القابلة على مدار القصة.

ومن أمثلة الطليعة الاستباقية فيما يتعلق بالوصف ما جاء في قصة (المخاض):

((لم ولن يخطر على بالي، وأنا أتسلق السنين، سني الطفولة والمراهقة ومن ثم البلوغ المبكر، أن الأيام ستنتشلني من عالم الشمال ببرده وأمطاره ولياليه المغتبطة بالسماء الصافية صفاء الينابيع أحياناً، والملبدة بأجواء الرباب أحياناً أخرى،... وتزجني في عالم جديد لم يتعوده بدني من قبل، وأني الآن ملقى كشلوٍ عتيق صحبة صديقين في غرفة مشيدة من طابوق وجص جوار بستان عامر بأصناف الشجر يتّسيدهُ النخيل))[٧٩].

لقد جاءت الطليعة الاستباقية عن طريق الوصف لتبين حياة الشخصية وهي تتسلق سنين الطفولة والبلوغ ومن ثم العمل بمكان بعيد عن أهلة وناسه، ويتضح عبر السياق أن الراوي لم يكن معتاداً على مثل هذا المكان فالجو يختلف تماماً عن الجو الذي ولد وترعرع فيه، فلا يكتفِ بهذا فحسب وإنما، يصف كل ماله علاقة بحياته كلها، ويقدم بذلك إيحاء بعدم الرضا عن هذا المكان، مما يشكل عدائية ينحو بها عبر الوصف إلى مكان الألفة والانسجام والطمأنينة.

٢- تسريع الزمن:

ويقصد به العلاقة بين البعد الزمني للقصة والبعد الخبري للخطاب القصصي [٨٠]. فالبعد الزمني للقصة هو مجموع الفترة التي

تستغرقها القصة في حين يعبر البعد الخبري عن زمن الخطاب الذي يتناسب مع البنية السردية[٨١]. إذ يسعى السرد القصصي إلى التسريع عن طريق استعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى بالموجز والحذف[٨٢]. إذ يشكل التحام ترتيب السرد بسرعته الوجه الأول لإبداعية العمل القصصي. أما الوجه الثاني فهو التحام صيغة الزمن بصوت الراوي ليكونا معاً وحده كاملة [٨٣].

آ – الموجز:

هو أن يقدم السرد أعمالاً وأقوالاً في بضع فقرات أو بضع صفحات لأيام عديدة أو لأشهر عديدة أو سنوات من دون تفاصيل[٨٤]، إذ تعد " الخلاصة معدلاً من معدلات السرعة السردية "[٨٥]، فهو " أقصى انتقال من مشهد إلى آخر... فهو أمثل نسيج رابط في الحكاية الروائية التي يُعرف نسقها بتعاقب الموجز"[٨٦]، ولا يمكن تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي [٨٧]، وللخلاصة وظائف عديدة في النص القصصي منها: المرور السريع على فترات زمنية طويلة، وتقديم عام للمشاهد والربط بينهما، وتقديم عام لشخصية جديدة، وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص القصصي لمعالجتها معالجة تفصيلية، والإشارة السريعة إلى الفترات الزمنية والأحداث التي وقفت فيها وتقديم الاسترجاع[٨٨].

ومن أمثلة الموجز ما جاء في قصة (الوصية):

((وختاماً يا بني، إني لم أخلف لك مالًا ولا حلالًا، فكل هذه الأمور من توافه الحياة، كل الذي أستطعت أن أقدمه لكم حياة شريفة تأبى أن

تنكس رأسها أو تحني ظهرها للغريب المحتل، لك الخيار في قبول هذا الرأي ورفضه، ولكننا وباعتقادي استطعنا أن نقدم سيرة لا تخجل عن رجال المقلوب..

أي بني..

حبي لكم جميعاَ .. خضر))[٨٩].

يقدم الراوي في هذه الأسطر القليلة خلاصة السنين، التي خاضها خضر ورفاقه في مقارعة المحتل والدفاع عن قريتهم، فهم لم يتركوا مالاً ولا حلالاً لأحفادهم سوى تلك المسيرة المشرفة، فهم قدموا سيرة لا تخجل عن رجال المقلوب ومدى التلاحم فيما بينهم على الرغم من القلة القليلة التي وقفت مع المحتل أمثال نوح، فالراوي يوجز هذه السنين العديدة بستة أسطر عبر تقديم المعلومات الضرورية عن الشخصية والمكان وتقديم خلاصة الأحداث.

ومن أمثلة الموجز ما جاء في قصة (حكاية):

((ومع الأيام كبرت بدر البدور وحين أصبحت فتاة أخذت تحلم بالفارس الذي يحتويها، ينقلها إلى جنة الحياة، كانت تحلم به ليل نهار وتتصوره تارة فارساً يمتطي صهوة فرس بيضاء لها غرة سوداء تطير في السماء، يأتيها إلى النبع وهي تملأ الجرة، تبتسم وتطأطئ خجلة ثم يخطفها ويودعها وراءه ويطيران إلى السحاب.. وتارة مقاتلاً يتقلد سيفاً يقدح تحت وهج الشمس وحين يدك الأرض بقدميه ترتجف الدنيا خضوعاً له..))[٩٠].

يعمل الموجز السابق على تلخيص حياة بدر البدور عندما كبرت وأخذت تحلم بالفارس الذي يحقق أحلامها وتطلعاتها،إذ كانت دوماً تحلم بتلك اللحظة التي تتمناها أي بنت، فكانت تنتابها الهواجس والأحلام الجميلة، فكانت تتصور تلك اللحظة التي لا توصف، عندما يأتيها فارس أحلامها على فرس بيضاء يحمل سيفه، فالراوي ذكر السيف ولم يذكر غيره، لأن حمل السيف كناية عن الشجاعة والقوة، إذ يوجز الراوي حياة بدر البدور وأحلامها وتطلعاتها بأربعة أسطر بعد تقديم المعلومات الكافية للقارئ عنها ومن ثم عرض خلاصة الأحداث بلحظة الحلم المنتظر عبر التطلع للمستقبل القريب الذي تتمناه.

ب - الحذف:

هو "إسقاط مدة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث "[٩١] عن طريق إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تفاصيلها باتجاه المستقبل أو نحو الماضي[٩٢].

١- الحذف الصريح:

هو إعلان المدة الزمنية المحذوفة على نحو صريح بالسنوات أو الأشهر[٩٣]. مثلاً (وقضت عشر سنوات) أو (بعد أسابيع عديدة)[٩٤].

ومن أمثلة الحذف الصريح ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((وها أنذا بعد فترة أقل من شهر أقف أمام العبّار واطلب منه العبور في هذا الليل الشتائي))[٩٥].

يحدد الراوي الزمن لهذا الحدث بأقل من شهر إذ يعرض إصرار الرجل عبور النهر في تلك الليلة الشتائية الباردة على الرغم من الصعاب والمخاطر التي تعترضه في أثناء ذلك. ويبين الحذف الصريح أن الرجل قد عبر النهر أكثر من مرة لاقتناء ذلك العدد من مجلة الطليعة الأدبية، لذا يقدم هذا الحذف إيحاءً بالبحث عن العلم والثقافة والتزود بهما، وبذل أقصى الجهود للحصول على ذلك.

ومن أمثلة الحذف الصريح ما جاء في قصة (حكاية):

((وفي اليوم السابع قال العريس لعروسه.

- هيئي الفرس.

قالت خجلة وهي تداعب قلادتها.

- أبهذه السرعة!

أجابها وهو يمرر راحتيه على وجنتيها المتوردتين.

- يجب أن أرحل إلى القرى، يجب أن أسافر يا بدر البدور، وألاّ ما طعم الحياة؟))[٩٦].

يبين الحذف القصصي المدة الزمنية التي أسقطتها من الأحداث عبر اليوم السابع أي انه أسقط تلك الأيام وذكر اليوم السابع، شد رحاله لكي يزاول عمله كجوال يبيع الأحذية، والأقمشة، والكوفيات.. الخ، فالرجل مل حياة البيت وخرج يزاول عمله الذي أعتنقه منذ طفولته على الرغم من كونه عريساً في الأسبوع الأول من زواجه، فخضعت بدر البدور للأمر الواقع على الرغم من كونها عروس، فأخذت تسرج الفرس لحبيبها وتودعه، فتلك هي صفات المرأة المثالية التي تساند زوجها وتقف إلى جانبه.

ومن أمثلة الحذف الصريح ما جاء في قصة (نزق طفولي):

((وبعد برهة، وقدماي ترسمان القوس الوهمي للاستدارة نحو الزقاق))[٩٧].

يوجز الراوي عملية انتقال الطفل وأهله بلحظة من الزمن إلى الزقاق الجديد، فالراوي يلخص الأحداث المتسمة بطابع الاختزال والتكثيف والعرض الموجز لكي تؤدي دوراً مهماً في الصياغة المقننة للتشكيل القصصي الذي يحتاج إلى عدد من الآليات المركزة على أفعال تؤكد طواعية السرد عبر التحديد الصريح للحذف الزمني وأن أستغرق وقتاً قصيراً للغاية إلاّ أنه يؤكد لحظات طويلة من الألفة والسكينة عبر الزمن السابق لهذه اللحظة القابلة.

٢- الحذف الضمني:

هو الحذف الذي لا يتم التصريح به في النص القصصي وإنما يستدل عليه عبر ثغرة في التسلسل الزمني وانحلاله في استمرارية السرد[٩٨] وهذا الحذف لا يكاد يخلو منه أي نص قصصي لأن السرد يعجز عن التزام التتابع الطبيعي للأحداث[٩٩].

ومن أمثلة الحذف الضمني ما جاء في قصة (المخاض):

((وبعد وقفه قصيرة، رأيت فيها البحر يدفن النورس في لجة الفناء، أو الليل أخرس العندليب وأوصد بجدثه نوافذ النهار..))[١٠٠].

لم يحدد النص القصصي تلك اللحظة التي دفن فيها البحر النورس، الطائر الذي يعوم فوق البحار والأنهار، إذ يعطي دفن البحر للنورس دلالة على أن القاص بدأ يغوص في أعماق كتابة القصة، والليل

أخرس العندليب أي أن رئيس تحرير مجلة (الطليعة الأدبية) أخبره بالبداية المشرقة لكتابة القصة مما يحقق تسريعاً للأمام.

ومن أمثلة الحذف الضمني ما جاء في قصة (الوفاء):

((وبعد وقت قصير قام وسحب الجسد الأسطواني الأرقط الميت وأخرجه من المضيف ثم عاد وقد بان الظفر في عينيه الصفراويين البارقتين ووقف لصق وجهي))[١٠١].

لم يحدد النص القصصي المدة الزمنية التي أستغرقها الهر في خوض المعركة مع الأفعى التي دخلت المضيف ولم يذكر الراوي تفاصيل المعركة سوى تلك اللحظة التي خرج فيها الهر من المضيف وهو يسحب الأفعى، وقد نظر الهر إلى الرجل بنظرة بارقة ومعاتبة، لأنه كان يعلم بأن الرجل يشاهده، لذا يتحقق تسريع الزمن عبر هذه التقنية في الابتعاد عن التحديد الزمني الصريح.

المبحث الثاني

المكان

يؤدي المكان دوراً بارزاً في الحياة البشرية، فهو" مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم، ويتكون من مواد، ولا تحدد المادة بخصائصها الفيزيقية فحسب بل هو نظام من العلاقات المجردة فيستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد " [١٠٢] ويؤدي المكان دوراً كبيراً في عملية الإبداع، لأن النص الأدبي لابد له من وعاء يحتضن أحداثه[١٠٣]. وقد حظي المكان بأهمية كبيرة في السرد القصصي، إذ يشكل حضوره عنصراً أساسياً في العملية السردية بوصفهِ يمثل الأرضية الفكرية والاجتماعية التي تحدد مسار الشخصيات التي يذكر فيها وقوع الأحداث ضمن زمن داخلي نفسي يخضع لواقع التجربة في العمل القصصي[١٠٤]. فهو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية ساكنيه وأفكارهم ووعيهم[١٠٥]، إذ يعمل المكان على تحديد طبيعة الشخوص وسماتها والأحداث ومساراتها[١٠٦] .

ليس المكان في القصة مكاناً حقيقياً بل مكان لفظياً متخيلاً صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل القصصي وحاجاته [١٠٧]. إذ يبنى المكان في القصة على " أساس من التخيل المحض لكنه لا يكتسب ملامحه

وأهميته وديمومته إذا لم يتمثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي خارج النص "[١٠٨] فمن الصعب أن يتجاوز الكاتب وجود المكان لأنه " الحيز الفضائي الذي تتحرك خلاله الشخصيات وتتفاعل وتندمج في علاقات متشابكة، قائمة على الوعي بإستراتيجية وأهمية في حيوات الشخوص، فهو ليس مجرد عامل طارئ في حياة الإنسان بل هو معطى سيميوطيقي، فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، وإنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءاً صميمياً منها، وذلك لأن المكان الفسحة / الحيز الذي يتضمن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم. ومن خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر. أنه الشفرة (code) التي نتحصن بها في مواجهة الآخر " [١٠٩] لذا يعد المكان جزءاً من تكوين الإنسان[١١٠]. ويصور على أنه تعبيرات مجازية عن الشخصية لأن بيت الإنسان امتداداً لنفسهِ فإذا وصف البيت فقد وصف الإنسان التفصيلات العينية للبيوت والمساكن وأماكن الإقامة والاستقرار ليست جهداً ضائعاً ولا تبذيراً سردياً، فالبيوت وتلك الأماكن تعبر عن أصحابها [١١١]. فلا يأخذ المكان في القصة القصيرة " بالضرورة طابع المكان التوصيلي في الرواية ولا طابع المكان المسرحي المعروض أمام أعيننا، وإنما يأخذ طابع الترميز المكثف والتاريخي، وأنه لوجد هويته الوطنية عبر لغة الشخوص ومسار الأحداث ومدى التفاعلية الإيقاعية المألوفة للحياة اليومية "[١١٢]، فحين يفتقد العمل الإبداعي المكان فأنه يفقد خصوصيته ومن ثم أصالته[١١٣].

يتسع المكان ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث، وهو فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها [١١٤]، لذا " لا يكون

المكان ممثلاً للإطار الذي تجري فيهِ الأحداث وتتصارع فيهِ الشخصيات فحسب، وإنما نظاماً من العلاقات الوثيقة فضلاً عما ما يوصله من الإحساس بمغزى الحياة من خلال وظيفته كونه مركزاً للحدث وعنواناً للشخصية يبرز سماتها وانتمائها الاجتماعي، فضلاً عن تحميله للأفكار والمشاعر والحدس لذا يتداخل مع عناصر العمل الروائي متأثراً بها ومؤثراً عليها " [١١٥] لذا يكون المكان جزءاً من البناء في العمل القصصي بوصفه عنصراً من عناصر التجربة الأدبية لارتباطه مع الإنسان بعلاقة جوهرية، ومن هنا يشكل ركيزة أساسية في العمل القصصي لا يمكن الاستغناء عنه بأية حال من الأحوال.

١. جغرافية المكان:

ليس المكان الجغرافي الجغرافية نفسها بمعناها الوصفي بل أنها الجغرافية والتاريخ معاً[١١٦]، لذا تأتي الإشارات الجغرافية في كل مكان حتى تجعل القارئ يتصور المكان الذي تنتجه الحكاية، ولا تنتقل جغرافية المكان عن المرجعية الواقعية والثقافية والاجتماعية والتاريخية، ويحيل على المرجعي بلوازمه كلها ولكنه لا يطابقه بالضرورة [١١٧]، إذ أن الوظيفة التي يؤديها عنصر المكان هو " خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب أو جزءً منه "[١١٨] مما يولد شعوراً بوجود تطابق بين ما هو خيالي (مختلق)، وما هو واقعي حقيقي لأن عملية نقل الواقع إلى عالم القص عملية مكر وحيل[١١٩]. إذ تعمل الأشياء الموصوفة في المكان في النص القصصي على بناء البعد الجغرافي، فضلاً على الوظيفة الجمالية لذا تؤثث الأشياء جغرافية المكان فتصبح جديرة بالملاحظة [١٢٠].

آ- المكان الطبيعي / المكان الصناعي:

يُعد المكان الطبيعي من أهم أجزاء البيئة التي يهتم الكاتب بتصويرها بما يمر عليها من أجواء طبيعية، فضلاً على حركة الشخصية وانسجامها مع المكان وعليه يكون المكان جزءاً من بناء الشخصية[١٢١]. لذا فالمكان الطبيعي هو ما لم تتدخل يد الإنسان في تشكيله وإقامته بل يظهر بصورته الخاصة وخواصه المعبرة عنه[١٢٢]. أما المكان الصناعي فهو الذي يستحدث من الإنسان فكلما كان المكان مؤثراً ومصوغاً بإتقان تخيلي يتسم بالصدق الفني[١٢٣]. إذ يتدخل فيه الإنسان فيعمل على تشكيله ويعطيه طابعاً مختلفاً من غيرهِ عن الأمكنة[١٢٤].

ومن أمثلة المكان الطبيعي ما جاء في قصة (الملحمة):

((من يتسامى مع القصيدة وواضع القصيدة من يجعل الحروف والكلمات تتسامى، تصل حد التوحد بالأشياء، من يجعل المتلقي لا يردد الكلام مع المغني كالببغاء، يمس القشرة دون الغوص في الروح، بل يتماهى مع المطرب ليجعل الأغنية ترافق الزمان والمكان أياً كان، وأينما كان في الجبل، الوادي، السهل، الصحراء، في الضيعة، في القرية))[١٢٥].

يأتي ذكر الجبل والسهل والصحراء بوصها أمكنة طبيعية تابعة للأرض عبر رحلة المطرب الذي ذاع صداه شهرة في العالم، فالراوي ذكر الجبل والوادي والسهل ليعطي صورة عن مدى التلاحم والانسجام مابين المطرب والملحن والشاعر، إذ يولي القاص من جغرافية المكان أهمية كبيرة، فالجبل يعبر عن الصلادة ويوحي بالشموخ والأنفة والكبرياء، أما السهل فيوحي بالانبساط على تضاد من الجبل العالي، أما الصحراء

فتوحي بالاستواء والسعة، لذا يتشكل المنظر الطبيعي الذي يتناغم مع صوت المطرب الذي يدوي في هذه الأمكنة.

ومن أمثلة المكان الطبيعي ما جاء في قصة (حلم):

((ووقفت أتأمل المكان، انداحت التفاصيل أمامي عالماً أسطورياً شفافاً مكللاً بالبياض الناصع والثلج يتطامن نحو الأفق حتى يتلاشى في خط أبيض تمتد وراءه سماء مرصعة بغيوم ربابية فيمسي للأرض المتموجة والسماء لون واحد هو لون الثلج الهاطل بتمهل وكثافة))[١٢٦].

يصف الراوي الرحلة التي قضاها مع تلك المرأة التي اقتحمته في الحلم، فيذكر معالم ذلك العالم الجميل، من حيث سقوط الثلج المكلل بالبياض الناصع الذي له دلالة على النقاء والصفاء، الأمر الذي أعطى الراوي ميزة تمنحه التعبير عن وصف رحلته الجميلة عبر ذكر ذلك العالم الجميل الذي يتضمن السماء وموجوداتها في لوحة فنية متكاملة بالتركيز على الغيوم التي تسقط الثلج بما يتواشج مع الأفق البعيد.

ومن أمثلة المكان الصناعي ما جاء في قصة (الوفاء):

((ومن باب المضيف لمحت رؤوس النخيل والأراضي المزروعة بالجت والمحاصيل الصيفية والمبزل الذي يعزل القرية عن الشاطئ))[١٢٧].

يأتي ذكر البساتين التي لها دلالة على العطاء، فضلاً على الطبيعة الخلابة، فالبساتين والحقول تعطي ميزة جمالية للناظر، وتعد محطة استراحة للقارئ، إذ يذكر الراوي المبزل والحقول وأشجار النخيل، لكي يعطي لحياة القرية ميزة تختلف عن غيرها من المناطق فحياة القرية هي حياة هادئة بسيطة تتيح للراوي حرية الوصف والتعبير، إذ يتواشج

الجمال الصناعي عبر جهد الإنسان في الزراعة مع الجمال الطبيعي (الشاطئ) الذي يوحي بالطبيعة عبر المنظر الجميل الذي يشترك فيه الماء والنبات لتقديم المشهد الطبيعي بأبهى صورة .

ومن أمثلة المكان الصناعي ما جاء في قصة (نورس):

((شارفنا منتصف الجسر ووقفنا متجاورين إزاء العمارة المحاذية لشاطئ النهر نحدق في الماء الراحل إلى فجاج الأرض البعيدة ومفارزها المجهولة)) [١٢٨].

يتحدث النص السابق عن الجسر العتيق في مدينة الموصل، الذي يربط مابين الساحلين الأيسر والأيمن، ليدل ذلك على الحركة العمرانية في المدينة، فضلاً على التخفيف عن كاهل المواطنين وتقريب المسافات وجعلها قريبة للتحرك من مكان لآخر لأداء وظيفة أو لابتياع حاجات ضرورية أو الخروج لكسب الرزق، ويبين الراوي العمارة في النص القصصي لتدل على البناء العمراني الهندسي باختيار هذا البناء محاذياً لشاطئ النهر، مما يحقق قيمة جمالية يدعو القاص القارئ لتلمسها بوجود المكان الصناعي من الجسر والعمارة قرب المكان الطبيعي (النهر).

ومن أمثلة المكان الصناعي ما جاء في قصة (التجلي):

((وتلفت حوله يتقصى أبعاد المكان، وجد قبة كبيرة تتبختر بجبروتها الأزرق تحت سماء حبلى بغيوم ربابية، سعى نحو القبة يومًا وبعض يوم وحين وصل قصرًا هائلًا كله بياض في بياض تجلس فوقه القبة الزرقاء))[١٢٩].

تحلق أفكار الراوي بعيدة نحو خلق عالم آخر غير العالم الذي أبهرته التقنية والقصور الشاهقة والتقنية فبات العالم يأكل بعضه البعض، ونلحظ في هذا المقطع هروب الكاتب من العالم الحاضر على العالم الآخر. فالقبة مكان صناعي يوحي بالأناقة العالية للإنسان عن طريق البناء والتشكيل واختيار الألوان وتناسقها.

ب - المكان المفتوح/ المكان المغلق:

يقصد بالمكان المفتوح " كل حيز كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير، يحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرة أو بالواسطة، ويلاقيه الصلة أو التفاعل أو التأثير بحيث لا يبقى فسيحاً منكفئاً على ذاته يتحجب بالجدران العازلة " [١٣٠] أما المكان المغلق فهو الذي يشكل غطاءً على ساكنيه، ويتمثل بالبيوت والغرف وما تحتويه من أشياء كالسجون أو بيوت العزل السياسي أو الأمكنة النائية[١٣١]، لذا تختلف الأمكنة في الطبيعة فهي قواعد الأشياء التي تحتويها وتضع في تشكيلاتها لمقياس آخر يرتبط بالأتساع والضيق والانفتاح والانغلاق [١٣٢] . فالمكان " سواءً كان مغلقاً أم مفتوحاً يستطيع أن يفسر كثيراً من الدلالات الاجتماعية والنفسية وإحالتها على عالم رمزي أو واقعي متخيل" [١٣٣]، ومن هنا فليس " ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، الفرق بينهما من حيث كونهما مكانين مسمين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة "[١٣٤]، إذ إن المكان الضيق قد " يبعث على النفور في النفس

فيما لو اكتفى بالمشاهدة، دون العناية لأن التواجد الدائم في المكان قد يظهر من السمات والظواهر البارزة ما لم يكن في الحسبان، وينطبق هذا على المكان الفسيح الممتد أكثر من حاجتنا إليه " [١٣٥].

ومن أمثلة المكان المفتوح ما جاء في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((كانت الصحراء تسبح في غلسة الليل، القمر فيه شيخ محدودب الظهر والريح صرصر عاتية تسف ذرات الرمال إلى السماء المرتقة بالنجوم))[١٣٦].

تعد الصحراء من الفضاءات المفتوحة التي ورد ذكرها في القصة في أكثر من موضع، فالصحراء تعد مكاناً مفتوحاً تابعاً للأرض الواسعة كما تبدو في رحلة عروة بن الورد، الذي أبحر في رحلته يبحث عن شيء يقدمه لأهله الذين تعودوا على كرم هذا الصعلوك الذي يضحي بنفسه من اجل تقديم يد المساعدة للفقراء، فهو يسير وحيداً في هذا المكان الواسع الممتد عبر مسافة لا متناهية فهي معاناة شديدة وقاسية بالطبع، ولكن إصرار عروة على السير ليلاً في الصحراء واعتماده على ضوء القمر الذي ألفه في تلك الرحلة القاسية يوحي بالثبات وقوة الإرادة الفذة.

ومن أمثلة المكان المفتوح ما جاء في قصة (الأقاصي):

((شيوخ القرية المحنكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في في البيوت لقريتنا المعزولة والغارقة في مستنقع النسيان))[١٣٧].

تمثل القرية بأنموذجها المكاني المفتوح فضاءً سردياً نوعياً، إذ تشكل طبقة الشيوخ قمة الهرم الطبقي في المجتمع الريفي، ولهم حضور فاعل

في المناسبات جميعها (شيوخ القرية)على الرؤيات المصاحبة والمجاورة كلها، التي تسعى إلى اقتراح أنموذجها في قضية معينة أو حكاية معروضة، أو أزمة أو محنة تحل بالمجتمع، تحتاج في منظور الجميع إلى وجهات نظر متعددة ضمن سياقات كل طبقة وفضائها، وغالباً ما تنتهي إلى تبني وجهة نظر هذه الطبقة والعمل بموجبها، سعياً وراء الاستجابة للتقاليد المرعية وتأكيد هيمنة السياق الثقافي في هذا المضمار [١٣٨] . لذا يقدم القاص جغرافية المكان عبر القرية، مما يوحي بدورها في تشكيل البطل (شخصية) النص وميوله النفسية، إذ تمتد القرية في أفق الناظر بموجوداتها الطبيعية والصناعية وكأنها مكاناً لا ينتهي.

ومن أمثلة المكان المغلق ما جاء في قصة (الرسالة):

((أتدري آية أصرة من المحبة والإيثار والوفاء تكونت عند هؤلاء الناس اللائذين في الملجأ))[١٣٩].

يعد الملجأ من الأماكن المغلقة إذ يشكل أحد ابرز الفضاءات اللإنتقالية الخاصة التي تتميز بدلالتها الفنية، فهو البؤرة المكانية التي تلتقي فيها الشخصيات من طبقات اجتماعية مختلفة: أطفال، ونساء، وشيوخ في محاولة للبحث عن الأمان ولاسيما في أيام الحروب على الرغم من انغلاق الملجأ.

ومن أمثلة المكان المغلق ما جاء في قصة (الصورة الأخيرة):

((غابة أشجارها باسقة،أهي أشجار الصنوبر أم السنديان أم النخيل))[١٤٠].

تعد الغابة من الأماكن المغلقة، بحكم سعتها وكثافتها فهي تعطي للناظر بعداً مغلقاً لا يكاد ينتهي، فأشجار النخيل والصنوبر

والسنديان تعطي للناظر فرصة للاستمتاع بالمنظر الجميل والتمتع بالهواء العذب مما يعطي حيوية للمتلقي عبر موجودات النظر من النبات والأشجار.

ومن أمثلة المكان المغلق ما جاء في قصة (نزق طفولي):

((غرفة صغيرة ضيقة لا نافذة لها سوى كوى صغيرة مربعة تشرف من علٍ على ساحة مترية تعج بهياكل السيارات المعطوبة وأكوام الخشب والنشارة))[١٤١].

