جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

برنامج الدكتوراه في الأدب والنقد

البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية

(2000م – 2014م)

Technical construction of the short story Jordan (2000 – 2014)

إعداد

محمود هلال محمد أبو جاموس

إشراف الأستاذ الدكتور

نبيل حداد

حقل التخصص: أدب ونقد

الفصل الدراسي الأول

(2018/2017)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية

(2000م – 2014م)

إعداد

محمود هلال محمد أبو جاموس

ماجستير اللغة العربية/ أدب ونقد/ جامعة اليرموك/ 2011م.

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة
تخصص (اللغة العربية– أدب ونقد)، جامعة اليرموك، إربد، المملكة الأردنية الهاشمية.

نُوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2017/12/18 ، ووافق عليها :

الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد ..... مشرفا ورئيسا

الأستاذ الدكتور يوسف مسلم أبو العدوس ..... عضوا

الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعه .....عضوا

الأستاذ الدكتور بسام موسى قطوس.....عضوا

الأستاذ الدكتور مصلح عبد الفتاح النجار ..... عضوا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب

الإهداء

إلى **والديّ الكريمين**

إلى **زوجي**

إلى عمي وعمتي الغاليين

إلى **أولادي**

إلى **أصدقائي**

إلى **كل من وقف بجانبي**

إليهم جميعاً أهدي هذه الأطروحة العلمية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشكر والتقدير

يا ربي لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، فلك الحمد أوّلاً وآخراً على نِعَمِكَ التي لا تُعَدّ، ولا تُحصى.

يطيب لي أنْ أتوجه بعظيم الشكر والتقدير إلى مُشرفي، وأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور نبيل حداد –حفظه الله تعالى– الذي لم يتوانَ لحظة واحدة عن إسداء النصح والتوجيه لي، فقد بذل معي جُهداً كبيراً؛ للخروج بهذه الأطروحة العلمية بصورتها النهائية، فجزاه الله تعالى خير الجزاء.

ويُسعدني أنْ أتقدم بخالص الشكر والعرفان لِمن أسهموا بجهودٍ خيّرة دفعت بتقوية هذا العمل، وأخصّ بالذكر الأساتذة الفُضلاء، أعضاء لجنة المناقشة:

- الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد .
- الأستاذ الدكتور يوسف مسلم أبو العدوس .
- الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعه .
- الأستاذ الدكتور بسام موسى قطوس .
- الأستاذ الدكتور مصلح عبد الفتاح النجار .

ولا يفُوتني أنْ أشكر كلّ من درّسني من أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية، فجزى الله الجميع خير الجزاء، وإني كُلّي يقين بأنني لو أعدتُ النظر في هذه الأطروحة مرات عديدة، لأضفت وعدّلت، فأيّ عمل يظل مقروناً بالنقص؛ فالكمال لله تعالى وحده، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية (2000 -2014)

إعداد

محمود هلال محمد أبو جاموس

إشراف

الأستاذ الدكتور نبيل حداد

هدفت هذه الدراسة إلى تناول عناصر البناء الفني جميعها في القصة القصيرة الأردنية في الفترة من العام 2000 للعام 2014 ، ودراستها دراسة تحليلية معمقة ، فتناولت الدراسة بناء الحدث ، وبناء الشخصيات ، والمكان ، بالإضافة إلى دراسة الأبنية السردية والحديث عن بعض التقنيات التي استخدمها القاص الأردني في منجزه القصصي .

وقد بنيت الدراسة على ثلاثة أبواب ، بالإضافة إلى المقدمة والتمهيد والخاتمة . أما أبواب الدراسة ، فكانت موزعة وفق عناصر البناء القصصي، تناول الفصل الأول بناء الحدث والكشف عن أنماط بنائه في القصة. وتناول الفصل الثاني ، الحديث عن بناء الشخصية وطرق بنائها وبعض نماذجها . في الفصل الثالث ، هدفت الدراسة إلى دراسة بناء المكان ، مفهومه ، والتعرف على أنماطه أما الفصل الأول من الباب الثاني ، فتحدث عن البناء الزمني في القصة ، حيث تم الحديث عن التقنيات السردية كالتبطيء والتسريع والاسترجاع والاستباق ، وغيرها . وأما الفصل الثاني، فهدف إلى دراسة أنماط الرواة في نماذج مختارة ، كالراوي الخارجي والراوي الداخلي . وكشف الفصل الثالث عن البناء اللغوي، فتطرق إلى الحديث عن السرد والحوار ودورهما في القصة. وفي الباب الثالث ، كان لا بدّ من الوقوف على مجموعة قصصية ، والتوسع في دراستها ، فوقع الاختيار على المجموعة القصصية " موت الرجل الميت " للكاتب جمال أبو حمدان .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ب
الشكر والتقدير ..... د
الملخص ..... هـ
فهرس المحتويات ..... و
المقدمة 1
التمهيد 5
الباب الأول: البناء القصصي 24
أولا : مفهوم البناء الفني 24
ثانياً: بناء الحدث 27
ثالثاً: تصنيف الأحداث 30
رابعاً: أنساق بناء الحدث 38
خامساً: الحبكة في القصة 54
سادساً: طرق سرد الحدث 64
الفصل الثاني: بناء الشخصية 71
أولاً: مفهوم الشخصية 71
ثانياً: طرق تقديم الشخصية في القصة القصيرة 73
ثالثاً: تقنيات تقديم الشخصية في القصة القصيرة 84
رابعاً: بعض نماذج الشخصية في القصة القصيرة 105
الفصل الثالث : بناء المكان وامتداد الفضاء 120
أولاً: مفهوم المكان 121
ثانياً: المكان والفضاء 124
ثالثاً: المكان في القصة القصيرة الأردنية 125
1- المكان الأليف والمكان المعادي 127
2- المكان الحقيقي والمكان المتخيل 153
رابعاً: 1- فضاء المدينة 164
2- فضاء القرية 172
الباب الثاني: الأبنية السردية 179

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول: البناء الزمني..... 179
أولاً: الزمن وأهميته في البناء السردي للقصة..... 179
ثانياً: الزمن في القصة القصيرة الأردنية..... 180
ب: الاستغراق الزمني..... 195
الفصل الثاني : موقع الراوي..... 218
أولاً : مفهوم الراوي ودوره في القصة..... 218
ثانياً : أنماط الراوي في نماذج مختارة من القصة القصيرة..... 221
1 – الراوي الخارجي (كلي العلم)..... 221
2– الراوي الداخلي (محدود العلم)..... 228
3– الراوي المتعدد..... 234
الفصل الثالث: البناء اللغوي..... 238
أولاً: السرد..... 239
الباب الثالث: نموذج تطبيقي: البنية القصصية في مجموعة موت الرجل الميت لجمال أبو حمدان..... 272
أولاً: جمال أبو حمدان: حياته، وأعماله..... 272
ثانياً: البنية القصصية في مجموعة موت الرجل الميت..... 276
ثالثاً: البناء السردي في المجموعة..... 289
رابعاً: ثيمة الموت في مجموعة " موت الرجل الميت "..... 295
الخاتمة..... 298
المصادر والمراجع..... 300
Abstract..... 317

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

مرّت القصة القصيرة الأردنية بمراحل مختلفة عكست كلّ مرحلة التطور الحاصل على مستوى الشكل والمضمون، ومن خلال هذه الفترة استطاع القاصون أنْ يحيطوا بجوانب الواقع الأردني والعربي، كلّ حسب مرحلته ورؤيته الفكرية ونظرته الجمالية، مع اختلاف الأساليب والأدوات الفنية.

وقد أصبحت القصة القصيرة أكثر تطورا في تقنياتها الفنية أكثر غموضاً في طرح المضامين مقارنة بالقصة التي كتبت في السبعينيات والثمانينيات ، فمنذ التسعينيات بدأت الذاتية في القصة تتخذ حيزاً أكبر مستفيدة من إفرازات العولمة وتداعياتها وانعكاسها على حياة الأفراد في المجتمع.

يمتلك فن القصة تقنية فنية متحولة ومتجددة الأدوات دون توقف ، فهي الفن الذي يصعب تحديده بقالب فني ثابت ، كما إنها الفن الذي لا يمكن السيطرة على نوعية الشخوص فيها كي يتعامل معها في كل المراحل [1]. وبات " مصطلح القصة القصيرة يحمل في أثنائه عددا من المفاهيم التي قد تختلف من دارس إلى آخر مما يفرض على البحث ضرورة تحديد مراده حين يستعمل هذا المصطلح ليكون أكثر دقة "[2].

والقصة القصيرة جنس أدبي يعالج القضايا الإنسانية للكون والحياة ، وبخاصة أنها مناسبة لإيقاع الحياة السريع المعاصرة . وللقصة القصيرة كغيرها من الفنون بناء فني متعدد العناصر، فعملية البناء القصصي عملية فنية لا يمكن أن تقوم إلا على عناصر هي عمادها، بناء الحدث والشخوص والفضاء، وكذلك الأبنية السردية، من بناء زمني وبناء لغوي، وكذلك موقع الراوي.

لذا ارتأيتُ أن أدرس البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية من عام 2000-2014 ، دراسة تحليلية معمقة ، ودراسة الجهود النقدية التي تناولت بعض المجموعات القصصية بمذاهبها المختلفة ، وأن يكون إطاراً موضوعيا لأطروحتي لنيل درجة الدكتوراه .ومما دفعني إلى هذه الدراسة، إن هذا الموضوع بإطاره المطروح لم يدرس سابقاً، وهو موضوع جدير بالدراسة والبحث نظرا لغزارة التجربة وتنوع الاتجاهات الفنية وتطور الأدوات التعبيرية في نتاج الألفية الثالثة.

---

[1] النصير ، ياسين ، " **الشخص الثالث في القصة القصيرة** " ، البيان الكويتية ، ع 327 ، 1997 ، ص 56

[2] الحسين ، أحمد جاسم ، " **تساؤلات حول القصة القصيرة** " ، مجلة البيان الكويتية ، ع 365 ، 2000 ، ص 6

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويأتي الاختيار للفترة الممتدة ما بين 2000– 2014، لأنّ هذه الفترة تشكل مرحلة جديدة من مراحل تطور القصة القصيرة، حيث غزارة الإنتاج القصصي والتطور الفني فيها، والميل إلى التجديد. وظهر خلال هذه الفترة العديد من القاصين والقاصات، وواصل عدد كبير من كتّاب القصة إنتاجهم، مما يستحق التوقف عند هذه الجهود القصصية. أما لماذا التوقف عند هذا التاريخ، ذلك لأن هذا هو العام الذي تقدمت في نهايته لتسجيل هذا الموضوع، فكان لابدّ من تحديد الفترة زمنية التي يتوقف عندها البحث، لأنّ الأعمال الإبداعية لا تتوقف، فكلّ عام يحمل معه نتاجًا جديدًا. ولم يكن ممكنا تناول الأعمال القصصية التي صدرت في هذه الفترة كاملة وإدراجها كلها في المتن ، حيث زادت على مئتي مجموعة قصصية . وتم اختيار مجموعة معينة من هذه المجموعات مع مراعاة التمثيل الزمني لفترت الدراسة، وتوافر الشروط الفنية للفن القصصي. وكان من الطبيعي أن تكون الأعمال القصصية متفاوتة مع مستواها، فالهدف منها معرفة مستوى القصة القصيرة في الأردن ككل عبر دراسة بنائها الفني ، فشكلت هذه المجموعات المادة الأساسية لهذه الدراسة ، حيث كانت حاضرة في متنها وهوامشها مع تفاوت درجة حضور هذه القصص تبعا للحاجة إليها داخل مضمون الدراسة .

تقوم الدراسة على جمع المادة الأدبية التي تمثل فترة الدراسة ، ثم تحليل بعض قصصها وفقا لما تقتضيه طبيعة البناء الفني للعمل الأدبي. وتتوزع الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاث أبواب وخاتمة ، يضم الباب الأول ثلاثة فصول .أما الباب الثاني ، فيحتوي أيضًا على ثلاثة فصول . وفي الباب الأخير ، تناول نموذجًا تطبيقيًا لمجموعة قصصية كاملة ألا وهي (موت الرجل الميت لجمال أبو حمدان) كما تقدم الدراسة ببليوغرافيا للمجموعات القصصية الأردنية من عام 2000الى عام 2014 .

في التمهيد ، استعرض الباحث القصة القصيرة في الأردن ومراحل تطورها ، وموقعها من القصة القصيرة العربية ، مع ذكر بعضٍ من ملامح القصة الحديثة في الألفية الجديدة من مثل (التفلت من الأجناس وتوظيف التراث الديني والتاريخي، واللجوء إلى الرمز والتحول نحو الذات .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويهدف الفصل الأول إلى دراسة الحدث في القصة القصيرة الأردنية وطرق بنائه ، حيث يقوم بتتبع أنماط الحدث ، كالبناء المتتابع والبناء المتداخل ونسق التضمين .

أما الفصل الثاني، فيهدف إلى تسليط الضوء على بناء الشخصيات في القصة القصيرة، مفهومها وتصنيفها، من حيث الدور والمساحة تارة، وتارة أخرى من حيث بناؤها، وبعض نماذجها من القصة القصيرة في الأردن.

في حين يسعى الفصل الثالث إلى تناول بناء المكان في القصة القصيرة الأردنية ، مفهومه والفرق بينه وبين الفضاء ، وأنماط المكان في القصة القصيرة في الأردن كالمكان الأليف والمكان المعادي والمكان الواقعي والمكان الخيالي ، وتناول فضاءي والقرية في القصة القصيرة .

أما الباب الثاني ، فقد توقف عند الأبنية السردية في القصة القصيرة ، إذ توزع على ثلاثة فصول. في الفصل الثاني، تحدث عن البناء الزمني في القصة القصيرة ، حيث تناول عددًا من التقنيات التي برع كتّاب القصة في استخدامها ، من مثل الاسترجاع والاستباق ، وتبطيء السرد وتسريعه ، باستخدام عدد من التقنيات مثل المشهد والوقفة والتلخيص والحذف .

في الفصل الثاني ، تناول موقع الراوي في القصة الأردنية ، حيث تعرج إلى الحديث عن مفهوم الراوي ودوره في العمل القصصي ، وأنماط الراوي في نماذج مختارة والمتمثل بالراوي العليم والراوي محدود العلم والرواة المتعددون .

أما الفصل الثالث، فيهدف إلى تسليط الضوء على البناء اللغوي للقصة القصيرة، حيث تناول بعض عناصر البناء اللغوي والمتمثلة بالسرد والحوار. السرد مفهالسردية،ياته . والأنماط السردية ، وكذلك الحوار مفهومه وأنماطه ومستوياته .

أما الباب الأخير، فهو نموذج تطبيقي لمجموعة كاملة بعنوان البنية السردية في مجموعة (موت الرجل الميت) للكاتب جمال أبو حمدان ، تحدث عن جمال أبو حمدان حياته وأعماله، ثم تطرق إلى الحديث عن عناصر البناء السردي في المجموعة الحديث عن الظواهر المشتركة في قصصها .وقد جاء

© Arabic Digital Library Yarmouk University

اختياري لهذه المجموعة ؛ لأنها مميزة في لغتها وموضوعاتها ومضامينها ، فكان لا بدّ من مواجهة هذه النصوص بالتحليل .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد

حظيت القصة الأردنية أواخر القرن الماضي باهتمام الأدباء والنقاد ، حيث انتقلت من مرحلة البدايات والنشأة إلى مرحلة التطور والحداثة .وتبدو متغيرات الحداثة في قصص هذه الفترة نوعا من إعادة النظر في المرجعيات والقيم والمعايير ورؤية جديدة في تجديد اللغة، وتحرير الخيال ، وتجاوز الحدود الوهمية ، وكل هذا قابع من هوس التجديد .

وقد تطورت القصة الأردنية عبر عقود عديدة ، وانتقلت من التقليد إلى الحداثة ، حيث عكست كل مرحلة التطور على مستوى المضمون والشكل . وقد مرت القصة الأردنية بمراحل مختلفة، عكست كل مرحلة التطور الحاصل على مستوى الشكل والمضمون في الاتجاهات الأدبية والاجتماعية. وخلال هذه الفترة استطاع القاصّون أن يحيطوا بجوانب الواقع الأردني والعربي كل حسب مرحلته ورؤيته الفكرية، ونظرته الجمالية، مع اختلاف الأساليب والأدوات الفنية، وطرق تناول المواضيع ومعالجتها.