لقد جاءت الوظيفة الإيحائية التي بينها الوصف للمكان المغلق عبر وصف الموجودات والأشياء في تلك الغرفة التي تقطنها الشخصية، فهو لا يكاد وصفاً عابراً في حقيقته وإنما وصف الموجودات التي تحيط بالغرفة، فالراوي أراد خلق معادل رمزي لواقع حال الشخصية التي تعيش حالة من الوحدة والغربة في أكناف ذلك المكان الذي أصبح مكاناً مملاً بالنسبة للشخصية، مما يوحي بالانغلاق الشديد على الرغم من إشرافها على مسافة كبيرة.

ج- المكان العام / المكان الخاص:

تتشكل أبعاد المكان وتتضح أ في " التأثير الاجتماعي والفكري، فالواقع يبقى خارجاً ما لم تجرِ فيهِ الأفكار ويضع من خلالها الإنسان نصً جديداً لأبعاد ذلك المكان "[١٤٢]، وعليه فالمكان العام هو" الذي يحوي الأجسام كلها"[١٤٣] أما المكان الخاص فهو لكل جسم واحد فقط عبر إشغال المكان [١٤٤]، إذ يحوي المكان الخاص الشخص لوحده[١٤٥]، ويتكون المكان العام من مجموع الأمكنة الخاصة [١٤٦].

ومن أمثلة المكان العام ما جاء في قصة (الملحمة):

((ومن ثم تسلق الشهرة والذيوع في بغداد وفي الخارج مع كر الزمان))[١٤٧].

تعد بغداد احد أبرز مدن العالم فهي دار السلام ومدينة العلم والعلماء منذ القدم، فقد ورد ذكر اسم بغداد في المقطع السابق، على أساس إن الفنان الذي يشيع صيته في بغداد سيشتهر في مدن العالم جميعه، الأمر الذي جعل بغداد تحضر في أحداث القصة ويتكرر ذكرها في أكثر من موضع.

ومن أمثلة المكان العام ما جاء في قصة (الأقاصي):

((وكنا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا فكان يلبي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً. وعندما يصافح الغروب كفة الليل القادم كان يشّيعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجل ونصطحبها إلى بيوتنا))[١٤٨].

جاء حضور القرية وعالمها البريء في قصص (هيثم بهنام بردى) كثيراً، لأن القرية المكان الحقيقي الذي تدركه المدارك العقلية المنضبطة والواعية التي تسبح في عوالم مخيلة الراوي، فالتعلق بالمكان الأمومي صفة عراقية بحته فمن منا لا يذكر محلته التي ولد فيها وتربى، فكلنا نتذكر البيت الذي عشنا فيه وترعرعنا في كنفه، فظواهر المكان هذه مشبعة بها النفس العراقية سواءً أكانت بالريف أم في المدينة، فالقرية مكان عام يعيش فيه جماعة من الناس ينعمون بخيراتها الوفيرة مما توحي بالألفة والسكينة والطمأنينة .

ومن أمثلة المكان الخاص ما جاء في قصة (تليباثي):

((يوصد الأبواب كلها، يقفل درفات النوافذ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها فيعمد البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء))[١٤٩].

يعد المكان الذي تعيش فيه الشخصية المعادل الموضوعي لحركة الشخصية وأفعالها، فقد جسد الراوي عبر الوصف المكان الذي يحوي الشخصية والكشف عن ملامحها وإعطاء صورة تعبر في مجملها عن حركة نماء نفسي تجعل من المكان كله صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الراوي والشخصية.

ومن أمثلة المكان الخاص ما جاء في قصة (الوصية):

((أتلفت في الأرجاء باحثاً عن الصندوق، الضوء البكر يتسلل من خصص النافذة ويعانق وجهي، أتملى الكوخ بتأن، أتبين سقفه الآيل للسقوط، أفكر... إيه يا بقايا جدي))[١٥٠].

يمثل الكوخ مكاناً خاصاً لصاحبه خضر، فيتفقد أسعد أرجاء المكان الذي كانت تنطلق منه الشرارة لمقاومة الانكليز، ولا يقف الراوي عند وصف المكان فحسب، وإنما يحاول الكشف عن العلاقة الحميمية التي تربط الدار بساكنيها عبر الكشف عن حضور الإنسان في المكان وتألقه الوجودي فيه.

٢- تركيب المكان:

تتسع دلالة المكان بما يرتبط به من سياقات نفسية واجتماعية ليصل بعد ذلك إلى درجة النموذج التصويري ، فللمكان إبعاد نفسية،

فضلاً على وظائفه الفنية وإبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقدية التي ترتبط به ولا تفارقه [١٥١]، إذ إن علاقة الأمكنة بعضها بالبعض لها دلالتها وإبعادها الرمزية شكلاً ومضموناً[١٥٢]، وتبرز العلاقة المكانية في اللغة على شكل ثنائيات: فالرحلة مقابل الإقامة، والأعلى مقابل الأسفل، والقصر مقابل البيت الطيني، والريف مقابل المدينة [١٥٣]، وتشكل الأماكن المختلفة فيما بينها علاقات تتعلق بالتنافر أو بالتناقض أو بالجاذبية أو التوتر والتطور [١٥٤]، لذا تخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان لإضفائها على المنظومات[١٥٥].

آ- المكان الأليف / المكان المعادي:

المكان الأليف هو المكان الذي ينسجم معه الإنسان بصورة طبيعية باتجاهه بالألفة ويتمثل في كل مكان " عشنا فيه، وشعرنا بالدفء والحماية، بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا، ويعد البيت ولاسيما بيت الطفولة أشد أنواع الأمكنة ألفة"[١٥٦]، فهو المكان الذي ولدنا فيه وترعرعنا في كنفه، فقيم الألفة موزعة فيه، ويدغدغ بذاكرته الدفء الأصلي للمناخ الذي عاشه محمياً في داخله[١٥٧]. فالمكان الأليف هو " مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر"[١٥٨] فليس من المستغرب أن يرتبط الإحساس بالمكان الذي نعيش فيه تماماً بإحساسنا بالهوية الشخصية ما دمنا نعتمد بشكل كبير على المكان الذي عشنا فيه، والخبرات التي حدثت لنا فيه إذ

يساعد الارتباط القوي بالمكان على بناء شخصية الفرد وتنميتها، ويوفر استقراراً سايكولوجياً بين الماضي والحاضر في مواجهة مستقبل غير مضمون [١٥٩]. إذ لا تقتصر الألفة على المكان الذي ولدنا فيه أو عشنا فيه فحسب، بل على المكان الذي نحس بألفة إزاءه سواءً أكان خاصاً أم عاماً، شارعاً أم مقهى، مدينة أم قرية، أو أي مكان نحس فيهِ بالطمأنينة. ومهما يكن من أمر فان ألفة الإنسان للمكان هي عقد نوع من الصلة التي تربط الإنسان بالمكان الذي تظهر في العواطف والانفعالات والأحاسيس التي تجيش بها ذات الإنسان تجاه المكان[١٦٠].

أما المكان المعادي فهو المكان الذي تشعر فيه الشخصية بالاضطهاد والعدائية كأماكن الغربة[١٦١]. أو نتيجة لأي ضغط خارجي قد يتحول المكان الأليف إلى مكان معادٍ ويتحدد هذا عبر علاقة الشخصية بالمكان " وتتعقد علاقة الشخصية بمنازلها وتتنوع بتنوع الأمكنة الذاتية، لذا فإن الغالب على علاقة الشخصيات بمنازلها صفة التذبذب التي تتراوح بين حب ونفور، بين الاحتماء بها والهروب منها، ففي لحظات السعادة، تآلف الشخصيات بالأماكن، وفي لحظات البؤس تضطر إلى مغادرتها والتنكر لها "[١٦٢] إذ ثمة أماكن لا يشعر الإنسان نحوها بالألفة بل العكس، إذ يشعر نحوها بالعداء، وهذه الأمكنة أما يقيم فيها الإنسان مرغماً كالسجون والمعتقلات أو الأماكن التي توحي بأنها مكامن للموت والطبيعة الخالية من البشر وأماكن الغربة[١٦٣]، أي إن الإنسان يبقى مجبراً على الإقامة في هذه الأماكن، تحت أية ذريعة كانت سواءً معتقلاً، أو محاطاً بالخطر الواحد ومسلما أمره للواقع المحتوم عليه.

ومن أمثلة المكان الأليف ما جاء في قصة (الوصية):

((ها هو بيت جدي، أقترب منه بخطى مرتبكة، أتحسس جيبي لأتأكد من وجود المفتاح ها هو الموعد يا جدي، الموعد مع الأسرار، مع الكلمة التي تحدد مكان مثواك، مع الوصية))[١٦٤].

إن البيت هو ملاذ الشخصية، ومأمنها تجد فيه خلاصتها وإنسانيتها، وترتبط به بعلاقة ألفة وانتماء. فهو مأواها الأول والأخير، تلوذ به وتحتمي بظله من كل تأثير خارجي، ويترك هذا المكان أثراً عميقاً ومحبباً في النفس، لأنه يمثل مكان الطفولة والشباب. فالبيت هو الموطن الأول للإنسان إذ يمارس فيه طقوسه الخاصة، فهو جزء مهم في بناء الشخصية، فان دلالة المكان لا تكشف عن طريق النظرة المادية البحتة بل هو منظومة اجتماعية ونفسية تدخل في تكوين الإنسان فالبيوت والمنازل تشكل أنموذجاً ملائماً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية [١٦٥].

ومن أمثلة المكان الأليف ما جاء في قصة (أرض من عسل):

((كان الصباح يحمم البيوت المتكاتفة على جانبي الطريق، بيوت صغيرة بواجهات فاخرة، وحدائق غناء تدرج على أفياء وأفنان أشجارها الشحارير والعنادل والحمام، وتتصاخب على أفاريز أسطحها القرميدية اللامعة كراديس الحساسين، والذهول يطوق ذاته ويجعله يحاول أن يلّم كل الموجودات الغارقة في الشفافية والناطقة بالسحر والجمال بلمحة واحدة)) [١٦٦].

يشكل البيت مكاناً أليفاً فهو المأوى لكل فرد من أفراد الأسرة، لذا نجد فيه الذكريات كلها، فالبيت مستودعٌ للإنسان وحقائقه وأسراره

وهمومه وأحزانه وأفراحه، فالبيوت الجميلة والحدائق المطلة على جانب الطريق عكست جمالية المدينة ببيوتها الفاخرة وحدائقها ومتنزهاتها التي تعطي صبغة جمالية للناظر مما يجعلها أكثر ألفة.

ومن أمثلة المكان الأليف ما جاء في قصة (نزق طفولي):

((وضعت قطعت الشكولاتة على المنضدة الواقفة أمام السرير كتمثال منسي وأنشأت أتملى تفصيلات الغرفة الرابضة فوق سطح دار يتكون من طابقين))[١٦٧].

ينعم الرجل في مكانه (الغرفة) بحرية تامة وامن واستقرار فهو بالحيوية كلها يقوم بأعمال الترتيب في الغرفة التي تعد مأواه الخاص، وفيها يتشكل عالمه وجوهر وجوده، ففيها يتمتع بممارسة خصوصياته جميعها، مما يولد الألفة والانسجام في شعور الشخصية تجاه هذا المكان.

ومن أمثلة المكان المعادي ما جاء في قصة (الوصية):

((أصبح الأمر واقعاً، أستوطن الانكليز قريتنا أو استولوا على بيت عيسى واحتلوه وأصبح يعرف بالمخفر))[١٦٨] .

لقد تحولت القرية من مكان أليف إلى مكان معادي، ولاسيما بيت عيسى الذي أحتله الانكليز، فقد أصبحت القرية الجميلة الهادئة مكاناً مثيراً للقلق والخوف الشديد الذي بدأ يسيطر على ساكنيه، وتبدو طاقات الصبر والمقاومة قد نفذت وتحول فضاء القرية إلى قمة البؤس بقدوم الانكليز، إنها الحرب التي وضعت أوزارها على أهل القرية، فأصبحوا في ترقب دائم ينتظرون المفاجأة التعيسة التي لم يكن يتمنونها في يوم من الأيام، لذا تحول المكان الأليف إلى معادٍ، لاختلاف نظرة الشخصية إليه.

ومن أمثلة المكان المعادي ما جاء في قصة (الرسالة):

((كانت الوجوه المحيطة بنا والتي تضببت ملامحها بفعل العتمة السادرة تبتسم وينتشر الفرح فيها، رغم الترقب والخوف وأصوات الإنفجارات وأنين الطائرات فوق سماء المدينة))[١٦٩].

بعد أن كانت المدينة مكاناً أليفا تحولتً إلى مكان معادي بمجرد سماع صوت الإنفجارات وأنين الطائرات التي تحلق فوق سماء المدينة، فتحولت الشوارع والحدائق إلى أماكن خالية من السكان بسبب القصف الشديد على المدينة.

ومن أمثلة المكان المعادي ما جاء في قصة (حكاية):

((آخ .. حرفان حقيران هما كل حدود الألم، لم لا تصرخ الزنزانة: آخ.. أنها مريضة، مصابة بمرض الإهمال، السرير الذي أضطجع عليه تنغرز أسلاكه في ظهري، والعتمة رفيقة هذه الغرفة الصغيرة منذ ولادتها وستبقى ملازمة لها حتى مماتها))[١٧٠].

تعد الزنزانة من الأماكن المعادية لأنها تولد ضغوطاً نفسية – بوصفها مكان محصور جداً- لا تقل شأناً عن العذابات الجسدية الأخرى التي يواجهها الإنسان، فالزنزانة تفرض عليه أن يتخلى عن أعظم سماته الإنسانية عبر تعطيل أكثر حواسه، وعدم المبالاة بدواعي الإثارة التي تفرضها طبيعة الحياة داخلها، فإحساس الراوي بطول الزمن وهو داخل الزنزانة هو انعكاس لصداه الداخلي وتجربته في داخل هذا المكان عذاباً، وقسوة، ولوعة، فالزمن لديه فقد تسلسله المنطقي وقياساته المحدودة، لذا نجده قد تلون بالحالة الشعورية المنهكة التي فرضتها عليه سطوة الزنزانة.

ب - المكان المسرحي / المكان الكوني:

المكان المسرحي هو مكان الاستكشاف الذي يختبر إمكانياته وحدوده في بيان الأبعاد[١٧١]. إذ يوحي هذا المكان بالأحداث ولا يعرضها بل يقدمها بصورة ملموسة يسهل رسمها واستيعابها، ويلخص الصورة السريعة للمكان الذي تتحرك فيه الأحداث وتجري فيه الأفعال[١٧٢]. أما المكان الكوني فهو على العكس من المكان المسرحي يظهر عبر موجوداتهِ؛ الكون من حيث السماء والشمس والقمر والنجوم والكواكب، والطبيعة من حيث الماء والنبات والجبال وغيرها[١٧٣].

ومن أمثلة المكان المسرحي ما جاء في قصة (الوصية):

((قتل يوسف ونحن في قرية (ك) المجاورة كانت مهمتنا ناجحة حيث أقنعنا أناس القرية بالتعرض لمؤونة الإنكليز من الموصل وتدميرها وعقدنا اتفاقاً بالدفاع عن القريتين في حالة تعرض أي منهما لاعتداء الإنكليز))[١٧٤]

عندما يذكر الراوي القرية وما وقع فيها من أحداث وأمور، يبن كيف تحولت القرية إلى مكاناً مسرحياً للأحداث، فالراوي يبن كيف عقد أبناء القرية حلفاً مع القرية المجاورة في الدفاع عن القريتين إذا ما تعرض أحدهما من قبل الانكليز، فالراوي يبين كيف تمكن أبطال قرية المقلوب المتمثلين بـ (خضر ويونس وفاضل) من أقناع الأهالي بمقاطعة الانكليز من القريتين كلتيهما وعدم تقديم يد العون لهم لأنهم لم يأتوا لمساعدة أهالي القرية بل لتمزيق وحدة الصف فيما بينهم وزمننا اليوم خير شاهد على ذلك.

ومن أمثلة المكان المسرحي ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((- أبي... من أين يأتي النهر...؟

- من الجبال العالية البعيدة))[١٧٥].

يشكل النهر مكاناً مسرحياً لا يذكر القاص تفاصيله، وإنما يذكره على سبيل التلميح والإيحاء، فالنهر ليس المقصود به النهر العادي وإنما بابا نوئيل عندما ينحدر ليلاً في ليالي العيد لكي يعطي الأطفال اللعب والهدايا، فالراوي يشبه بابا نوئيل بالنهر الذي يحمل دلالات عديدة، منها الكرم والعطاء والصفاء والنقاء عبر تصرفاته الطيبة مع الأطفال.

ومن أمثلة المكان الكوني ما جاء في قصة (الفيضان):

((كان القمر لحظتذ قد انسل إلى قبة السماء ينير غضب دجلة وحسين وزورقه مثل قطعة صغيرة من أسفنج))[١٧٦].

يعبر المكان الكوني عن رحلة حسين الحمود الذي أراد عبور نهر دجلة لإنقاذ أبنته زينب عندما مرضت ليلاً، إذ يقدم الراوي الحدث بصورة فنية تعبر عن مدى حب حسين الحمود لأبنته الوحيدة زينب، فاتخذ القمر أنيساً ومنيراً لرحلته التي باءت بالفشل على الرغم من قوة الإرادة والإصرار الشديد لبلوغ الهدف المطلوب.

ومن أمثلة المكان الكوني ما جاء في قصة (حكاية):

((ورقصت الخيول على صوت قرع الطبول، وحين أسلمت الشمس للمغيب، دخل العريس على العروس في ليلةٍ رائقة، القمر في قمة شبوته))[١٧٧].

يقدم النص القصصي المكان عبر جزئياته المتعددة الشمس والقمر، بوصفها أمكنة كونية فغروب الشمس له دلالة على بزوغ نهار جديد، مليء بالجد والنشاط والحيوية واستقبال الحياة على وفق رؤية جديدة بعد انقضاء الليل وبدء الشمس إشراقتها الجديدة، وهذا ما يلقي بظلاله على ليلة الزفاف التي سترسم حياة العروسين في الصباح نحو مستقبل جديد يشتركان في صنعه بعد انقضاء الليل.

ج- المكان التاريخي / المكان الآني:

يستحضر المكان التاريخي " لارتباطه بعهد مضى أو لكونهِ لهُ علاقة في سياق الزمن "[١٧٨] . فهو ما تفوح منه رائحة القرون والأجيال السالفة مشيراً بخصوصيته إلى الجذور التاريخية العريقة ويحيل هذا المكان تاريخياً للتحولات الاجتماعية التي تطرأ على المجتمع[١٧٩]. إذ إن " طبيعة العلاقات بين المتخيل السردي والحدث التاريخي تأخذ شكلاً من التمثيل والتحويل عبر الوظيفة الطبيعية للخطابين المتغايرين فيتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي، ويسأل الثاني الحاضر"[١٨٠] إذ تبدو العلاقة بين المكان والتاريخ علاقة مصيرية، لأن المكان يحافظ على بنيته وشكله في داخل النص السردي، أو يتماهى مع السرد [١٨١]. فالتاريخ هو الزمن الذي يعطي للمكان قيمته المتغيرة من عهد لآخر، ويتحدد عبر التغير الذي يحدث الزمن في بقعة زمانية معينة [١٨٢]. باستحضار المكان واستدعائه بتفاصيله وأحدثه في زمن ما، قرب أو بعد عن الحاضر المعيشي[١٨٣]. أما المكان الآني فهو المكان الذي تحيا فيه الشخصية في راهنها الذي تحدث فيه عن الأحداث والمجريات[١٨٤].

ومن أمثلة المكان التاريخي ما جاء في قصة (الوصية):

((أرجو منك أن تبلغ والدك وعمك بدفني في الجهة اليمنى لشجرة الزيتون وعلى بعد ذراعين من جذعها، أما سر هذه الرغبة فهو كبير ورائع، لابد أنك يا سليلي قد رأيت شواهد قبور يونس وفاضل وداود، أليست في في الزيتونة وعلى يسار وخلف شاهد قديم مبني من الآجر، إن تحت عظام هذا الشاهد تنام عظام يوسف، أما القبر الذي يساره فهو ليونس الذي وافته المنية بعد طرد الانكليز بعشرة سنوات اثر حمى شديدة لم تمهله طويلاً، والقبر الذي خلفه فهو لفاضل الذي حضرت – أنت – مراسيم دفنه))[١٨٥]

تعد المقبرة من الأماكن التاريخية فهي تحوي رفاة أجدادنا وتاريخهم المجيد، فتلك هي وصية خضر لحفيده اسعد بأن يدفنه في الجهة اليمنى من شجرة الزيتون الكبيرة التي تظلل قبور الشهداء يونس و يوسف و فاضل و داؤد، أولئك الذين لم يتركوا مالاً ولا حلالاً، وإنما تركوا تاريخاً مشرفاً، فخضر أراد أن يدفن إلى جنب أصحابه وليجتمع بهم وبالوضع نفسه الذي كانوا فيه وهم على قيد الحياة، إذ يستحضر القاص المكان التاريخي (مقبرة الأبطال) ليوظفه في سياق أحداث قصته ليدل به على الأصالة والإرادة الأبية.

ومن أمثلة المكان التاريخي ما جاء في قصة (الفيضان):

((صوت

- سيفيض لا محالة.

صمت قصير يرين يقطعه صوت نسائي رقيق.

- أرأيتموه هذا الصباح؟ لم يتبق سوى نصف متر تقريباً ويصل إلى الحافة الحديدية للجسر.

وصوت ينذر بصوت خطر خفي..

- وأن حدث وفاض فأن الميدان هو الضحية الأولى))[١٨٦].

عرفت الحدباء بتاريخها الزاهر وحضارتها العريقة على مر العصور، فكانت لها ميزة خاصة لدى أهلها، فبما أن الراوي قد عاش وترعرع فيها فبالتأكيد قد تركت هذه المدينة بصمة مهمة في حياته، إذ يتحدث الراوي عن يومٍ نيساني جميل في مدينة الموصل عموماً ولاسيما منطقة الميدان مدينة الطفولة، فالراوي يصفها آنذاك وتلك الأيام الجميلة التي عاشها في كنف هذا الحي الجميل المطل على نهر دجلة حيث الماء والخضراء، فالراوي يتحدث عن زيادة منسوب نهر دجلة، وخوفه من الكوارث التي تنجم عن الفيضان.

ومن أمثلة المكان الآني ما جاء في قصة (حكاية عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((عروة يدخل المدينة ويتحدث مع صبي ظريف:

قادته السنابك نحو مدينة اتخذت من سفح جبل شاهق متكئًا لها، كان الكون يغرق في سراب كثيف من الغسق، والنسوة يجلسن أمام الأبواب وعيونهنّ شاخصة نحو الغروب وكأنهنّ يزفنّ الشمس نحو مخدعها، والأطفال يلمون بقايا من علق في وجدانهم وذاكرتهم من يوتوبيات بنوها في خيالاتهم البريئة من مدن والعاب وأكلات، والشيوخ يتّسقطون الزمن على حبات مسابحهم وصاياتهم التي تدفئ ما كلّت ولن تكل من الاغتراف من صدى همسات قلوبهم التي تعدهم بالمقاومة أبد الدهر، ولكن ليس ثمة أثر للرجال))[١٨٧].

يقدم القاص وصفاً جميلاً لهذا المكان وذلك الزمان على لسان (عروة بن الورد) بعد إن دخل المدينة، على الرغم من أن عروة بن الورد لم يعش بالمدينة، لكن الراوي أستعار شخصية عروة لنصرة الفقراء الذين داستهم حوافر الخيل كما يقال، لذا تكون المدينة مكاناً آنياً سعت إليه الشخصية بعد ترك المكان الأساس وما لبثت أن تعود إليه بد أتمام مهمتها ويعرض هذا المكان أصدام الشخصية بقسوة الواقع الذي من حالة الفقر بين سكانها.

ومن أمثلة المكان الآني ما جاء في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((عروة يدخل أحشاء الغولة:

ودخل عروة أحشاء المدينة، كبّر إله البيداء وهو يتأمل بفم فاغرٍ... عمارات شاهقة تناطح الغيوم، شوارع مبلطة تنز منها أسياخ حامية تحرق الترس والبدن، سيارات مركونه على الأرصفة.. أنعطف نحو اليمين وهو يتسمع منتشياً سنابك فرسه على بلاط الرصيف، أوقف فرسه وانتصب على الصهوة والسؤال يكبر في وجدانهِ))[١٨٨].

يبين الراوي تلك اللحظة التي دخل بها عروة المدينة، فالمدينة أصبحت ذات عمارات شاهقة، وسيارات فخمة على العكس من ذلك الزمن الفقير، الرجل الذي يملك فرساً يعد من الأغنياء، إذ يعقد الراوي مقارنة مابين الزمن الماضي والزمن الحاضر زمن القصور الشاهقة والسيارات الفخمة. لذا يكون دخول عروة لهذه المدينة مكاناً آنياً وما يلبث بعده أن يعود إلى مكانه الصحراء ويترك المدينة العامرة بالعمران والتطور.

المبحث الثالث

الرؤية

تمثل الرؤية العلاقات والأفكار التي تتضافر لتشييد المكان وتقديم الزمن الذي تجري فيه الأحداث بفعل الشخصيات[١٨٩]، إذ لا نواجه في النص السردي فضاءً خاماً بمعنى الكلمة وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة[١٩٠]. فليس الفضاء " مجرد تشكيل للمادة والأشياء في صورة تدرك لذاتها، وإنما هي تظهر في النص من خلال زوايا نظر (رؤى)، لتعبر عن انبثاق عالم كامل له حركيته ومجاله الانتقالي " [١٩١]، فالرؤية على مستوى الزمن والمكان " هو تحديد الإطار العام لهذين العنصرين "[١٩٢]، إذ تتضمن كل قصة رؤى عديدة، ولكن ما يحددها في النهاية هو مدى توازنات هذه الرؤى الكمي أو النوعي أو هيمنة إحداهما[١٩٣]، و تؤكد كل قصة على محور ما يكشف عن التجليات والمرامي التي يهدف إليها الراوي[١٩٤]. ويبرز في أية قصة المغزى البعيد الذي تنسج من حوله الأحداث وتطور الزمن وصور الشخصيات بعضها مع البعض الآخر[١٩٥]، ولا تعطي الرؤية للفضاء إلا برؤية الشخصية وهي تعمل، والحدث وهو ينمو، واللغة وهي تعكس الوعي[١٩٦]، لذا تشكل المنظومة لتمثيل الفضاء بوساطة وسائل حية صامتة وشكل فني معين عن طريق الرؤية المضمونية التي لها تأثير على أسلوب تقديم الفضاء[١٩٧].

١- الرؤية على مستوى الزمن:

يشير هانز ميرهوف إلى طريقة أخرى في التفكير بالزمن تقوم على مفهوم غير خاص أو ذاتي للزمن، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبر، إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بوساطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة [١٩٨]، أي الزمن في مفهومه الفيزيائي المحدد بـ (الوقت) الذي نستعين به بوساطة الساعات والتقاويم، وغيرها لكي تضبط اتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن لتأدية العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم أي أنه لا ينبع من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية [١٩٩]، وتأتي الرؤية على مستوى الزمن لأن الزمن يمثل الإيقاع الذي يضبط أحداث الحياة القصصية، والشاهد الحي على مصير شخصياتها والعنصر الفعال الذي يغذي الصراع إذ يمثل الزمن وسط السرد مثلما يمثل وسط الحياة [٢٠٠]، فالزمن في النص الأدبي هو زمن مزدوج، زمن الملفوظ الحكائي / القصة التي هي تسلسل زمني للأحداث ، وزمن السرد / الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص ويطلق عليه الزمن الكاذب [٢٠١]، إذ يميز الشكلانيون الروس في دراستهم الزمن في النص السردي بين (المتن الحكائي)، (المبنى الحكائي) ففي الأول ينصب الاهتمام على كيفية تقديم الأحداث على وفق منطق السببية ، في حين ينصب الاهتمام في الثاني على كيفية عرض الأحداث وتقديمها[٢٠٢] .

آ- الزمن الطبيعي (الخارجي / الظاهري):

هو الزمن الذي يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تتمثل بالسنة والشهر واليوم والصباح والظهيرة والمساء والليل والنهار[٢٠٣]،

ويحتوي هذا الزمن على ركنين هما : الزمن التاريخي والزمن الكوني[٢٠٤]، لذا يكون الزمن الطبيعي الخطوط العريضة والسقالات التي يبنى عليها النص، لما للزمن من ارتباط وثيق بالتاريخ إذ يمثل إسقاطا للخبرة على خط الزمن الطبيعي، فهو يمثل الذاكرة في اختزان الخبرات المدونة في نص له استقلالية عن عالم الوجود في النص السردي [٢٠٥]. أما الزمن الكوني فيتمثل في اختلاف الليل والنهار، وينشأ عن ذلك من ساعات، وأيام، وأسابيع، وأشهر، وفصول، وأعوام، وعقود، ودهور. إذ يتجسد في الولادة والحياة والشيخوخة والموت عبر تعاقب الأجيال[٢٠٦].

ومن أمثلة الزمن التاريخي ما جاء في قصة(الوصية):

((- أية يا جدي وماذا حدث لك بعد ذلك؟

أشعل جدي سيكارة جديدة واستنشق نفساً عميقاً أطلقه على هيئة زفرة خاطفة وقال:

- ألم يتبادر إلى ذهنك، لم عصيناهم؟، لم حاربناهم؟، ولمصلحة من؟، والقصد من ذلك؟))[٢٠٧].

يوحي المقطع السابق بزمن الجد خضر ويؤكد على الإصرار وقوة الإرادة على الرغم من علامات القلق التي تبدو على محياه المتمثلة في استنشاق السيكارة بنفسٍ عميق ومن ثم طرح الدخن بطريقة غريبة على العكس مما هو معتاد، فخضر يخاطب حفيده ويبين له لما عصا الانكليز وما القصد من ذلك، فذلك كله لتنعم القرية براحة وأمن واستقرار، لذا يشير النص إلى الزمن التاريخي الذي قضاه الجد في مقارعة الانكليز عبر العصيان والمحاربة.

ومن أمثلة الزمن التاريخي ما جاء في قصة (الملحمة):

((التفت إلى صديقي بائع الجرائد، الذي أصر أن يكون - فعلاً - أول صديق لي بعد عودتي من الرحلة، سيّما عندما حكيت له كل شيء ونحن في بيته، بعد أن منحني كل شيء: الحمام، الثياب الجديدة، وصداقته الجديدة الحقيقية، أصر أن يصطحبني إلى الحفل، قلت له.

- إنه يحس بوجودي))[٢٠٨] .

يوحي كلام الراوي بالزمن التاريخي عبر الرحلة التي قضاها الشاعر بمصاحبة بائع الجرائد الذي قدم له الدعم والمساندة لكي يكون الحفل على أفضل ما يرام، فكل ما فعله الشاعر في الحفل من عروض ما هي إلا أرضاءً وتكريماً لشخص يستحق الاحتفاء بذكره ألا وهو المطرب، لذا يوحي الزمن التاريخي ببدء أحداث القصة وانتهائها بانتهاء الرحلة الفنية.

ومن أمثلة الزمن التاريخي ما جاء في قصة (حكاية):

((قرية جبلية، تغفو على كتف جبل منح لها في غوابر الحقب والأمان والطمأنينة بفعل صلادته وجهامته وبسالته مع رجال القرية في الزمن الزائل لطرد الأعداء والطامعين وردهم إلى نحورهم خائبين))[٢٠٩].

تعبر الألفاظ السابقة عن الزمن الذي يسير أحداث القصة عبر ذكر القرية ووصف الطبيعة الجغرافية التي تحيط بها، ووصف حياة أهلها ، فالجبل هو رمز للتحدي والشموخ لذا نجد إن الراوي يقرن الجبل مع أهل القرية، فأهل القرية منذ ولادتهم نجدهم يصعدون الجبل ويسرحون ويمرحون في سفوح الجبل فهم اعلم من غيرهم بتضاريس الجبل، الأمر الذي جعلهم يستفيدون من حياة الجبل ولا سيما في الدفاع

عن القرية عندما تتعرض للعدوان، لأن الجبل في الغالب يكون قلعة للمقاتلين فهم يستفادون منه لكونه مرتفعاً فالعدو دائماً يكون تحتهم، لذا يتراجع العدو في بعض الأحيان عن خوض المعارك الجبلية.

ومن أمثلة الزمن الكوني ما جاء في قصة (الوصية):

((الصوت المطوط يغسل القرية الصافنة ويتسلل إلى أذني كأسطوانة مشروخة، نزلت من غرفتي، كانت ملامح الفجر الأولى تنساب من الشفق الشرقي كطفلٍ يحبو، والديكة تتناوب الصياح، والرجال والنساء يتوافدون مع الخطوط الفضية الأولى لفجرٍ تشريني جديد))[٢١٠].

يعبر النص السابق عن الزمن الكوني الذي يتمثل بـ (ملامح الفجر) الذي يدل على إشراقة يوم جديد في حياة القرية يضاف إلى تاريخها الحافل بالأمجاد، فنجد الناس تستيقظ من النوم لكي تمارس عملها كالعادة، فلا يعلم أسعد ما الذي سيواجهه في هذا الصباح الجميل من مشاغل وأعمال.

ومن أمثلة الزمن الكوني ما جاء في قصة (حكاية):

((الريح في الخارج لا تزال تزمر والليل يهرب نحو مرافئ الفجر، وفارس يأتيني ملثمًا متمنطقًا سيفه، يقف فوق رأسي، شمساً، جبلاً، عاصفة... أراه يبتسم، يشيل الوليد بين يديه ويقبله بحنان فأهتف له.

- إنه وعد يا عبد الكريم))[٢١١].

يعبر النص السابق عن الزمن الكوني الذي يتمثل بـ (بزوغ الفجر) وإطلالة يوم بهي وجميل يتمثل بولادة الهرة، التي طالما كانت أنيسة

الراوي، وتدل الولادة على ظهور حياة جديدة لهذا الكائن الذي طال انتظاره.

ومن أمثلة الزمن الكوني ما جاء في قصة (الأقاصي):

((والشفق يتهيأ للمغادرة ليسلم أمره ليوم صاح كنت أقف على سطح دارنا أتأمل قرص الشمس الناهض من مضجعه في الأفق الشرقي المفروش بالرباب، وروحي الغضة المحلقة نحو ربيعها الخامس عشر تتنسم الإشراقات الأولى لليوم القادم بكل ما يختزنه من دفء نابض من السماء العالية ومن سماء جديدة تشرق في جسدي وتجعله يصطلي برمضاء الرجولة المبكرة التي تقدد أيامي بأسياخ الترقب والقلق))[٢١٢].

يوحي النص السابق بالزمن الكوني عبر ذكر السماء والشمس مما يدل على دخول يوم جديد يضاف إلى حياة ذلك الشاب الجميل الذي يستقبل عامه الخامس عشر، ومما سبق يتمثل الزمن الكوني بالكون وموجوداته وظواهره الطبيعية السماء والشمس والفجر للدلالة على المستقبل من الحركة الدورية للكون يوماً بعد يوم.

ب- الزمن النفسي (الداخلي / الباطني):

يختلف هذا الزمن اختلافاً جوهرياً عن الزمن الطبيعي، فهو لا يخضع لمعايير خارجية، أو مقاييس موضوعية كالتوقيتات المتداولة[٢١٣]، إذ يتم معرفة هذا الزمن وتحديد سرعته أو بطئه عن طريق اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية للشخصية[٢١٤]، لذا يرتبط هذا الزمن بالشخصية التي تأخذ محل الصدارة وليس بالزمن ذاته، مما يؤدي إلى

فقدان الزمن الموضوعي، ليصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية للشخصية[٢١٥].

ومن أمثلة الزمن النفسي ما جاء في قصة (الوصية):

((بعد أن أستقر الوضع آثر عيسى الانزواء، وبعد أشهر رأيناه يحمل شجرة زيتون صغيرة ويتجه نحو المقبرة، ثم رأيناه كل يوم يملأ (مطارته) من الساقية ويتجه إلى المقبرة، نعم يا بني، زرع زيتونة صغيرة قرب قبر ابنه ورعاها بحنان حتى غدت هذه الشجرة الكبيرة المباركة التي يتفيأ بها ذوو الموتى عند زيارتهم للقبور، ما أروعك يا يوسف، ما أكرمك في حياتك، وما أكرمك في حياتك الأخرى))[٢١٦].

يعبر النص القصصي السابق عن الزمن النفسي الذي عاشه عيسى عبر العزلة والانزواء في البيت، وبعدها ما لبث إلا أن خرج من البيت وتوجه إلى المقبرة التي أخذت منه أعز ما يملك ألا وهو أبنه يوسف، وبعدها قرر أن يزرع شجرة الزيتون في المقبرة لكي يستظل الناس تحتها، فالراوي أختار شجرة الزيتون ولم يختار شجرة المشمش، لأن شجرة الزيتون شجرة دائمة الخضرة ، فضلاً على أنها تبقى مع العمر، وبهذا يظهر البعد النفسي للشخصية على مستوى الانزواء في البيت، ومن ثم الخروج للتعبير عن الفرح برؤية الشجرة المباركة.

ومن أمثلة الزمن النفسي ما جاء في قصة (شفق كالغسق):

((يمد أنامله الحبلية المعروفة نحو جيب صايته الجانبي ويخرج دفتراً صغيراً لورق اللف ثم ينشأ بلف السيكارة الأولى التي تتناسل من وهجها العشرات من السكائر اللاحقة، يشعلها من مقدحته العتيقة

المطلية بالفضة، يمجُ منها نفساً عميقاً ثم ينفثهُ محركاً الهواء الراكد الجاثم على العريشة الواقفة على يمينه، وحين تسلَّم الجمرة مصير السيكارة الأولى للاحقتها))[٢١٧].

يوحي النص القصصي السابق بالانفعال الداخلي للشخصية عبر حركات الشخصية التي تدل على القلق عبر الإفراط في التدخين، فالرجل يعيش في حالة من الوحدة، فضلاً على كونه معوقاً فقد أحد ساقيه الأمر الذي جعل هذا الرجل يشعر بالعجز واليأس، ومما يدل على البعد النفسي للشخصية العدد المتكرر للسكائر التي يدخنها الرجل وأن كان يعد متنفساً عما يمر به نتيجة الانفعال الداخلي والضجر عن ممارسة حياته بشكل طبيعي.

ومن أمثلة الزمن النفسي ما جاء في قصة (الفيضان):

((فأهمس ملتاعاً.

- أيمكن أن يتحول الفردوس إلى جحيم؟ انفض الفكرة من رأسي وأقوم متوكئًا على سياج الغرفة الخشبي بنقوشه الموصلية الخلابة وأتأمل السّماكين بسحنهم وسيقانهم المشعرة المكشوفة للشمس والريح وهم يدلون من وضع شباكهم))[٢١٨].

يعبر النص القصصي السابق عن حالة القلق والخوف التي تعيشها الشخصية نتيجة لارتفاع منسوب المياه في نهر دجلة، فالراوي يصور ذلك المنظر الخلاب والجميل عبر وصف المكان، فالأفكار تتلاطم في رأس الشخصية بالملامح الظاهرة عليها، وما الذي سيحدث إذا فاض النهر، إذ يبدو الزمن النفسي في غاية البطء لأن أوقات الحزن تطول جداً وهذا ما يزيد من الانفعال الداخلي للشخصية.

٢- الرؤية على مستوى المكان:

تكون رؤية المكان مرهونة برؤية الكاتب لها، إذ تقودنا هذه الرؤية إلى معرفة المكان وتملكه، من حيث هو صورة ، فضلاً على رسم طبوغرافيته، وتجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي [٢١٩]. إذ تتشكل الرؤية للمكان عبر تمثيله، بوساطة وسائل فنية من حيث نقطة الإحالة في منظومته بالتطور الخفي الذي هو موقع الشخص الذي يقوم بتقديم المكان، عبر وجهات النظر يمكن الدخول على الموقع، أو المنظور الذي يتخذه الرائي للمكان[٢٢٠]. إذ يضع الراوي في تصوره بالمنظور الخطي من حيث علاقة المكان بالشخصية فيعمل على بنائه موافقاً لطبائع الشخصيات، حتى لا يقع في مفارقات تربك البناء العام للقصة للعلاقة الجدلية بين العنصرين، إذ بإمكان المكان الكشف عن نفسية الشخصية والإسهام في نموها وتطورها، وقد تكون سبباً في تغير حياتها ووجهات نظرها مما يساعدها على فهم تصرفات الشخصية وقراءة نفسيتها وكيفية التعامل مع البيئة والأحداث[٢٢١].

١- الرؤية الاشتمالية:

هي المنظر العام الذي " يستطيع أن يرينا مجموع العناصر، ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل " [٢٢٢] لذا تسمى هذه الرؤية بالشمولية[٢٢٣] ، والاشتمالية[٢٢٤]، إذ تتسع بأتساع الحيز المكاني وانتشاره، إذ أنها التأطير الفضائي العام للنص الحسي منه والنفسي[٢٢٥].

ومن أمثلة الرؤية الاشتمالية ما جاء في قصة (الوصية):

((- سأنزل إلى القرية.

سأله يوسف.

- ألأمر مهم!؟

أجاب نوح.

- لأرى عائلتي واطمئن على الأطفال، وأتّسقط الأخبار.

وساق حماره منحدراً من الجبل دون أن يلتفت وسط ذهولي وهدوء يوسف، راقبته وهو ينحدر كالأرنب حتى أستوى فوق التل ثم نزل نحو القرية وغاب عن ناظري عندما دخل بساتين الكروم المحيطة بالقرية))[٢٢٦].

توحي الرؤية الاشتمالية للمكان عبر مراقبة الراوي لنوح عندما نزل للقرية يتقصى الأخبار فنوح لم يكن يريد النزول للقرية بل التخلص من يوسف ورفاقه والتوجه إلى الانكليز لكي يعطيهم معلومات عن القرية وعن يوسف ورفاقه وما يدور في رأسهم من خطط لموجهة الانكليز، لذا يعرض القاص المكان بمنظر عام يركز فيه على جزئيات متعددة عبر إيقاع الشخصية في المكان لتغطيه مهمتها من هذا السير المتواصل.

ومن أمثلة الرؤية الاشتمالية ما جاء في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة):

((دخل الطوار، وفي وهلة خاطفة ارتسمت المعالم في حدقتيه... أمرآة جميلة تبدو أكبر من عمرها، وثلاثة أطفال يفترشون حصيرة عتيقة، ولا شيء في الحوش سوى التخوت المتهرئة، والعيون الصغيرة الكأداء تبحلق نحو قدرٍ صغير فوق وجاق صدئ بنارٍ كابية))[٢٢٧].

يعرض القاص المكان في هذا النص على وفق المنظر العام بعدم التركيز على جزئيات المكان، وتقديمه سريعاً عبر نظرات الراوي في وصف الوضعية المزرية لهؤلاء الناس (امرأة تبدو أكبر من عمرها)، (وثلاثة أطفال يفترشون حصيرة عتيقة)، فهذه الأوصاف تم إيجازها عبر الراوي عن طبيعة هؤلاء الناس، وبالتالي ما هي إلا نقل صورة للمشاهد ووضعه في صورة الراوي كلي العلم.

ومن أمثلة الرؤية الاشتمالية ما جاء في قصة (الرسالة):

((دخل من شارع على زقاق إلى ساحة فسيحة وأنا اتبعه كالظل، حتى استوت السماء أمامي ناصعة ثم أمهلته ريثما ينحدر، صعدت إلى السدة ورأيت النهر تحتي بزرقته الأبدية، ثم لمحته يختفي في بقعة ركزت عليها خلال هبوطي إلى الشاطئ، وبعد فترة ليست بالقصيرة عرفت سر هذه الهلوسة بالخرق عندما اكتشفت مأواه)) [٢٢٨].

يسعى القاص لتقديم المكان في نصه إلى رؤية شمولية لا يركز فيها على مكان محدد وإنما يعرضها مباشرةً، إذ توحي الرؤية الاشتمالية للمكان الذي يقطنه ليث، بإصرار عامر على متابعة ليث ليس بالفضول منه لكنه أراد مساعدة هذا الشخص الذي سرعان ما دخل قلب عامر، فأصر عامر على متابعته حتى مأواه لكي يساعده لأنه أحس أن ليث يعاني من مشكلة لا يريد أن يبوح بها لأي شخص سواه، فالراوي يعرض المكان عرضاً شمولياً إلاّ أنه يوحي بحب المساعدة والسعي لتقديم الجهود لإنهاء مشكلة الفقر لديه.

٢- الرؤية المشهدية:

هي المنظر الذي لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءاً من الديكور، ولا يعرض مجموعة من الشخصيات، وإنما فريق منهم، وكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وتقول هذا مهم[٢٢٩]، إذ تحدد هذه الرؤية الإطار للمكان بخلفية تسمى بالمنظر المتوسط[٢٣٠]، بالتركيز على اختيار أمكنة عديدة بوصفها جزئية معينة، وجعلها البؤرة التي يستند عليها الراوي في تقديم رؤيته للمكان[٢٣١].

ومن أمثلة الرؤية المشهدية ما جاء في قصة (الطوق):

((والليل لايزال سفينة تبحر دون هدى في البحر المجهول والناس ما يزال يمرقون، وأسفلت الشارع ينز تحت عجلات المركبات المتعاقبة المتسارعة وهي ما تزال واقفة عند موقف الحافلات وعيناها لما تزل تبحثان في الرصيف بجنون مستعر))[٢٣٢].

تتوالى التفاصيل المشهدية التي قد تعترضها وقفات مشهدية اعتراضية أو ارتجاعية التي تتخلل السياق، فالخلق الوصفي يعطي الشيء اكبر من حجمه، وكلما زاد الوصف زادت دقة الموصوف، ولكن الوصف يتشوش كلما زاد عدد الأشياء، لذا فالاهتمام بالمشهد يأتي من كون المشهد العنصر الوحيد من عناصر النص الأكثر أهمية لأنه المكان الذي تروى فيه القصة. إذ يركز القاص على مكان محدد تقوم فيه الشخصية، ليسقط فيه الحدث الرئيس ليشكل من ذلك حدثاً متكاملاً تقوم به الشخصية في مكان محدد (الشارع) وجعله بؤرة للانطلاق لتقديم الجزئيات لهذا المشهد.

ومن أمثلة الرؤية المشهدية ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((- من أنت؟

- أنا النهر.
- أين أنت؟
- أنا في الجوار.
- لم لا تأتي؟
- سأفعل.
- متى؟
- في الليل.

ثم بصوت رخيم.

- عندما تنام كي أعطيك هدية الميلاد.
- شكراً يا نهر.

وبعد برهة هتف.

- أيها النهر..
- نعم.
- لي رجاء.
- سل.. يا حلو.
- أيقظني عندما تأتي لكي أرى لحيتك البيضاء.

سمع صوت ضحكة عميقة دافئة، ثم سمع النهر.

- حسناً يا فتى))[٢٣٣].

تبدو الرؤية المشهدية عبر الحوار الذي يدور بين الطفل وبابا نوئيل، وتوضيحه للطفل بعض الأسئلة التي لم يجب عليها أباه، فتلك الأسئلة التي لم تلقى إجابة من الطفل ظلت عالقة في رأسه إلا أن رأى بابا نوئيل في المنام، فكان الحوار سلساً كشف عن مدى تعاطف ذلك الإنسان الذي يعد رمزاً للكرم في عيون الأطفال.

ومن أمثلة الرؤية المشهدية ما جاء في قصة (تليباثي):

((- هل أنا تليباثي؟

وبعد فترة صمت..

- هل عشقت ذاتي..؟

استلقى على ظهره وتملئ الرأس، كان يعانق السقف متماوجاً مع وهج المصباح المتدلي فوقه تماماً، أحس للحظة خاطفة إن الشفتين ابتسمتا أو همستا، وان الرموش تتحرك استجابة لفعل حي، ففرك عينه وهو يمعن النظر عميقاً، وهمس.

- هل أنا أحلم..؟، هل يمكن أن تتكرر أعجوبة المثال الإغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالايتا...))[٢٣٤].

يحاول الراوي في المقطع السابق أن يتقنع بشخصية بشرية غير حقيقية، لأنها تشتغل على منطقة دقيقة وحساسة. ولعلها تأخذ هذه المواصفات من منطلق علاقتها مع الفن والأسطورة، لكي تحقق صورة التماثل والتخاطر مع هذه الثيمات، متلمسة ومتوسلة بالمستوى الفكري الذي ترشحه النماذج، عبر الفحص والتدقيق في المحتوى، وفعل الذات الذي انعكست عليها هذه النظرات أو محتويات اللوحات، فالوصف ورصد الأشياء في المكان ما يشكل البواعث والمحفزات التي من شانها إيقاظ الأحاسيس الدقيقة لتحقيق المعادل الموضوعي عند السارد [٢٣٥]، ويتحدد إيقاع الشخصية في مكان محدد هو (الغرفة) إلى مصنع لصنع التمثال بالقيمة العالية التي يقدمها عمل الفنان لذا يقدم القاص ذلك عبر رؤيته المشهدية.

- **هوامش الفصل الثاني**

(١) ينظر: شعرية الفضاء السردي، حسن نجمي: ٣٢.

(٢) الفضاء الروائي في الغربة، منيب محمد البوريمي:٢١.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي واشكالياته، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العدد (٥) لسنة ٢٠٠١: ١٢.

(٤) ينظر: الموصل فضاءً روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العددان (٧ و٨) لسنة ١٩٩٢: ٥٧.

(٥) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ٣٢٦.

(٦) ينظر: خطوط السرد الملتفة، د. بشرى موسى صالح، مجلة الأقلام، العدد (٤) لسنة ١٩٩٩: ٣٩.

(٧) جماليات المكان، مجموعة مؤلفين: ٥٩.

(٨) ينظر: إشكالية الزمن في الرواية، باختين، ترجمة: يوسف حلاق: ٢٣٩.

(٩) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٦ .

(١٠) ينظر: الموصل فضاءً روائياً، د.إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العددان (٧ و٨) لسنة ١٩٩٢: ٥٦.

(١١) مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، عبد الصمد زايد: ٧.

(٢١) ينظر: فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، ترجمة: محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (٢) لسنة ١٩٨٢: ٣٨- ٣٩.

(١٣) بنية الشكل الروائي: ١١٧.

(١٤) ينظر بناء الرواية ، د. سيزا قاسم: ٢٧.

(١٥) ينظر: الزمان والسرد، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم: ١/ ٩٥.

(١٦) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة: ١٥. الزمن في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد (٢٨) لسنة ٢٠١٠ : ١٩.

(١٧) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف ، ترجمة : أسعد رزوق: ١٠- ١١.

(١٨) تقانات الزمن السردي في رواية (في انتظار فرج الله القها)، د. نبهان حسون السعدون، ضمن كتاب (أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم): قراءة في سرديات سعدي المالح، إعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد: ١٩٤- ١٩٥.

(١٩) ينظر: في نظرية الرواية: ٢٠٧ .

(٢٠) دراسات في القصة العربية الحديثة: ١٣.

(٢١) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١١٩. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٠٣ .

(٢٢) ينظر: السردية في النقد الروائي العراقي، احمد رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير: ١٣٧.

(٢٣) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد: ٧٥.

(٢٤) ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ٢٥١. الألسنية والنقد الأدبي: ٩٣.

(٢٥) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦. النص الروائي: تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو:١١٠.

(٢٦) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦.

(٢٧) ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، وليد نجار: ٩٦ .

(٢٨) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي : ٨٠. النص الروائي. تقنيات ومناهج : ١١٠.

(٢٩) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، مجلة الأقلام، العددان (٥ و٦) لسنة ١٩٩٧: ٥٧.

(٣٠) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٤٧.

(٣١) في دلالية القصص وشعرية السرد، د. سامي سويدان: ١٦٦.

(٣٢) ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر علي: ٧٥.

(٣٣) خطاب الحكاية : ٥١. الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: ٤٨. جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي: ٢٠٨.

(٣٤) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد): ٦٣.

(٣٥) ينظر: بناء الرواية ، د. سيزا قاسم:٥٤.

(٣٦) ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ١٦٨- ١٦٩.

(٣٧) ينظر: بنية الشكل الروائي:١٢١- ١٢٢.

(٣٨) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٣٩- ٤٠. تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.

(٣٩) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٨- ٧٩. الزمن في رواية المنزل الخشبي وطيور مسعود لفارس سعد الدين، د. نبهان حسون السعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية – جامعة الموصل، المجلد (١٢) العدد (١) لسنة ٢٠١٢: ١١٩.

(٤٠) خطاب الحكاية:٦١.

(٤١) تليباثي:١٢.

(٤٢) نهر ذو لحية بيضاء:٥٠.

(٤٣)ينظر: بناء الرواية ، د. سيزا قاسم: ٤٠ .ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨.

(٤٤) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٧ .

(٤٥) ينظر: بنية الشكل الروائي:١٢١.

(٤٦) تليباثي:٥٦.

(٤٧) ينظر: فضاء القرية - الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي – ، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي):٦٩.

(٤٨) نهر ذو لحية بيضاء: ٢٤.

(٤٩) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨.

(٥٠) ينظر: خطاب الحكاية: ٦٠.

(٥١) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد): ٧٨.

(٥٢) أرض من عسل:٣٠.

(٥٣) الوصية:٦٠.

(٥٤) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٤١.

(٥٥) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ٩٦. بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٥٦) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦.

(٥٧) ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ: ٧٤.

(٥٨) خطاب الحكاية:٥١.

(٥٩) الألسنية والنقد الأدبي: ٩٦.

(٦٠) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٦١) ينظر: المغامرة السردية، د. سوسن البياتي:١٢٩.

(٦٢) ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك: ٦٦.

(٦٣) المغامرة السردية: ١٣٠.

(٦٤) ينظر: بنية الشكل الروائي:١٣٢.

(٦٥) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب: ١٨٨.

(٦٦) ينظر: خطاب الحكاية: ٧٩. بنية الشكل الروائي: ١٣٢. مدخل إلى نظرية القصة: ٢٨٠

(٦٧) ينظر: خطاب الحكاية:٨١.

(٦٨) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٣٣.

(٦٩) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٠. بنية الشكل الروائي: ٣٧.

(٧٠) الوصية:٥٢.

(٧١) نهر ذو لحية بيضاء: ٦٦.

(٧٢) م . ن: ٣٩.

(٧٣) تليباثي: ٤٠.

(٧٤) الوصية: ٦٦- ٦٧.

(٧٥) ينظر: خطاب الحكاية: ٨٣.

(٧٦) ينظر: م . ن: ٨٣- ٨٤ .

(٧٧) الوصية: ٤٩.

(٧٨) أرض من عسل: ٦٥.

(٧٩) الوصية: ٢٦.

(٨٠) نهر ذو لحية بيضاء:١١.

(٨١) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى: ١٢٥.

(٨٢) ينظر: نظرية الأدب: ٢٨٥.