وكان لما قام به محمود سيف الدين الإيراني دور كبير في تأسيس العمل القصصي وريادته في الأردن " ولا تعني الريادة من أحد الوجوه مجرد السبق الزمني، على أهمية هذا السبق، بل إن الريادة تأسيس يقوم عليه وينهض به بناء شامخ "[1]. بمعنى أنّ الإيراني لم يكن أول من كتب القصة القصيرة ، كما أنّه لم يكن الثاني أو الثالث ولكنه بالقطع ، أول من شاد بهذا الفن ، ذلك البيت الكامل الذي خرجت منه بيوت أخرى كثيرة ، استندت منه أسباب النهوض وسبل التطور بل وأنفاس الحياة ليصيح البيت حياً يموج بالحركة حركة القصة القصيرة في الأردن [2].

وقد دخلت المرأة ميدان الأدب بقوة ، ويلاحظ كثرة القاصات في الفترة الأخيرة من القرن العشرين، حتى إن بعضهنّ تفوقن في ميادين الكتابة القصصية أكثر من الرجال. وانطلقت النسوية متزامنة مع حركات تحرير المرأة ، فأصبحت الكتابة القصصية في الأردن تستقطب أسماءً جديدةً ، وبدا

---

[1] حداد ، نبيل وآخرون ، **محمود سيف الدين الإيراني : سيرته وأدبه (ندوة محمود سيف الدين الإيراني)**، عمان ، د ن ، 2000 ،ص 11.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 11.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

هناك تحولات في الكتابة القصصية النسوية من " شعرنة العواطف وتغليف التجارب الحياتية الفنية بلغة عائمة تخفي أكثر مما تكشف ، إلى كتابة يأخذ فيها الاهتمام بالنوع الأدبي وتطوير هذا النوع واستخدامه للكشف عن معضلة وجود المرأة في مجتمع أبوي ، واحدا من أولويات الكتابة الأساسية لدى كاتبات القصة . ويشير هذا التطور في الاهتمام إلى تطوير الكتابة القصصية وارتيادها آفاقا جديدة من الكشف على صعيد التجربة "[1].

ويعود الفضل في نهضة الحركة الثقافية والأدبية وسيرتها في الأردن إلى الملك عبد الله الأول لتشجيعه الأدب والأدباء ... وأصحاب الأقلام الناشئة وتطور المذاهب والإبداعات من خلال مجالسته ومخالطته لهم من جهة ، ومن خلال التعليم من جهة أخرى ، وخطوة فأخرى أصبحت القصة الأردنية تتربع في مكانة سامية كشأنه في الدول الأخرى.

ويجمع الدارسون على أن المجموعة القصصية " أغاني الليل " الصادرة عام 1922 لمحمد صبحي أبو غنيمة هي أول عمل قصصي ، بيد أن خليل بيدس (185- 1948) يعد الرائد لهذا الفن في فلسطين والأردن [2].

وكانت قصص الطلائع (العشرينيات) تاريخية أكثر منها فنية ، ولكنها كانت مهادًا للقصة الفنية لاحقا ، ويمكن القول أن قصص الثلاثينيات بدأت قصصًا تاريخيةً أيضا أمثال روكس العزيزي في قصته (أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا) عام 1936 [3]. ولكن محمود سيف الدين الإيراني يعد الرائد الأبرز للقصة القصيرة في الثلاثينيات بعد جيل الطلائع ، إذ قدّم قصة متطورة تنفتح على عالم الإنسان ،

---

[1] عليان ، حسن ،**القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية** : (المرأة قاصة) ، عمان ،دار أزمنة للنشر ، 1994 ، ص 273-274.

[2] ينظر: الأسد ، ناصر الدين ، **خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين** ، القاهرة ، معهد الدراسات العربية العالمية ، 1963، ص

[3] ينظر : ياغي ، عبد الرحمن وآخرون ، **القصة القصيرة في الأردن** ،عمان ، منشورات آل البيت ،1993، ص 14.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأصدر مجموعته الأخرى (أول الشوط 1937) [1]. وعارف العزوني (1896- 1916) الذي برز مع الإيراني في الثلاثينيات ، ونجاتي صدقي (1905-1979) الذي يعد رائد القصة الواقعية [2].

أما عقد الخمسينيات، فقد تميز بالألم والفجيعة ، حيث تفجرت القضية جرّاء هزيمة 1948 . وامتزجت الثقافة الأردنية بالثقافة الفلسطينية نتيجة لجوء الفلسطينيين إلى الأردن ، وكانت نتيجة هذا التلاحم أنْ صدرت ثلاث مجموعات قصصية لأمين فارس ملحس (من وحي الواقع 1952) ومحمد أديب العامري (شعاع النور 1953) وسميرة عزام ونجوى قعوار. وأصبحت القصة القصيرة تساير المستجدات والتطورات في شتى الميادين ، لذلك فقد تميز جيل الستينيات بالتجريب ، وباستخدام الأشكال الحديثة ، والخروج بالقصة من دور الحكاية إلى دور القصة الحقيقية ، وساهموا في بناء القصة القصيرة كشكل فني متميز في الساحة الأردنية ، ومن هذه الأسماء : محمود شقير ، وخليل السواحري ، وجمال أبو حمدان ، يحيى خلف وفخري قعوار وآخرون [3].

وقد صدر في هذا العقد عدد هائل من المجلات والصحف ، ساعدت بدورها على إيقاد شعلة الفكر في مجال الأدب وبالتحديد القصة. نذكر منها (مجلة الأفق الجديد 1961) ، و (مجلة أفكار الأدبية 1966).بالإضافة إلى الصحف (الرأي – الدستور – عمان المساء – أخكتاباتهم.ع).

وبعد نكبة 1967 أصبح الكتّاب يسقطون آلامهم وفجيعتهم في كتاباتهم . وهذا الواقع المؤلم هو المعين الذي على أساسه يكتبون ويبدعون، مثل خليل سواحري ونمر السرحان ومحمود شقير وآخرون ، وقد غلب على عطاء هذه الأسماء الطرح الواقعي التسجيلي [4].

---

[1] ينظر : عبيد الله ، محمد ، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق** ، عمان ، وزارة الثقافة 2001 ، ص 103.

[2] ينظر : رضوان ، عبد الله ، **النموذج وقضايا أخرى: دراسة نقدية في القصة القصيرة في الاردن1970-1980**،عمان ، رابطة الكتاب الأردنيين ،1983 ، ص 11

[3] ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 12.

[4] ينظر : **المصدر نفسه** ، ص 12.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن جذور القصة في الأردن بدأت تترسخ منذ أواخر الستينيات ومطالع السبعينيات ، وقد ارتبطت باتساع حركة الترجمة والتأثير والتأليف ، وبظهور حركة نقدية ناشطة ، وبتأسيس الجامعة الأردنية [1]. فجيل القصاص في السبعينيات " أصبح قادرًا على منح القصة أبعادا جديدة ومذاقا جديدًا وقيمة جديدة ، وامتدت رؤيته إلى واقعه في الوطن ، وتجاوزته إلى العالم العربي ، بل تجاوزته إلى خارج حدود العالم العربي " [2].

" وفي الثمنينيات توطدت مكانة كثير من أصوات السبعينيات ، ونضج عطاؤها وتواصل نتاجها ، وقد شهدت الثمنينيات بعامة حركة إصدار أدبية ، لا سيما في حقل القصة القصيرة ، لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأردن ، وحملت الإصدارات القصصية رؤى متقدمة ومعالجات غنية زاخرة بالعطاء الفني ، وبدا أن القصة الأردنية أفلحت في الإمساك بالحياة والنفاذ إلى جوهرها . وتجلى العطاء في صور من الإيقاع لا تجعل الفن القصصي مرتهنًا بالعناصر المضمونية المبذولة وزادها الفكري فحسب ، بل أخذ القص يرود آفاقًا جديدةً ويلتفت إلى تقنيات سردية ربما كان بعضها مغامرة من صنعه هو ، وبدأ أن اللا تقليد هو التقليد القائم والدائم " [3].

وفي عقد الثمنينيات أصبحت القصة أكثر انسجامًا والتصاقًا بقضايا المجتمع ، تُعبر عن همومها وآمالها وتطلعاتها نحو المستقبل. وشهد عقد التسعينيات ظهور أسماء قصصية جديدة منهم " سالم النحاس ، وإبراهيم العبسي ، وأحمد جودة، ومصطفى صالح ، وهند أبو الشعر . وشهدت السنوات العشر (1990- 1999) زخماً هائلاً من النتاج القصصي [4]، حيث شهدت القصة القصيرة في التسعينيات إقبالًا وازدهارًا شديدين ، وغدتْ صفحات الجرائد والمجلات من المصادر الرئيسية للبحث عن نتاج قاص معين في فترة ما. ومن الأسماء التي ظهرت جواهر الرفايعة وخليل قنديل ، وباسم الزعبي ، وإبراهيم

---

[1] ينظر : قطامي ، سمير ، **الحركة الأدبية في الأردن (1948 – 1967)**،عمان ، وزارة الثقافة ، 1989 ، ص 163.

[2] ياغي ، عبد الرحمن ، **القصة القصيرة في الأردن**، ص 49.

[3] حداد ، نبيل ، **القصة القصيرة في الأردن :إضاءات وعلامات** ، إربد ، دار الكندي ،2005 ، ص56

[4] ينظر : **المصدر نفسه** ، ص 56-57 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

زعرور ، وأميمه الناصر ، وجميلة عمايرة ، ونايف النوايسة، ومحمود الريماوي ، ومفلح العدوان ، ومحمد سناجله ، وحزامى حبايب ، وغيرهم .

وقد ازدهرت القصة الأردنية في هذه المرحلة بسبب احتكاكها بالقصة العربية ، والتفاعل مع التراث العربي القصصي: " حركة الواقع بأبعادها الاجتماعية والقومية والإنسانية ، كانت زاخرة بالأشكال القصصية الجديدة التي تنم عن ازدهار القصة القصيرة من سائر الفنون الأدبية الأخرى ، ولا أشك أن هذا الازدهار لم يأت عبثًا و إنّما كان منوطًا بأسباب تعود إلى تراكم خبرة الكتّاب في مجال القصة القصيرة ، والاحتكاك الأكبر بالقصة القصيرة العربية ، والتفاعل مع التراث القصصي العربي ، والاستفادة من المؤثرات الأجنبية ، بالإضافة إلى طموح الكتاب إلى تجديد بنيتها لتكون أكثر قدرة على الإيصال [1].

وقد تنوعتْ اتجاهات القاصين والقاصات ، وكان الاتجاه التجريبي هو الغالب ، وهذا يدل على البحث عن التطور والتجريب المستمرين ، والبحث عن القوالب القصصية الجديدة التي تواكب مستجدات العصر وتتأثر به . ومن جانب آخر فقد طرحت القصة القصيرة في هذه الفترة المضامين التي توائم الوضع الراهن ، فنجد – على سبيل المثال – جواهر الرفايعة ، ومريم جبر قد جسدتا هموم المرأة ومعاناتها ونجد جهاد الرحبي ومحمود الريماوي قد ركزوا على القضايا القومية ، كما نلحظ القضايا الاجتماعية عند سليمان الأزرعي وإبراهيم زعرور ، والإنسانية عند جمال أبو حمدان وفايز محمود ونايف النوايسة وباسم الزعبي وغيرهم [2]. وساعد على هذا الإنجاز ومسايرة العصر ، الحركة الثقافية الفاعلة في الأردن ممثلة بوزارة الثقافة ، ورابطة الكتاب الأردنيين ، والجامعات والمعاهد الحكومية والخاصة والأندية الثقافية المختلفة . وقد " أصبح فن القصة القصيرة من الفنون الراسخة على ساحتنا الأدبية، وبرزت فيه أسماء شابه نالت اعترافًا عربيًا واسعًا، وحازت بعضها جوائز عربية لها مكانتها. وإن ما يميز الكتابات الجديدة بشكل عام هو خوضها التجريب من أوسع أبوابه ، وتواصلها مع أحدث التجارب العالمية

---

[1] المومني ، علي ، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة** ، عمان ، دار اليازوري العلمية ، 2009 ، ص 30.

[2] ينظر :أبو سالم ، إيناس ،**اتجاهات القصة في الأردن من خلال الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة الرأي في التسعينيات** ، إربد ، دار الكندي ، 2004 ، ص 26–34 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

في مجال القصة ، والثقافة الواسعة للكتاب أنفسهم ، كل ذلك أسهم في ظهور كتابات متميزة أسهمت بدورها في تعظيم رصيد الحركة الأدبية في الأردن "[1] .

ومرّت القصة كغيرها من الأجناس بمراحل وأطوار متتابعة في المائة عام الأخيرة . فمن البدايات الفنية لهذا النوع في ظلال الصحافة أوائل القرن العشرين ، إلى مرحلة رسوخ النوع في مرحلة الحداثة في الستينيات من القرن الماضي . وقد ظلت مرحلة الحداثة بتنويعاتها المختلفة الواقعية والتعبيرية مسيطرة حتى بداية التسعينيات على وجه التقريب ، وتتسم تلك المرحلة بالحرص على عناصر القصة القصيرة وعلى تنظيمها ، وعلى بناء القصة بناء دقيقا يذكرنا بالوعي الحداثي المنظم الذي يستند إلى مبدأ البنية والنظام والاتساق والتناغم والإيقاع [2].

و" القصة ما زالت تنتج بشكل مناسب من الناحية العددية والكمية ، وما زالت تثير اهتمام دور النشر والهيئات الثقافية الرسمية ، مما يعني أنها موجودة ضمن نظام الأجناس الأدبية المعترف بها كتابيا وقرائيا . وكان ثمة ميل أو قلق متزايد من تسميتها " القصة القصيرة "، فثمة بدائل أو تنويعات على هذا الشكل، قصة قصيرة جدًا، متتالية قصصية، سرد، وما يشبه ذلك. والقصة في هذه المرحلة ليست قطعًا حرفيًا مع المراحل السابقة، ويمكن بقليل من التجوز أن تعد كتابات الألفية الثالثة استمرارًا للحقبة الأخيرة من حقب القصة القصيرة ، تلك الحقبة التي كانت بداياتها بأوائل التسعينيات من القرن الماضي . ومعنى هذا أن ما رأيناه في الألفية الجديدة هو إشباع لمعظم ملامح قصص التسعينيات العربية ، إضافة إلى ملامح متممة أو متفرعة من الملامح والمعالم الكبرى التي ميزت هذه المرحلة [3].

وقد تخلصت القصة القصيرة من تبعية التقليد في الكتابات الجديدة ولذلك فإن " القصة قد استطاعت التخلص من تبعية القصة التقليدية، وهيمنة القص التقليدي في كثير من محاورها . وقد جسدت رسالة المثقف والتزامه نحو قضايا مجتمعه وآمال أمته ، فهي من إنتاج أدباء مبدعين ينتمون إلى الشرائح الاجتماعية المتنوعة في الأردن ، والتي لها الأثر الواضح في تشكيل المجتمع وإعادة صياغته ، مثل هند

---

[1] عبيد الله ، محمد ، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية** ، ص 105.

(2) ينظر : **المصدر نفسه** ، ص 106.

[3] عليان ، حسن ، **القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية** ، ص 15.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبو الشعر، وسناء الشعلان ، وبسمة النسور ، وجواهر الرفايعه ، وجميلة عمايرة ، وأحمد الزعبي ، وجمال أبو حمدان ، وحنان بيروتي ، ومفلح العدوان ، وهاشم غرايبة ، ويوسف ضمره ، ويوسف الغزو ، وصبحي فحماوي ، وفخري قعوار ، وهزاع البراري " [1].

وقد نقل هؤلاء الكتّاب القصة في الأردن من مرحلة التقليد والتبعية والرومانسية والوجدانية الموغلة إلى مرحلة التجديد والتجريب والحداثة وما بعدها ، فسّخر هؤلاء الكتاب القصة القصيرة لخدمة الكثير من القضايا المتنوعة التي تمسّ بنية المجتمع مباشرة ، فاستطاعوا بذلك تقديم مجموعة من الأعمال القصصية الإبداعية التي تتصف بالغزارة والتنوع والتلون. وأنْ تضم في محتواها أبعادًا فنية وجمالية واضحة [2].

لقد جاءت القصة القصيرة في الأردن في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين زاخرة بالشخصيات والأحداث والأنماط والأساليب الفنية وتعدد الفضاءات والأزمنة والمواقف والرؤى ، إذ تكاد تكون معادلا للمجتمع الخارجي ، يستمد كل عنصر قيمته من علاقته بالأجزاء الأخرى ، ليجسد في النهاية رؤية العالم والحياة [3]. و " الهاجس الأول للقصة القصيرة في الأردن هو التنوع في الموضوعات والاتجاهات والتشكيل الفني، فظهرت نصوص قصصيةً في اتجاهات تاريخية وواقعية واجتماعية ونفسية. وتكاد تشكل رؤية الكتَّاب الفكرية والفنية المعاصرة في هذه القصص مساراً متكاملَ الحلقات، وأحدثت انحرافاً في مسار القصةِ العربية " [4].

وأشار بعض الكتّاب إلى تأثير ما يواجه العالم العربي من حروب ، على تشكيل ملامح تشكل القصة : "ملامح تطور القصة القصيرة فرضت طبيعة تشكيل المجتمع، وإيقاع العصر الصاخب بما فيه من أحداث متنوعة ومتجددة وأحداث صاخبة، وما يواجهه العالم العربي من حروب وصراعات وموت وسفك دماء دفعت الكتَّاب إلى البحث عن لون جديد من القصة القصيرة يتلاءم مع طبيعة هذا الواقع الذي

---

[1] الحراحشة ، منتهى ، ندوة "**القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية**" في منتدى الرواد الكبار ،www.jo24.net/post.php?id=29308.

[2] **المصدر نفسه .**

[3] **المصدر نفسه .**

[4] **المصدر نفسه .**

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يعيشه الناس، وتطلب ذلك البحث عن نوع جديد ومتطور من الكتابات النثرية ومنها القصة القصيرة، فعزف الكتَّاب على هذا النغم الجديد والمتجدد، لينسجوا نصوصاً قصصية جديدة في موضوعاتها وبنيتها، وأخذوا يبحثون عن لون جديد من ألوان القصة القصيرة لها ملامح جديدة ومتطورة مثيرة، تلائم بنية المجتمع ، وقادرة على استيعاب قضاياه وهمومه مشكلاته التي لا تنحصر أبدا [1].

ومن أهم الملامح أو الاتجاهات التي برزت في القصة القصيرة الأردنية ما يأتي : ظاهرة التفلت من الأجناس ، وتوظيف التراث بما في ذلك التراث الديني والتاريخي ،والاهتمام بالتحليل النفسي للشخصيات ، ومنها واللجوء إلى الرمز ، وكذلك التحول نحو الذات . وأيضا الاتجاه نحو الواقعية ، واستخدام الأسطورة ، وبروز الضمير الجمعي والقصة القصيرة جدًا .

أما بالنسبة **لتداخل الأجناس الأدبية، ومحاولة التفلت منها** . فمن البدهي الاعتراف بأنّ القصة القصيرة من فنون السرد القصصي ، ولها شكلها الذي تتماز به من غيرها من الفنون الأدبية ، إلا أنّ " الكثير من كتّاب القصة المعاصرين مولعون بالتجريب ، وبذلك كسروا كلّ الحواجز بالبنية القصصية ، ورغم ذلك ، ففي الحالات القصوى هناك شكل الإضافة إلى الحد الأدنى من التماسك ، إذ بدونه يصبح العمل غير صالح للقراءة ، هذا هو الشكل المضاد لما يكتبون [2]. فالأديب يرصد الحوادث في الحياة والواقع " ينشأ عن التفاعل بين الحوادث الخارجية والتجربة الداخلية الذاتية .... بين الإنسان والعالم الذي يحتويه ، فإن ذلك يجسد حقيقة دور دقة الملاحظة وقيمتها لدى الأديب المبدع . وتزداد قيمة هذا الدور في عمل الفنان كلما كان أدنى إلى القراءة والتمييز في إدراكه هذا الواقع ، بحيث نحسّ أنّ الفنان يجتهد دائمًا كي يجد شكلًا يستطيع معه أن يجسد فهمه لعصره وواقعه ، وأن يصوغها صياغة فنية ، في هذا

---

[1] الحراحشة ، منتهى ، ندوة "**القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية**" في منتدى الرواد الكبار ،www.jo24.net/post.php?id=29308.

[2] محمود، ، انريكي ، **مناهج النقد الأدبي : القصة القصيرة : النظرية والتطبيق والتقنية** ، ترجمة : الطاهر أحمد مكي ، القاهرة ، دار العالم العربي ، ص 195-196

© Arabic Digital Library Yarmouk University

السبيل ، ولكي يكون الفنان وفيا لواقعه وعصره ، لا بد لذلك أن يستخدم المواد الأولية التي يقدمها إليك ذلك العصر من خلال هذا الواقع [1].

والأنواع الأدبية " تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقًا ، في مستويات مختلفة مثل العناصر المكونة والأبنية والأنظمة الدلالية ، وذلك الاتصال في مظاهرها الملموسة أو المضمرة ، لا يقلل من شأن تلك الآثار، إن لم يغذها بالخصب، ويفتح الآفاق أمامها، لمزيد من إمكانيات التأويل " [2].

ومن الأمثلة على تداخل الأجناس في القصة القصيرة ما يعرف بالقصة القصيدة ، إذ تتجه نحو اختلاط النثري بالشعري ، واتجاه القاص كذلك نحو التدفق الشعوري بأسلوب سردي من خلال الجمل المتلاحقة ، ويلحظ أنّ القاص أصبح لديه حالة من تفجر اللاوعي في الكتابة .والقاص يكتب القصة بأسلوب شعري معتمدا على عمق ورقة الألفاظ، والاعتماد على السرد، بحيث نجد أن القارئ لا يجد فرقا بين المقطع السابق وأي مقطع من قصيدة نثرية، فالكاتب يكتب القصة بأسلوب شعري.

ومن الأمثلة على تداخل الأجناس، القصة الرواية؛ فالقصة هي الشكل الأقرب من حيث البنية التركيبية والزمان والمكان وباقي عناصر العمل الأدبي، وإن كانت شخصيات القصة أقل تطورًا، وفيها يعالج الكاتب موضوعًا واحدًا أو حدثًا واحدًا.والقصة الرواية تعني أن القصص القصيرة مترابطة فيما بينها ترابطا كبيرا بحيث يعتدل فهم القارئ لكل قصة عندما يقرأ باقي القصص ، كما أن مسمى حلقة القصة القصيرة هو مسعى روائي في جذره ، بمعنى أنه يقترب من الرواية أكثر من القصة القصيرة ، والملاحظ أن العلاقة بين حلقات القصص المختلفة في ذات المجموع ترتبط فيما بينها وكانت رواية [3]. وعلى هذا ، فإنّ حلقة القصص إذن ليست مجرد مجموعة قصص كأنها ليست رواية ، بل ينهض بناؤها على هذا التوتر بين متطلبات القصة المستقلة المغلقة من ناحية ، ومتطلبات الرواية المترابطة المفتوحة من ناحية

---

[1] محمود ، حسني ، **سداسية الأيام الستة والدلالة والبنية الفنية** ،عمان ، وزارة الثقافة ، 2002 ، ص 8

[2] إبراهيم، عبد الله،" **توظيف الموروث البابلي في القصة العربية القصيرة المعاصرة** "، عمان ، مجلة أفكار، ع 103، 1991، ص 20

[3] خيري ، دومة ، **تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية 196-1990** ، ص 267.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أخرى [1]. والهم الذي يقف وراء حلقات القصص هو روائي في الأساس، بمعنى أن كل القصص المفردة المستقلة تكون أجزاء من عالم واحد، ينطلق منه الكاتب واعيا أو غير واع، ويحاول إتمامه أو السيطرة عليه [2].

ومن الاتجاهات البارزة في القصة القصيرة في الألفية الثالثة ، **الاتجاه نحو الواقعية** . فهذا الاتجاه هو الذي أسس للقصة القصيرة في الأردن : " الناظر في المشهد القصصي سيجد أن الاتجاه هو الاتجاه الذي أسس للقصة القصيرة في الأردن منذ صدور المجموعة الأولى لمحمود سيف الدين الإيراني عام 1964، والباحث لن يبحث عن تمثيل حرفي لهذا الاتجاه كما تأسس في بداياته، فقد مرت القصة القصيرة بتحولات عديدة لن تنتهي إلى استنساخ تلك المرحلة في إنتاج القصة في بداية هذا القرن "[3].

ولا شكّ أن مجموعة "جامعو الدوائر الصفراء" الصادرة عام 2004، هي أولى المجموعات القصصية لعلي طه النوباني الذي أصدر قبلها عددًا من الدواوين الشعرية، وفيها نجد عددًا من القصص التي ترنو إلى رسم النماذج البشرية، كما هو الحال في قصة "جزيرة البرنس خالص" التي صورت نهاية الشخصية الملتزمة التي تنتهي إلى الخسارة والتهميش في مقابل الشخصية الانتهازية التي تنتهي إلى النجاح . ويؤكد أن قصص جعفر العقيلي في مجموعته "ربيع في عمان" الصادرة عام 2011 تتجه إلى الواقعية بعد تجربة مختلفة في المجموعة السابقة "ضيوف ثقال الظل" الصادرة عام 2002، حيث اتجه فيها إلى التجريب في عدد من قصص المجموعة، غير أنّه اتجه في المجموعة اللاحقة إلى هموم المجتمع، ولا سيما مجتمع المدينة، فصوّر طموحات هذا المجتمع السياسية وكفاحه من أجل تحقيق هذه

---

[1] خيري ، دومة ، **تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية 196-1990**، ص 269.

[2] **المصدر نفسه**، ص 273 .

[3] ينظر، العقيلي ، جعفر وآخرون ، **القصة في الأردن : نصوص ودراسات ، (ظواهر واتجاهات منذ بداية الألفية الثالثة)**، شفيق النوباني ، عمان ، وزارة الثقافة ، ص9.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الطموحات من خلال قصة "ربيع في عمان" كما اتجه إلى هموم الناس اليومية المتعلقة بأوضاعهم الاقتصادية والمعيشية [1].

ومن الظواهر البارزة التي برزت في كتابات الألفية الثالثة عند كتاب القصة القصيرة في الأردن ، ظاهرة **توظيف التراث** في القصة ، حيث أفاد الكتاب من المصادر المتنوعة في كتاباتهم القصصية ، وسعوا إلى استثمار العناصر الأدبية في البناء القصصي ، وكان من أبرز الجوانب المستمرة داخل العمل القصصي النصوص الأدبية من شعر وحكمة وأمثال وخطبة ، إضافة إلى أن التراث القصصي الذي يستفيد منه كتاب القصة القصيرة في البناء السردي وأسلوب القص . وعملية إحياء التراث الأدبي من جديد منه تتطلب تحويل ما يتضمنه ذلك من عناصر أدبية وجمالية ، ليصبح جزءا من حساسيتنا الأدبية والجمالية الحالية ، لأن التراث الأدبي كغيره من أشكال التراث دائم التشكل ، وهو خاضع لعملية إبداع دائمة [2].

ويظهر استلهام التراث في الأعمال الأدبية من خلال شكلين: الأول تسجيلي، يكتفي بإيحاء التراث ومحاولة بعثه، تمجيدًا للماضي واعتزازًا به، والثاني توظيفي يستلهم التراث ليكون أداة فعالة في التعبير عن الواقع المعاصر [3].

ويسعى كتّاب القصة القصيرة العرب إلى استغلال طاقات التراث في تشكيل ذلك التنوع عبر تقنيات التوظيف، بحيث لا يصبح التراث زائدًا في هذا النتاج القصصي، بل هو أحد مكونات القصة وأحد عناصرها الفعالة. فالتراث " يشكل ملمحاً بارزاً من ملامح تطور القصة القصيرة في الأردن، فقد أفاد الكتَّاب من المصادر التراثية المتنوعة في أعمالهم القصصية في مستويات عديدة، مثل التراث الديني

---

[1] ينظر : عبيد الله ، محمد ، ندوة "**القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية**" في منتدى الرواد الكبار ،www.jo24.net/post.php?id=29308.

[2] جدعان ، فهمي ،**نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية** ، عمان – الأردن ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ص 30

[3]ينظر : مساعده ، نوال ،**البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز** ، عمان – الأردن ، دار الكرمل للنشر، 2000، ص 160 – 161

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والتراث الأدبي والتراث التاريخي والتراث الشعبي والتراث الأسطوري. وقد أثرت هذه الموروثات في بنية القصة ونسيجها الفني، فتشكلت من خلالها الأحداث، ورسمت الشخصيات، وتنوعت الأساليب السردية، وتلونت اللغة القصصية... وقد لجا العديد من الكتّاب إلى توظيف الموروث ضمن نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية، منسجمة مع السياق القصصي، سواء أكان هذا الموروث دينياً أم تاريخياً أم أدبياً. فالتراث يمنح النص القصصي قيمة وأهمية ، ويصل بين الحاضر والماضي، فينسج جسراً من الترابط مع الماضي، وينقل القارئ إلى ماضي الأمم السابقة، فيولد النص القصصي الجديد ألفة مع حضارات هذه الأمم " [1].

وقد نوقشت هذه الظاهرة تحت عنوان انحسار ظاهرة التناص والتتريث : " فظاهرة استخدام التراث استخداما تجريبيا قد انحسرت ، مما ظهر في مرحلة الحداثة واستمر في بعض أعمال التسعينيات، وشهدنا صورا من انفتاح القصة على صور جديدة مغايرة للتناص " الرسمي" فيما سبق، وخصوصا بحالتها الحداثية المنظمة القصدية، فقد شاع في المرحلة الحداثية ظاهرة التفاعل النصي بمعنى التعالق مع نصوص تراثية واستدراجها في سجلات النص الجديد ومراياه. وتخترع القصة الجديدة أساليب مغايرة تقرب أحيانا من المحاكاة الساخرة، وأحيانا أخرى تميل إلى خرق النص التراثي وليس احترامه، وأحيانا أخرى تظهر تناصات مع مواد جديدة غير نصية كالموسيقى والسينما والتشكيل وغير ذلك. أي أننا نتحدث عن انحسار حضور التراث كظاهرة تناصية وتجريبية أيضا لصالح الكتابة من درجة الصفر، درجة الذات التي تظاهر بالاكتفاء بحدودها [2].