(٨٣) ينظر: بنية الشكل الروائي:١١٩.

(٨٤) ينظر: خطاب الحكاية: ١٠٩. فضاء النص الروائي، محمد عزام : ١٢٥.

(٨٥) ينظر: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول):١١٣.

(٨٦) المصطلح السردي: ٢٣٠.

(٨٧) خطاب الحكاية: ١١٠.

(٨٨) ينظر: بنية الشكل الروائي:١٤٥.

(٨٩) ينظر: بناء الرواية، د.سيزا قاسم:٥٦ .

(٩٠) الوصية: ٤٥.

(٩١) أرض من عسل:٢١- ٢٢.

(٩٢) بنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٩٣) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ١٠١. تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، عواد علي، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد (٤٤) لسنة ١٩٩٢: ٢٧.

(٩٤) ينظر: خطاب الحكاية: ١٧١.

(٩٥) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٣٣.

(٩٦) نهر ذو لحية بيضاء: ١٥.

(٩٧) أرض من عسل: ٢٦.

(٩٨) الوصية: ٩٣.

(٩٩) ينظر: خطاب الحكاية: ١٧١.

(١٠٠) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٦٢.

(١٠١) نهر ذو لحية بيضاء:١٠.

(١٠٢) م . ن:٥٥.

(١٠٣) جماليات المكان، اعتدال عثمان, مجلة الأقلام، العدد (٢) لسنة ١٩٨٦: ٧٦.

(١٠٤) ينظر: جماليات المكان الدمشقي ، شوقي بغدادي ، مجلة عمان ، العدد (٣٤) لسنة ١٩٨٨: ١٢.

(١٠٥) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير: ٩.

(١٠٦) ينظر: البيئة المكانية في القصيدة الحديثة، ياسين النصير، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٣) لسنة ١٩٨٦: ٤٣.

(١٠٧) ينظر: المكان ودلالاته في رواية العودة من الشمال، زياد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، العدد (٢) لسنة ١٩٩٥: ٢٥٦. المكان في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد (٢٩) لسنة ٢٠١٠ : ٣.

(١٠٨) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي:٨٣/١. مكونات الخطاب السردي ، الشريف حبيلة : ٤١.

(١٠٩) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٢٧. مدخل إلى نظرية القصة: ٦٠ النقد التحليلي التطبيقي: ٨٢.

(١١٠) البنية الروائية في نصوص الياس فركوح، د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي: ١١٨.

(١١٢) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير:١٥٩.

(١١٣) ينظر: نظرية الأدب: ٢٨٨.

(١١٤) إشكالية المكان في النص الأدبي: ١٥١.

(١١٥) ينظر: جماليات المكان، باشلار، ترجمة: غالب هلسا: ٦. شعرية المكان في القصة القصيرة جداً، د. نبهان حسون السعدون:١٩.

(١١٦) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٢٩.

(١١٧) أبعاد المكان في رواية السيف والكلمة، لعماد الدين خليل، د. نبهان حسون السعدون، مجلة أبحاث التربية الأساسية عدد خاص بأبحاث المؤتمر العلمي السنوي الرابع الدولي الأول (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور) ٣٠- ٣١/ آذار/٢٠١١: ٣٤٥.

(١١٨) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين:٧٧. المكان وجغرافية النص، محمد الملاتي، مجلة الرواد، العدد (١) لسنة ٢٠٠٠ : ٢٢٢.

(١١٨) ينظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية ، د. يوسف حطيني:٧٥. شعرية المكان في القصة القصيرة جداً: ٣٩.

(١١٩) النقد التطبيقي التحليلي: ٨٢.

(١٢٠) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٧٨.

(١٢١) ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ٩٥.

(١٢٢) ينظر: القصة من جهة نظرية، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، العدد(٧) لسنة ١٩٨٩ : ٦٣. المكان في رواية سيدات زحل للطيفة الدليمي، هبة عبد الرافع عبد الرحمن الشهواني، رسالة ماجستير: ٣٩.

(١٢٣) ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين: ٢٥٥.

(١٢٤) ينظر: من الأدب الروائي، زيد الشهيد: ١٧٠.

(١٢٥) ينظر: قال الراوي: ٢٥٨. جدل القراءة، نجيب العوفي: ٢٤.

(١٢٦) تليباثي: ٢٧.

(١٢٧) الوصية:١١٠.

(١٢٨) نهر ذو لحية بيضاء: ٥٣.

(١٢٩) الوصية: ٧٥.

(١٣٠) م . ن:١٠٣.

(١٣١) أطياف الوجه الواحد:٢٥٢.

(١٣٢) ينظر: التجريب في القصة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي: ٢٣٣.

(١٣٣) ينظر: بنية النص السردي:٧٢. جماليات التشكيل الروائي: ٢٥١.

(١٣٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٦٧.

(١٣٥) الرواية والمكان: ٤٥.

(١٣٦) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، العدد(٢٤) لسنة ١٩٩٩: ٧٦.

(١٣٧) أرض من عسل: ٦٥.

(١٣٨) تليباثي: ٥٥.

(١٣٩) ينظر: فضاء القرية – الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي –، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي): ٦٥- ٧١.

(١٤٠) أرض من عسل: ٥٣.

(١٤١) تليباثي: ٤٥.

(١٤٢) الوصية: ٨٨.

(١٤٣) المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة آفاق عربية، العدد (٨) لسنة ١٩٨٠: ١٩٨.

(١٤٤) تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم:١٤٢.

(١٤٥) ينظر: تيارات فلسفية معاصرة: ٢٩.

(١٤٦) ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسين مجيد العبيدي: ٢٧.

(١٤٧) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٦٧.

(١٤٨) تليباثي: ٣٥.

(١٤٩) م . ن: ٥٧.

(١٥٠) م . ن: ٧.

(١٥١) الوصية: ٣٦.

(١٥٢) ينظر: الموصل فضاءً روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العددان (٧ و٨) لسنة ١٩٩٢. ٥٨.

(١٥٣) ينظر: المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة آفاق عربية، العدد(٨) لسنة ١٩٨٠: ٧٨.

(١٥٤) ينظر: الإيقاع الروائي في اللص والكلاب، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد (٢٣) العدد (١) لسنة ١٩٨٥: ٧٨.

(١٥٥) جماليات التشكيل الروائي: ٢٣١.

(١٥٦) ينظر: عالم الرواية: ٩٣.

(١٥٧) البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، د. شجاع مسلم العاني:٩٩.

(١٥٨) ينظر: جماليات المكان، باشلار:٤٥.

(١٥٩) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:٢٣٧.

(١٦٠) ينظر: علم النفس البيئي، د. فرانسيس وماك أندرو، ترجمة: د. عبد الطيف محمد خليفة، و د. جمعة سيد يوسف: ٣٤٣- ٣٤٤.

(١٦١) ينظر: أبعاد المكان في رواية السيف والكلمة لعماد الدين خليل، د. نبهان حسون السعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، عدد خاص بأبحاث المؤتمر العلمي السنوي الرابع (الدولي الأول)، (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور)٣٠- ٣١/آذار /٢٠١١. ٣٨٦.

(١٦٢) ينظر: التجريب في القصة العراقية القصيرة:٢٤٢.

(١٦٣) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٣٧.

(١٦٤) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان): ١٢٩.

(١٦٥) الوصية: ٣٤.

(١٦٦) ينظر: بنية الشكل الروائي:٤٣.

(١٦٧) أرض من عسل:٨٠.

(١٦٨) الوصية: ٨٨.

(١٦٩) م . ن:٣١.

(١٧٠) أرض من عسل: ٥٠.

(١٧١) م . ن: ٢٢.

(١٧٢) ينظر: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، د. سامية أحمد أسعد، مجلة عالم الفكر، المجلد (١٥) العدد، (٤) لسنة ١٩٨٥: ٣٢.

(١٧٣) ينظر: بناء الرواية، موير: ٥٦. وينظر: فن القصة: ١٧- ١٨.

(١٧٤) ينظر: الشكل القصصي في القرآن الكريم، نبهان حسون السعدون، رسالة ماجستير: ١٣٤.

(١٧٥) الوصية: ١٦.

(١٧٦) نهر ذو لحية بيضاء: ٣٧.

(١٧٧) م. ن: ٣٤.

(١٧٨) أرض من عسل: ٢٥.

(١٧٩) حركية الإبداع:٣٠.

(١٨٠) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٥٦.

(١٨١) مقامات العبث: قراءة في رواية (في انتظار فرج الله القهار)، د. فيصل غازي النعيمي، ضمن كتاب (أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم): ١٦٣.

(١٨٢) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار: ١٠٦.

(١٨٣) ينظر: غائب طعمه فرمان روائياً: ١٧٢.

(١٨٤) ينظر: المكان وجغرافية النص، محمد الملاتي، مجلة الرواد، العدد(١) لسنة ٢٠٠٠: ١٢٥.

(١٨٥) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٥٩.

(١٨٦) الوصية: ٤٤.

(١٨٧) نهر ذو لحية بيضاء:٢٤.

(١٨٨) أرض من عسل: ٦٨.

(١٨٩) م . ن:٧١.

(١٩٠) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية: ٢٢.

(١٩١) ينظر: المكان في رسالة الغفران، عبد الوهاب زعفران: ٩١.

(١٩٢) وجهة النظر على مستوى المكان والزمان، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة فصول، المجلد (١٥)، العدد (٤) لسنة ١٩٩٧: ٢٥٦.

(١٩٣) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ١٣٤. البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٦. تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٤.

(١٩٤) ينظر: القراءة والتجربة: ١٩٣.

(١٩٥) ينظر: حدود النص الأدبي، صدوق نور الدين: ١٠٢.

(١٩٦) ينظر: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية، د. نبيلة إبراهيم: ٢٤.

(١٩٧) ينظر: الرواية والمكان: ٥.

(١٩٨) ينظر: بنية النص السردي: ٦٨.

(١٩٩) ينظر: الزمن في الأدب:١١.

(٢٠٠) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٤٥.

(٢٠١) ينظر: باختين والزمن السردي الحديث، مقديسي بيرنيق، ترجمة: محمد درويش، مجلة الأقلام، العدد (٦) لسنة ١٩٩٩: ٣٥.

(٢٠٢) ينظر: خطاب الحكاية ٤٦.

(٢٠٣) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٧٩- ١٨٠. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، فاضل ثامر: ٨٤. عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماوي: ٦٨.

(٢٠٤) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً: ١٢٨- ١٢٩.

(٢٠٥) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٤٥.

(٢٠٦) ينظر: م . ن: ٤٥.

(٢٠٧) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق (بناء السرد): ٦٨.

(٢٠٨) الوصية: ٢٦.

(٢٠٩) تليباثي: ٣٥.

(٢١٠) أرض من عسل: ٥٧.

(٢١١) الوصية: ١٣.

(٢١٢) أرض من عسل: ٣٥.

(٢١٣) تليباثي: ٥٧.

(٢١٤) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٥٢. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد): ٦٨.

(٢١٥) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً: ١٣٤.

(٢١٦) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٧٣.

(٢١٧) الوصية: ٤٤.

(٢١٨) نهر ذو لحية بيضاء: ٤٨.

(٢١٩) م . ن:٢٥.

(٢٢٠) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٠١.

(٢٢١) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٢٢١.

(٢٢٢) ينظر: مكونات الخطاب السردي: ٥١.

(٢٢٣) كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف: ٦٥.

(٢٢٤) ينظر: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، نجيب العوفي: ٦٠٦.

(٢٢٥) ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ١٢٨.

(٢٢٦) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٧٢.

(٢٢٧) الوصية: ٢٢.

(٢٢٨) أرض من عسل: ٦٦.

(٢٢٩) م . ن: ٤٦.

(٢٣٠) ينظر: كيف تكتب السيناريو: ٦٥.

(٢٣١) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٦٩.

(٢٣٢) ينظر: في نظرية الرواية: ٢٢٥.

(٢٣٣) نهر ذو لحية بيضاء: ٦٨.

(٢٣٤) م . ن:٤٥- ٤٦.

(٢٣٥) تليباثي:١١- ١٢.

(٢٣٦) ينظر: تليباثي وثيمة التخاطر والإنثيال، جاسم عاصي، ضمن المجموعة القصصية(تليباثي): ٩٦- ٩٧.

الفصل الثالث

وسيلتا السرد

مدخل

- **المبحث الأول: الوصف**
  - ١- أشكال الوصف
  - ٢- أنماط الوصف
  - ٣- وظائف الوصف

- **المبحث الثاني: الحوار**
  - ١- الحوار الخارجي (الثنائي / التناوبي)
  - ٢- الحوار الداخلي (الفردي / الأحادي)
  - ٣- وظائف الحوار

مدخل:

يسعى الوصف إلى جعل سير الأحداث بطيئاً عن طريق استخدام صيغ مختزلة، مثل السرد ألمشهدي الذي يعطي الاختيار للمشاهد الحوارية أو بتوظيف وسيلة الوصف[١]، فالوصف وسيلة لا غنى للسارد عنها، لأنه يوظف لأداء مهام ووظائف عديدة تسهم في عملية البناء السردي، فهو يخلق شيئاً من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث ليضعنا وجهاً لوجه أمام مشهد ما يبعث على التشويق عند موقف محرج[٢].

أما الحوار فهو نمط تواصل إذ تتبادله الشخصيات وتتعاقبه فيستدعي الإرسال والتلقي[٣]، لذا انتفت النظرة القديمة التي تجعل الحوار مستقلاً عن السرد إذ أن السرد " أصبح يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث إلا أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أعم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكان الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد أذن نسيج الكلام ولكن في صورة حلي[٤]، لذا يعد الحوار احد الوسائل المهمة في بناء السرد، إذ لا تقتصر أهميته على التشخيص القصصي فحسب، بل أنه ظاهرة شخصية لكل خطاب أو هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي[٥]، فإذا كان الوصف ينشأ بفعل

توقف السرد في مقطع نصي مستقل[٦]، فأنه يقوم في داخل السرد بوظيفة بيانية، ورمزية في تنسيق الأسلوب الجمالي ليعكس نظرة الشخصية، ويقدم الموضوعات مما يفيد السرد في مرحلة لاحقة[٧] .

أما الحوار فهو وسيلة يتشابه فيها مع الشكل المسرحي ليس بالتركيز على آلية الحوار وإنما بوساطة الخطوات التي تعطى لتقديم الوقائع وليس الحكي[٨] إذ يستخدم السرد في تقديم الحدث وتصوير الشخصية أو بيان وظائفهما[٩] .

المبحث الأول

الوصف

يعد الوصف " نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات أو تصوير الشخصيات، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية "[١٠]، إذ إن غاية الوصف " أن يعكس الصورة الخارجية لحالٍ من الأحوال أو لهيئة من الهيئات فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي، على صورة أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب "[١١]، لذا يعد الوصف أسلوباً إنشائياً يقدم المظاهر الحسية للأشياء[١٢]، إذ أن حيوية الوصف جعلته يرتبط بفن الرسم ،فكما أن الرسم والأدب يرتبطان من حيث إن الأدب لون من ألوان التصوير، كذلك ارتبط الوصف بالرسم، إذ يعد الوصف محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات [١٣].

يمثل الوصف آلة تصوير لغوية تصف الأشياء وترويها[١٤]، عن طريق " تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها مكانياً لا زمانياً "[١٥]، إذ يمتزج الوصف برؤى الشخصية ويتفاقم مع حالاتها الفنية[١٦]، وتؤدي دراسة العلاقات بين السرد والوصف في الأساس إلى الأخذ بنظر الاعتبار الوظائف السردية للوصف، أي الدور الذي تقوم بهِ الفقرات والملامح الوصفية في انتقاء السرد العام[١٧]، فإذا كان السرد يركز على إبراز الأحداث والأعمال في بعديهما الزمني والدرامي، فأن

الوصف يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها، فإذا كان السرد يطلق القصة في الزمن، فإن الوصف يوقفها في المكان، وتكثر في السرد الأفعال الدالة على الحركة، في حين تكثر في الوصف الأفعال التي تدل على الحالة[١٨].

وتأتي أهمية الوصف في ارتباطه بالسرد من كونهما " عمليتين متماثلتين بمعنى أنهما ينظران بوساطة مقطع من الكلمات (التتابع الزمني للخطاب) لكن يختلف موضوعهما، فالسرد يعيد تتابع الزمن للحوادث، في حين يمثل الوصف يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان "[١٩] لذا فالنص القصصي يتألف من عناصر سردية وعناصر وصفية تقيم بينهما علاقة خاصة في علاقة تقرب من الصورة السينمائية[٢٠].

١- أشكال الوصف:

أ- وصف الشخصية:

لا يتمعن الوصف في النظر إلى خفايا الواقع والأحداث فحسب، وإنما يحاول التغلغل عن طريقه إلى الكشف عن خفايا النص القصصي ومكونات الشخصية[٢١]، فضلاً على الكشف عن الطباع الخلقية للشخصية عبر الأحداث والأعمال التي تتضمنها القصة والحوارات التي تجري على ألسنة الشخصيات[٢٢]، إذ يعمل الوصف على تشكيل هيكل البناء الجمالي للنص القصصي عن طريق رسم الشخصيات وملامحها المتعددة[٢٣].

ومن أمثلة وصف الشخصية في قصة (حلم):

((شدتني لوحة تحتل ركناً قصياً بين رفين.. كانت تمثل إنسانًا ضامر الساعدين والساقين، أصلع الرأس، ناحل البدن بالكاد يكسوه لا يطول لركبتين، معصوب العينين بلفافة قماش سوداء على حبل رفيع جداً. وفي الطرف القصي منه وإزاء وجه الآدمي ثمة وهج أصفر. أو فضاء تعلوه غيمةٌ صفراء تفضي إلى عالم غامض رصاصي، وتحت قدميه الحافيتين الملتصقتين بإصرار مجنون بالحبل. أسنة برتقالية تهمي ملامسة قدميه فيثويه ألم ممض.. تسمرت في مكاني عند العتبة أتأملها مأخوذاً بتلك الحركة الحائرة بين السقوط إلى الهاوية المعمدة بالنار، أو بلوغ الفسحة الصفراء البعيدة القريبة السهلة العصية)) [٢٤].

جاء الوصف في هذا النص مجسداً تجسيداً مهيمناً في داخل فضاء السرد ومجرياته، مشكلاً وإياه تلاحماً لا يسمح بفصل أحدهما عن الآخر، إذ يوقف الراوي متابعته للإحداث وحركة نموها عند نقطة معينة، لتقديم وصف اللوحة، وتتضح صورة الوصف عبر المعلومات التي قدمها الروي عن تلك اللوحة، التي تركزت على الملامح الخارجية للشخصية من حيث ملامح الوجه، ووصف البدن.

ومن أمثلة وصف الشخصية في قصة (العنقاء):

((شعرٌ أبيض، عينان زرقاوان. بدن ناحل، وبدلة عتيقة سوداء.. هي كل ما يميز هذا الستيني المتجذر في مقعده إمام وخلف الأجساد المستريحة في آتون العتمة المخيمة.. صارت تعابير وجهه تمثالاً جبسياً حائل اللون تشخص بعينين حجريتين صمائتين محتوية تفصيلات المسرح المفروش أسفل القاعة، وقد حلقت في فضائه الفسيح بجعةً بيضاء

بوجه قمحي وشعر مصفف على شكل هرم شبك بدبابيس بيضاء وجسد رشيق تتقافز كل خلاياه في حركات إيقاعية خاطفة مسافرًا إلى جزر مطمورة في ذاكرة التاريخ المركون على الرفوف الحجرية تعاركها أمواج امتطاها العفاريت فصارت تشن هجماتها على سواحل الجزر جاعلة أسراب البجع تحلق راحلة إلى أماكن حالمة ترقد على جنباتها عند الأصيل مرآة صقلية..))[٢٥].

لم يقف وصف الشخصية على المظهر الخارجي، والملامح البارزة له، فحسب وإنما امتدت إلى العالم الداخلي للشخصية، والتقاط كل ما تجيش به نفس الشخصية من أفكار وأحزان وتأملات وهواجس، متجاوزاً في ذلك قوانين الوصف الخارجي كلها التي تعتمد أساساً على القدرة البصرية، فهذه الأوصاف جميعها إنما تتم من منظور شخصية مشاركة في الحدث القصصي عبر لون الشعر والعينين والعمر وهيئة البدن على مستوى البعد الخارجي، وتصوير ملامح الوجه للدلالة على البعد النفسي للشخصية.

ومن أمثلة وصف الشخصية في قصة (الرسالة):

((أرجو أن لا تتوهم وتتصورني شاعراً...، لا لست كذلك، ولكنني متذوق للشعر، أفهم شعر نازك الملائكة، وأتحمس لشعر محمود درويش، واتيه خيلاء شعر المتنبي، وتسحرني أمطار السياب، مثلما أتيه في سكون ليل جبران.. إنني باختصار أمثل الشخص أدناه.

اسمي: ليث عبد الوهاب محمود.

الحالة الاجتماعية: أعزب.

المهنة: معلم.))[٢٦].

لا تقدم هذه الأوصاف وحضور تشكيلاتها شيئاً مذكوراً للحدث القصصي، فهي مجرد دوال وألفاظ تبين وجهة نظر الراوي في شخصياته والزاوية التي ينطلق منها في تحديد بؤرته، وهذه البؤرة التي يتم عبرها سرد هذه الأوصاف التي توضح هيئة الشخصية أو شكلها من دون أن تشكل هذه الهيئة أي عائق أمام الحدث، كما أنها تسهم في دفع الحدث إلى تشكّل أقوى وأكثر تمظهراً، وأن هذه الأوصاف لشخصية ليث من حيث الحالة الاجتماعية والناحية الوظيفية أي من ناحية عملها أو ما يسمى بياناً لموقعها الاجتماعي، فهذا الوصف يقوم بوظيفة إخبارية عن حال شخصية واقعية.

ب- وصف المكان:

يعد الوصف من أهم الأساليب في تقديم المكان[٢٧] ولا شك في أن الراوي عندما يصف المكان يحمله الإشارات والانطباعات الخاصة، إذ لا يقل وصف المكان أهمية عن أهمية سرد الأحداث والأفعال، ولكن في هذا الوصف يحتاج القاص إلى الإحاطة الكاملة بالمكان الذي ينوي وصفه، إذ يجعل القارئ يحس بالانطباع والنكهة والجو المألوف الخاص بهِ وأن يستطيع مراقبة الشخصية في عملها وفي حياتها، وأن يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها وما تحس به تجاه هذا المكان[٢٨]، إذ أن تشخيص المكان في النص السردي هو الذي يجعل من أحداث القصة بالنسبة للقارئ محتملة الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها، وأن يقوم بالدور الذي يقوم بهِ الديكور والخشبة في المسرح، ومن الطبيعي أن كل حدث لا يتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني، لذا فإن القاص بحاجة دائمة إلى

وصف المكان وتأطيره[٢٩]، لذا يعمل الوصف على تشكيل المكان وتقديمه ومنحه حضوراً وعمقاً دلالياً[٣٠].

ومن أمثلة وصف المكان ما جاء في قصة (الوصية):

((وتفرقنا على ثلاث جهات، يونس من جهة الساقية، وفاضل من الجهة الغربية، وانا من التل المطل على القرية من علِ، كانت الفوانيس المعلقة بجدران المخفر الخارجية مضاءة على غير العادة، تعجبت من هذا وتساءلت في سري، ما الأمر...؟ يبدو أن شرطة الإنكليز ما عادوا يخافون غدارة يوسف وتصويبه الدقيق))[٣١].

يحدد الراوي في وصف المكان وتخصيصه (المخفر)، ثم يصف محتوياته، فضلاً على الجوانب الخارجية الظاهرة البارزة (كالفوانيس) إذ تشير الحالة إلى الاستقرار والسيطرة التي حققها الانكليز في فرض السيطرة الكاملة على القرية وكأنهم سكانها، وهذا لا يمنع فاضل وزملاؤه من اقتحام المركز وفرض السيطرة عليه، فالفكرة التي تدور بذهن يونس ورفاقه هي وجوب خروج الانكليز من القرية بأي شكل من الأشكال ومهما كلف الثمن، لكونهم محتلين غزاة يكون طردهم واجباً وطنياً مقدساً.

ومن أمثلة وصف المكان ما جاء في قصة (المخاض):

((تبدو البيوت في الناحية وهي تسابق شاطئ النهر وتغدق عليه حياتها الضاجة بالسمر أبان الليالي الباردة وتعطيه ما يبدد وحشته من أحاديث وذكريات الرجال في مغامرات الأجداد وصراعاتهم مع الصعاب من أجل تثبيت الأقدام والوجود وترسيخ كياناتهم في أعماق الأرض كجذور النخيل. ما يجعله أليفاً ودوداً معطاءً معهم فيهب عطاياه إلى

الحقول والساقية لقطعان الماشية والسيل الصافي لحاويات النواعير وهي تدغدغ أعماقه وتنهل من فيضهِ صاعدة بحركتها الدائرية المتواترة المتعاقبة آخذة حصتها من اهرائة ماءً صافيًا دافقاً يخترم المسارب المتعددة نحو البساتين والحقول...هذا الفرات السرمدي سخي في عطاياه نحو الإنسان الذي جاوره وقاسمهُ الخبز عبر الحقب والدهور))[٣٢]

يحيل وصف المكان (البيوت /الشاطئ) إلى حساسية وصفية مركزة في غاية الأهمية، إذ لم يركز الراوي على الجوانب الخارجية الظاهرة والبارزة فحسب، بل أتى على وصف سلوكيات ومشاعر وأحاسيس تختلقها الشخصيات في جو من الانفعال بهذا المكان، مما يفصح عن مخيلة سردية مركزة تغني الحدث وتشد من فاعلية المكان وعلاقة الشخصيات القصصية وهي تتحرك بحرية ضمن الحدود المرسومة لها بدقة، مما يوحي بألفة هذا المكان من وجهة نظر ساكنيه إذ يعبر عن كيانهم وأفكارهم وأحلامهم وأمانيهم .

ومن أمثلة وصف المكان ما جاء في قصة (الوصية):

((.. أصبح الأمر واقعًا، أستوطن الانكليز قريتنا أو احتلوها واستولوا على بيت عيسى وسكنوه وأصبح يعرف بالمخفر، أما عيسى فقد أودعوه إحدى الغرف كأول سجين عرفته القرية وبعد أن أحكموا السيطرة على القرية تبدلت أحوالنا قاطعناهم، مثل أي عدو يجثم على صدورنا، لا نصب على أيديهم الماء ولا نجلسهم في مضايفنا)) [٣٣].

يأتي وصف المكان مطابقاً للحالة النفسية والشعورية التي تعيشها الشخصية بمضمونها الانفعالي والشعوري الذي تحس به الشخصية، فبعد أن احتل الانكليز القرية ولاسيما بيت عيسى وسجنه الأمر الذي

أثر سلباً على واقع القرية، بعد أن كانت تنعم بالأمن، إذ يكشف الراوي عن الحالة المأسوية التي تعيشها القرية بعد احتلال الانكليز، لذا تتحول دلالة المكان من الألفة إلى العداء، ومن الطمأنينة إلى القلق لشعور الشخصيات بدخول الغريب إلى خصوصياتهم.

جـ- وصف الشيء:

يعد الشيء عنصراً من عناصر العالم الخارجي عن الإنسان إذ يستطيع يمسكه أو يعالجه[٣٤]، ويسعى الوصف إلى الكشف عن هذهِ الأشياء ومكوناتها[٣٥]، لأن الشيء يحمل دلالة خاصة إذا وجد في النص القصصي، إذ تتفاعل معه الشخصية[٣٦]، لذا فأن وصف الشيء يتبع وصف الشخصية والمكان والحدث ولا يقل عنهما بأية حال من الأحوال[٣٧].