ويشكل الموروث الديني ملمحًا بارزًا في القصة القصيرة الجديدة في الأردن فقد " تشربت النصوص القصصية نصوصاً دينية متنوعة، من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والخطب

---

[1] الحراحشة ، منتهى ، **ندوة "القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية"** في منتدى الرواد الكبار ،www.jo24.net/post.php?id=29308

[2] عبيد الله، محمد، **ندوة "القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية"** في منتدى الرواد الكبار، www.jo24.net/post.php?id=29308.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والقصص الدينية ، فنسجت نصوصاً جديدة تجسد دلالات عديدة، وتفسيرات متنوعة، تجعل القارئ يفتق ملامحها للوصول إلى فكرة النص القصصي "[1] . ولجأ الكثير من كتّاب القصة إلى توظيف الموروث التاريخي في قصصهم " ، فتشكلت هذه القصص الحديثة من عدد من النصوص التاريخية التي جُمعت بمهارة فنية وكونت نصاً واحدا، وقد شكلت نسيجا إبداعيا أعاد الاعتبار للكتابة التاريخية وأمدها بالحياة من أجل أن تصير شكلا قصصياً ذا منحى دلاليّ يثير المسكوت عنه بطرق فنية تتوارى خلف خطاب التاريخ، لتقديم قراءة للماضي انطلاقا من الحاضر، ليحقق الكتّاب من خلالها غايتهم الإبداعية ، وقد اعتمد العديد من كتّاب القصة القصيرة على استلهام النص التاريخي لنسج خيوط قصصهم، حيث تشربت النصوص القصصية بنصوص تاريخية، فتناولت المضامين التي يريد معايشتها ،وإعادة صياغتها وفقا لقراءته الخاصة " [2]. ومن الأمثلة التي تدعم هذه الملاحظة ، ما يتعلق باستحضار الموروث التاريخي ، قصة الحصان لهند أبو الشعر فقد " استحضرتْ فيها مدينة غرناطة التي تمثل رمزاً تاريخياً للعرب، والحصان العربي الذي يمثل رمزاً للقوة العربية الإسلامية في عصر الفتوحات، الإسلامية، والانتصارات التي حققها المسلمين في تلك الفترة الزمنية" [3]. وقد لجأ بعض الكتاب الأردنيين إلى توظيف شخصيات تاريخية بالعربية، روح الحياة من جديد ، لأجل إعادة الحوار مع الماضي " فقد أصبح حضور الشخصيات التاريخية في القصة القصيرة الأردنية ظاهرة بارزة فيها، وتشكل ملمحاً بارزاً مثل شخصيات الجاحظ والحجاج و طارق بن زياد ؛ لتشي في الواقع، وتعرّيه في إسقاط الشخصيات التاريخية عليه، ولتصبح القصة أكثر قدرة على التعبير عن الواقع "[4].

وقد أصبح التراث الثقافي العربي مكونًا أساسيًا من الثقافة العربية ، وهو ما أعطى الثقافة خصوصيتها : " مما لا شكّ فيه أن تراثنا الثقافي غني، جداً، بالحكايات، والقصص، وغيرها من

---

[1] الحراحشة ، منتهى ، **ندوة "القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية"** في منتدى الرواد الكبار ،www.jo24.net/post.php?id=29308.

[2] **المصدر نفسه .**

[3] **المصدر نفسه .**

[4] **المصدر نفسه .**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العناصر. وهذا التراث تشربناه، منذ نعومة أظفارنا، وأصبح مكوناً أساسياً من ثقافتنا، عدا أننا متهمون بأننا نعيش فيه، وأنّه يعيش فينا. لكني . شخصياً . لا أجدّ غضاضة في ذلك؛ فالتراث الذي يعيش فينا يساعدنا على فهم الحياة أكثر، ويجعلنا أكثر ثقة بأنفسنا.. التراث هو ما يعطي هويتنا خصوصيتنا. أما استلهامي التراث، في بعض قصصي، فلم يأتِ بناءً على توجه اختططته في الكتابة، إنّما كانت القصص تأتي بشكل عفوي. فقد تستدعي الحالة، أحياناً، حكاية من الموروث، كما هو في قصة «شقائق النعمان»، التي استحضرت فيها أسطورة شقائق النعمان، وأسقطتها على قصة المرأة العراقية الضائعة ما بين استبداد الزوج وخطر الشّاب الذي يطلب ودّها، طمعاً بجسدها. طبعاً، وبلا مواربة، أسقط أنا هنا فكرة الأسطورة على الحالة العراقية، إبّان أزمة النظام، والتهديدات الخارجية، التي أدت إلى احتلال العراق " [1].

ومن الظواهر البارزة في قصص الألفية الثالثة ، الاهتمام بالتحليل النفسي للشخصيات، ويبدو القلق عاملا أساسيا في تحريك كثير من كتّاب القصة وكاتباتها ، ولعلّ هذا البعد النفسي قد شكّل انعكاسا دقيقا واضحا على طرق معالجات الكتّاب في مجال القصة في العالم بأسره . ويواجه عالم النفس في العمل الفني –على اختلاف أشكاله– كثيرا من أوجه النشاط النفسي المعقدة، إلّا أنَه نتاج إرادي قد تم بطريقة الوعي، وفي حالة الفنان–خاصة في مجال القصة– فإنَّه يبحث في الجهاز النفسي نفسه ، فهو الحالة الأولى يحلل لنا نفسانيا العمل الفني، أما في الحالة الثانية، فإنّ عليه أنْ يحلل الإنسان الحيّ الخالق لشخصية مستقلة[2]. ويسجل الكتّاب بعضَ المعطياتِ الحسية، مثل وصفِ الموت، والاغتراب والكره، والفقر، وعودة الحياة، وأهمية الزمن، والتاريخ والموروث، ورائحة الدم، ومقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس، من غير أي توجيه أو تعليق تاركين للقارئ حرية تكوين انطباعه الشخصي عما يقرؤه، فسعوا بذلك لتحويل القصة إلى عملٍ فني له قانونُه الخاصُ لتتخلص من بقايا العمل الصحفي أو

---

[1] الزعبي ، باسم ، " **لجأت في قصصي إلى أسطرة الواقع وأفدت من التراث** " ، حوار صحفي : عمر أبو الهيجاء ، جريدة الدستور ، ت 3-6-2011

[2] ينظر: الطائي ، عزيزة ، " **الذات والبحث عن المطلق في القصة القصيرة العمانية** " ،جريدة الفلق www.alfalq.com

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المؤرخ، وابتعدوا عن الشخصيات النمطية الجاهزة المستمدة من تجارب أخرى، أو المصاغة بقوالب جاهزة .[1]

وقد عالجت القصة التجريبية موضوعات وقضايا كبرى، وحاولتْ أنْ تضيء تلك المشكلاتِ من مثلِ: العلاقات الاجتماعية والانتماء وعلاقةِ الشرق بالغرب، وعلاقةِ المثقف بالسلطة، والاحتلال الصهيوني، وتأمل المجتمع وتحليله عبر تراكمات كثيرة وإعطاء الإنسان العربي بصفته الإنسانية . لذلك جاءت القصة الأردنية في تلك المرحلة مثيرة، تطرح قضايا خصبة وحيوية، وتطرح ردودَ الفعلِ اتجاهها، تعتمدُ أسلوب تناثر الأفكار، وقفزات من السرد إلى الوصف، فبدت شخصياتها مأزومة ومتشكّكة، وبرزت فيها الإحالات الرمزية على عناصرها زمانا ومكانا وسردا [2].

وملمح آخر من ملامح القص الجديد في الأردن ، الحديث عن **الذات** ، فقد أصبحت أكثر تعقيدا وغموضا في طرحها ، بالمقارنة مع القصص التي كتبت في العقد المنصرم ، " التي تميز السرد القصصي فيها بالمباشرة والتركيز على المضمون ، وظل حضور الذات فيها محدودا ، وكانت هذه الذات ذائبة في العام ، وبذا تماهت مع المجموع ، فتلاشى حضورها المتفرد ، وذابت ملامحها الخاصة في ظل سطوة الذات الجمعية "[3].

وبعد هذه المرحلة ظهر الانقلاب والتحول في صورة الذات عند كتاب القصة الأردنيين : " منذ التسعينيات بدأت الذات تتخذ حيزا أكبر ، مستفيدة من إفرازات العولمة وتداعياتها وانعكاساتها على حياة الأفراد في المجتمعات ، ما قاد إلى أن يصبح للذات حيز في التعبير عن خصوصيتها ... وفي هذه المرحلة ، بدأنا نشاهد تحولا وانقلابا جذريا لصورة الذات ، فبدلا من أن تتكون الذات الجمعية المتشكلة من أصداء الذوات الفردية المشتبكة فيها هي المركز ، صارت الذوات التي تمتلك كل واحدة منها رؤاها

([1]) الحراحشة ، منتهى ، **ندوة "القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية"** في منتدى الرواد الكبار ،www.jo24.net/post.php?id=29308.

[2] **المصدر نفسه** .

[3] عبد الخالق، غسان، **القصة القصيرة في الوقت الراهن:** أعمال مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس، ص 26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتصوراتها الخاصة هي المحور التي تتشكل الذات الجمعية ضمن دوائره "[1]. وتدرس الكاتبة هذا الملمح من خلال استدعاءها لعدة تجليات لاحظتها على بعض كتاب القصة القصيرة في الأردن ، من هذه التجليات ، تجليات الماضي ، واستخدام القناع، وتجليات الجواني، وتجليات الخارج . في تجليات الماضي – كما ترى هيا صالح – " هنا تعود الشخصية القصصية إلى مكمن طفولتها ، تلك المرحلة التي كانت تنعم فيها بالأمان والهدوء ، وأحلام اليقظة ، وإذ تصبح مرحلة الطفولة (آخر) بالنسبة للأنا القصصية . وقد لا تكون مرحلة الطفولة مصدرا للأمان والطمأنينة ، بل على العكس من ذلك ، فقد تكون أشد المراحل قسوة وإيلاما في حياة الإنسان "[2].

وانطلقت القصة القصيرة النسوية في الأردن منذ بداية الستينات ، وعبرت عن هموم المرأة الذاتية وقضاياها ومعاناتها في ظل المجتمع الذكوري ، لكنّها بدأت تتجه نحو الهمّ العام والقضايا الإنسانية المختلفة في الثمانينات " وفي بداية التسعينيات شهدنا عودة للإغراق في الذاتية وأرى في ذلك ملمح سلبي " [3]. كما أن تجربة القاصة الأردنية بتناول الهمّ العام في قصصها لا زالت محدودة وقالت " ولكن هذا لا يعني أن القاصة الأردنية الجديدة على انقطاع تام مع محيطها العام ، وأرى أنّها عندما تعبر عن رويتها لما يدور حولها في المجتمع ، فهي تنطلق من كونها امرأة ، ومن خلال تجربتها الذاتية وتعبر عن ذلك بأسلوبها الخاص . وترى بسمه النسور أن القاصة الأردنية في بداية تجربتها الكتابية لا تحيط بصورة عميقة في ذاتها ومكنونات نفسها ولكنّها عندما تكتشف ذاتها تتصالح مع كونها أنثى وتعبر عن ذاتها [4]. أما جميله عمايرة فتؤكد على أن الذاتية في الكتابة ليست جريمة أو أمرا مشينا ، لكنّها أكدت على أن

---

[1] عبد الخالق، غسان، **القصة القصيرة في الوقت الراهن:** أعمال مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس، ص 26.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 27 .

[3] ينظر: **المصدر نفسه** .

[4] ينظر : **المصدر نفسه.**

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تلك الذاتية لا تعني على الإطلاق الانقطاع عن العالم ، إنّما التفاعل مع المجتمع المحيط عنه مشيرة إلى أن كثيرا من القاصات الأردنيات الجديدات نجحن في ذلك [1].

ومن ملامح القص الجديد ، اللجوء إلى الرمز، فقد لجأ عدد من كتاب القصة القصيرة في الأردن في مجموعاتهم القصصية إلى الرموز التي تحمل السرد والذي يتشعب في دروب أشبه بالمتاهات بوصفها أمكنة للخراب ، ويتضح ذلك في القصص التي تحمل إسقاطات واضحة على الوطن العربي الذي شهد خلال العقد الأخير من القرن الفائت أحداثا كبرى زلزلت مفاهيم سائدة ، وأجهضت أحلاما وقضت على ملامح شكلت الشخصية العربية على مدى تاريخ طويل . وقد عبرت القصة الجديدة عن القضايا القومية والوطنية بوعي كانت الذات مركزه ومحوره الأساس [2].

ويبرز الضمير الجمعي بوضوح ، وبخاصّة في قصص حسام الرشيد في مجموعته " رأس كليب " الصادرة عام 2007 ، و " وليمة الجاحظ " الصادرة عام 2010، فهو يتناول الموت بمعزل عن الكثرة الوجودية ، ليتجه إلى وجهة نظر اجتماعية تتعلق بمصلحة الأحياء في موت شخص ما [3]. ومن الملامح التي ظهرت على القصة الأردنية في الألفية الثالثة ، التخلص من الشكل التقليدي والنمطي للقصة ، والاتجاه إلى التجديد : " مارس الشكل سلطته على القصة القصيرة في الأردن في إطار اهتمام بالشكل ساد الفنون السردية في الوطن العربي، إذ اتجه كثير من القاصين إلى التخلص من ذلك الشكل النمطي للقصة الذي عرف بالبناء المتماسك، وقد جاء هذا التجديد في شكل القصة بدرجات متفاوتة، فاتجه بعض القاصين إلى التجديد بصورة محدودة بما يؤدي رؤية القاص، ومنهم من انطلق من التجديد

---

[1] ينظر : عبد الخالق، غسان، **القصة القصيرة في الوقت الراهن:** أعمال مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس، ص 25.

[2] ينظر : المومني ، علي ، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة، قراءة في ملامح القص الجديد في الأردن** ، ص 30-31

[3] ينظر : العقيلي ، جعفر ، **القصة في الأردن " ظواهر واتجاهات منذ بداية الألفية الثالثة** , شفيق النوباني ، ص 11

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الشكل بوصفه مكونا من المكونات المؤسسة للرؤية الأدبية، وهذا ما جعل الشكل ذا سلطة تؤدي دورا غير مسبوق في إبراز الرؤية " [1].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] العقيلي ، جعفر ، **القصة في الأردن " ظواهر واتجاهات منذ بداية الألفية الثالثة** ، ص 11.

الباب الأول : البناء القصصي

الفصل الأول: بناء الحدث

أولا : مفهوم البناء الفني

ثانيا : مفهوم الحدث

ثالثا : الأحداث الثانوية والرئيسية

رابعا : أنساق بناء الحدث :

أ – النسق المتتابع

ب – النسق المتداخل

ج – النسق التضميني

خامسا: الحبكة وعناصرها

سادسا : طرق سرد الحدث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الأول: البناء القصصي

أولا : مفهوم البناء الفني

من المعروف أنّ "عالم القصة هو عالم يحمل استمرار إمكانية إطلالة على عالم واسع " [1] . لذا يرى الناقد الانجليزي والتر ألن (**Walter Allen1911 – 1995**) أنّ القصة من أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث ، فعن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جذب القارئ إلى عالمها . وهي عند فورستر (**Edward Forster 1879 –1970**) **حكاية** فحسب تتابع أحداثها في حلقات مثلما تتسلسل فقرات الإنسان [2]. والقصة هي الفن الذي يعطينا الواقع في نسيجه الدقيق [3]. وينشأ فن القصة بالضرورة عن موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل عندها الحدث [4]. وهي" سرد مكتوب أو شفوي يدور حول أحداث محدودة ،وهي ممارسة فنية محدودة في الزمان والمكان والفضاء والكتابة " [5] . و" مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة في ذاته ، فالقصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الإطلاق، والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة أنها فن صغير فكرة خاطئة " [6] .

ومن الضروري للقصة حتى تكون ناجحة ،أن تتماسك عناصرها من أحداث وشخصيات ونسيج لغوي وأسلوبي، وكذلك عنصري الزمان والمكان . بحيث يكون كل عنصر كاللبنة في البناء اللغوي يؤدي

---

[1] إسماعيل ، **عز الدين** ، **الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ،القاهرة ، دار الفكر العربي ، ط 3 ، 1966 ، ص 188

[2] ينظر: سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية الحديثة: (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)**، الإسكندرية، منشأة دار المعارف، د. ت ، ص 3

[3] ينظر : النساج ، سيد حامد ، **اتجاهات القصة المصرية نظريا وتطبيقيا**، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 ، ص 40.

[4] ينظر : الشاروني ، يوسف ، **القصة القصيرة نظريا وتطبيقا** ، القاهرة ، دار الهلال ،1977 ، ص 66 –76

[5] علوش ، سعيد ، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، الدار البيضاء ، دار الكتاب اللبناني، ص 187

[6] **أوكونور فرانك** ، **الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة** ، ترجمة محمود الربيعي ، القاهرة ، مكتبة الشباب العربي ، 1983، ص 21.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وظيفته في اكتمال العمل الفني ، وإنّ ضعف أي عنصر يؤدي إلى اهتزاز بقية العناصر [1]. وقبل الخوض في هذه العناصر ومنها الحدث ، لا بدّ من التحدث عن البناء الفني ، مفهومه اللغوي والاصطلاحي ، ورأي النقاد فيه ، ثم الحديث عن عناصره الفنية من أحداث وشخصيات وزمان ومكان ، وترابط هذه العناصر مع بعضها البعض .

والبناء هو " التحليل الذي يتناول هيكل البنية بكشف أسرار اللعبة الفنية، لأنّه تحليل يتعامل مع التقنيات المستخدمة في إقامة النص، أي يتعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة [2]. وهو مجموعة من القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته ، إذ لا يمكن أن تجعل أحدهما محل الأخرى .[3] والبناء هو الشكل القصصي بما تحتويه من عناصر أساسية ، وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانية والمكانية ، تتماهى هذه العناصر بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسخها وصياغتها [4].وعند صياغة القاص لقصته ، فإنّه يقوم بتسليط الضوء على موضوع قصته ، ويبرز مضمونها من خلال اعتماده على سرد الحوادث سواء اعتمد على تسلل الأحداث أم عن طريق التقديم والتأخير ، لأنّ الحكاية تتألف من حوادث عدة ، ويجب على السرد أن يقوم بإيصال الحوادث إلى المتلقي .[5] ولكي يكتمل الحدث ويكون كاملا ، لا بدّ من أن يجيب على تساؤلات القارئ (كيف – متى – أين) ولذلك تتطلب بحثا عن الوقائع التي أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع فيها .[6]

© Arabic Digital Library Yarmouk University

---

[1] ينظر : **دراسات في الرواية والقصة القصيرة** ، يوسف الشاروني ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1976 ، ص 294 .

[2] ينظر : العيد ، يمنى ،**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ، بيروت ، دار الفارابي ، ص 15 ، 1999

[3] **نعمان ، بوقرة ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب** إربد ،عالم الكتب الحديث ، 2009 ، ص 94.

[4] ينظر: إبراهيم ، عبد الله **المتخيل السردي (مقارنة نقدية في التماهي والرؤى والدلالة)** ، **بيروت**، المركز الثقافي العربي ، 1990 ، ص 150.

[5] ينظر :الفيصل ، سمر روحي ، " **المعمار الفني للرواية العربية** " ، مجلة المعرفة، دمشق ، ع 3734 ، 1994، ص 86.

[6] ينظر :**المصدر نفسه** ، ص 29.

وبناء القصة لا يمكن أن ينفصل أو يستقل عن غيره من العناصر ، بل كل جزء يساهم في تصوير الحدث ، فكل ما في القصة من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث وتطويره ، بحيث يصبح كالكائن الحي لا شخصية مستقلة لا يمكن التعرف إليها ، فالأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف لأنها تساعد الحدث على التطور ، بل لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه .[1]

يرى أوكونور (Frank O'Connor 1966 –1903) أن الصياغة الفنية للقصة لا تخضع لمقاييس رياضية ثابتة ، وليس المقصود بشكل القصة أن يكون قالبا جامدا يصب فيه أحداثا ، ذلك أن الصياغة الفنية هي الخلق الفني للشكل .[2] وقدم كولن ولسن (Colin Wilson 2013– 1931) تعريفًا للبناء على أنّه " الفكرة التي يعطيها الروائي للمشروع كلّه بكافة مضامينه .من جهة أخرى يرى لوبوك (Percy.Lubbock 1965 –1879) بأنّ هناك العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين المجردة وضوح الحجر والخشب تدخل في بناء الرواية ، ومن الضروري معرفة الغاية من وجودها ...والأشكال التي تسرد عبرها الحكاية [3].

أما البناء الحديث للعمل الفني من رواية أو قصة ، فيتسم بالبساطة والوضوح نتيجة لوضوح العالم الذي يجسده ، مما أدى إلى وضوح رؤية الكاتب لهذا الواقع ، فجاء البناء متماسكا قائما على الوحدة العضوية حيث تتأثر العناصر وتترابط فتؤدي إلى التدرج والنمو والترابط والتماهي بغية الوصول إلى بناء عضوي متماسك تؤدي كل جزئية فيه إلى الجزئية التي تليها .[4]

---

[1] ينظر: رشدي، رشاد، **فن القصة القصيرة**، بيروت ، دار العودة، ط 2، 1975، ص 97.

[2] ينظر:أوكونور ، فرانك ، **الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة** ، ص 20.

[3] ينظر : **لوبوك ، بيرسي ، صنعة الرواية** ، ترجمة عبد الستار جواد ، بغداد ، دار الرشيد ، 1981، ص 30.

[4] ينظر :بدر، عبد المحسن ، **تطور الرواية العربية في مصر** (1870–1930) ، القاهرة ، دار المعارف ،1963، ص 195.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نستشف من ذلك أن البناء الفني ما يقال عن العلاقات والروابط بين عناصر القصة من زمان ومكان وشخصيات وأحداث وبناء لغوي ، فكل هذه العناصر تتشابك لتكون وحده عضوية ظاهرة في القصة . ويعكس البناء الفني مضمون العمل الأدبي، إذ أنّه نظام تتناسب به عناصر العمل الأدبي وأجزائه.

تحدث محمد نجم عن أسلوب القصة ، وهو الطريقة التي يستطيديه، الكاتب أن يصطنع الوسائل التي بين يديه لتحقيق أهدافه الفنية ، والوسائل التي يمتلكها الكاتب هي الشخصيات والحوادث والبيئة ، وتأتي بعد ذلك الخطوة الأخيرة ، وهي جمع هذه الوسائل في عمل فني واحد [1] . ويرى نجم أن الأطر الفنية التي يجدها القاص جاهزة بين يديه ، كثيرة ومتنوعة وهو عادة لا يتقيد بإطار معين له حدوده وشروطه، بل يختار من الأطر المعروفة أكثرها ملائمة للمادة التي بين يديه [2].

ويرى رشاد رشدي أن دراسة البناء الفني تجعلنا نلحظ سيادة عنصر من العناصر على شكل العمل الأدبي ومضمونه ، " فسيادة عنصر ما في القصة تظهر للقارئ شكلا من الأشكال التالية وهي : سيادة الحوادث وسيادة الشخصية وسيادة البيئة أو الجو وسيادة الفكر ، ولا بدّ أن يخرج القارئ من القصة الناجحة ، وقد غلب على نفسه من هذا العناصر . ويرى أنّه من الخطأ الحديث عن نسيج القصة منفصلا عن بنائها ، لأن النسيج والبناء شيء واحد ، فالقصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج [3].

ثانياً: بناء الحدث

يعد الحدث من العناصر المهمة في القصة القصيرة ، فهو " كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء " [4]. والحدث كذلك " سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة الدالة وتتلاحق من

---

[1] ينظر: **نجم، محمد يوسف، فن القصة**، بيروت، دار الثقافة، 1979، ص 113.

[2] ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 184.

[3] ينظر : **فن القصة القصيرة** ، رشاد رشدي ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1975 ، ص 122

[4] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002، ص 75.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

خلال بداية ووسط ونهاية " [1]. فيه تنمو المواقف ، وتتحرك الشخصيات ، وهو الموضوع الذي تدور حوله القصة .[2] والأحداث هي عبارة عن مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبًا سببيًا . و هي عبارة عن معادل موضوعي لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بطريقة فنية " .[3] و يرى البعض بأنّ الحدث مجموعة من الوقائع المنتظمة والمتناثرة في الزمان والمكان على نحو معين.[4]

وتستقي الأحداث مادتها من الوجود بمختلف مناحيه ، وكذلك تستمد مادتها من الحياة الإنسانية بصورها المختلفة . والعمل الروائي يحتاج إلى تدفق كبير من الأحداث بعكس القصة القصيرة التي تحتاج إلى التركيز على حدث أو أحداث محددة ، فالرواية تحتاج إلى أحداث تشتيتية في الحياة وهذا ما يؤكد أن الأدب والحياة صنوان لا يفترقان [5].

تحدث النقاد عن وجوب ترابط عناصر القصة من زمان ومكان وشخصيات ، فيرى سعيد يقطين بأنّه لا بدّ من ترابط عناصر القصة ، لأنّ الحدث لا يستكمل معناه إلا أذا اسُتكمل من خلال ترابط عناصر القصة ، لأننا ندرك من خلال بناء الحدث في البنيات الحكائية ، الشخصية والمكان والزمان ، التي تتصف بالتكامل والتجاور ، لاشتراكها في تجسيد الحكاية ضمن علاقة تفاعلية بين هذه أجزاء البنيات التي يحركها الحدث [6]. ولا شك أن تطوير الأحداث هو الذي يبعث في القصة الحركة والنشاط ، وهو العصا السحرية التي تحرك الشخصيات على صفحات القصة ، تسوق الأحداث الواحدة تلو الأخرى حتى تؤدي إلى تلك النتيجة المريحة المقنعة التي تطمئن إليها نفس القارئ بعد طوال التجوال حيث تتفق مع منطق الكاتب

---

[1] برنس ، جيرالد ، **المصطلح السردي** ، جيرالد برنس ، ترجمة : عايد خزندار ، مراجعة : محمد بريري ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2003 ص 19.

[2])ينظر: **مريدن ، عزيزة ، القصة والرواية** ، دمشق ، دار الفكر ، 1980 ، ص 25.

[3] **وادي ، طه ، دراسات في نقد الرواية** ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1989 ، ص 31-32.

[4] ينظر: إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)**، بغداد ، دار الشؤون الثقافية المعاصرة، 1988، ص 27.

[5] مريدن ، عزيزة، **القصة والرواية** ، ص 25.

[6] ينظر: يقطين ،سعيد ، **تحليل الخطاب الروائي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1989 ص 46.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ونظراته الخاصة إلى الحياة [1]. ويرى أوكونور أن الشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية والجو ليس كافيا لتكوينها لأن الجمهور يستغرق حينئذ في النوم ، ولا بدّ أن يكون لها حدث متلاحم وعندما يسدل الستار لا بد أن يتغير كل شيء ولا بد أن يكون الحاجز الحديدي قد أعوج ولا بد أن يرى معوجا [2].

ويرى محمد يوسف نجم أنّ الحدث هو " اقتران فعل بزمن ، وهو لازم في القصة ، لأنّها لا تقوم إلا به ، ويستطيع القاص – إذا أراد – أنْ يكتفي بعرض الحدث نفسه دون مقدماته أو نتائجه كما في القصة القصيرة ، أو قد يُعرض هذا الحدث متطورا مفصلا في القصة الطويلة أو الرواية .[3] وهو كذلك " الفعل الذي تقوم به الشخصية داخل القصة وهو محورها وعنصرها الرئيس الذي ينمي المواقف ويحرك الشخصيات ويجري الحوار على ألسنتها ، ولما كان القاص يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به لتكون مشاكلة للواقع نفسه إلى حد ما ، كان لا بدّ من اختيار الأحداث وتنسيقها لتجري من جهة زمان ومكان محددين وملائمين ، ولتضمن من جهة أخرى عنصر التشويق ولحظة تنوير مؤثرة " [4] . ويشغل الحدث مساحة كبيرة في القصة، وللحركة أهمية كبيرة في جعل الحدث حيًا و الموقف مثيرًا وفاعلا لكي تبدو القصة مترابطة ومنتظمة وتتسم بالحيوية ،وتجعل الفكرة أشد وقعا في النفس، لذا يمثل الحدث عنصرًا مهمًا من عناصر القصة [5].

أما بالنسبة إلى أهمية الحدث، فإنّها لا تتعلق بفخامة الحدث وعنفه، ولا بصغره وهدوئه وإنّما تكتسب الأحداث قيمتها في العمل من خلال الطريقة التي تُعرض بها، وبما تكشف عنه هذه الطريقة من قيمة إنسانية للأحداث.[6]

© Arabic Digital Library Yarmouk University

---

[1] نجم ، محمد ، **فن القصة** ، ص 31.

[2] أوكونور ، **الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)** ، ص 108.

[3] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، 1979 ، ص 26.

[4] محي الدين، محمد، **فن القصة** (نسخة إلكترونية) مجلة الابتسامة www.ibtesamah.com ، ص 63.

[5] ينظر: إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه / دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، ص 185.

[6] ينظر: هنجم، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة ، 1980 ، ص 544 .

وقد ركّز النقاد على ضرورة العناية ببناء الأحداث من حيث اختيار البداية الجاذبة المثيرة ، وانتقاء الواقع الملائم والتوقيت المناسب للأحداث التطورية ، والسير بالأحداث سيرًا منطقيًا مقنعًا بعيدًا عن المصادمات الساذجة ، والمفاجآت غير المقنعة ، واختيار المناسبة التي تتفق مع منطق الأحداث ، وتتواءم مع سيرها، حتى تجلي الرسالة التي سعت إلى إيصالها [1]. فنستشف من خلال أقوال النقاد بأن على الكاتب أن يعتني ببناء حدثه من خلال ارتباطه بمجموعة من عناصر البناء الفني من شخصيات وزمان ومكان ، وكذلك اختيار ما يناسب هذه الأحداث من ظروف ، كالبدايات وعناصر التشويق .

ثالثاً: تصنيف الأحداث

صنف النقاد الأحداث من حيث أهميتها ودورها في البناء القصصي إلى قسمين ، أحداث رئيسية وهي التي لا يمكن حذفها أو الاستغناء عنها ، لأنّ ذلك يؤدي إلى خلل في بناء الرواية أو القصة ، وفجوات واضحة لا يمكن سدّها ، ويمكن لهذه الأحداث أنْ تتطور من خلال الأحداث الثانوية ، وقد تكتسب من مقدماتها وتفصيلاتها ، وتأخذ صورتها [2]. وأحداث ثانوية ، وهي التي ليس لها تلك الأهمية التي تتبوؤها الأحداث الرئيسية ويمكن الاستغناء عن بعضها دون أنْ يؤدي ذلك إلى خلل واضح في البناء [3]. وقد يتخذ الكاتب من حادثة رئيسية ومؤثرة في مادته الروائية لكنّها قد تفقد قيمتها الأدبية والإنسانية ، لأنّه لم يعرضها بالطريقة المناسبة . على العكس تماما ، فقد يتخذ من حادثة صغيرة موضوعاً لروايته ، فيكسب قيمة أدبية لأنّه عرضها بطريقة مميزة [4].

وقد تعتمد القصة على حدث رئيسي واحد ، وتكون بقية الأحداث ، أما مقدمة أو نتيجة له ، وقد تعتمد على حدثين رئيسين ، وقد تعتمد على أكثر من ذلك . ويرى دارسون " أن القصة القصيرة لا تحتمل غير حدث واحد ، وربما تكتفي بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت من حدث تم بالفعل أو متوقع حدوثه ،

---

[1] ينظر: **نجم ، محمد يوسف ، فن القصة** ، ص 39-50.

[2] ينظر: السيد، محمد، **عبد اللطيف الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، دار المعرفة، ص 164.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 164.

[4] ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 132

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولا يُدهش القارئ إذا انتهى من القصة ولم يعثر فيها على حدث ، إذْ يمكن أنْ تكون مجردَ صورة أو تشخيص لحادثة محددة أو رحلة عابرة في أعماق الشخصية "[1].

ويمكن أنْ يؤدي الحدث الثانوي مهامَ كثيرة داخل النسيج الروائي أو القصصي منها : الإيهام في توسيع مجال الرؤية القصصية ، والإسهام في بناء الحدث الرئيسي ، ومنها أيضا إضاءة بعض جوانب الشخصية ، أو تقديم شخصية ثانوية جديدة لها دور بارز في أحداث الرواية ، وأيضا إثراء الموضوع الروائي ، وإضفاء طابع من الطرافة على الجو العام للرواية ، كلّ ذلك يؤدي إلى إغناء الحبكة ، وجعلْ مجال الرؤية القصصية أكثر رحابة [2]. وقد يلعب الحدث الثانوي دورًا مهمًا في تطوير الأحداث في القصة ، فبعد أنْ توشك الأحداث أنْ تتوقف، ويصاب القارئ بالملل، يدفع الكاتب بحدث ثانوي يجعل أحداث القصة تصل إلى نقطة الذروة، من ثم تكون النهاية. وقد تسهم الأحداث الثانوية كذلك في التعرف على أفكار الكتّاب ومذاهبهم واتجاهاتهم في الحياة، وعن طريق عرضها تتكشف شخصية الكاتب وتتضح أفكاره شيئا فشيئا.[3]

تتفاوت الأحداث في القصة القصيرة الأردنية من حيث قلتها وكثرتها في القصة الواحدة، فهناك قصص اعتمدت على حدث رئيسي واحد، وهناك قصص اعتمدت على حدثين رئيسين، وقصص اعتمدت على عدد من الأحداث الرئيسية. وفيما يأتي مجموعة من النماذج المختارة من القصة القصيرة الأردنية في الألفية الثالثة، والتي سيتم تحليلها مع ملاحظة أهم الأحداث الرئيسية، وكذلك الأحداث الثانوية ودورها في إثراء الحدث الأساسي في القصة.