ومن أمثلة وصف الشيء ما جاء في قصة (تليباثي):

((اقفل فمه بأحكام وحاول أن يغور في عيني قرينه عله يستشف سبب عناده ويفك بالتالي هذا الطلسم الساحر في جماله ،مد سبابته المرتعشة نحو الحلمتين.. انفتحت في دياجيره كوى عبقة برائحة ذكرى عتيقة، ثقب ستاره الليل غناء جندب يبحث عن خلٍ هجرهُ، فاخترقت وجدانه ذكرى هلامية سابحة في بحر من لذة طواها النسيان فأزدرد ريقهُ بصعوبة جمة، كادت تفاحة آدم تطفر من لسانهِ، وبإبهامهِ حرث النحر بهدوء ثم طوقه بكفه وعصره بقوة ونطق الكلمات كالفحيح..))[٣٨].

يقدم النص القصصي وصفاً للشيء يرتبط بصاحبه ألا وهو (إقفال الفم) لعدم الاستجابة، إذ يبين الراوي أن المعجزة ذاتها لم تتكرر مرتين، معجزة بجماليون ومعبودته التمثالية جالاتيا، إذ حدث ذلك في زمن لا يستعاد أبداً، ففي هذا المقطع نجد أن الشخصية أصيبت بالإحباط لعدم تحقيق غايتها بخلق شخصية أخرى معادلة لشخصية يحبها. ويلقي وصف الشيء بظلاله على الشخصية، إذ يعبر عن حلمها وأملها وتطلعاتها نحو الإبداع.

ومن أمثلة وصف الشيء ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((كانت أقداح الكاستر الدافئة المتراصة وراء الواجهة الزجاجية لمحل يغرق بالأضواء البهية توحي إليه دوماً باقتحام المحل وخنق صاحبه ثم القفز على الواجهة والغرق، حتى الموت، في الرائحة الزكية الشهية للمزيج الأصفر حد خروجه من زقومهِ. بيد أنه كان هذه المرة كان من الخور والألم والجوع بحيث لم يتحرج من لمس فخذ رجل بدين كان يلتهم الكاستر بنهم، وسمع الصوت الناعم المستجدي، صوته يخرج من فمهِ ذليلًا مهاناً)) [٣٩].

لقد أعطى الوصف للشيء الموصوف لذة وزينة للمحل مما جعل الرجل يفكر باقتحام هذا المحل لتحقيق غايته وإشباع حاجته، فطالما المحل بهذه الزينة والواجهة البراقة والكاستر الشهي الذي يجذب كل من ينظر إليه، الأمر الذي جعل الرجل يفكر دوماً باقتحام هذا المحل والجلوس فيه وشم الرائحة الزكية الشهية للمزيج الأصفر، فعندما دخل المحل وجد رجلاً بديناً يلتهم الكاستر، ومن شدة الرائحة الطيبة والجوع الشديد جعله يستند على الرجل من دون أن يشعر بنفسه.

ومن أمثلة وصف الشيء ما جاء في قصة (حكاية):

((تململ واخذ يلوب حول نفسهِ ثم هرول نحو المنضدة، توارى تحتها لوهلة ثم ركض نحو باب الغرفة وأختفى في الظلام ولكن نباح كلب أعاده كالبرق. وقف قبالتي، ماء بخجل ثم نكس رأسه..

- لا تخجل.. إنها قوانين الحياة))[٤٠].

يعرض النص القصصي وصفاً لشيء يرتبط بصاحبه فالحركة التي قام بها الهر نتيجةً لنباح الكلب والهروب والاختفاء خوفاً على نفسهِ، فالراوي كلي العلم كان مشاهداً للحدث بأم عينيه، فعندما رأى الهر الرجل ماء ونكس رأسه بخجل، فالأمر هو واقع حال، مما جعل الرجل ينادي الهر ويتحدث إليه ويقول له لا تخجل مني أنها قوانين الحياة، إذ يبدو عبر الوصف تأثر الشخصية بالفعل مما دعا بالرجل الاعتذار وإيجاد العذر للهر.

٢- أنماط الوصف:

آ – الوصف الموضوعي / الوصف الذاتي:

الوصف الموضوعي هو الذي يقوم بهِ الراوي عن طريق تقديم الشخصية أو الشيء أو المكان برؤيته الموضوعية، أما الوصف الذاتي فهو الذي يقدم الموصوف عن طريق إحدى شخصيات القصة عندما يكون الراوي مشاركاً في الأحداث[٤١].

ومن أمثلة الوصف الموضوعي ما جاء في قصة (النبض الأبدي):

((قرية جبلية نفض أهلها غبار أقدامهم هربًا من الشرارات المتساقطة من السماء، حمم بركانية بأشكال متعددة: مدببة طويلة

تحف بها شلالات من نار كروية تتشظى منها نجيمات بارقة برتقالية – خضراء، صفراء، ثريات متلألئات تهوي من الخالق، تتوامض نيرانها المتساقطة بشكل هندسي بديع، كل هذا الجيش من الكرات و الثريات والأسطوانات المعبئة بالدمار والرصاص والشظايا الكاوية، القاطعة المعادية لكل أشكال الحياة وجد طريقهُ وبشكل منظم وتوقيت متوافق ليعانق سقف بيت طيني، أو سياج مبني من الجص والحجر الجبلي، أو فوق قضبان من أخشابٍ متشابكة ومتكاتفة لتشكل في تآصرها جسرًا خشبيًا يحنو على ساقية أو نهر صغير مياهه صافية صفاء عين الديك))[٤٢] .

يتبين عبر المقطع الوصفي القصصي السابق حضور الراوي كلي العلم بكل شيء، إذ ينقل صورة الدمار الذي حل بالقرية نتيجةً لهذا البركان بعد أن كانت القرية تنعم بخيراتها الوفيرة، فالراوي اعتنى بوصف المكان ونقل أدق التفاصيل بأسلوب أشبه بالتصوير المباشر، فنكاد نجد لوحة أمام أعيننا بأوصافها كاملة، لذا يعرض الراوي رؤيته الموضوعية للمكان عبر التصنيف الدقيق لجزئياته ليوحي بالواقع المرير ومقارنته بالواقع الجميل في الماضي.

ومن أمثلة الوصف الموضوعي ما جاء في قصة (المخاض):

((قلت للعبار وأنا اقفز نحو الشاطئ.

- انتظرني.

وصعدت نحو فم الطريق الترابي تاركاً عبر القرية محملاً بتساؤله عن مغامرة هذا الطبيب غريب الأطوار، ثم ثقب جلدة الليل بغناء شجي حزين سرعان ما بدد وضوحه التناسب العكسي بين مكان

وقوفه وابتعادي عنه وأنا أصعد نحو أول بيت في الناحية، والأمل أن اقتني العدد الجديد من (الطليعة الأدبية) وأن أكون أحد المساهمين فيها لأسجل لنفسي تأريخًا يبقى في ذاكرتي إلى الأبد بأن تظهر لي قصة تكون مفتتحاً لمسيرتي الإبداعية المرتقبة))[٤٣].

يقدم الراوي في هذا النص وصفاً للمكان الذي هيمن على السرد، فالراوي شاهدٌ على الحدث وراويه، لأن هذا القطع ينتمي لتجربة حقيقية عاشها القاص المبدع هيثم بهنام بردى، فالمكان هو مكان حقيقي وليس متخيلاً، فالنص يمثل بداية الطريق للقاص، فالطليعة الأدبية هي مجلة معروفة لنشر المقالات والأعمال الأدبية بأنواعها الشتى، فغاية القاص اقتناء نسخة من تلك المجلة التي نشر فيها قصة (تل الزعتر) التي جّسد بها الواقع اللبناني، فتلك القصة أعطت القاص مكانه مهمة آنذاك مما دفعته إلى إنتاج مزيد من العطاء الأدبي، لذا يكون الراوي قد قدم رؤيته الموضوعية عبر المكان عن طريق حركة الشخصية وقيامها بالأحداث في نطاقه.

ومن أمثلة الوصف الذاتي ما جاء في قصة (الرسالة):

((غرقت داخل ياقة قميصي، تقنفذت داخل ذاتي وجهدت في إحضار وجهه، ليث.. أحلى اسم رددته شفتاي طوال سنة. لا يمكن لهذا الإنسان أن يموت، كيف مات.. ولماذا؟ وتهالكت أمامي صورته: وجه مدور أبيض، شعرٌ أسود تقتحمه شعيرات بيضاء تتكاثف واضحة عند السالفين، وعينان صقريتان سوداوان، هاتان العينان كانتا تأسراني دوماً كما أسرتني في أول لقاء بيننا إذ كنت منهمكاً في خياطة قطعة ما سمعت صوت لغط الصبيان وهم يرددون.

- مخبل... مخبل.

ورأيت جسده يحتل الفسحة المحصورة بين خشبتي الباب وهو يلتفت إليهم مستقبلاً قطع الحصى الصغيرة بيديه ووجهه مشرق، وطيف ابتسامة ترف على شفتيه المتيبستين، وحين أنسحب الفتيان وتلاشت أصواتهم رأيت وجهه يربد ويكتسيه أسى عميق وغمغم بضع كلمات مبعثرة غامضة، ثم خطا صوب الواجهة الزجاجية لمحلي وأخذ يحدق بفضول واهتمام نحو أطوال الأقمشة المنتصبة بزهو وسط ديكور أنيق، حدقت فيه وجذبني إليه شعورياً، رأيته نحو دكان آخر، ثم- وبغتة – كان يقف بالباب)) (٤٤).

يستثمر السرد ضمير المتكلم أنا في لحظة كشفه عن الذات، إذ يصبح هو الأجدر على تجليها، فالذاكرة في هذا النص القصصي أدت دوراً بارزاً في توظيف ضمير المتكلم، فالذات هي المركز البؤري لتجمع الإحداث القصصية وتحريكها، فليست الذاكرة في هذا النص القصصي زمانية فحسب، وإنما مكانية وزمانية في آن واحد، أي إنها تستحضر المشاهد والشخصيات والأقوال والأفعال على شاشة وعي الشخصية القصصية، فيبدو المكان في الوصف الذاتي للشخصية عبر إيقاعها وحركتها وقيامها بالأفعال للوصول إلى الحدث المتكامل، فضلاً على تواشج وصف المكان مع الشخصية والأشياء مقطعاً وصفياً عبر الرؤية الذاتية للشخصية.

ومن أمثلة الوصف الذاتي ما جاء في قصة (الوصية):

((.. كانت قريتنا كما أسلفت صغيرة بيوتها، رائعة بأفراحها، جميلة بممارساتها التي تخليتم عنها أنتم جيل هذا الزمان عن جلها،

منها في سبيل المثال، الزواج، ففي أيامنا قبل الدخلة بأيام خمسة نجتمع نحن خلان العريس في بيته وننفخ بالمزامير وندق الطبول ونغني من مسقط الليل حتى طرة الفجر، وكذا العروس تجتمع صويحباتها ويتسامرون أناء الليل وأطراف النهار، وفي يوم العقد يلم العريس أصحابه واحداً وحداً والطبل والمزمار يدق أمامه، والرجال يتقافزون بالقامات والسيوف ويتجمع الحشد عند ساحة البيادر – التي هي الآن بناية المستشفى – ونلعب على السيوف وندبك حتى تسّلم الشمس نفسها لليل ثم نذهب إلى بيت العريس وندخله على عروسته، ونحن نردد.

- زوجناه وخلصنا منه..)) [٤٥].

إن البؤرة السردية التي تنطلق منها الشخصية هي بؤرة إسنادية، أي إسناد الحدث إلى الماضي عبر وصف حياة القرية قبل دخول الانكليز عليها، فالقرية كانت تنعم بخيراتها وبساتينها، فضلاً على عالمها النقي البسيط، فالقرية كانت تمارس أفراحها وطقوسها مثل بقية القرى، إذ تصف الشخصية واقع القرية آنذاك وتحكي عن العادات والتقاليد السائدة في ذلك الزمن، الزمن الذي يتكاتف الناس فيه بغض النظر عن المكون والطائفة، فالشخصية تسرد الأحداث والوقائع التي كانت تحدث في القرية من مناسبات وأفراح كالأعراس، إذ يقرن المناسبات بالأعراس وليس بغيرها من المناسبات، لأن الزواج هو ارتباط وتكاتف فيما بين الناس، فضلاً على كونه نمواً واستقراراً للمجتمع، لذا ينطلق الوصف الذاتي الذي تقوم به الشخصية عبر رؤيتها للأحداث والأمثلة والشخصيات لتقديم حالة الأمن والطمأنينة والسعادة التي تغمر سكان القرية آنذاك.

ومن أمثلة الوصف الذاتي ما جاء في قصة (المخاض):

((دخلت غرفته لا تختلف عن غرفتي في المستوصف الذي أعمل فيه بشيء، أثاث عادي، منضدة من خشب أبيض غير فاخر، وكرسي دوار شائع الاستعمال، وبضع كراسي مرتبة تعطي للغرفة سمة البساطة والجمال الهادئ، كان رئيس التحرير منهمكاً بقراءة ملف موضوع على المكتب))[٤٦].

يعبر الوصف الذاتي السابق عن الشخصية الفاعلة والمشاركة في الحدث، بوصفها المغزى الرئيس بهذا الحدث، فالمكان الذي يتحدث عنه هو مكان حقيقي، لذا يصور المكان ويصفه على مستوى عالٍ من الدقة بحيث نرى المكان وكأنه صورة أمامنا، مما يوحي بالألفة والانسجام بين الشخصية والمكان.

ب- الوصف التصنيفي / الوصف التعبيري:

يتخذ هذا النمط تسميات متعددة هي: الوصف التفصيلي[٤٧]، والوصف الفوتوغرافي[٤٨]، فضلاً على الوصف التصنيفي[٤٩]، إذ يحاول هذا الوصف " تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيداً عن المتلقي وإحساسه بهذا الشيء "[٥٠]، بتفصيل الملامح العامة للشيء الموصوف ومكوناته وأجزائه مما يولد جملاً شديدة الإسهاب ووصفاً مبسطاً وتفصيلياً[٥١]، إذ يكثر هذا النمط من وصف إطار الحدث ووصف الشخصيات الرئيسة بطريقة دقيقة، فضلاً على وصف البيوت والأماكن لأنها تخدم الهدف أي يكون على إحاطة تامة بكل شيء[٥٢]، أما الوصف التعبيري فيسمى بالوصف الإجمالي أو الانتقالي[٥٣]، الذي يتناول وقع الشيء والإحساس

الـذي تـثيره في نفـس المتلقـي، لـذا يـسعى إلى الإيحـاء بعكـس الوصـف التصنيفي الذي يسعى إلى الاستيفاء والاستنفاذ[٥٤].

ومن أمثلة الوصف التعبيري ما جاء في قصة (الوصية):

((خضر مات أخيراً، ما أصعب أن تنال الأماني وما أتفه الآمال التي لا تبنى ولا تحقق في الرؤس))[٥٥].

يعطي موت خضر صورة عن مدى التضحية التي قدمها هو ورفاقه بأنفسهم وبذل الغالي والرخيص لتعيش القرية بأمان، فالمحتل لا يخرج إلاّ بالقوة وتكمن القوة في المقارعة، فالراوي عن طريق هذا المقطع أراد أن يجسد واقع حال خضر ورفاقه وهم يقارعون المحتل إلى أخر نفس، ويعطي هذا المقطع صورة عن واقع الآباء والأجداد آنذاك، على الرغم من بساطة الآلات والأدوات التي يستخدمونها مقارنة مع العدو، فالعدو دوماً متفوق بالعدد والعدة لكن خضر ورفاقه كانت معنوياتهم أقوى من أي سلاح يستخدمه العدو ضدهم، لذا يقدم الوصف التعبيري للشخصية إيحاءً متميزاً بالدفاع عن الأرض وبذل الغالي والنفيس من أجلها ألا وهو التضحية بالنفس التي هي اعز ما يملك الإنسان.

ومن أمثلة الوصف التعبيري ما جاء في قصة (المخاض):

((نظر إلى الآخرين مبتسماً، وغمز إلى أحدهم، أستلم الآخرون غمزته ووافقوه ضمناً إلاّ الأفندي فقد قرأت في عينيه تعاطفاً جلياً))[٥٦].

يعبر النص الوصفي السابق عن الحديث الذي دار بين رئيس بلدية الناحية وزملائه عندما علموا بمجيء هيثم وأراد أن يقتني العدد الجديد من مجلة الطليعة الأدبية لكونه نشر أحد أبرز قصصه فيها ألا وهي قصة (تل الزعتر) التي تعد بداية المخاض بالنسبة للقاص فبدأوا

يتغامزون فيما بينهم، لكن هيثم لاحظ التعاطف الواضح من مدير الناحية تجاهه، ويوحي هذا الوصف التعبيري بمدى الرغبة التي غمرت هيثم للحصول على هذا العدد من المجلة.

ومن أمثلة الوصف التعبيري ما جاء في قصة (الملحمة):

((أجهشت ببكاء صامت، أنساحت دموعي على خدي المتغضنين، فأحسست بسبابة تمسحها، وصوت رقيق يهمس كمن ينتحب))[٥٧].

يعبر الوصف في النص القصصي على مستوى تعبيري لإظهار شخصية الملحن الذي انساحت دموعه في أثناء الحفل التأبيني الذي أقيم بمناسبة رثاء المطرب الذي سرقته الأقدار من بين أيدي أحبابه فأنسياح الدموع على الخدود دلالة على التوجع والأسى الذي أحس به الملحن تجاه المطرب، فأحس الملحن بأن هناك يداً امتدت إليه ومسحت دموعه تلك اليد التي تشبه تماماً يد المطرب، وصوت رقيق يشبه تماماً صوت المطرب، فيقول له إنني لم ارحل أن ذاتي موزعة بينكم فلا تحزنوا أنا بجنبكم أحس بكم وأعرف مدى همكم ها أنا بينكم.

ومن أمثلة الوصف التصنيفي ما جاء في قصة (تليباثي):

((يقف عند مدخل غرفة الرسم، يتأمل المصباح المتدلي بسلسلة استوطن حلقاتها الصدأ، مصباح بهيئة غريبة مميزة مزركش بنقاط سود هي بقايا حشرات طائرة متفحمة على الزجاج، ضوءه المرجرج يسقط على الحيطان الأربعة المحززة بلوحات متقاطرة من الزيت أو تخطيطات بالحبر الصيني تعلن عن وجه أنثوي واحد بتفاصيل متطابقة متماثلة تماماً في أوضاع مختلفة))[٥٨].

يصف النص السابق المكان الذي أتخذه النحات، فالمكان يبدو مهجوراً يخلو من الأنس والجنس، المكان الذي كان نقطةً لبداية الحدث، لأنه كان يحوي على رسوم بأشكال أنثوية جميلة، فالنحات أخذ ينظر إلى تلك الصور واللوحات، فالراوي في هذا النص يذكر وجه الأنثى ولم يذكر وجه الذكر، لأن الأنثى تعبر تعبيراً موضوعياً عن الحياة، فمن هنا كانت البداية، البداية التي أتخذها النحات بنحت ذلك التمثال الأنثوي الجميل، الذي أتخذه الراوي معادلاً لذلك التمثال الذي صنعه بجماليون وعشقه غير المجدي لمحبوبته جالايتا التي صورها على هيئة تمثال، وأضفت عليها الآلهة صورة حية تتحرك، فحتماً أن التمثال لم يتحرك ولم يستجيب له لأنه لم يكن نبياً حتى تكون له معجزة، ومما سبق فقد صنف القاص في وصف الشخصية مما يوحي بأثر التمثال في نفس الفنان لإعطاء رمزية تتعلق بخلود الفن في الحياة\.

ومن أمثلة الوصف التصنيفي ما جاء في قصة (الوصية):

((- بني سعد.

هذه البندقية التي بين يديك هي عينها التي اقتحمت بها مع رجال المخفر، أرجو أن تعتني بها، وتبقيها ذكرى أبدية،عسى أن تشم رائحتي من خلالها رائحتي صباح مساء كل يوم وتتذكر أجدادك جدك خضر))[٥٩].

صنف الوصف في النص السابق البندقية للحفيد أسعد، ويبين له مدى اعتزازه بتلك البندقية التي كانت تثور بوجه الغزاة الطامعين الذين احتلوا القرية آنذاك، فالبندقية هي تاريخ مسيرة مشرفة لخضر ورفاقه الذين كان لهم دور كبير ومشرف في طرد المحتل، فأراد خضر أن

يوصل الوصية لحفيده أسعد، وأن ينهج نهج جده خضر في الحياة، وأن يكون مثلاً يقتدى به في الشجاعة والتضحية لخدمة أهله وناسه والدفاع عنهم إذا ما تعرضوا إلى عدوان مباغت، ويوحي هذا التصنيف بالقيمة العالية التي يلقي بظلالها على الشخصين الجد والحفيد.

د- الوصف البسيط / الوصف المركب:

يقوم الوصف البسيط ببعض التراكيب الوصفية الصغرى، وتهيمن عليه صفة واحدة من كل جزء من دون تعدد الأوصاف في الشيء الواحد، إذ لا يستطيع هذا الوصف مجاوزة دلالته المسخر لها من السرد إلا بفضل تلاحمه مع بقية الإشارات الوصفية الأخرى الخاصة بالشخصيات والأمكنة والأشياء مما يشكل دلالة اجتماعية يكون لها دور فعال[٦٠]، ويحقق الوصف البسيط الإثارة في القصة والحفاظ على وضع يتلاءم مع وضع السرد لخدمة القصة[٦١]، أما الوصف المركب فيتميز بشيء من التعقيد لأنه ينتقل من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته أو الانتقال إلى محيط الموصوف مما يقتضي جمع جملة أشياء موصوفة[٦٢]،ويتطلب الدخول اللطيف في الوقت المناسب للحد من سيطرة جريان الحدث وسرعته لتسليط الضوء على مشاهد معينة تجعل القارئ يلتفت إليها[٦٣].

ومن أمثلة الوصف البسيط ما جاء في قصة (تليباثي):

((الصور المعلقة على الجدران والتي تفصح صورة الإله تليباثي الرابض في كوى بعيدة داخل الأطر، وعواء متواصل مقهور مكتوي بالخيبة والأسى وبقايا ضياء بارق ينسل متدحرجاً من أعماق صدره

ويتجول في الغرفة راسماً في ذاكرته السرمدية فريدة، في ليلٍ فريد، تحتفل برجلٍ ممدد على ظهرهِ وقد تفحم جسده بفعل حريق غريب، الشيء الوحيد الذي يحتفظ به عينان مفتوحتان على سعتيهما تبحثان عن شيء نفيس فقد منه وربما إلى الأبد))[٦٤].

يحوي النص القصصي وصفاً بسيطاً عن صورة الإله تليباثي المعلقة على الجدران، فلم يكتف الراوي بوصف اللوحة المعلقة على الجدار، بل يحدد هيئات الأوصاف من حيث الحالة النفسية والقلق الذي يبدو واضحاً عليه من حيث التصرفات والأفعال التي يقوم بها، فالأفعال التي يقوم بها الرجل تفصح عن مدى تأثر الرجل بذلك العالم، العالم البريء الذي يمكن أن يعوضه عن العالم الذي يعيشه.

ومن أمثلة الوصف البسيط ما جاء في قصة (الملحمة):

((- آه يا صديقي، كم افتقدكما؟

وبعد فترة صمت.

- الأول غيّبته الحياة والآخر غيّبه الزمن))[٦٥].

يقدم النص الوصفي السابق شخصية (الملحن) بجملة وصفية قصيرة (الأول غيبته الحياة والثاني غيبه الزمن)، فقد بنيت بطريقة تفسح المجال بالبوح، إذ تكون المظهر الأبرز في القصة فهي تروي حكاية مطرب وملحن وشاعر عملوا معاً حتى حققوا المجد في بغداد إلى أن فرقتهم الحرب، فهاجر المطرب ومات في منفاه، وأبعدت العسكرية الشاعر وظل الملحن وحيداً يعاني من قصر النظر الذي أصيب به نتيجة للظروف التي يعيشها، فاستذكار تلك الأيام جعلته يعاني من ألم لم يشفَ منه ألا هو فقدان أصحابه.

ومن أمثلة الوصف المركب ما جاء في قصة (الأقاصي):

((تقمصت دور الفار وقومت أذني، وصار جسدي كله لاقطة كبيرة حساسة، أو كلب سلوقي يتشمم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجساتي حين اكتشفت مذهولاً أن الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس، جثوت على الأرض ومشيت على أربعة وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع))[٦٦].

تؤدي الأفعال السردية في النص السابق دوراً مهماً في الانتقال بالوصف من الشخصية إلى المكان إلى بيان وجهات النظر: (تقمصت، قومت، ألصقت) إذا جاء وصف الشخصية بطريقة مركزة، لذلك الشاب الجميل الذي اعتزل الحياة وتنحى عن البشر ليعاشر الطيور ويفهم لغتها، وجعل هذا الاعتزال أهل القرية ينظرون إليه بنظرة مختلفة ووصفه بأنه إنسان فاقد العقل لكنه مسالم، فالشخصية في هذا النص تعيش حالة انفصال ابدي عن محيطها وتحلم باستبدال هذا العالم، بعالم آخر يتيح لها أن تمارس حياتها كما تشاء، لذا يركز الوصف على مكان محدد تجري فيه الأحداث عبر أفعال الشخصية.

ومن أمثلة الوصف المركب ما جاء في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((التفتت عينا الرجل نحوه وخرزتاه بنظرة مريبة، أشار الصبي إلى فمه، وأزدرد لعابه، برم الرجل شفتيه بتقزز ومضى يمضغ بتلذذ وشخيره يتعالى برتابة مع ارتفاع وانخفاض كرشه، أحس أن فائدة،.. لا أحد يحس به،.. مشى خطوات يسيرة ساهماً، وتوقف يحدق بالصورة الكبيرة

الملونة التي تتزين بها صالة سينما قديمة تفوح منها رائحة العفن والعطن))[٦٧].

يتحقق الوصف في النص السابق عبر الانتقال بالموصوف من الشخصية (الصبي) إلى المكان (السينما) والحائط عن طريق(اللوحة) التي تتزين بها صالة السينما، ومنه إلى الشخصية (الرجل ذو الكرش الكبيرة) الذي كان يجلس في السينما، فعندما دخل الصبي السينما خرزه الرجل ذو الكرش بنظرة مريبة مما جعل الطفل يكره أصحاب الكروش جميعهم وينظر إليهم نظرة عدوانية، وقد عمل القاص على جمع هذه الموصوفات في موضع وافٍ ينتقل بينهما مع وضع صفة لكل موصوف مما جعل الوصف مركباً.

٣- وظائف الوصف:

آ- الوظيفة التزيينية:

تعمل هذه الوظيفة للوصف على منح " أبعاد جمالية وشمولية للشيء الموصوف، وذلك من أجل أن يتخذ شكلاً أروع وصورة أبدع في ذهن المتلقي " [٦٨] إذ أن التعبير عن الأوصاف وظائف ثانوية، أما الوظائف الأساسية فهي التعبير عن الأعمال، في حين إن الوظائف الثانوية هي التي تملأ الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين، لذا يكون عملها توضيح الوظائف الأساسية عبر طبائع الأشخاص وأعمارهم ودوافعهم والأمكنة التي يسكتونها[٦٩]. إذ تعمل هذه الوظيفة على جعل القارئ يحس بالأشياء عن طريق وظيفته، فضلاً على كونها وظيفة أدرامية

وتصويرية في آن واحد[٧٠]. لذا فأن هذه الوظائف تهدف إلى بناء ديكور وإطار الحدث وتحديده، وتصوير الشكل الفيزيقي للشخصيات[٧١].