يبدأ القاص في قصة " **ضيوف ثقال الظل** " بتقديم استهلال مميز عبّر فيه عن شعوره بحالة التأزم التي يعيشها البطل جرّاء العلاقات الرديئة المبنية على الكذب والنفاق: " **رغم النتائج كان الأمر يتطلب قرارا**

---

[1] **علي ، عواد** ، " **خصوصية القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد** " ، عمان ، مجلة أفكار ، ع 280، أيار ، 2012.

[2] ينظر: **السيد**، عبد اللطيف محمد ، **الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث**، ص 164.

[3] ينظر :**المصدر نفسه** ، ص 136-138.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جريئا كهذا، فما عدت أحتمل الفوضى في أركان حياتي... كان لابدّ من أنْ أتخلص من أولئك الذين عرفتهم وأطردهم من بين أوراقي التي يسكتونها رغما عني منذ سنين "[1].

في الحدث الثانوي – السابق للحدث الرئيسي – يستخدم القاص أسلوب الاسترجاع الفني " الذي يكون عبر التذكر أو الحلم أو الحوار الباطني وغيرها، قاطعا بذلك مجرى سرد الأحداث في الماضي"[2] ، ليعبر عن حنينه للأيام السابقة ، حيث سهولة التواصل مع الأصدقاء من غير الحاجة إلى حفظ هواتفهم : " **قبل أربعة أعوام من الآن ، لم تكن مشكلة من هذا النوع في حياتي ، فأصدقائي الذين لا يتجاوزون أصابع اليد مجتمعة كانوا من أبناء قريتي ... كنّا نلتقي بعد الغروب دون مواعيد مسبقة ... ولذا لم أكن مضطر إلى حمل هواتفهم** " [3]. ثم تتدرج الأحداث في القصة إلى أنْ يأتي القاص بحدث ثانوي سابق للحدث المركزي. فالأمر قد خرج عن السيطرة عند البطل، فدفتر الهواتف المليء بالأسماء والأرقام والملاحظات أصبح يعيق حركة يديه كلما مددها إلى إحدى جيوبه ، لذا آثر نقلها إلى الدرج الأخير من طاولة مكتبه : " **لكن الدفتر امتلأ بالأسماء والأرقام والملاحظات في فترة قياسية ... ولأن الدفاتر أصبحت تعيق حركة يدي كلما مددتها إلى إحدى جيوبي، فقد آثرت نقلها مجتمعة إلى الدرج الأخير من طاولة مكتبي** " [4]. ثم يتطور الحدث الدرامي بعد ذلك ، ليأتي الحدث المركزي في القصة ، فقد أقبل البطل على اتخاذ قرار من نوع مختلف ، اتخذه هرباً من العالم السفلي الذي يربطه بالعديد من العلاقات الباردة ، الجافة المحايدة ، سئِم الساكنين غير المرغوب بهم ، مما يتطلب قرارا جريئا للتخلص من الضيوف ثقال الظل ، لذا أغمض عينيه وألقى الدفاتر بالنار : " **جمعتُ الدفاتر السبعة . لم أشأ أقلب صفحاتها لأودعها الوداع الأخير . ينبغي أن**

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 23

[2] جينيت ، جيرار ، **خطاب الحكاية** ، ترجمة : محمد معتصم وعمر حلي ، القاهرة ،الهيئة العامة للمطابع ، ط 2 ، 1997، ص 60

[3] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، عمان– الأردن ، دار أزمنة ، 2002 ، ص 22.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 23

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقصيها بمن فيها عن حياتي . سأعيد ترتيب ذاكرتي كما أشتهي... أغمضت عيني وألقيت الدفاتر بالنار، بلا رأفة، بعد أنْ تماسكتُ جيدا كيلا ترتجف أصابعي النحيلة".[1].

أما نهاية القصة ، فقد شهدت غرائبية في الأحداث . فعندما قرر البطل إلقاء دفتر الهواتف في النار ، فإذا بدخان كثيف يتوزع في فضاء الغرفة ، يتناسل منه الأشخاص الذين يعرفهم ولا يعرفهم بأجسامهم الضبابية القاتمة من دون رحمة أو شفقة : " **تراجعتُ إلى الوراء لأتبين ملامحهم التي بدأت بالاتضاح ، فشاهدت بأم عيني الأشخاص الذين أعرفهم والذين لا أعرفهم ... يتناسلون من الدخان، ويحيطون بي ، ويحاصروني بأجسامهم الضبابية القاتمة** " [2]. فنلاحظ من خلال هذه القصة كيف أنّ القاص قد اعتمد في بناء قصته على حدث مركزي سبقته أحداث ثانوية إلى أنْ وصل إلى لحظة التنوير. " فكل قصة من قصص العقيلي ومنها هذه القصة تتناول حدثاً محدداً، أو لمحة خاطفة ذات دلالة فكرية أو نفسية وقعت في إطار محدد من الزمان والمكان رصدها القاصّ رصدًا تطورت فيه الأبعاد وتمحورت في داخل الشخصية الحاسمة لتبلغ ما يُعرف بـ"العقدة"، ثم أتت لحظة التنوير أو الحل لإشكالية الصراع أو تطور الحدث فيها. وكان لدى القاص مهارة واقتدار وسيطرة على الخيوط كافة التي تشكلها القصص. فاختيار لمحة دالّة في الزمان والمكان لتصويرها، أمر من شأنه التركيز في البناء والتكثيف في الدلالة... ويقدم القاص شخصياته القصصية متفاعلةً مع زمانها ومكانها، صانعةً حدثاً يحمل طابع الدلالة الشعرية، وهو طابع قابل لتعدد المستويات، ومن ثم التأويلات، وبالطبع لا يتجسّد ذلك كله إلاّ من خلال لغة تعتمد الصورةَ وسيلتَها الأولى والأخيرة " [3].

واستطاع العقيلي من خلال بناء القصة المحكم لجهة تنامي الحدث الدرامي واللغة المقتَصَدة، إدخال القارئ في عالم من الفانتازيا الممتعة؛ عالم يجمع بين الحلم والمأمول من جهة، وبين الواقع الضاغط من

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 26

[2] **المصدر نفسه** ، ص 26 .

[3] ينظر : **ضيوف ثقال الظل لجعفر العقيلي ... حيرة الإنسان المعاصر** ، عالية صالح ، جريدة الرأي ، ت 2008/3/21 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جهة أخرى، ليشير إلى حالة إنسانية ووجدانية يعيشها البطل وتؤرقه وجودياً وتدفعه للبحث عن الخلاص الذي يتمثل في نهايات غرائبية ،غير أنّ فيها رموزاً وإيحاءات دالّة [1]. ويلجأ العقيلي منذ البداية إلى استخدام تقنية الثنائيات الضدية في السرد، من أجل تكريس الاختلاف والاغتراب، وقد كان موفقا في ذلك إلى حد كبير وكخطوة دفاعية تتسم بالطوباوية والانسياق وراء رد الفعل يُقْدِم جعفر العقيلي على الإجراء الذي يمنحه الراحة والسلام، وهو الارتداد والانغلاق على هويته، حيث يلقي الدفاتر التي تحمل أرقام هواتف وعناوين معارفه الجدد إلى النار للتخلص من عبئهم [2] .

أما الحدث في قصة " **الجُمجمة** " ، فتدور تفصيلاته ضمن حدود مكان واحد ، وهو المقبرة " **توقفت الجرافات عن العمل في الحال ... ابتعد السائقون عن ساحة المقبرة القديمة التي تجثم في محاذاة الجامعة** ". [3] ويُسرد عبر الراوي بصوت الغائب الشاهد على الأحداث حكاية الجُمجمة التي تتوسط المقبرة وتتحرك يمينًا وشمالًا ، مما انتاب الناس خوفًا عظيمًا ، لأنه يهدد مشروع بناء مدينة جديدة على أرض هذه المقبرة : " **أجمع المشاهدون على أنها جمجمة ولي صالح ، وأن حركتها المستمرة ليست إلا تعبيرا عن غضب موتى المقبرة واستيائهم من هذه المعاملة العصرية** " [4]. ويستثمر القاص تقنية المشهد " الذي يحتل موقعا متميزًا في العمل القصصي وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي " [5] فللقصة:داث هذه القصة ، حيث رسم صورة الجُمجمة المتحركة في وسط المقبرة وهي لا تزال تتململ في مكانها وتتدحرج ذات اليمين وذات الشمال ، مما جعل التكبيرات والتهليلات تتعالى ويستعاذ بالله من الشيطان ، من دون أنْ يتجرأ أحد من الاقتراب من تلك الجُمجمة : " **الجُمجمة لا تزال تتحرك، ولم يجرؤ أحد على الاقتراب منها ، وحلقة المشاهدين في توسع متزايد** " [6].

---

[1] طبعة **ثانية من «ضيوف ثقال الظل» للعقيلي** " ، جريدة الرأي ، ت 30-10- 2014.

[2] ممدوح ، مجدي ، **الهوية والاغتراب في مجموعة ضيوف ثقال الظل** ، جريدة الرأي ، 3- 6-2005 .

[3] الأزرعي، سليمان ، **فالانتاين** ، إربد ، دار الكندي للنشر والتوزيع،2003 ، ص 10.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 10.

[5] بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، 1990 ، ص 166.

[6] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 10.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثم يتطور الحدث الدرامي في القصة من خلال استعانة القاص بحدث تالٍ للحدث الرئيسي وبهذا الحدث الثانوي أضفى الكاتب طابع من الطرافة على الجو العام للقصة :" **هبط من السيارة الحكومية وقرا الفاتحة ، ثم جثا على ركبتيه ... وراح يتلو آيات بينات من الذكر الحكيم : (لا أقسم بيوم القيامة)** " [1]. بعد ذلك يأتي الحوار الذي دار بين المستثمر والمسؤول الحكومي ليكشف عن مدى قناعته المسؤول بنجاح المشروع ، وأنْ لا خوف من هذه الظاهرة (الجُمجمة) : " **قال المستثمر : وبماذا تفسر هذه الظاهرة ، وأين هي نظراتك العلمانية ، وكيف لي أنْ أشيد مرفقا سياحيا على جماجم متحركة** " [2]. ثم يكشف لنا القاص عن لحظة التنوير فيها ، وتمثل ذلك عندما قام أحد الحمالين الجسورين وتقدم صوب الجُمجمة بخطوات واثقة وأخذ يلاحقها حينما تتدحرج ليكشف سر الجُمجمة :" **امسك بالجُمجمة بكلتا يديه ، ورفعها فوق رأسه، ثم ضربها بالأرض فانفلقت وفرّ منا جرذ ضخم** " [3].

وهذه القصة تنطوي على " مفارقة ساخرة وتحمل في سردها تأويلات متعددة تكشف عن السلوكات غير العلمية، والقناعات المرتبكة التي تهيمن على الناس وتشل قدرتهم على تفسير واقعهم " [4]. وتقدم هذه القصة " عالماً سحرياً قاتماً خيالياً ، وترسم صورة خيالية سوداوية للطبيعة والإنسانية ، فالمقبرة التي تتوسط المدينة الحديثة ، وتجشم في محاذاة السياسي والحساس فيها ، ... إنّها صورة متناسخة من نسيج الخيال ، أو من قبل الكذب الرومانسي ، وليست من طينة الواقع "[5].

أما الحدث في قصة "**الجولة الأخيرة** "، فيؤسس له القاص في الجزء الأول منه عن طريق الحوار، الذي دار بين بطل القصة " أبو عقاب" ورضوان ، فهذا الحوار من العوامل الأساسية التي تدفع العناصر

---

[1] **الأزرعي ، سليمان** ، فالانتاين ، ص 11.

[2] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 12.

[3] **الأزرعي ، سليمان** ، فالانتاين ، ص 13.

[4] ينظر : جميعان ، محمد سلام ، **سليمان الأزرعي.. تثوير أعصاب الأدب وكسر ذراع الأيديولوجيا** ، جريد الرأي ت 2005/1/28.

[5] الأزرعي ،سليمان ، **جمار منتقاة** ، دار أمواج للنشر ، عمان ، ص 276

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السردية إلى الأمام ، إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي معطيا تماسكا مرونة واستمرارية[1] .

وفحوى هذا الحوار يشير إلى استفزاز رضوان ل(أبو عقاب) وقصده الماكر بأنّه إنسان عاجز : " **صدقني يا رضوان ، إن عشّرت البقرة هذه المرة ستنال الإيجار الذي تريده في آخر الشهر ... يا خي ما قصة بقرتك ؟ لم يملأ عينها الثور** " [2].

يتطور الحدث في القصة عن طريق المونولوج الداخلي ، والذي من خلاله يتغلغل الكاتب في داخل الشخصية محاوالجنسي:ف عن صورة لدافعها الداخلي وأحاسيسها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها [3]. (أبو عقاب) يكشف من خلال هذا الحوار الداخلي عن الصراع النفسي الذي يعاني منه جرّاء معاناته من العجز الجنسي : " **الخبيث رضوان ، لا يستحي على دمه ، ولن يقلع أبدا عن عاداته السيئة،هو هو ، بكلماته الملغومة وأسئلته السمجة كوجهه** " [4]. ويستثمر القاص تقنية الاسترجاع، للتعبير عن الصراع الذي يدور في خلجات نفس (أبو عقاب) من خلال استرجاع مشهد دجاجات الحي ، والديك الذي يركض خلف فرخة أم محمود :" **الديك يركض خلف فرخة أم محمود حتى (يكبسها) تحته ، وعندما ينتهي منها ينتقل إلى الأخريات، واحدة واحدة ، دون أنْ يكلّ أو يملّ ، أو تفتر له همة ، حقا إنّه زير نساء** " [5]. بعد ذلك يضع الكاتب المتلقي في مرحلة متقدمة من القصة من خلال لحظة الكشف أو التنوير ، فقد انبعثت طاقة جديدة خارقة عند أبو عقاب عند رؤيته الثور مندفعا نحو البقرة ، وكذلك رؤيته حمارًا وهو يتزلف إلى أتانه ، بالإضافة إلى استرجاعه لديكه وهو يلاحق دجاجات (أم محمود) :" **لكن حمارا كان ينهق بالقرب من الشارع شد انتباهه ، فطابت له مراقبته ، كان يترنح استخدام أرجله الأربعة ، ثم أنقض على أتان قريبة منه**

---

[1] عبد السلام ، فاتح ، **الحوار القصصي : تقنياته وعلاقاته السردية** ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، 1999 ، ص 21 .

[2] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 43.

[3] ينظر : أبو لبن ، زياد ، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ** ، دار الينابيع ، عمان ، 1994 ، ص 5

[4] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 45

[5] **المصدر نفسه** ، ص 46.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حاولت مراوغته " [1]. وكذلك ما جاء في القصة :" **أشعل أبو عقاب سيجارة أخرى ، دون أن تغادر عيناه المشهد الذي راق لرضوان أيضا : البقرة تراوغ يمينا ويسارا في دلال ، والثور قاب خطوتين أو أدنى من اعتلائها** " [2].