ومن أمثلة الوظيفة التزينية للوصف ما جاء في قصة (تليباثي):

((- رباه.. فينوس يا ربة العشق والحياة.

ثم همس صلاة خافته، اختفى جسده كمن صعقته البرداء، ثم مد سبابته نحو التمثال.. سرت الحياة في أوصال الآخر فمد ذراعه الشمعية وتلامست السبابتان، تضوع فضاء الغرفة بعطر غريب يجعل الحواس في حالة تأهب، فتيقظت حواسه ودخلت دائرة الإنذار وهي تحاول عبثاً البحث عن بجماليون، كان قد أختفى من الغرفة بلمح البرق مثلما دخلها، كل شيء كان يدل على وجوده اختفى وأضمحل معه، ولولا اليد الممدودة للتمثال والسبابة المشرعة ليده اليمنى لكان متيقناً أن كل ما جرى كان مجرد حلم أو رؤية))[٧٢].

لقد أعطى الوصف في النص القصصي السابق أبعاداً جمالية عن طريق ذكر (فينوس) آلهة العشق والحياة، التي تعد رمزاً للجمال والزينة، فالشخصية تعاني من أزمة عاطفية ونفسية في آن واحد، الأمر الذي جعله يخاطب ذلك التمثال الذي اتخذه معادلاً للحياة، فعندما مد يده نحو التمثال فاض فضاء الغرفة بعطر غريب الرائحة، عطرٌ يجعل الحواس بحالة تأهب قصوى، مما جعله يعيش في حالة من الهلوسة والقلق، الأمر الذي جعله يحس بأنه يعيش في العالم الأخر، العالم النقي الطاهر، لذا يرسم الوصف صورة الشخصية في مستوياتها المختلفة عبر الأفعال التي قامت بها على مستوى الشكل بالضمائر المسندة إليها، همس، جسده، سبابته.

ومن أمثلة الوظيفة التزيينية للوصف ما جاء في قصة (نزق طفولي):

((صباح كل يوم، وعندما اجتاز الزقاق المفضي إلى الشارع أراها في جلستها نفسها على عتبة الباب الخشبي الكبير تحدق بعينيها العشبيتين وعلى ثغرها ابتسامة تضاهي شمس الربيع، فتشرق في داخلي الموبوء بالصبار والحنظل ألف شمس بارقة. يخرج صوتي بإيقاع شبيه بقرع طبل مثقوب.

- صباح الخير يا حلوة))[٧٣].

يعمل الوصف لتحقيق وظيفته التزينية على إعطاء صفات لشخصية الطفلة من حيث عيونها وابتسامتها، إذ يتسلق المكان محتمياً خلف لغة وصفية جمالية عبرت عن الحالة الذاتية للراوي الذي وجد نفسه مبعداً عن الواقع، وهو يتناول علاقة حب فاشلة تتجدد ملامحها من متابعة (الراوي) لطفلة تشبه حبيبته على حد كبير تجلس صباح كل يوم عند بوابة دار تنظر إليه بدلال يملأه شغفاً وشعوراً طاغياً لم يدرك ماهيته إلا وهو يستعيد في ذاكرته أنفاس تلك اللحظات التي أعلنت فيها الحبيبة بأن الوقت قد حان لإنهاء العلاقة بينهما لكنه مع وجود هذه الطفلة التي لم تستطيع الكلام معه، مما ينتابه شعور في بداية جديدة لتدارك الزمن قبل أفوله نهائياً.

ب- الوظيفة الإيهامية:

تعمل الوظيفة الإيهامية على إيهام القارئ بأن العالم الذي يقرأه هو عالم حقيقي واقعي، إذ يدخل الوصف العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في العالم التخيلي للرواية[٧٤]، أو عن طريق النقل الدقيق

لمظاهر الواقع الخارجي الذي لم يكن حرفيا، بل الحرص على تفكيك عناصر الحدث، ثم أعادة التكوين على أسس جمالية بوساطة الخيال[٧٥].

ومن أمثلة الوظيفة الإيهامية للوصف ما جاء في قصة (حكاية):

((الريح خارج الغرفة لها طعم العقم والحزن.. والسماء المحها من الباب الموارب سجادة حليبية تحبل بالمطر، والهر لا يزال يخزر بطني بعينين زائغين، اسحب البطانية وأغطيها، ينظر إلى عيني بعتب زاخر بالخيبة، أمسد شعر رقبته برقة وحنان فيستسلم فرحاً، ما هو الفرح يا رديف وحدتي؟ أهو محطات تضيئها الأضوية الباهرة، وما هو الحزن يا عضيدي؟ أو الصحارى المنداة بالغلسة والغموض))[٧٦].

يدخلنا الوصف إلى عالم الخيال ليجعله عالماً حقيقياً واقعياً عبر الإيهام عن طريق التفصيل في الجلوس في الغرفة لأن الجو لا يسمح بالخروج فيعطي الراوي صورة سوداوية عن الوضع الذي يعيشه، حتى المطر الذي هو رحمة من عند الله (سبحانه وتعالى)، جعله الراوي يخرج إلى معنى آخر هو التغيير، فالسماء المحملة بالغيوم والغيث والمطر القادم يجعلنا نرتقب أمراً لا نعرف عقباه، لذا يمنح الراوي ميزة خاصة للغرفة التي يقطنها وبعدها فضل الجلوس فيها مع صاحبه الهر، الذي كان جالساً في الغرفة إلى جنبه، لذا يحقق الوصف وظيفته الإيهامية عبر ما يقدمه من استيفاء تفاصيل هذه القصة من المكان والشخصية ليوحي القاص بالعالم الحقيقي.

ومن أمثلة الوظيفة الإيهامية للوصف ما جاء في قصة (العنقاء):

((يتقنفذ الرجل الستيني مغمضًا عينه وتسافر جمجمته العتيقة قاطعة المحطات الموبوءة بالغبار والطحالب لتحط على جنبات مسرح

حجري بمقرنصات قديمة مرمية تركض على بلاطه بجعة بيضاء مسحورة يتبعها شاب حائر يحاول في ذهنه إيجاد تفسير للغز هذه الفاتنة التي تبدت له في أبهى صورة تحت ضياء القمر الفضي، وحين يلتقفها بين يديه ينزلها برفق وينظر إلى عينيها باحثاً بأنفاس متهدجة عن صورة غادة تتمخطر تحت عباءة ليلٍ مغمر بين أشجار الدفلى والدردار....))[٧٧].

تتحقق الوظيفة الإيهامية للوصف عبر الوصف التصنيفي للمكان وما يلقي بظلاله على الشخصية، التي كانت تعيش مونولوجاً داخلياً في هيمنة الحلم على السرد، إذ استفاد الراوي من المسرح والموسيقى لخلق فضاء فسيح وبجعة بيضاء وسمفونية، الأمر الذي جعله يتجلى على أثرها بكل شفافية فوق خشبة المسرح لتجسيد المعنى الحقيقي للحلم، فهذه الأفعال المفتعلة للشخصية تمنح بطريقة أو بأخرى الوصف ووظيفته الإيهامية ليوحي القاص بالعالم الحقيقي المعاش.

جـ . الوظيفة التفسيرية:

تسعى هذه الوظيفة إلى الكشف عن حياة الشخصية وموضع أفعالها وسلوكها وتركيبها النفسي من حيث مزاجها وطباعها، فضلاً على المظاهر الخارجية من الأثاث والأدوات والملابس والمدن والمكونات الأخرى من الأشياء الأخرى[٧٨]، لذا تقوم هذه الوظيفة للموصوف بالإيهام بعمليات التشكيل والتكوين وتراكم البيانات والمعلومات لدى القارئ، مما تدفعه إلى إجراء فعاليات التأويل والتفسير[٧٩]، سعياً لخدمة بناء الشخصية، والتأثير في الحدث وإكمال البناء القصصي ووظيفة الوصف في الحكي[٨٠].

ومن أمثلة الوظيفة التفسيرية ما جاء في قصة (النهر والمجرى):

((قد تبرق الدنيا، وقد لا تمطر، المطر يظل لصيقاً بالبرق لا يمكن الفصل بينهما، والسماء التي ظللتنا طوال الفصول الأربعة، وهذه الحيطان الآجرية التي تشكل في توازنها وتطاولها معالم زقاقنا الحبيب، وبيوتنا، وأهلنا، ورجالنا، و...، و...، أن تنسى فلن تنسى، سمير، خالد، سعدية، أحمد، جاكلين، عامر، جورج،.. والكثير من الأجساد الغضة الوديعة السارحة في أفيائها تمارس أجمل طقس، الطفولة...)) [٨١].

قدم الوصف في النص السابق وظيفته التفسيرية عبر شخصيات الأطفال، عن طريق رؤية إنسانية لحالة الفراق وإرهاصاتها عند طفل قررت أسرته الانتقال من مكان إلى آخر، فتنتابه الهواجس المؤلمة التي تثير في ذاته تساؤلات كثيرة عن إمكانية رؤية أصحابه من جديد لكنه يوقن في نهاية الأمر أنهم يأتوا مثل أحلام عابرة لا يبقى منها سوى الذكرى، ومما سبق فقد سعى الوصف لتحقيق وظيفته التفسيرية عبر بناء الشخصية (الطفل) ولاسيما البعد النفسي وأثره في تغيير المكان وإلقاء ظلاله على الطفل.

ومن أمثلة الوظيفة التفسيرية ما جاء في قصة (المخاض):

((في قريةٍ تتنعم بدفء الفرات الخالد وعطاياه التي لا تحد، قرية ساحرة غاية في الجمال تمشط جدائلها وتغسل شعرها برغو النهر المتوثب كالرهوان، وهو يوزع صهيله عبر البساتين والمديات الجرداء المحصبة والسهول المترامية العسجدية والقرى المتناثرة على صهوته بسكينة ودعة الرضع وهم ينعمون بنوم هادئ رخي في مهودهم المصنوعة

من شعر رقبته المتطاير كشلال من الأمان بلفائف من أوراد الحندقوق وطلع النخل وأزهار المشمش..)) [٨٢].

في النص السابق أعطى وصف المكان وظيفته التفسيرية عبر وصف معالم تلك القرية الساحرة بجمالها، تلك القرية التي تتوسد النهر مما يضفي عليها طابعاً جمالياً، حيث البساتين المثمرة والأرضي الخصبة، إذ يقدم الراوي لوحة وصفية جمالية للمكان عمل الراوي على استنفاذ التفاصيل وأثر هذا المكان في ساكنيه لإكمال البناء القصصي عبر أثر المكان في الشخصية ومن ثم قيامها بالحدث وصولاً إلى الحدث المتكامل.

المبحث الثاني

الحوار

يعد الحوار من العناصر المهمة في العمل الأدبي، ووسيلة همة من وسائل السرد[٨٣]، لذا حدّهُ بعض الباحثين بأنه " حديث بين شخصين أو أكثر تتضمنه وحدة في الموضوع ووحدة في الأسلوب"[٨٤]، ويشكل الحوار نمطاً تواصلياً فنياً " يتبادل فيه المتحاورون الإرسال والتلقي في تعاقبٍ يحدده فضاء نصي، تعمل وحداته الكلامية على إنتاج دلالة في خط متنامٍ لفعل درامي "[٨٥]، فهو يتمثل التبادل الشفاهي ما بين أثنين أو أكثر، ويفترض عرض كلام الشخصيات بحرفية سواءً كان موضوعاً بين قوسين أو غير موضوع[٨٦]، ولكي يحقق الحوار فاعليته " لابد من وجود متكلم ومخاطب ولابد فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته"[٨٧].

يشكل الحوار محوراً يستقطب أفكار المتحاورين، ويسعى للتعبير عن مضامينها[٨٨]. بوصفه وسيلة سردية يقع على عاتقها تقديم الشخصيات، ونقل حركة الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص القصصي[٨٩]، ويعد الحوار ثالث الأدوات القصصية الرئيسة أي السرد (حكاية الإعمال) والوصف (حكاية لسمات الأحوال)، أما الحوار فهو شكل أسلوبي يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال[٩٠]، لذا يستخدم الحوار جنباً إلى جنب مع السرد ليكون جزءاً منه

ومتمماً له ولا دخيلاً عليه[٩١]. ولكي يحقق الحوار أهميته الفنية في القصة لابد من أن تتوفر فيه ثلاث صفات هي:[٩٢]

١. أن يندمج في صلب القصة لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخيل ومتطفل على شخصياتها.
٢. أن يكون طيعاً سلساً مناسباً للشخصية والموقف ويحتوي الطاقات التمثيلية.
٣. أن يعتمد على اختيار واعٍ للمفردات والصور والأفكار، بفقرات قصيرة موجزة ومحكمة، فإذا توفرت الشروط الفنية في الحوار القصصي يصبح " وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء " [٩٣] ويكون كالحركة جواباً على الصورة المصممة نحو الغير[٩٤].

١- الحوار الخارجي (الثنائي /التناوبي):

هو الحوار " الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة " [٩٥]، لذا فهو حوار تناوبي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر لأن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه، ويكون صريحاً معتمداً على صيغ شمولية في التواصل الكلامي لذا يتطلب وجود شخصين يتبادلان الإرسال والتلقي[٩٦]، ولا يكاد يخلو أي نص قصصي من هذا النوع من الحوار" لأن القصة بأبسط صورها هي محكي الحدث، تقوم به الشخصيات مما يستوجب نوعاً من العلاقات المتبادلة بينها، هذه العلاقة تحتم حواراً بينها يعد وسيلة اتصال من جهة وصيغة تفاهم يتجلى عبرها الحدث على نحو ما من جهة ثانية " [٩٧]، إذ يعمل الحوار على كسر القاعدة الزمنية التي يسير عليها السرد، ومن

ثم يؤدي إلى إبطاء زمن القصة [٩٨]، لذا يعمل على دفع العناصر السردية إلى الأمام، إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي معطياً له تماسكاً ومرونة واستمرارية [٩٩].

أ- **الحوار الترميزي:**

هو "الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء، بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة، فالترميز هنا توظيف الرمز في نسيج القصة، وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص"[١٠٠].ويعتمد هذا الحوار على مستويين هما: [١٠١]

١. مستوى (اللفظة- التركيب) من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي بطاقاتها الإيحائية والتعبيرية، فيصبح الترميز باللفظة عبر إيحائها الخاص.
٢. مستوى (الموقف- الحدث) من حيث تأويل الحدث والفعل، والبحث عن الإيحاء الشمولي فالإيحاء العام هو الذي يحقق الترميز لحوار القصة.

ومن أمثلة الحوار الترميزي على مستوى (اللفظة _التركيب) ما كان بين الراوي والمرأة التي التقى بها في منامه في قصة (حلم):

((- أعجبتك؟؟

- هائلة؟؟؟

ثم غمغمت ؟؟

- لمن هذه اللوحة؟؟؟

قالت:

- تستطيع أن تخمن؟

- فان كوخ ؟

هزت رأسها الجميل نفياً.

- دالي٠٠

أنسلت بسمة ساخرة من شفتيها وهزت رأسها نافية.

- أنجلو٠٠

وأنسابت ضحكة ناعمة ثم نبرت.

- يبدو أنك تجهل كل شيء عن الفن وعن المدارس الفنية.

شعرت بالحرج، بيد أن صوتي وجد تبريره الذي قد يبدو مقنعاً، بالنسبة لي في الأقل.

- صحيح ٠٠ ولكني متذوق للفن، تستهويني التفاصيل الواضحة التي تقبل التنظير٠

قالت لي في شبه اقتناع

- لا بأس)) [١٠٢].

يكشف هذا الحوار عما دار من أسئلة بين الراوي والمرأة التي التقى بها في فترة القيلولة عندما كان جالساً في بيت صديقه، إذ يحوي هذا النص الحواري الترميز عبر ألفاظه وتراكيبه، فضلاً عن التركيب الذي يدل بلفظة ((اللوحة)) التي كانت محوراً للحديث، فاللوحة كانت تحمل دلالات عديدة، وأهم تلك الدلالات أنها تعد رمزاً مصغراً للحياة، فالحوار والجدل الذي دار بين المرأة والراوي هو لمن هذه اللوحة هل هي لفان كوخ أم لدالي؟ وتظهر عبر هذا الحوار شخصية المرأة التي كانت أكثر علماً و تأويلاً مما رآه الراوي ذاته في قيلولته، فاللوحة

كانت للرسام العالمي الشهير ((دالي)) وعبر ألفاظ الحوار وتراكيبه كسبت هذه اللوحة أهمية كبيرة بوصفها من الآثار والتحف القديمة.

ومن أمثلة الحوار ألترميزي على مستوى (الموقف- الحدث) ما دار بين أهل القرية والضباط الانكليز في قصة (الوصية):

((وعندما خرجنا في تجمعات شائهة نحو البيادر، رأينا فرسانا بعيون زرق وسحنات بيض يمتطون سروج جيادهم، ولما انتظمنا إزاءهم، أشار مقدمهم بيده فوق الجميع، مسحنا بعيون متفحصة وقال بلغة ركيكة:

- من كبيركم ...؟

انبرى العم عيسى وأجابه بحزم :

- ماذا تريدون؟

نظر الانكليزي إلى عيسى بنظرة حذرة ثم أطلق ابتسامة مصطنعة وقال:

- يجب أن تعرفوا أننا أصدقاؤكم ولا نبغي شراً بكم، لقد جئنا لحمايتكم من الأتراك.

أجابه عيسى برصانة:

- نحن لسنا بحاجة لمن يحمينا، نستطيع نحن حماية القرية وحلالنا:

ورطن الانكليزي بلغة لم نفهمها، تحرك اثنان من أتباعه وتأهبا لعمل ما، ثم التفت إلينا وقال:

- هل أنتم معه؟

قلنا في أصوات متفرقة.

- معه.

- لسنا مع غيره.

- لا نخالفه الرأي.

وفضل بعضهم السكون فوجدها فرصة للتمادي فقال.

- ولكننا لا نريد بكم سواءً كالأتراك.

أجابه عيسى بازدراء.

- نفس الجزة ونفس الخروف.

والتفت الانكليزي إلى النفر القليل الصامت المنسلخ عن الحشد وصاح بهم.

- وأنتم؟

أجابه احدهم.

- لا لسنا معه))[١٠٣].

يدور هذا الحوار بين أهل القرية وعدد من ضباط الجيش الانكليزي أبان الحرب العالمية الأولى عندما أحتل الانكليز بلدنا الحبيب العراق، ويقدم هذا الحوار رؤية جمالية متفتحة عن مدى التلاحم بين أبناء شعبنا وعلى مستوى القرية آنذاك، على الرغم من القلة القليلة التي وقفت مع المحتل التي كان لا يتجاوز عددها أصابع اليد، وعبر الترميز والموقف والحدث في القصة نستدل على إنها درس يفيدنا في الحاضر والمستقبل، فالإيحاء الشمولي في النص له دلالة على قوة الإرادة والصبر والعزيمة على الوقوف بوجه المحتل، فالمحتل هو واحد سواءً كان انكليزياً أم أميركياً، فكل هذه نتخذها دروساً في مواجهة الحاضر وترقب المستقبل، فالنص يصور تاريخ بلد تعرض للاحتلال أكثر من مرة.

ومن أمثلة الحوار ألترميزي على مستوى (الموقف - الحدث) ما دار بين الولد وأبوه في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((- والآن حان وقت النوم.

- نعم بابا.

وقبل أن يفتح الباب.

- بابا.. هل للنهر لحية؟

أنطلقت قهقهة الأب الجذلى في فضاء الغرفة عميقة صادقة.

- نعم يا بني – للنهر لحية – لحية بيضاء.

ثم نبر بعد برهة تفكير كمن يكلم نفسه.

- وله معطف رماني مصنوع من الفراء، يأتي منحدراً بقلنسوته المغطاة بنتف الثلج الناصعة ويوزع الهدايا على الأطفال عشية العيد.

توقف ريثما أستعاد أنفاسه ثم أستطرد بحرارة.

- نم يا ولدي وأحلم بالنهر فأنه سيأتيك محملاً بالهدايا والعلب ذات الأشرطة الحريرية الملونة والدمى التي تغني و...

وأغمض الطفل مآقيه على صورة النهر وهو ينحدر من الجبال القصية على عربة تجرها كلاب بيض لها عيون تلصف وألسنة مدلاة يسيل منها اللعاب الدافق الحار))[١٠٤].

عبر معاينة الحوار يمكن تأويل (الموقف – الحدث) للقصة فالنهر رمزٌ للعطاء والكرم كما هو معروف، فيشبه القاص عمانوئيل بالنهر، ويبين الحوار مدى ذكاء الطفل وهو يحاور أباه، فضلاً على كونه يذكره بأيام الصبا عندما كان يأتي بابا نوئيل في العيد ويوزع الهدايا والألعاب على الأطفال، إذ يعمل هذا الحوار على تطوير الحدث للوصول إلى الإيحاء الشمولي للقصة عبر تمني تحقيق الفعل الذي في ذهن الطفل عن يوم العيد بصورة نهر ذي لحية بيضاء.

ب- حوار المركب (الوصفي _ التحليلي):

هو الحوار الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات وتمتلك هذه الصيغة القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي، فضلاً على تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها لذا تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل[١٠٥]،إذ يقوم هذا الحوار على تبادل المعرفة بين الطرفين اللذين يسعيان إلى عبر التحليل والتفسير والتصوير والاستبطان الوصول إلى نتائج ترضي الأطراف المتحاورة[١٠٦].

ومن أمثلة الحوار المركب الوصفي ما كان عن شخصية (ليث) في قصة (الرسالة).

((قال لي الطبيب:

- أهلاً بك سيد عامر.
- أهلاً بك دكتور.
- كان يكلمني عنك كثيراً.
- ولِمَ لم تتصل بي منذ حين .
- لم يعطينا أي عنوان عند رقوده في المستشفى، ولكنني أستطعت أن أكسب ثقته وأقتحم أسواره المنيعة كما يقال، أعطاني رقم هاتفك شرط أن لا أتصل بك طالما هو راقد عندنا))[١٠٧].

يقوم هذا النص القصصي على الحوار الذي دار بين الدكتور وعامر صديق ليث، عندما أبلغ الدكتور عامر بوفاة صديقه ليث بالمستشفى، أثر إصابته بمرض السرطان، فالدكتور تمكن عبر الحوار أن يقتحم أسوار ليث وأسراره عندما كان يرقد بالمستشفى، ويكشف

الدكتور لعامر عن مدى حب ليث له، فطلب ليث من الدكتور أن لا يبلغ أحد بخبر مرضه وهو راقد بالمستشفى ، فالدكتور كان يعرف كل شيء عن ليث فأبلغ الدكتور عامر عن مدى حب ليث لصناعة الدمى بوصفها تعويضاً عن الفقدان، ومعادلاً موضوعياً لسوء أخلاق البشر وطبيعة الحياة، وتحدث الدكتور لعامر عن مدى شجاعة ليث وهو يقارع المرض بكل ما أوتي من قوة إلاّ أنه فارق الحياة، إذ عمل هذا الحوار على تصوير شخصيتي الدكتور وعامر ومريضه ليث ودفع الحدث إلى الأمام وتطوره عبر التعبير عن وجهات نظر الشخصيتين بوصف الانفعال التي يقوم به كل منهما .

ومن أمثلة الحوار المركب الوصفي ما كان عن شخصية (حسين المجنون) في قصة (الفيضان):

((- ألم تسمع الخبر يا حمد.. ؟

- أي خبر ...؟

- غرق حسين لحمود.

قال الثاني مندهشًا.

- غرق حسين الحمود..!

أومأ الثاني برأسه. قلت مشاركًا الحديث.

- أتقصد، الذي غرق هذه الظهيرة!

أجابت بنبرة محايدة.

- أجل..

قلت له بحرارة..

- هل تعرفه..؟

- أنه من قريتي..
- من تكون زينب؟

اغتسل وجهه بدفقة من حزنٍ نبيل ثم قال.

- يبدو أنك تعرف عنه أشياء كثيرة.
- كان صديقي.

وبغته سألني.

- هل تظن أنه كان مجنونًا..؟
- لا أعتقد، أنما هناك شيء كان يؤرقهُ كثيراً.)) [١٠٨].

لم يكن طول الحوار المركب وامتداده أمراً اعتباطياً لمجرد التطويل فحسب، بل هو طول أستلزمه السياق، إذ يكشف الحوار عن كيفية غرق حسين الحمود أو كما يسمى حسين المجنون، فهو لم يكن مجنوناً، بل كان رجلاً شهماً شجاعاً، فعندما مرضت زينب حاول حسين أن يذهب إلى الطبيب لكي يعالج ابنته الوحيدة، فالطبيب كان يسكن في الضفة الأخرى من النهر فحاول حسين عبور النهر عبر القارب فتلاطمت الأمواج على القارب، الأمر الذي أدى إلى انقلاب القارب في النهر وفي النتيجة فقد حسين زينب أي أنها غرقت في النهر، ومن تلك اللحظة صدم حسين عندما رأى أبنته الوحيدة تغرق أمامه، الأمر الذي جعله يفقد عقله.

ومن أمثلة الحوار المركب التحليلي ما كان عن شخصية (القرين) في قصة (القرين):

((وحدي،.. مع الهزيع الأخير من الليل، أوجه هذا الرجل النزق الذي يطاردني منذ غادرت البيت، أقف، يقف.. أخطو اثنتين، يفعل كذلك، أتنحنح، أسمع تنحنحه، أصرخ بغضب.

- ماذا تريد مني؟

يبرر الرجل ثم ينفخ في كفيه ويودع عنقه الزرافية ياقة معطفه الجلدي الأسود ،ومن ثم لا يرين..

- من أنت.؟ وماذا تبغي..؟

يقول بأشتهاء.

- أريدك

- أنا...؟!

- أجل.

- هل تعرفني من قبل..؟

يجيب بصوت واثق.

- تملى وجهي.

أفعل .. وجه عادي جداً ، عينان عسليتان تعبتان ، جبين عريض يتهادى على قمتهِ شعر أكرت مبلل ، وندبه سوداء تحت الشفة السفلى..

- ثم ماذا..؟

- تعزز يقيني.

- بم...؟

- بما جئت من أجله.

- ولأي أمر جئت..؟

- كي نسافر معاً.

- أين...؟

- إلى النبع الأول كي تتطهر.))[١٠٩] .

تقوم القصة على حوار جدلي مركب يُظهر قدرة المتحاورين في الجدل والنقاش، فهو لم يكن حواراً عادياً مثل ما يجري بين عامة الناس، بل كان حواراً عميقاً يعتمد على الفكرة والمنطق، لأن الراوي كان يحاور شخصية خيالية رآها في المنام فمواصفات تلك الشخصية تشابه مواصفات شخصية الراوي من حيث الوجه والشعر والملامح، لذا يكشف الحوار عن مواصفات تلك الشخصية التي كانت تحاور الراوي.

٢- الحوار الداخلي (الفردي / الأُحادي):

يعتمد هذا النمط من الحوار على الشخصية نفسها للتعبير عن حياتها الداخلية[١١٠]، لذا لا يتطلب محاوراً لأنه حديث لا مستمع له وهو غير منطوق[١١١].إذ توظفه الشخصية للتعبير عما تحس به، وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة في القصة[١١٢]. ويسجل هذا الحوار" الخبرة الانفعالية الداخلية ويتغلغل في أغوار النفس إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث الصور تمثل الانفعالات والإحساسات"[١١٣].

ب- حوار تيار الوعي:

لقد أبتكر الكاتب الفرنسي المغمور ادوار دوجاردان طريقة تيار الوعي، عندما ألف قصته المسماة بـ(لقد خطفت أشجار النار) عام ١٨٨٨ وأصدرها في باريس[١١٤]، أما المصطلح فقد أبتكره الفيلسوف وعالم النفس الأميركي (وليم جيمس) ليعبر به عن التوافق الذهني غير المترابط[١١٥] ،ويركز هذا الحوار على ارتباط مستويات ما قبل الكلام من

الوعي، للكشف عن الكيان النفسي للشخصيات[١١٦]، ويعتمد هذا الحوار على " كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف "[١١٧].

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في ذهن الشاعر في قصة (الملحمة) :

((همست لنفسي بلسان واصل أخيراً كمركب تائه إلى المنار..

- كم هو صعب ومضنٍ، وقاسٍ، أن يتيه الإنسان في متهاوي الضياع.

وعانقت عيناي الوجه الودود لصاحب الكشك، واستطردت بهدوء يفضحه فرح لا حدود له.

- كم هو جميل أن يقتنص الإنسان ذاته الضائعة؟)) [١١٨] .

يقوم هذا الحوار في نفس الراوي (الشاعر) وهو يمر في موقف مضطرب، إذ كان يصور حالته وكأنه في مركب تائه لا يدري إلى أين يأخذه قدره المحتوم، فالصور المتداعية في ذهن الراوي تتمثل في كسر التسلسل السببي للأحداث والاضطراب والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر كلها أتت نتيجةً لفقدان أصحابه وبالأحرى المطرب الذي ترك أرض الوطن مهاجراً لظرفهِ ومن ثم فارق الحياة، ففرق القدر بينهما ، مما جعل الشاعر يعيش حالة من الفقدان والضياع.

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في ذهن أسعد في قصة (النهر والمجرى):

((كان من العسير- أيامئذٍ – أن أستجلي مغزى ذلك السؤال الذي بدأ كبيراً عصياً مثل طلسم قديم لم بكى سمير...؟ وتزاحمت الأسئلة في رأسي كطنين الزنابير... هل تبكي الأشياء؟ البيوت؟ الزقاق؟

المدن؟ الطيور؟. وهل يبكي الكبار، وهل يبكي أبي؟ لم أعاين أبي يبكي البتة، منذ فقهت الحياة وحتى تلك اللحظة وانا أبن تسعة أعوام. الرجال لا يبكون هكذا كنت أردد مع نفسي دوماً عندما ألمح الدموع السخية الناصعة وهي تنسفح من عيني أمي العسليتين الالقتين وتنساح مثل الندى الفجري على خديها الورديين، وكنت أتساءل وأنا أتابع أنامل أمي وهي تمسح الدمع المجتمع على الغمازتين بلمح البصر، ولم البكاء؟ وتطرق الأسئلة رأسي بالحاح، هل يبكي بيتنا المهجور؟ أتنتحب غرفتي الصغيرة الباردة؟ أيشهق طواره الواسع؟ أتنشج شجرة التوت العملاقة؟، وكان السؤال يعقب السؤال؟ واللغز يلاحق اللغز، ووجه سمير المتغضن وهو في طريقه إلى الاختفاء بين راحتي يديه اللدنتين، كان يتملق أمامي، كالزقاق، كالسماء، كالدنيا....))[١١٩].

يقوم بناء القصة على أساس من تيار الوعي وتداعي الذكريات فضلاً على تداخل الأزمنة والأمكنة وامتزاج الأحلام بالهواجس، والرغبات بالمخاوف والهناءات، فالحوار الذي دار على لسان الراوي يبين عدم انسجام الشخصية مع واقعها الخارجي، لذا تحاول التخلص منه في أثناء عرض همومها، وأمانيها وتصوراتها عن الحياة، فتداعت الصور في مخيلة أسعد، وعبر عنها من خلال الحوار مع كسر التسلسل السببي للأحداث وانهمار الصور والمواقف المتعددة.

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في ذهن عروة في قصة (عروة بن الورد):

((ما بال هذه القبيلة، لا ابل لا شياه، إنه يومك يا عروة، أغث هؤلاء الفقراء))[١٢٠]

لقد كسر هذا الحوار التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية في ذهن عروة التي تنهمر انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف، فعبر الحوار الذي تطرحه النفس الإنسانية، وتوجهه لذاتها من غير نطق، إذ تشكل النفس نقطة انطلاقة ينطلق منها وإليها يعود، وفيه تتضح الصورة الداخلية للشخصية، فعن طريقه نستطيع النفاذ إلى ذهن الشخصية ونتعرف على ما يجول بداخلها، إذ يكشف هذا الحوار عن الحالة الشعورية التي تنطوي عليها الشخصية، فضلاً على طبيعة الحياة الداخلية التي تنتمي إليها.

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في ذهن المرأة في قصة (الطوق):

((همست لنفسها:

- من يكون..؟

ولما رفعت رأسها عانقت عيناها وجه الآخر، همست مذهولة:

- معقول جداً.

وطوقت الرجال الأربعة بنظرة سريعة واستطردت.

- عسى أن لا يكون كأمثاله.))[١٢١].

يكشف الحوار الذي دار في ذهن المرأة عن واقع حالها، نتيجة الإحساس بالخطر المحيط بها، ويمضي الحوار في سبر أغوار النفس القلقة والهواجس التي تلف هذه الشخصية، فهو حديث في النفس يتم الكشف عنه عبر السارد الذي يستجلب الشخصية إلى موقع الحدث القصصي أو بالأحرى الحدث القصصي، ويحرضها على إجراء هذا الحوار للكشف عن مكامن معينة في طبقات الشخصية التي يتطلبها تطور الأحداث وضرورات التشكيل القصصي، لذا يبدو الحوار عبر الصور

المتداعية في ذهن الشخصية عبر فعلها في معانقة عين الآخر وتطويق الرجال الأربعة بنظراتها.

ب- المونولوج:

يعرف المونولوج بأنه " ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن يتشكل للتعبير عنهما بالكلام على نحو مقصود "[١٢٢]، لذا يسعى الكاتب في هذا النمط من الحوار إلى التغلغل في داخل الشخصية ليكشف عن صورة واقعها الداخلي، وإحساسها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها وتأثير هذه المشاعر والأحاسيس على استدعاء المونولوج[١٢٣]، لذا يتعلق المونولوج بالترابط القصصي، إذ أن مبدأ الترابط ضمن عالم الاختيار الداخلي يفرض مسبقاً مبدأ السببية[١٢٤]، لذا فالمونولوج " أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل، فضلاً عن لون الحالة الشعورية التي تنطوي على الشخصية كما انه دليل على عدم وئامها وانسجامها مع الواقع الخارجي، فتسعى على عرض همومها وأمانيها وتصوراتها عن الحياة عبر حديث داخلي يتصل بالعالم "[١٢٥].

ومن أمثلة المونولوج ما كان يردده (عبد الكريم) في نفسهِ في قصة (حكاية):

((وكنت حين أضع وجهي على جذع الشجرة واعد لحد عشرة أرقام ريثما تختفي وصال أصيح بفرح.

- أنا الشرطي الشجاع.. أحمي البستان من الحرامية.

ثم أقف مخاتلاً وأبرم شواربي الوهمية.. وأصرخ.

- أخرج أيها ألحرامي الجبان وإلاّ...

وأضل أبحث...))[١٢٦].

يوظف المونولوج في المقاطع السابقة الغرض الفني والفكري، فالمؤلف يسرد الأحداث ويستجمع الصور المتفرقة والمتباعدة في ذهنه، وتسترجعها اللحظة الشعورية الحاضرة، لأن الاسترجاع عملية نفسية تقوم بها ذاكرة الشخصية ليتم عبرها استدعاء أحداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن وأحداثه من دون أي تسلسل منطقي، ويحاول القارئ أن يخلق الإيحاء التعبيري بهذهِ اللوحة المعبرة، ليقرب الفكرة التي يريد تقديمها للقارئ.

ومن أمثلة المونولوج ما كان يدور في ذهن (أسعد) في قصة (الوصية):

((هه.. همست لنفسي، وصية، أخرج عمي مفتاحاً كبيراً أكله الصدأ من جيب صايته وناولني إياه، قلبته بين أصابعي مأخوذاً، أهذه هي الوصية...؟ ما معنى هذا..؟ لاحظ عمي ارتباكي فخاطبني.

- تريد التفسير.))[١٢٧].

أسهم المونولوج في تطوير أحداث القصة، وفي كشف النقاب عن مشاعر الشخصية، إذ يبين المونولوج ما دار من حوار بين (أسعد) وعمه، عندما أعطاه المفتاح، مفتاح غرفة الذخيرة والعتاد التي كان يستخدمها جده أبان الحرب العالمية الأولى، إذ إن الفكرة التي ظلت تدور في مخيلة البطل هي حوار داخلي، يستعيد بعض الأحداث التي مر بها في الماضي، والفكرة التي يعبر عنها المحاور إنما هي الفكرة التي يريد المؤلف إيصالها للمتلقي، لأن المونولوج لا يفتعل طرائق التعبير الذاتي بخلق العالم النفسي للشخصية المتحاورة، بل أنه يأتي برهنة على أفكار المؤلف.

ومن أمثلة المونولوج ما كان يدور في ذهن (الراوي) في قصة (الوفاء):

((همست في سري... ترى هل سأدخل معركة مجهولة المصير؟ ورمشت أهدابي أستجلي مكان المسحاة المركونة على الحائط الكلسي المتقشر، وأنشأت أحسب العملية في مخيلتي،.. هل ستكفي قفزة واحدة للوصول إليها للإمساك بالطرف الأخر للمسحاة وتهشيم هذا الرأس المدبب الجميل؟ أم أنه سيتمكن مني قبل ذلك... وقطع حبل أفكاري بحركة متواترة من رأسه، رأيته ينصت باهتمام ثم بان الخوف والارتباك في عينه وسرت رعشه خفيفة في جسده الأملس وزحف بسرعة فائقة واختفى تحت أحد الأبسطة الأسفنجية المرصوفة تحت حيطان المضيف))[١٢٨].

يكشف المونولوج عن البعد النفسي للشخصية، وصراعها الداخلي الذي يأتي موازياً لما يحدث في الخارج، وفي هذا المقطع استقل المونولوج للتعبير عن جوهر الشخصية، وطبيعة التجربة التي مرت بها عندما دخلت المضيف وشاهدت الأفعى، إذ يصور كل ما يدور في ذهن الشخصية من صراعات وتصورات يعززها عن طريق حوار داخلي يتصل بالعالم.

ومن أمثلة المونولوج ما كان يدور في ذهن (الراوي) في قصة (نهر ذو لحية بيضاء):

((فكر مع نفسه: لو صرت طرزاناً، أول شيء أفعله تمزيق جميع الرجال ذوي الكروش المنتفخة بالسكين التي أتحزم بها على وسطي المفتول بعضلاته القوية..))[١٢٩].

يكشف الحوار الذي جاء عن طريق المونولوج وضع الشخصية وأزمتها النفسية، فحرف التمني (لو) الذي له دلالة على تحقيق الأمر

المستحيل أو ما فيه عسر أي ما كان عسر الحصول، فالحوار الداخلي كان الورقة الوحيدة الرابحة بيد الراوي للكشف عن مكامن الشخصية، عندما يقتضي ذلك تطور الأحداث.

٣- وظائف الحوار:

تتحدد وظائف الحوار في المسائل الآتية: [١٣٠]

١- رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضوراً.

٢- تطوير الحدث وتعميمه.

٣- التحقيق من رتابة السرد.

٤- كشف مغزى القصة والإبانة عن عرضها.

٥- إضفاء الواقعية على القصة.

ويمكن تلخيص وظائف الحوار بما حدده مورجان بثلاث هي: [١٣١]

١- تصوير الشخصية.

٢- تقديم أحداث القصة.

٣- تقديم الجو أو الحالة.

يمتاز الحوار بديناميته العالية وعرض الشخصيات والأحداث بحيادية، فيفسح مجالاً لمعرفة مباشرة عن الشخصية وتصوراتها وأفكارها وأمانيها، إذ يمكن أن يعد الحوار معياراً نفسياً دقيقاً، يستطيع أن يصنف نفسيات الشخصيات بذكاء، فضلاً على تطوير هذه الشخصيات وتنحية الحدث[١٣٢]، إذ يعمل الحوار على كشف عنصري الزمن والمكان بوصفهما إطاراً للحدث والشخصية[١٣٣]، ويعمل على

تشخيص الأحداث في العمل القصصي وتقديمها، ومن ثم دفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلها[١٣٤]، فضلاً عما يثيره الحوار من عواطف متنوعة وأفكار عديدة تعمل على تطوير الحدث والإبلاغ عنه وأثره في سلوك الشخصيات[١٣٥].

ومن أمثلة وظيفة الحوار في تصوير الشخصية ما كان يدور في ذهن (الشاعر) في قصة (الملحمة):

((- آه يا صديقي، كم أفتقدكما؟

وبعد فترة صمت.

- الأول غيبته الحياة، والآخر غيبه الزمن.

أفكر.. أحقاً أن الموجة عندما تجن تفرش جنونها على كل شيء، والموجة التي فرقتنا نحن الثلاثة كانت أعتى مما نتصور. نفضت رأسي وأسرت نفسي .

- منذ زمن بعيد لم أر الآخ، ترى أين هو الآن؟ وما الذي فعلت به الأيام؟

وأنتبه على أحد المتكلمين بهِ تشفٍ يفضحه الميكرفون .

- وأود أن أعلن أن الرجل أخذ أكثر من حقه. حتى الأغنية الشهيرة التي تنسب إليه... غناها آخرون... قبله، فهي من التراث القديم المتوارث.

قامت الرؤى واكتسى ضباب أسود عيني، كدت أنهض وأحاجج وأزجر المتكلم، لولا إنني استلمت بغتة أشارة خفية نادرة، أشارة على شكل تنهيدة لا يستكنهها شخصٌ غيري، فهمست لنفسي مذهولاً.

- إنهُ هو، الآخر.

وبعد صمت استجمعت فيه كياني.

- معقول..؟!

ومن غير إرادتي رفعت أناملي نحو النظارة ناويًا خلعها، ولكنني أحجمت عند اليقين المتأصل الذي يعاود تجذرهُ في دخيلتي..

- الآخر، اختفى من حياتي، مثلما اختفى المطرب، في سنة واحدة، ربما تكون إشارة مشابهة.

ثم بأسى عميق.

- تركاني لوحدي، مثل نورس ضال.

وإستوفزت ذاتي القلقة عندما استلمت الإشارة ذاتها.

- إنهُ يقين محتم.. الآخر هنا.

وانتبه إلى متكلم جديد، نبرة صوته دافقة حماسية.

- إن المطرب العزيز الراحل، لم يأخذ حقه، فأنه يعتبر بحق العندليب الذي ترجم بشجوه أحاسيس ومشاعر شعبنا.

ويتكلمون عن المطرب الراحل، بين مادح وهم كثر، وقادح وهو واحد لحد الآن))[١٣٦].

لا تكشف الحوارات على بساطتها وطولها إلا بالقدر الضئيل عن الذات المحاصرة، ولا تسمح في الدخول في مغامرة استكشافية لمعاناة الذات التي تخلقها التركيبة النفسية المتأزمة غالباً، لأن مثل هذه المغامرة لن تؤتي أكلها كتلك الحوارات التي تأتي قصيرة وتمنح القارئ فرصة التأويل وقراءة العمق المأساوي للشخصية، وهي تحاور ذاتها وتتصارع للوصول إلى الحقيقة التي ترتئيها.

ومن أمثلة وظيفة الحوار في تصوير الشخصية ما كان يدور في ذهن (الراوي) في قصة (أرض من عسل):

((وحين استشف تأثير كلامه الحماسي على السامعين، أحس أن الجميع يتجاهله، فثمة أمامه شاب وشابه يتهامسان والبشر يطفر من وجهيهما، وفي الجانب الأيسر ثمة مراهق في إبهامه حلقة بلاستيكية متوهجة بألوان جذابة تتساوق ألوانها مع حلقتين أصغر على صلمتي أذنيه وبدنه يرتعش مهتزًا بتأثير ما يسمعه، وخلفه ثمة عجوز سبعينية غافية))[١٣٧].

يضعنا الحوار على بساطته في مواجهة سردية أمام تفكير قطبين مختلفين متضادين عمراً وفكراً وتصرفاً وخبرة، كل واحد يبحث عن شيء يفتقده ويتمسك به ويحاول إقناع الآخر بالاحتفاء والتمسك به، ويكشف الحوار عن الفارق الطبقي والاجتماعي والثقافي بين الشخوص، ونستشف عبر الحوار أن الناس الجالسين حول الروائي لم يهتموا بما يلقيه لهم وأنهم يتجاهلون ما يقول عبر الحديث فيما بينهم.

ومن أمثلة وظيفة الحوار في تقديم الحدث ما كان دور في ذهن(الراوي) في قصة (الوصية):

((- قد تتساءل عن زيارتي هذه؟

توقفت للحظة، ريثما أسألها، ولكنني لم أفعل فاستطردت.

- جئت أسألك سؤالاً واحداً، واحداً حسب، قلت مبتسماً.

- إلا يجدر بنا أن نتعارف؟

أجابتني بحسم.

- يكفيني أن أعرفك أنا، تستطيع أن تناديني ندى، سميرة، باسمة...الخ))[١٣٨].

تتم هذه الأوصاف عبر منظور شخصية مشاركة في الحدث القصصي، فالحوار الذي دار بين المرأة التي اقتحمت المكتب وبهذه المواصفات التي تشبه مواصفات (هناء)، بطلة رواية (الغرفة ٢١٣) فالحوار لم يكن حواراً خالصاً، وإنما كانت هناك بعض الإلتماعات والجمل السردية التي لها وظيفة جمالية في الشرح والتفصيل، فضلاً عن أسهامه في الكشف عن ملامح الشخصية التي كانت تحاور (هيثم).

ومن أمثلة وظيفة الحوار في تقديم الحدث ما كان دور في ذهن (الراوي) في قصة (نورس):

((- ما أجمل هذا، أن تكون الدنيا بأسرها سماء مفتوحة ونهراً بديعاً وشمساً مشرقة أبداً.

كنت أهمس لنفسي بتبتل قديس ساعة التجلي ووقفتي السرمدية لما تزل شاخصة إزاء السياج الفولاذي للجسر أحدق بنشوة عارمة نحو ماء النهر المنساب تحتي بوداعة، وعلى صفحته الزرقاء تسرح أسراب شائهةٌ من النوارس...

- هنا وقفنا.

وخطوت أثنتين نحو اليسار وهمست:

- أين هي الآن..؟

... قلت لها أترافقينني

وقفت تتأملني - والأجساد المنزلقة على الرصيف المشرق بضوء الصباح تحاشى الإصدام بجسدها المائي ثم قلبت شفتيها... استطردت بتلك الحماسة المؤدبة.

- رفقة فحسب ثم نفترق.

أجابتني بنبرة وهي مزيج بين الرغبة والرفض.

- وما المناسبة..؟

أجبتها بصوت واثق ونبرة شاعرية.

- التقاء الشاعر مع القصيدة.

نبرت بتحد.

- من هو الشاعر؟ ومن القصيدة؟.

- اختاري.

قالت بمماحكة أنثوية محببة وهي تحث الخطى صاعدة الجسر.

- لستُ شاعرة....

قلتُ مؤكدا:

_ أنا الشاعر.

همست بألفة أنثوية حالمة:

- تقصد أنا القصيدة؟))[١٣٩].

يكشف الحوار عن بطل رومانسي يلتقي بفتاة عند ناصية جسر يفصل بين ضفتي مدينة، فيجري بينهما حوار غزلي ينتهي بالفراق، بعد أن يطلق عليها أسم نورس, ومن ثم يقدم القاص لمحة أخرى مهمة عبر الحوار الخارجي الذي بين مدى تعلق القاص بتلك المرأة التي سحرته بجمالها، وأعطى استطراد الراوي بالوصف الحوار حركة وتقدم نحو الأمام للوصول إلى الحدث الكلي للقصة.

ومن أمثلة تقديم الجو أو الحالة ما دار في ذهن (الراوي) في قصة (الأقاصي):

((- أنت شاب طيب.

شجعتني إشارته اللطيفة لكي أسأله.

- لم هربت من الواقع؟.
- أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل..
- وتمترست بقيود الصمت؟
- لكي أحّصن نفسي ضد الأنانية.
- وهربت نحو عالم الطير؟
- إنه عالم نقي ونظيف، على النقيض من عالم البشر))[١٤٠].

يكشف الحوار بين الراوي والشخصية المحورية عن نوع من التفاعل الخاص، الذي يضفي إلى تشكيل رؤية سردية يمكن إن تجيب على أسئلة الشخصية وتضعها في سياق فنتازي / ميراث شعبي/ أسطوري، يعبر على نحو غزير عن المقولة القصصية التي تنوي القصة تكريس فضائها في عالم السرد، إذ ينطوي استمرار هذه المحاورة الودودة على أساس رؤية فلسفية بالتكشف والظهور ((لم هربت من الواقع/ أنا لم أهرب منه ،بل هو الذي فعل / وتمرست بقيود الصمت ؟/..كي أحصن نفسي ضد الأنانية /.. وهربت نحو عالم الطير؟ /.. أنه عالم نقي ونظيف، على النقيض من عالم البشر))، إذ تتمظهر المعاني والمفاهيم والرؤى لتصيغ موقف الشخصية على نحو معين يسوغ لهُ طبيعة السلوك الذي تغرب به عن مجتمع القرية ودفعه جراء ذلك إلى الانعزال والبحث عن منطقة أخرى تستقبل رؤيته بلا ضغط، فأختار الذهاب بعيداً إلى حيث يجد ذاته ويكرس أنموذجه [١٤١]، لذا يقدم الحوار الجو العام للقصة الا وهو الغرابة والانقطاع عن العالم الذي تعيشه الشخصية، بغية الكشف عن عالم أخر يوائم ما تشعر به إذ لم تقتنع بهذا المكان (القرية) لتختار بنفسها عالماً تصنعه بنفسها.

- **هوامش الفصل الثالث**

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي:١٢٠.

(٢) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي:١٣٣.

(٣) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:٧٨.

(٤) ينظر: إلف ليلة وليلة: دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد: ٩٣.

(٥) ينظر: المبدأ الحواري، تودوروف، ترجمة: فخري صالح:١٢.

(٦) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٦.

(٧) ينظر: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول): ١٢١.

(٨) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ١٠٣.

(٩) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٨.

(١٠) ضحكٌ كالبكاء، إدريس النافوري: ١٢٧.

(١١) في نظرية الرواية: ٢٨٥.

(١٢) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم:٧٩.

(١٣) ينظر: الوصف في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد (٢٤) لسنة ٢٠٠٩ :١٤٣.

(١٤) ينظر: موسوعة نظرية الأدب: ٤١٩.

(١٥) معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٧١.

(١٦) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٨٠.

(١٧) ينظر: السرد والوصف، جيرار جينيت، ترجمة: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (٢) لسنة ١٩٩٢: ٥٣.

(١٨) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ١٣٢- ١٣٣.

(١٩) ينظر: عالم الرواية: ٩٨.

(٢٠) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان):٣٥- ٣٦.

(٢١) ينظر: الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير، د. فاطمة عيسى جاسم، مجلة الموقف الثقافي، العدد (٣٤) لسنة ٢٠٠١: ٩٤.

(٢٢) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ١٣٤.

(٢٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان): ٣٥.

(٢٤) الوصية: ١١٥.

(٢٥) م . ن: ٨١.

(٢٦) أرض من عسل:٤٩ .

(٢٧) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٧٥. الوصف مصطلحاً سردياً، د. نبهان حسون السعدون، وقائع المؤتمر السنوي الثالث لقسم اللغة العربية / كلية التربية الأساسية: (تنوع العلوم مدخل إلى التكامل المعرفي) ،٢٩- ٣٠/ أيلول ٢٠٠٩: ١٥٦.

(٢٨) ينظر: البيئة في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، العدد (٧) لسنة ١٩٨٩: ٦٣.

(٢٩) ينظر: بنية النص السردي: ٦٥.

(٣٠) ينظر: هامشية المكان في رواية غانم الدباغ، ضجة في ذلك الزقاق، د. إبراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد (٢٤)، لسنة ١٩٩٢: ٢٠٨- ٢٠٩. الوصف في قصص

مؤيد اليوزبكي القصيرة، د. نبهان حسون السعدون، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية المجلد (١١) العدد، (٢) لسنة ٢٠٠٤: ١٣٠ .

(٣١) الوصية:١٧.

(٣٢) نهر ذو لحيية بيضاء: ١٦.

(٣٣) الوصية: ٣١.

(٣٤) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس:٧.

(٣٥) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ١٣٢.

(٣٦) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم : ١٠٠.

(٢٣٧) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي:١٣٤.

(٣٨) تليباثي:١١.

(٣٩) نهر ذو لحية بيضاء: ٤٢.

(٤٠) أرضٌ من عسل: ٢٠.

(٤١) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٩٠- ٩١.

(٤٢) أرضٌ من عسل: ٥٧.

(٤٣) نهر ذو لحية بيضاء: ١٦- ١٧.

(٤٤) أرضٌ من عسل:٤٠.

(٤٥) الوصية: ٢٦.

(٤٦) نهر ذو لحية بيضاء: ٧.

(٤٧) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٣٢.

(٤٨) ينظر: فضاء النص الروائي: ١١٥.

(٤٩) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٨٢.

(٥٠) ينظر: م . ن: ٨١.

(٥١) ينظر: المتخيل السردي:١٢٧.

(٥٢) ينظر: نحو روايةٍ جديدة، الآن روب غربيه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى: ١٢٩.

(٥٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان): ٢٣. الوصف في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد (١٣) لسنة ٢٠٠٦ : ١٠٩.

(٥٤) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم :٨١.

(٥٥) الوصية: ١٠.

(٥٦) نهر ذو لحية بيضاء: ١٨.

(٥٧) تليباثي: ٣٨.

(٥٨) م. ن: ٧.

(٥٩) الوصية:٤٢.

(٦٠) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية: ٣٣.

(٦١) ينظر: أبحاث في النص الروائي العربي، سامي سويدان: ١٤٤. وينظر: الوصف في الحكاية الشعبية الموصلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد (٣١) لسنة ٢٠١٠ : ٤٣.

(٦٢) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية: ٣٣- ٣٤.

(٦٣) ينظر: في نظرية الرواية: ٣٠٠.

(٦٤) تليباثي:٢٠.

(٦٥) م. ن: ٢٣.

(٦٦) م . ن: ٥٨.

(٦٧) نهر ذو لحية بيضاء: ٤٢- ٤٣.

(٦٨) بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٨٠.

(٦٩) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي:٢٤.

(٧٠) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٨٠.

(٧١) ينظر: حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، مجلة آفاق المغربية، العددان (٨ و٩) لسنة ١٩٨٨: ٦٠.

(٧٢) تليباثي: ١٤- ١٥.

(٧٣) الوصية:٨٧.

(٧٤) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٢٢. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٨٢.

(٣) ينظر: المكان ودلالته في رواية (مدن الملح لعبد الرحمن منيف)، صالح ولعة: ١٤٢.

(٧٥) أرضٌ من عسل: ١٩.

(٧٦) الوصية: ٨٢.

(٧٧) بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٤١.

(٧٨) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة:١٣٢.

(٧٩) ينظر: حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، مجلة آفاق المغربية، العددان (٨ و٩) لسنة ١٩٨٨: ٦٠.

(٨٠) الوصية: ٦٨- ٦٩.