تقوم قصة الجولة الأخيرة على الأجواء التي تنتمي للواقعية السحرية، على فكرة الوصف والإسراف في التفاصيل، وهي تصف كلّ شيء ببساطة متناهية، وقد مزج القاص فيها باقتدار فني بين التصوير الخارجي والداخلي للأبطال، بما يجعلنا نضعها في خانة الأدب الواقعي. ومن الواضح أنّ أحد الروافد المعرفية لبناء هذه القصة هو الخبرة القروية للقاص، حيث يستعيد في قصته تفاصيل الريف وعادات أهله بصورة عفوية. وتتنوع الأجواء والتفاصيل الريفية داخل القصة من قضايا الزواج والغناء الشعبي إلى قضايا أخرى متشعبة تدور على مسرح الريف، وتقوم القصة على فكرة مفادها أن المدعو "أبو عقاب" لا ينجب، وهو رجل على ظن الناس وتقديرهم يجب أن يكون فحلاً. وتتسم القصة باقتراب لغتها من لغة الحياة اليومية وببلاغتها على صوغ التصورات الفكريلوأهميته،ما يميز القصة إنها تسرف في سرد التفاصيل بلغة اقرب إلى لغة الشارع ، وفي أحيان أخرى يتم استخدام لغة رقيقة كالنسيم [3].

من خلال الحديث عن بناء الحدث والتقديم له عن طريق الحديث عن مفهومه ورأي النقاد فيه وأهميته ، وكذلك صلته الوثيقة بباقي مكونات العمل القصصي .نجد أن الأحداث جزء لا يتجزأ في بناء القصة ، وعرضتُ نماذج بنيت على حدث رئيس واحد ، وقصص بنيت على حدثين رئيسين أو أكثر ،بحيث كان للأحداث الثانوية دور بارز تقديم الشخصيات وإضاءة الشخصيات الرئيسية .

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 49.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 53.

[3] ينظر : **القاسم ، نضال** ، " **ضيوف ثقال الظل – تجربة البحث عن كتابة جديدة** " ، جريدة الرأي ، ت 2008/4/4.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: أنساق بناء الحدث

النسق هو " مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطا منطقيا حتى صارت ذات وحده عضوية منسقة ومتماسكة ، وهو أعظم من النظرية "[1] . وهو " الهيكل البنائي الذي يعتمده الراوي في إرسال مرويه " [2]. وتأتي أهميته بوصفه عنصرا بنائيا من حيث أنّ الأحداث لا يمكن أن تنسجم أو تنتظم من دون أنْ تبنى وفق أنساق معينة .[3] ويرى الغذامي كثرة استخدام هذا النسق فللنسق،ب النقدي بصورة قد تشوه دلالته فيقول : " ويجري استخدام الأنساق كثيرًا في الخطاب العام والخاص ، وتشيع في الكتابات بدرجة قد تشوه دلالتها ، قد تبدأ بسيطة كأنْ يأتي على نظام واحد كما في تعريف المعجم الوسيط ، وقد تأتي مرادفة لمعنى البنية أو معنى النظام حسب دي سوسير . واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهوم خاص للنسق ، ومع أننا لا نعترض على حضور هذه الدلالات ، إلا أننا هنا نطرح النسق كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي " [4]. فيمكن القول أن النسق هو الطريقة التي يختارها القاص في إيصال الأحداث للمتلقي، فقد يعرض القصة بشكل تتابعي متخذا أسلوب السببية، وقد يعرضها بأسلوب متداخل.

وتوصل عبد الله إبراهيم إلى وجود أربعة أنواع من الأحداث تهيمن على بنية النص الروائي ، فالأحداث يمكن أنْ تتابع وتتلاحق ، أو أنْ تتداخل وتتكرر أو حتى تتزامن ، فتشكل بذلك نوعًا من الأبنية التي تحافظ على النسيج السردي ، فيبدو في النهاية خالية من الثغرات ، ويمكن تناول الأبنية السابقة على النحو التالي ، ومعرفة مقدار استخدامه لها في نصه الروائي موضع البحث ، من خلال تناثرها وانتظامها في الزمن واكتساب تلك الخصوصية المميزة لها عن طريق تواليها في الزمن [5].

---

[1] صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي** ، بيروت – لبنان ، دار الكتاب اللبناني ، 1979 ، ج 2 ، ص 361.

[2] **سالم، مشتاق، 2005، مهدي جبر: دراسة في فنه القصصي**، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 2005، ص 44.

[3] جمعه ، نجوى محمد ، " **بناء الحدث في شعر نازك الملائكة** " ، مجلة آداب البصرة ، ع 44 ،2007، ص 44.

[4] الغذامي ، عبد الله ، **النقد الثقافي :قراءة في الأنساق الثقافية العربية** ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي ، 2001 ، ص 66-67.

[5] عبد الله ، إبراهيم ، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق** ، ص 27

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من خلال الاطلاع على المجموعات القصصية والتي كانت نماذج للدراسة ، وجدتُ أن أدرس الحدث القصصي وفق الأنساق الآتية (المتتابع – المتداخل – التضمين) ؛ لأنّ هذه الأنساق قد اعتمد عليها كتاب القصة القصيرة بشكل كبير من خلال تقديم أحداث القصة .

أ – النسق المتتابع

يعّد نسق التتابع من أقدم الأنساق " التي عُرفت منذ زمن طويل وقد هيمن مدة طويلة على فن القص بمختلف أجناسه ، فقد كانت الأحداث تقدم للسامع بنفس ترتيب وقوعها أي سردها بحسب ترتيبها الزمني " [1]. وهو " نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق ، ويتم في تحديد المكان والزمان على نحو دقيق تمهيدا لسيلان الحكاية عبر خطية الزمان " [2] ، ولذلك يعد هذا النسق من أكثر الأنساق قرباً من الحكاية ، كما أنّه أكثر الأنساق بساطة واستخداما [3]. وفيه تُرتّب الأحداث بشكل تصاعدي ، فكل حدث في القصة تجرّه واقعة أو حدث سابق ، فهو يعتمد مبدأ السببية الزمانية [4].

فهذا النمط من البناء يقوم على أساس تقديم أحداث القصة جزءا بعد آخر ، وتكون مرتبة حسب تسلسل وقوعها دون أنْ يفصل بينها فاصل، وتأخذ الوقائع السردية شكلا تدريجيا متتاليًا من الأحداث من نقطة محدودة ، وتأخذ بالنمو حتى تصل إلى نهاية محددة من دون ارتداد إلى الماضي [5]. وأيضا يتم في هذا النمط " رواية أحداث القصة جزءًا بعد آخر دون أنْ يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصة أخرى "[6].

ومن أبرز ميزات نسق التتابع بناؤه بالاتجاه التقليدي المطور المبني وفق الضوابط المرحلية التقليدية، حيث يعتمد على التشكيل الثلاثي – البداية والوسط والنهاية – ويرتبط بالعلاقات المنطقية التي تجعل مبدأ

---

[1] جنداري ، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا** ، بغداد ، دار الشؤون العامة ، 2001، ص 73.

[2] أحمد ، مرشد ، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2005 ، ص 137 .

[3] ينظر: إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، ص 13

[4] ينظر: المرزوقي ، سمير ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، ص 124

[5] ينظر: سلام، محمد زغلول **دراسات في القصة العربية الحديثة**: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، الإسكندرية ، منشأة المعارف، ص 11.

[6] العاني ، شجاع ، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1994 ص 12.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

السببية هو السائد في بنية القصة أي " بداية ووسط ونهاية في تشكل مع بعضها ما نسميه الحدث "[1].

واهتم النقاد بضرورة ربط الحدث وتكامله داخل سياق القصة بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية [2].

قدّم كتاب القصة في الأردن مجموعة من القصص معتمدين نسق التتابع في بناء الأحداث ، ولا استطيع التوقف عند كل هذه القصص ، وفيما يأتي نماذج مختارة منها :

- **قصة الكف الأسود / القبيلة / سليمان الأزرعي .**

في قصة " الكف الأسود "، نلحظ كيف أنّ الأحداث جاءت مرتبة ترتيبا متتابعة حسب تسلسل وقوعها بلا تقديم ولا تأخير، حيث إنّ كل مرحلة من مراحل الحدث تترابط وتمثل مرحلة زمنية مهمة في الحدث ." فتتتابع مكونات المتن على نحو متعاقب دون قطع أو استرجاع أو استباق "[3]. والخبر الذي ترويه القصة يجب أن تتصل تفاصيله وأجزاؤه بعضها مع بعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلي "[4]

في الجزء الأول من الحدث يبدأ الكاتب بالتمهيد للحدث الرئيسي من خلال سرد أحداث القصة بضمير الأنا (المتكلم) ، حيث تتدرج الأحداث في بنائها حسب التسلسل الزمني الآتي :

البداية : يستثمر القاص تقنية المشهد في وصف منظر الشابين وهما يحملان صندوقا خشبيا فيه العديد من الكتب ، وفي هذه الأثناء يدور حوار بينهما وبين مجموعة من الأطفال كانوا متواجدين خارج الغرفة الصفية : " **لماذا أنتم هنا ، المفروض أن تكونوا داخل صفوفكم ؟ أوضحنا أن وجودنا خارج غرفة الصف بسبب حصة التربية الإسلامية** " [5]. وهذا الاستهلال أعطى القصة ديناميكية وحركة تغري القارئ

---

[1] رشاد ، رشدي ، **فن القصة القصيرة** ، ص 14.

[2] عبد الجليل ، علي ، **فن كتابة القصة** ، ص 62-63.

[3] إبراهيم ، عبد الله ،" **بنية الرواية والفيلم** " ، بغداد ، مجلة آفاق عربية ، ع 4 ، 1993 ، ص 117.

[4] ينظر : رشدي ، رشاد ، **فن القصة القصيرة** ، ص 14

[5] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، إربد – الأردن ، دار الكندي ، 2000 ، ص 7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمتابعة والتوغل في طبقات المتن النصي التالية التي تعقب عتبة الاستهلال [1]. وفي هذه الأثناء يحصل الطلاب على مجموعة من الكتب المجانية من الشابين ، مثل قصة الغني والفقير.

أحداث ثانوية سابقة للحدث : في هذه المرحلة يتطور الحدث في القصة من خلال انقطاع لقاء الشمعتذرا،الطلاب بسبب تغير برنامج الحصص الأسبوعي لتحدث بعد ذلك بلبلة في المدرسة من خبر مفاده أنّ هؤلاء الشابين من أفراد عصابة الكف الأسود، مما دفع مدير المدرسة للدفاع عنهم بأنّهم ليسوا إلا أبناء هذه الأمة البررة جاءوا لنشر العلم والقضاء على الجهل : " **إنّهم جنود مجهولون يجوبون القرى بحثا عن الجهل ... هم طلبة المعهد الريفي لإعداد المعلمين ... غادر الشابان المدميان غرفة المعلمين وشيعهما أبو فيصل خارج الساحة وهو يربت على كتفيهما معتذرا ، ويمجد دورهما القومي** " [2].

الحدث المركزي : وهو الحدث الذي من أجله تدور القصة وتتسلسل وحدة النسيج السردي من أجل الوصول إليه ويستحوذ على معناها وغايتها ، " وهو النواة التي تدور حوله القصة ، ويعد العنصر الرئيس فيها إذ يعتمد عليه في تنمية الموقف وتحريك الشخصيات " [3] حيث تحدث أفكار وآراء الشابيّن تحولات في شخصية البطل وتفكيره ، فقد أدمن قراءة الكتب وأصبحت شغله الشاغل :" **كنت أتمزق معه كل ما أقدمْ والدي تمزيقه لكي أعود إلى تلك الكتب البديلة . كتب المناهج التي لم تعد همي الأول** ".[4]وفيه" ويعتمد الكاتب على النمو التدريجي المتسلسل للشخصية أو الحدث أو اللغة مع تتابع الزمان والمكان في خط تدريجي ، فالزمان يبدأ مع الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل ... فالتتابع الزمني يحدث بدوره تتابعًا للمكان

---

[1] ينظر : مجموعة من النقاد،**أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم، قراءات في سرديات سعدي المالح** ، سوريا ،دار الحوار للطباعة ،2012 ، ص 43.

[2] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ،ص 13.

[3] مريدن ، عزيزة ، **القصة والرواية** ، ص 25

[4] الأزرعي ، سليمان ،**القبيلة** ، ص 14

© Arabic Digital Library Yarmouk University

في اتجاه واحد " [1].بعد ذلك أصبح يميل إلى الأفكار الإلحادية، وفي هذه اللحظة تظهر الكيفية التي حدثت بها عملية وعي البطل للقراءة وتعلقه بها (العلمانية).

أحداث ثانوية : يعرض الكاتب في هذه المرحلة عملية اجمعتهم، بطل بالشيخ في الزنزانة ، حيث نشأت علاقة بينهما ودار الحديث حول ظروف اختطافهما من قبل عصابة الكف الأسود : " **قال مداعبا : إن العصابة التي اختطفتك هي نفسها العصابة التي اختطفتني** " [2].

النهاية : يتقدم الكاتب بالحدث إلى الأمام ليضع المتلقي أمام عملية اقتحام الحجرة الضيقة التي يقبع بها الشيخ والملحد ، بحجة أنّ الملحد قد سمّم أفكار الشيخ . عندها اتفق الاثنان على الإخلاص لهذه العصابة التي جمعتهم ، وضحكا لمرارة هذا الموقف. فنلاحظ كيف أنّ القاص قد بني أحداث قصته معتمدًا على وضعيات عدة ، من بداية وأحداث ثانوية وحدث مركزي ونهاية . حيث " تظهر براعة الكاتب في تصوير الحدث وترتيبه منطقيا بحيث يجعل الأحداث تبدو للقارئ منطقية ، ولذلك فالمقدمات التي يقدمها الكاتب يجب أنْ ترتبط مع النهاية التي يريد الكاتب إيصالها للقارئ " [3] . فتمثل القصة حالة استرجاع الذات الساردة لمرحلة تكوينها الأولى في المدرسة ، إذ تظهر الكيفية التي حدثت فيها عملية الوعي المرتبطة بالقراءة وبالكتب التي كان يأتي بها الشابان لتوزيعها على طلبة المدرسة لخلق حالة من الوعي تكمن في تجاوز حدود الواقع الضيقة الصماء ، وقد ظنّ بعض الطلبة أنّ هؤلاء الشابين هما من عصابة الكف الأسود ، غير أن مدير المدرسة قد صرخ " يا مجانين هؤلاء ليسوا عصابة الكف الأسود ، إنّهم أبناء بررة لهذه الأمة الغارقة في الجهل حتى أذنيها ... هم يحاربون الجهل وينشرون المعرفة . وحين تقبع الأنا الساردة في السجن يزجّ معه في الزنزانة شيخ دين رآه حين دخل عليه يقرأ القرآن . والمفارقة أنّ الملحد والشيخ يأتلفان ويتحاوران

---

[1] عبد الرحمن ، مراد ، **الظواهر الفنية في القصة المصرية المعاصرة في مصر** ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1989 ، ص 119.

[2] ينظر: الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 15.

[3] ينظر : الحديدي ، عبد اللطيف ، **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث** ، ص 137

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بديمقراطية وانفتاح ، تقود إلى اكتشاف أنهما كانا من بين مَن اختطفتهم عصابة الكف الأسود ، ليدركا أنهما ينتميان إلى الثقافة نفسها والوعي نفسه [1].

ب – النسق المتداخل

وهو " البناء الذي تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمان ، حيث تتقاطع في هذا النوع تتداخل فيه الأحداث أو الوقائع في الزمان ، والعلاقة بين الأحداث يحكمها التجاوز ، فتغيب سمة التتابع التي اعتمد عليها البناء المتتابع، فالبناء لا يحفل بترتيب الأحداث ، بل أنّه ينتقي الأحداث وزمانها ، معتمدًا على الحذف والتلخيص بتسريع الحدث [2]. فلا يخضع لتتابع مستقل في الزمان والمكان ، ولكن زمن الأحداث يتداخل فيتقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر على الماضي [3]. فصياغة الأحداث وتنظيمها بطريقة جديدة تختلف عن الطريقة التي وجدت بها الحكاية الأصلية ، لا يضيف عناصر جمالية فحسب ، بل إنّ دلالتها تتغير بتغير صياغتها ، فالغموض والسر اللذان يعتبرهما الناقد الأساس في الجمال ينجمان من ترتيب الأحداث في السرد ترتيبا جديدا يقوم على التقديم والتأخير من جهة ، كما يقوم على إضافة وحدات سردية جديدة إلى الجملة الخبرية الأخيرة ، وأدى ذلك إلى تغير نسق بناء الحكاية [4]. وفي هذا النوع من السرد تتداخل المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر – الماضي – المستقبل) ويتمثل هذا النوع في الروايات التسلسلية وفي الروايات التي تتخذ شكل المذكرات الحميمة [5].