(٨١) نهر ذو لحية بيضاء:١١.

(٨٢) ينظر: الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، د. الصادق قسومة: ٣٨.

(٨٣) المصطلح في الأدب الغربي، د. ناصر الحاني: ٥٣.

(٨٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٧٨.

(٨٥) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: ٧٩.

(٨٦) المعجم الفلسفي، جميل صليبا: ١/ ٥٠١.

(٨٧) ينظر: النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن أنطوان تيشخوف القصصي: ٥٥.

(٨٨) ينظر: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، د. فاتح عبد السلام:٢١.

(٨٩) ينظر: الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه: ٣٦.

(٩٠) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد: ١١٨.

(٩١) ينظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم: ١١٩. الحوار في قصص تحسين كرمياني, د. نبهان حسون السعدون, بحث ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء القصصي), إعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد: ٤٤.

(٩٢) الكاتب وعالمه، تشارلس مورجان: ترجمة: شكري محمد عياد: ٢٦٨.

(٩٣) ينظر: عالم الرواية: ١٦٨.

(٩٤) الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية:٤١.

(٩٥) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٧٨. أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، د. محبة حاج معتوق:٣١٠.

(٩٦) المغامرة السردية:٥٠.

(٩٧) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: ٢٨٨.

(٩٨) ينظر: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية: ٤١.

(٩٩) م . ن: ٦٣.

(١٠٠) ينظر: م . ن: ٦٣- ٦٤. وينظر: الحوار في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد(٢٦) لسنة ٢٠٠٩: ٤٢.

(١٠١) الوصية: ١١٥- ١١٦.

(١٠٢) م . ن : ٢٧- ٢٨.

(١٠٣) نهر ذو لحية بيضاء: ٣٨- ٣٩.

(١٠٤) ينظر: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية: ٢١. الحوار في القصة القرآنية، قصة موسى (عليه السلام) أنموذجاً، د. نبهان حسون السعدون و د. يوسف سليمان الطحان، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد (٧) العدد (٤) لسنة ٢٠٠٨: ١٢.

(١٠٥) ينظر: الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه: ٦٦- ٦٧.

(١٠٦) أرض من عسل: ٤٤.

(١٠٧) نهر ذو لحية بيضاء :٣٠- ٣١.

(١٠٨) نهر ذو لحية بيضاء: ٦٩- ٧٠.

(١٠٩) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة:٣٩.

(١١٠) ينظر: القصة السايكولوجية، ليون إيدل، ترجمة: محمود السمرة: ١١٦.

(١١١) ينظر: تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ليون سرمليان، ترجمة، د. عبد الرحمن محمد عبد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (٣) لسنة ١٩٨٣: ٨٦ .

(١١٢) معجم المصطلحات الأدبية: ٣٦١.

(١١٣) ينظر: فن القصة: ٧٩.

(١١٤) ينظر: القصة السايكولوجية: ٣٧.

(١١٥) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي:٢٠.

(١١٦) الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية: ٩١.

(١١٧) تليباثي:٣٠.

(١١٨) الوصية: ٦٥.

(١١٩) أرض من عسل: ٦٦.

(١٢٠) نهر ذو لحية بيضاء: ٦٦.

(١٢١) تيار الوعي في الرواية الحديثة :٤٤. البنية الروائية في نصوص الياس فركوح: ٩٥.

(١٢٢) ينظر: المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد أبو لبن: ٥.

(١٢٣) ينظر: الزمن في الأدب: ٢٨.

(١٢٤) الحوار في قصص تحسين كرمياني، د. نبهان حسون السعدون، بحث ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء القصصي):٥٥.

(١٢٥) أرضٌ من عسل: ٢٨.

(١٢٦) الوصية:١٥.

(١٢٧) نهر ذو لحية بيضاء:٥٣.

(١٢٨) م . ن: ٤٣.

(١٢٩) ينظر: فن القصة: ٩٥.

(١٣٠) ينظر: الكاتب وعالمه: ٢٦٨. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: ٥١٨.

(١٣١) ينظر: عالم الرواية: ١٦٨- ١٦٩. مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم كاظم عبد الله: ٩٦.

(١٣٢) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٨٦.

(١٣٣) ينظر: عالم القصة، برناردي فوتو، ترجمة: د. محمد مصطفى هدارة: ٢٧٧.

(١٣٤) ينظر: عالم الرواية: ١٦٩. الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون:١٦٥. معجم مصطلحات نقد الرواية: ٩٦.

(١٣٥) تليباثي: ٢٣- ٢٤.

(١٣٦) أرض من عسل: ٨٣.

(١٣٧) الوصية: ٥٠.

(١٣٨) م . ن : ٧٣- ٧٤.

(١٣٩) نهر ذو لحية بيضاء: ٧- ٨ .

(١٤٠) تليباثي:٦٠- ٦١.

(١٤١) ينظر: فضاء القرية: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي): ٨٦- ٨٧.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١- المجموعات القصصية.

- أرض من عسل (مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ،ط١، اللاذقية، ٢٠١٢.
- تليباثي (مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى، دار الينابيع، للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.
- نهر ذو لحية بيضاء، (مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠١١.
- الوصية (مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٢.

٢- الدراسات النقدية

- اقتناص الذات الضائعة : قراءة في قصص تليباثي، مثنى كاظم صادق، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي).
- تليباثي: المغامرة اللغوية الفريدة، د. ثائر العذاري، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي).
- تليباثي وثيمة التخاطر والانثيال، جاسم عاصي، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي).
- فضاء القرية: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي، أ.د. محمد صابر عبيد، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي).

- الملاذ السردي وطعم الحكاية: هيثم بهنام بردى يحرث أرضاً من عسل، أ. د محمد صابر عبيد، ضمن المجموعة القصصية (أرض من عسل).
- هيثم بردى الخواء يفضي إلى آخر أكثر كثافة، بولس آدم، ضمن المجموعة القصصية (تليباثي).

ثانياً: المراجع

١- **الكتب العربية والمترجمة.**

- أبحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٦.
- اتجاهات القصة المصرية، سيد حامد النساج، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، د. محبة حاج معتوق، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت،١٩٩٤.
- الأدب وفنونه: دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، بيروت، ١٩٧٦.
- أركان القصة، أ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والتوزيع والطبع، مطبعة الوحدة، الفجالة، ١٩٦٠.
- الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
- إشكالية الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، مكتبة الأسد، دمشق،١٩٩٠.

- إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
- أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ١٩٩٧.
- الألسنية والنقد الأدبي، في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- ألف ليلة وليلة: (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد)، د. عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٣.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.
- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥.
- بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، منشورات دار الشباب، مطبعة التقدم، القاهرة، ١٩٨٢.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤)، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٩٨.
- بناء الشخصية في الرواية: (قراءة في روايات حسن حميد)، أحمد عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.

- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٠.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨.
- البنية الروائية في نصوص ألياس فركوح: تعدد الدلالات وتكامل البنيات، د.محمد صابر عبيد ود. سوسن البياني، دار وائل للنشر والتوزيع، ط١، الأردن،٢٠١١.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء. الزمن. الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت. الدار البيضاء، ١٩٩٠
- البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ط٣، ليبيا. تونس، ١٩٧٧.
- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس، ١٩٧٥.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء، ١٩٩٣.
- البينة والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)، عبد الفتاح إبراهيم، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٦.
- تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، دار القلم، بيروت (د.ت).
- التجربة والعلامة القصصية، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، عمان، ٢٠١١.

- التجريب في القصة العراقية حقبة الستينات، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٨.
- تحليل الخطاب الروائي: (الزمن. السرد. التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجاً، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥.
- الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩.
- تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة : ١٩٤٧- ١٩٨٥، شريبط أحمد شريبط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
- تهذيب اللغة، أبو منصور بن محمد بن احمد الأزهري، تحقيق: علي حسن الهلالي، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.
- توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
- تيارات فلسفية معاصرة ، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤.

- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥.
- جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، نجيب العوفي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، (د.ت).
- جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق)، لنبيل سليمان، د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية، ٢٠٠٨.
- جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، مطبعة دار قرطبة، ط٢، ١٩٨٨.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.
- جماليات المكان في الرواية العربية المعاصرة ، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، دار الفارس، عمان، الأردن، ١٩٩٤.
- حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع، د. صدوق نور الدين، دار الثقافة، ط١، الدار البيضاء ، ١٩٨٤.
- حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، د. خالدة سعيد، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.
- الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، د. الصادق قسومة، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ٢٠٠٩.
- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد، دار الزيتي للطباعة، المنيرة، ١٩٧٥.

- الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، د. فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩.
- خطاب الحكاية: بحث في المنهج ، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧.
- دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).
- دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ترجمة: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة, دمشق،١٩٧٠.
- الرمزية في الأدب والفن، إسماعيل أرسلان، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، (د.ت).
- الرمزية والأدب العربي الحديث، د. أنطوان كرم غطاس، دار الكشاف للنشر والطباعة، بيروت، ١٩٤٩.
- الرواية الرائية، لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، د. محمد صابر عبيد، دار نقوش عربية، تونس ، ٢٠١٢ .
- الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.
- الزمان والسرد، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت، ٢٠٠٦.

- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د. سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مطابع سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢.
- سرد الامثال (دراسة في البنية السردية لكتب الامثال العربية): لؤي حمزة عباس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، عمان،٢٠٠٤.
- السرد العربي القديم: (الأنواع والوظائف والبنيات): إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠٠٨.
- السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (د.ت).
- سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط: محسن جاسم الموسوي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٧.
- السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د.عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٢.
- الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الأخر، السيد ياسين، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٣، بيروت، ١٩٨٣.
- الشخصية في ضوء التحليل النفسي، د. فيصل عباس، دار المسيرة، ط١، بيروت، ١٩٨٢.

- الشعرية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٧٨.
- شعرية الفضاء السردي، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لأدور الخراط، خالد حسين حسين، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، ٢٠٠٠.
- شعرية المكان في القصة القصيرة جداً: قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (١٩٨٩- ٢٠٠٨)، لهيثم بهنام بردى، د. نبهان حسون السعدون، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠١٢.
- صحيح البخاري: أبو عبدالله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري (ت٢٥٦هـ)، ترقيم وترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، مطابع دار البيان الحديثة، مكتبة الصفا، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣.
- الصورة: الحركة أو فلسفة الصورة، جيل دولوز، ترجمة: حسن عودة، الموسوعة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧.
- ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
- طرائق تحليل السرد الأدبي . مجموعة مقالات مترجمة: لمجموعة مؤلفين، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، ط١، الرباط، ١٩٩٢.
- عالم الرواية، رولان بورونوف وريال أويئيله، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١.
- عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة: د. محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩.

- عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماوي، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، ط١، صفاقس، ١٩٩٦.
- علم النفس البيئي، أ. د فرنسيس، ترجمة: د. عبد اللطيف محمد خليفة و د. جمعة سيد يوسف، مطبوعات جامعة الكويت، ط٢، الكويت، ٢٠٠٢.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط٣، القاهرة، ١٩٦٤م.
- غائب طعمه فرمان روائياً: (دراسة فنية) د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٤.
- فتح الباري في شرح صحيح البخاري: أبو الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني الشافعي (ت٨٥٢هـ)، نسخة جديدة ومنقحة ، رقم كُتبها وأبوابها وأحاديثها: محمد فؤاد عبدالباقي، الناشر مكتبة دار السلام، ط٣، الرياض، ٢٠٠٠م.
- الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً) عبد الرحمن مراشدة، وزارة الثقافة، عمان،٢٠٠٢.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١.
- الفضاء الروائي في الغربة: (الإطار والدلالة) منيب محمد البوريمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣م.
- فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزام، مطبعة اليمامة، ط١، حمص، ١٩٩٦.

- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط٧، بيروت، ١٩٧٩.
- فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، القاهرة، ١٩٧٠.
- فن كتابة القصة، حسين القباني، مكتبة المحتسب، ط٢، عمان، ١٩٧٤.
- في دلالية القصص وشعرية السرد، د. سامي سويدان، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت. الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: اوزوالد ديكرو و جان ماري سشايفر، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٧م.
- القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سعيد يقطين، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- القصة السايكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون أيدل، ترجمة: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩.
- القصة العراقية قديماً وحديثاً، جعفر الخليلي، مطبعة الأنصاف، ط١، بيروت، ١٩٦٢.
- القصة العربية في العصر الجاهلي، علي عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة (د.ت).

- القصة العربية القديمة، محمد مفيد الشوباشي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.
- القصص في أدب العرب: ماضيه وحاضره، محمود تيمور، مطبعة الجامعة العربية، القاهرة، ١٩٥٨.
- القصص في الحديث النبوي: دراسة فنية وموضوعية، محمد بن حسن الزير، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٨٧.
- قضايا الروايا الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، مكتبة المدرسة، ط١، بيروت، ١٩٨٥.
- الكاتب وعالمه، تشارلس مورجان، ترجمة: د. شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، ١٩٦٤.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل من وجوه التأويل، جارالله محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٥٤٨)، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).
- الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت. الدار البيضاء، ٢٠٠٧م.
- كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور(ت٥٧١١)، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦.

- اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٤.
- المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٢.
- المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء ، ١٩٩٠.
- مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، رولان بارت ، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، حلب، ٢٠٠٢.
- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم، ط١، الجزائر، ٢٠٠٧.
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم كاظم عبدالله، اتحاد كتاب الامارات، ط١، الشارقة، ٢٠٠٤.
- المصطلح في الأدب الغربي، د. ناصر الحاني، دار المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨.

- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧٩.
- معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، إشراف محمد القاضي، ط١، تونس، ٢٠١٠.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية، ط١، تونس، ١٩٨٦.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- معجم مصطلحات نقد الرواية: د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م.
- معجم المصطلحات العربية، في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤.
- المعجم الفلسفي: مجموعة مؤلفين سوفيت، ترجمة: توفيق سلوم، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٦م.
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، ١٩٨٨.
- معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٩م.
- المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي (رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية)، سوسن هادي جعفر، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠م.

- مفاهيم سردية: تزفيطان تودورف، ترجمة: عبد الرحمن مزبان، منشورات الاختلاف، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
- المفردات في غريب القرآن: الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ)، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة: عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، تونس ١٩٨٨م.
- مقاربات في الرواية والأقصوصة، بشير الوسلاتي وسعيدان سوسة، ط١، تونس، ٢٠٠١.
- مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه، عبد الوهاب زعفران، دار صامد للنشر، ط٢، صفاقس،١٩٨٥.
- المكان ودلالته في رواية (مدن الملح)، عبد الرحمن منيف، صالح ولعة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، أربد، الأردن، ٢٠١٠.
- مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية: الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، اربد، ٢٠١١م.
- مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د. يوسف حطيني، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.

- موسوعة نظرية الأدب، مجموعة كتاب من السوفييت، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
- موضوعات في الإنشاء، أحمد الخوص، المطبعة العلمية، ط١، دمشق، ١٩٩٤.
- المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد أبو لبن، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٩٤.
- نحو رواية جديدة، الآن روب غرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابلسي، ١٩٧٢.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، بغداد، ١٩٨٦.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: حسين مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧م.
- نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٢.
- النقد الأدبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، ط٤، القاهرة، ١٩٧٤.

- النقد الأدبي الحديث. أصوله واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط١، الإسكندرية، ١٩٨١م.
- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، (د.ط)، بيروت، ١٩٧٣م.
- النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٨.
- النقد البنيوي والنص الروائي: (نماذج تحليلية من النقد العربي الزمن، الفضاء، السرد)، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق،١٩٩١.
- النقد التطبيقي التحليلي: دراسة الأدب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- نقد الشعر، أبو الفرج قدامه بن جعفر (ت٥٣٣٧)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨.
- النص الروائي: تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، ترجمة: د. رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميركية، ١٩٩٩.
- النموذج وقضايا أخرى: دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن ١٩٧٠- ١٩٨٠، عبدالله رضوان، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣.
- النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن أنطون تشيخوف القصصي، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٥.

- الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنيريد، وليز لي لويس، ترجمة: د.عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٣ .
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب، ١٩٨٩.
- يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، محسن بو ضياف، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٥.

٢- البحوث المنشورة في الدوريات والكتب الجامعة.

- أبعاد المكان في رواية السيف والكلمة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي السنوي الرابع (الدولي الأول): (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور) ٣٠- ٣١ آذار/ ٢٠١١.
- أبنية الحدث في رواية الحرب، عبدالله إبراهيم، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٩) لسنة ١٩٨٨.
- الإيقاع الروائي في اللص والكلاب، أحمد الزعبي، مجلة ابحاث اليرموك، أربد – الأردن، المجلد (٣) العدد (١) لسنة ١٩٨٥.
- الإيقاع في القصة القرآنية، د. إبراهيم جنداري ونبهان حسون السعدون، مجلة التربية والعلم، كلية التربية – جامعة الموصل – العدد (٢٩) لسنة ٢٠٠١.
- باختين والزمن والسردي الحديث: ستيسي بيرتن، ترجمة: محمد درويش، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٦) ١٩٩٩.

- بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح، جميلة عبدالله العبيدي، ضمن كتاب (أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءات في سرديات سعدي المالح) إعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية ٢٠١٢.
- بلاغة الخاتمة القصصية، جميلة عبدالله العبيدي ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي) أعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، اربد، الأردن، ٢٠١٢.
- بنية الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة، ياسين النصير، مجلة الأقلام، بغداد، العددان (١١- ١٢) لسنة ١٩٨٨.
- البيئة المكانية في القصيدة الحديثة: ياسين النصير، مجلة (الآداب)، بيروت، العدد (٣) لسنة ١٩٨٦.
- البيئة في القصة: مقدمة نظرية، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، بغداد العدد (٧) لسنة ١٩٨٩.
- تقانات الزمن السردي في رواية (في انتظار فرج الله القهار)، د. نبهان حسون السعدون، ضمن كتاب (أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءات في سرديات سعدي المالح) اعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية ٢٠١٢.
- تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخييل إلى زمن الخطاب، عواد علي ، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد (٣٤) لسنة ١٩٩٢.

- تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ليون سرمليان، ترجمة: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (٣) لسنة ١٩٨٢.
- جماليات توظيف الحركة في المشهد الفيلمي، ماجد عبود الربيعي، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد (٣٤) لسنة ٢٠٠١.
- جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٢) لسنة ١٩٨٦.
- جماليات المكان الدمشقي في رواية (حسيبة) الخيري الذهبي نموذجاً، مجلة عمان، العدد (٣٣٤) كانون الثاني ١٩٩٨.
- حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، مجلة آفاق المغربية، الدار البيضاء، العددان (٨- ٩) لسنة ١٩٨٨.
- حركة الشخوص في شرق المتوسط، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد (٢٧) لسنة ٢٠٠٠.
- الحوار في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل _ جامعة الموصل _ العدد، (٢٦) لسنة، ٢٠٠٩.
- الحوار في القصة القرآنية، قصة موسى (عليه السلام) نموذجاً، د. نبهان حسون السعدون، د. يوسف سليمان الطحان، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد (٧) العدد (٤) لسنة ٢٠٠٨.
- الحوار في قصص تحسين كرمياني، د. نبهان حسون السعدون، ضمن كتاب (مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي)، إعداد

وتقديم ومشاركة د.محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، اربد، الأردن، ٢٠١٢.

- خطوط السرد الملتفة، د. بشرى موسى صالح، مجلة الأقلام، العدد (٤) لسنة ١٩٩٩.
- الراوي والمروي له في السرد القصصي، د. عمر محمد الطالب، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، العدد (٢١) لسنة ١٩٩٨.
- رسم الشخصية في رواية المعركة (١٩٨٠- ١٩٨٨): دراسة نقدية، د. صبري مسلم حمادي، مجلة التربية والعلم، كلية التربية – جامعة الموصل – العدد(٧) لسنة ١٩٨٧.
- الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد (٢٤) لسنة ١٩٩٩.
- الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، د. علي عباس علون، مجلة فصول، القاهرة، العدد (١٠) لسنة ١٩٩٨.
- الزمن في رواية المنزل الخشبي وطيور مسعود لفارس سعد الدين: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية – جامعة الموصل، المجلد (١٢) العدد (١) لسنة ٢٠١٢.
- الزمن في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل – جامعة الموصل – العدد، (٢٨) لسنة ٢٠١٠.
- السرديات البوتيقية ومشغل الدلالة، محمد الأمين ولد إبراهيم، مجلة علامات، السعودية، المجلد (٩)، الجزء (٣٣) لسنة، ١٩٩٩.

- السرد والوصف، جيرار جينيت، ترجمة: د. مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (٢) لسنة، ١٩٩٢.
- السردية: حدود المفهوم، بول بيرون، ترجمة: د. عبدالله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (٢) لسنة ١٩٩٢.
- الشخصية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد فكري، مجلة الحرس الوطني، السعودية، العددان (١٨٩- ١٩٠)، لسنة، ١٩٩٨.
- الشخصية في القصة القصيرة، مصطفى اجماهيري، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد (٩) لسنة ١٩٩١.
- الشخصيية في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل – جامعة الموصل – العدد (٣٠) لسنة ٢٠١٠.
- الشخصية في القصة القرآنية: قصة موسى (عليه السلام) أنموذجاً، د. نبهان حسون السعدون، وقائع المؤتمر العلمي الثاني لقسم اللغة العربية – كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل، (نحو رؤية شاملة للأدب الإسلامي) ٢٧- ٢٨/ ٤/ ٢٠٠٨.
- شمس خلف الغيوم: دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري، د. نبهان حسون السعدون، ضمن كتاب ((بلاغة القص: مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري)) إعداد وتقديم ومشاركة د. محمد صابر عبيد، دار الحوار للطبع والتوزيع، ط١، اللاذقية، ٢٠١١.
- الفضاء الروائي واشكالياته، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٥) لسنة ٢٠٠١.

- فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، لود زيمير باولوزوك، ترجمة: د. محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (٢) لسنة ١٩٨٢.
- الفن القصصي وبناء الشخصية، صبري مسلم حمادي، مجلة ابحاث اليرموك، أربد – الأردن، العدد (٣) لسنة ١٩٩٦.
- في مفهوم الشخصية الروائية، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٢) لسنة ٢٠٠١.
- القصة من جهة نظرية، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٧) لسنة ١٩٨٩.
- ما لم تقله خوذتي: دراسة تحليلية للوصف في قصص فارس سعد الدين، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل – جامعة الموصل – العدد (٢٧) لسنة ٢٠٠٩.
- مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، مجلة الأقلام، بغداد، العددان (٥ و٦) لسنة ١٩٩٧.
- المشي بساق واحدة: دراسة تحليلية للوصف في قصة (وصمة عار)، لبسام القريشي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية – بغداد- وقائع المؤتمر السابع عشر (بالعلم والمعرفة نبني عراق المستقبل) ٥- ٦/ أيار/ ٢٠١٠.
- مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية احمد سعد، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد (١٥)، العدد (٤) لسنة ١٩٨٥.
- مقامات العبث: قراءة في رواية (في انتظار فرج الله القهار)، د. فيصل غازي النعيمي، ضمن كتاب (اسرار السرد من الذاكرة إلى

الحلم: قراءات في سرديات سعدي المالح) إعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع ط١، اللاذقية، ٢٠١٢.

- مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغربية، الدار البيضاء، العددان (٨ و٩) لسنة ١٩٨٦.
- المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة أفاق عربية، بغداد، العدد (٨) لسنة ١٩٨٠.
- المكان في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل – جامعة الموصل – العدد (٢٩) لسنة ٢٠١٠.
- المكان في النص الروائي، د. إبراهيم جنداري، مجلة أفق، اتحاد أدباء نينوى، العدد (٢) لسنة ١٩٩٨.
- المكان وجغرافية المكان، محمد الملاتي، مجلة الرواد، بغداد، العدد (١) لسنة ٢٠٠٠.
- المكان ودلالته في رواية العودة على الشمال، زياد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، - أربد – الأردن، المجلد (١٢)، العدد (٢) لسنة ١٩٩٥.
- الموصل فضاءً روائياً: روايتا الإعصار والمئذنة وفجر نهاره وحشي أنموذجين ، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد، العددان (٧ و٨) لسنة ١٩٩٢.

- هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، د. إبراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل العدد (٢٣) لسنة ١٩٩٢.
- وجهة النظر على مستوى المكان والزمان، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد (١٥)، العدد (٤) لسنة ١٩٩٧.
- الوصف في الحكاية الشعبية الموصلية: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل – جامعة الموصل – العدد (٣١) لسنة ٢٠١٠.
- الوصف في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل – جامعة الموصل – العدد(١٣) لسنة ٢٠٠٦.
- الوصف في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل – جامعة الموصل – العدد (٢٤) لسنة ٢٠٠٩.
- الوصف في قصص مؤيد اليوزبكي القصيرة، د. نبهان حسون السعدون، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، كلية التربية / جامعة تكريت، المجلد (١١) العدد (٢) لسنة ٢٠٠٤.
- الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير، د. فاطمة عيسى جاسم، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد (٣٤) لسنة ٢٠٠١.
- الوصف مصطلحاً سردياً، د. نبهان حسون السعدون، وقائع المؤتمر العلمي السنوي الثالث لكلية التربية الأساسية، جامعة الموصل (تنوع العلوم مدخل إلى التكامل المعرفي) ٢٩- ٣٠/أيلول/ ٢٠٠٩.

٣- الرسائل والأطاريح الجامعية:

- البناء الفني في الرواية التاريخية، ١٨٧٠- ١٩٣٩(دراسة فنية) خالد سهر محيي الساعدي، رسالة ماجستير بأشراف: أ.د.عبد الإله أحمد، كلية الآداب / جامعة بغداد، ١٩٨٩.
- السردية في النقد الروائي العراقي: ١٩٨٥- ١٩٩٦, أحمد رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير، بإشراف أ. د. شجاع مسلم دغيم العاني، كلية التربية للبنات / جامعة بغداد، ١٩٩٧.
- شخصيات قصة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم: دراسة تحليلية، نبهان حسون السعدون، أطروحة دكتوراه بإشراف: أ.د. إبراهيم جنداري الجميلي، كلية الآداب / جامعة الموصل، ٢٠٠٣.
- الشخصية في عالم فرمان الروائي، طلال خليفة سليمان، رسالة ماجستير، بإشراف: أ. د عبد الإله أحمد، كلية الآداب/ جامعة بغداد، ١٩٩٦.
- الشكل القصصي في القرآن الكريم: دراسة جمالية، نبهان حسون السعدون، رسالة ماجستير، بإشراف أ.م.د. إبراهيم جنداري الجميلي، كلية الآداب/ جامعة الموصل، ١٩٩٩.
- شعرية المكان في رواية سيدات زحل للطفية الدليمي، هبة عبد الرافع عبد الرحمن، رسالة ماجستير، بإشراف : أ.م.د. نبهان حسون السعدون، كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل، ٢٠١١.

المؤلف في سطور

- من مواليد قرية أجميلة الفرع بالهيكل التابعة لجميلة الأم في الشرقاط عام ١٩٨٧ .
- حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب / جامعة الموصل عام ٢٠١٠ .
- حصل على شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث من كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل عام ٢٠١٣ .
- لديه بحث مقبول للنشر بعنوان (الزمن في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة) في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل بالاشتراك مع (أ.م.د نبهان حسون السعدون).