قدّم كذلك كتاب القصة القصيرة في الأردن مجموعة من القصص منتهجين فيها نسق التداخل في بناء الحدث ، ولا استطيع الوقوف عند كل هذه القصص ، وفيما يأتي نماذج مختارة منها :

يمكن تتبع سير بناء الحدث في قصة " قافلة العطش " على النحو الآتي: حيث يدور الحدث وتفاصيله ضمن مكان واحد ألا وهو الصحراء ، ويسرد عبر الراوي الغائب العليم بكل شيء ، حيث تبدأ

---

[1] ينظر : الأزرعي، سليمان ، **جمار منتقاة** ، دار أمواج للطباعة والنشر ، عمان ، 2010 ، ص 397 .

[2] ينظر: إبراهيم ، عبد الله ، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق** ، ص 38

[3] ينظر:**المصدر نفسه** ، ص 39.

[4]ينظر: إبراهيم ، عبد الله ، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق** ، ص 9–10.

[5] ينظر : **زيتوني ، لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 106.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أحداث القصة برسم القاصة لمشهد القافلة التي جاءت لتفتدي نساءها اللواتي أُسرن في غارة من قبل قبيلة غازية :" **كانوا قافلة قد لوحتها الشمس ، وأضنتها المهمة ، واستفزها العطش ... تقدم كبيرهم ، كان طليعتهم بالسن وبالكلمة وبالغضب ، عيناه كانتا الناجي الوحيد من لثامه** " [1]. بعد ذلك تستعين القاصة بالحوار الخارجي ، والذي دار بين العجوز الملثم والبدوي الأسمر زعيم القبيلة المنتصرة ، ليكشف لنا عن مدى الانهزام والانكسار الذي وصل إليه العجوز :" **قال العجوز الملثم بالخزي : جئنا نفتدي بمالنا نساءنا اللواتي أسرتموهن في غارتكم على مضاربنا** " [2]. بعد هذا الحوار، تتداخل أحداث القصة من خلال استعانة الكاتبة بتقنية الاسترجاع التي " تعتبر نوعا من الاحتيال الإرادي وبذل الجهد الفكري لاستعادة ما أندرس من ذكريات"[3] ، لتكشف لنا ملابسات الإغارة على قبيلة العجوز وسبي نساءها ، وكيف أنّ هذا البدوي قد اقتاد الأسيرة التي أحبّها والتي هي بدورها رفضت أن تنفك من أسرها :" **كانت جميلة ، أجمل من القهوة ، لها صهيل مثير... لم تكن أسيرة السلاسل التي كُبلت بها ، بل كانت السلاسل أسيرة جموحها ورفضها** " [4].

يتطور الحدث في القصة ، " فتطوير الأحداث هو الذي يحمل القارئ على تقليب الصفحات بلذة ونهم ويتعرف إلى المستقر الذي تؤول إليه الشخصيات " [5] حيث تكشف لنا الكاتبة عن موافقة زعيم القبيلة المنتصرة فكّ أسر النساء ، بل وأكرم القوم بأنْ قدّم للقافلة الماء والغذاء وخيرهنّ بين البقاء أو الرحيل : " **لقد أكرم قومها لأجلها ، أمر بأنْ يقدم الماء والغذاء للقافلة التي جاءت تسترد مهرة القمري ، رفض المال ، ورفض الغذاء ، بل أنعم على كل النساء بالحرية ، وخيرهن بين البقاء أو الرحيل** " [6]. بعد ذلك تتجلى لحظة التنوير التي برعت الكاتبة في توظيفها من خلال الموقف الذي تمثّل في رفض الفتاة العودة مع القافلة متحدية كل الصعوبات : " **كانت على وشك أنْ تعتلي هودجها ، بقبضته القوية منعها من إكمال صعودها**

---

[1] الشعلان ، سناء ، **قافلة العطش** ، عمان – الأردن ، دار الوراق ، 2006 ، ص 9.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 9

[3] ينظر : **قاسم ، سيزا ، بناء الرواية** ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ،1984 ، ص 60.

[4] الشعلان ، سناء ، **قافلة العطش** ، ص 10 .

[5] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 15.

[6] الشعلان ، سناء ، **قافلة العطش** ، ص 11.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

، وقال بمزيد من الانكسار : من ستختارين ؟ نظرتْ في عينيه : أنا عطشى ... قالت بصوت متهدج : عطشى إليك " [1] . وتظهر" مهمة القاص في وضع القارئ في خضم القصة، بحيث يتفاعل مع أحداثها وشخصياتها لتترك في نفسه أثرا عميقا يحمله على الاندماج بتفاصيلها وتبعد عنه ملل القراءة "[2]. وفي النهاية تصور الكاتبة مدى الخزي والعار الذي حلّ بالقافلة جرّاء هذا الموقف ، والعطش إلى الحب على يد مهرتها الجميلة ، مما اضطرت القافلة عند وصلوها إلى مضاربها أن توأد طفلاتها الصغيرات خوفا من أن يضعفن أمام عطشهن : " **العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسا قاسيا من طقوسها الدامية ، أورثها وأد البنات ، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من العار** " [3].

والعطش في القصة توق المرأة وتعطشها لمجموعة حقوقها وآمالها المسلوبة من مجتمع لم يعرف في المرأة إلا كونها أداة لتفريغ عواطف الرجل وأداة للإنجاب ، ولم يعرفها على أنّها نصف المجتمع وهي من تنجب نصفه الآخر ، لنصل بذلك إلى أنّ حاجة المرأة لحقوقها التي تعد قوام حياتها وأساس وجودها ، هو كحاجة الإنسان الظمآن لماء الذي يعد عصب الحياة بالنسبة للبشرية كافة .

في قصة " تقرير مصور من لبنان" ، التي تنهض على البناء المتداخل حيث " مكونات المتن في هذا النمط من البناء تتناثر وتتشظى ولا تتضح مكوناتها إلا بعد إخضاعها لعملية ترتيب في ذهن المتلقي "[4] . يدور الحديث ضمن حدود مكان واحد وهو لبنان ، خصوصا مناطق بيروت ومنها: ساحة الحرية – شارع الحمراء – فندق البريستول ، وبعض المقاهي : كافيه دوباري الهورس شو – الاكسبريس . حيث يسرد الكاتب عبر الراوي بصوت المتكلم . وتتوزع تفاصيل الحدث في القصة عبر مراحل متعددة تتداخل فيها أحداث القصة على النحو الآتي:

---

[1] الشعلان ، سناء ، **قافلة العطش** ، ص 12.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 10.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 13.

[4] جنداري ، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا** ، ص 80.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المرحلة الأولى: يكشف الكاتب عن الأجواء السائدة في لبنان بعد الحرب اللبنانية، حيث استخدم تقنية الاستباق ليعبر عن شوقه لرؤية بعض معالم بيروت (ساحة البرج): " **فلقد صار عندي شوق لرؤيتها، ولتصوير ساحة البرج القديمة، والتي كانت أجمل الساحات** ".

المرحلة الثالثة: يتقدم الكاتب بالحدث إلى الأمام ، ليضع المتلقي في أجواء رحلته إلى لبنان، التي برع في وصف المكان فيه . " فكلما أجاد الكاتب في تطوير الأحداث وذلك بجعلها تبدو منطقية ، كان أكثر براعة وقدرة على السير فيها " [1]، وذلك ما أسهم في إبراز مشاعر الشوق لدى الكاتب عند رؤية هذا المكان :" **الثلوج تتراكم على السفوح والجبال لدرجة أن بياضها يهاجم الشارع الرئيس الذي ما زال ضيقا دون أرصفة على الجانبين ... ولولا مهارة اللبنانيين في السواقة على هذا الطريق الضيق لحدثت حوادث رهيبة** " [2].

المرحلة الثالثة : يعتمد القاص على تقنية الاسترجاع فيها ، عندها " يترك الراوي مستوى القص الأول ويعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقه لحدوثها " .[3] ليكشف عن زيارة له في الماضي لبيروت عندما كان في العاشرة من عمره: " **ليست هذه بيروت التي أعرفها... كانت شابة جميلة نظيفة لطيفة في تلك الأيام** " [4].

المرحلة الرابعة : في هذه المرحلة يعتمد الكاتب – البطل – على الحوار الخارجي الذي أقامه مع أحد المارّة : " **أين هي ساحة البرج ؟ فقال لي : إنّها في ذلك الاتجاه** ". [5] وفي هذه الأثناء يصور حجم الدمار الهائل الذي صار إليه تمثال الحرية والمناطق المحيطة به : " **يا لشدة حزني حينما رأيتهم** ،

---

[1] الحديدي ، عبد اللطيف ، **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث** ، ص 137

[2] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 14 .

[3] **العيد ، محمد ، بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم** ، مجلة الآداب ، جامعة متنوري ، قسنطية ، ع 5 ، 2000 ، ص 20.

[4] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 14.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 15.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوحيدون الباقون في مهب الحرية ... وجدت أجسادهم البرونزية المفرغة مثقبة بالرصاص ، مثل منخل ، وأحدهم يقف مقطوع اليدين " [1].

المرحلة الخامسة : تتداخل الأحداث من خلال استرجاع السارد لزيارته السابقة لبيروت – قبل الحرب – عندها تذّكر شرائه للقرنفلة التي تذكره بالزعيم اللبناني صائب سلام ، وتناوله إفطاراً كاملاً بنصف ليرة قبل الحرب : " **ولكنني لم أقل له : إنني كنت أتناول إفطارا كاملا بنصف ليرة قبل الحرب بعدة سنوات** " [2].

المرحلة الأخيرة : يقضي الكاتب إلى المشهد الأخير في القصة ، حيث يصور السارد – البطل – كرم البيت اللبناني وذلك من خلال زيارته لبيت أحد اللبنانيين : " **فقلت له : ما هذا المطعم الذي لا يقدم سوى اللبنة والجبنة ، أليس عندكم طعام ؟ فقال الرجل : أبدا والله يا خيي ، نحنا لسنا**"،**عم ، وإنّما أصحاب بيت ، نزلتم فيه ضيوفا** " [3].

ونلحظ البناء المتداخل في قصة " **تلك المرأة** " ، في سرد أحداث القصة " فالكاتب لا يعنيه البناء التقليدي بقدر ما يعنيه إبراز القيمة الكيفية للصورة والمشاهد القصصية وتراصها في نسيج موحد . فنهاية قصصه دائما تبدأ من نقطة الحركة وتنتهي النقطة السكون "[4]. حيث يدور الحدث في حدود مكان واحد ألا وهو البيت ، ويسرد عبر الراوي العليم حكاية امرأة تتخذ من فعل التلبس وسيلة لارتكاب الفواحش وعند رجل حقيقي ، بحيث تتوزع معطيات الحدث الدرامي وبنائه عبر مراحل متعددة تتداخل فيها الأحداث :

المرحلة الأولى : يصور الكاتب في هذه المرحلة مشهد استرجاع المرأة الثلاثينية تعرضها للضرب المبرح من قبل أشقائها. و" غالبا ما يلجأ السارد إلى استخدام تيار الوعي لنقل الأفكار الباطنية للشخصيات ،

---

[1] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 15.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 18 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 20.

[4] عبد الرحمن ، مراد ، **الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر** ، ص 130.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فهو لا يهتم بتوالي الأحداث بقدر ما يهتم بكيفية وقوعها . فخيط الأحداث لا يسير بخط منتظم " [1] :" **فتحت عيناها وهي تحاول أن تتحاشى تذكر الضرب المبرح الذي تلقاه جسدها من قبل الأشقاء الثلاثة ليلة البارحة** "[2].

المرحلة الثانية: يستثمر القاص الوصف بتفاصيله الدقيقة ليعبر عن الحالة المأساوية التي وصلت إليها المرأة جرّاء هذا الضرب:" **حين بدا أنفها يتنشق رائحة جسدها، مدت أصابع يدها اليمنى نحو وجهها.وأخذت تتحسس فكها الأيسر الذي تورم من تناوب تلك الأيدي الذكورية في لكمها** " .[3]

المرحلة الثالثة : يتطور الحدث في القصة ، حيث تتعرض الفتاة لضغوطات عدة من أشقائها وذلك بتلقيها أمر الزواج من أبو عدنان . أخذتها الدهشة ورفضت هذا القرار ، ومن خلال المونولوج الداخلي نجح الكاتب في رسم الحالة النفسية التي وصلت إليها المرأة ، ومع ذلك عبرت عن رفضها وثباتها في موقفها : " **على قطع رقبتي لن أتزوج أبو عدنان** " [4]. ليأتي رد فعل الأشقاء الثلاثة الذين بدؤوا بضربها : " **منذ طلاقك من عثمان وأنت تتحركين في البيت كعورة تهددنا كل يوم بالفضيحة** " .[5]

المرحلة الرابعة: يضع الكاتب المتلقي في نقطة تحول مهمة في القصة من خلال الحوار الذي دار بين المرأة ووالدتها العجوز: " **لقد خفت عليك أمس أن يتلبسك الجان لشدة ما ضربوك** " عندها أحسّت المرأة بنسمة خفيفة تعبر عبر ساقيها كأنّها تود لو أنّ الجان يعبرها من منطقة الفرج ، ولذلك أخذت تزفر وتخور كبقرة على وشك الولادة ، وظلت تتحرك كأنثى تلبّسها الجان فعلا مما جعل العجوز تلوم أشقائها بقولها : " **أختكم ركبها الجان يا أولاد الملعونة** " [6].

---

[1] محمد ، نجوى ، " **بناء الحدث في شعر نازك الملائكة** " ، مجلة آداب البصرة ، بغداد ، ع 44 ، ص 103.

[2] قنديل، خليل ،**سيدة الأعشاب** ، عمان – الأردن ، دار فضاءات ، 2011 ، ص 69.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 69 .

[4] **المصدر نفسه** ، ص 70.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 70.

[6] **المصدر نفسه**، ص 74 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" تتخذ الفتاة من حكاية التلبس وسيلة للخطو إلى ارتكاب فعل جنسي مع رجل حقيقي . أي أنّ المرأة الثلاثينية هنا استغلت العائلة الذكورية للثقافة الشعبية الميتافيزيقية ، لتُقدم على فعل لم تكن قادرة على القيام به لولا هذه الثقافة الفاعلة في حياتنا اليومية" [1]. وفي القصة يبرز التكنيك الفني الذي يعتمد على أسس فنية لا يفارقها القاص في أعماله كلّها ومن ذلك تلك اللغة الموحية في إيجاز وقوة. واعتماد المفارقة كلبنة أساسية وضرورية القيام لهذا العمل القصصي، والسماح بالدخول إليه ببساطة ويسر. وتبرز أهم ملامح التكنيك الفني المتمثلة في قوة النهايات القصصية ، بحيث لا تبدو النهاية مجرد خاتمة للقصة ، مقدار ما هي ضربة صادمة في اتجاهين : البنية الحكائية ، والمتلقي ، أي أنّ النهاية قد تكون جوهر الحكاية ، وفي الوقت نفسه مبتدأ القراءة والتلقي والتفاعل [2].

ج – النسق التضميني

يعد هذا النسق من " أقدم الأنساق البنائية في الأدب القصصي ، ويقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصة واحدة ، وتعدّ قصص ألف ليلة وليلة نموذجا بارزا لهذا النسق " [3]. وهو " إقحام حكاية داخل حكاية أخرى " [4]. فأساس هذا النسق تضمين قصة أو عدة قصص في إطار قصة قصيرة واحدة. فالراوي أو القاص يوظف هذا النوع من الأنساق محاولةً منه لملء فراغ داخل العمل السردي من جهة ، وبحثًا عن التنويع .[5]

ويسهم التضمين في إضفاء العديد من الأغراض الفنية والموضوعية على النص السردي ومنها إضفاء الحيوية على السرد، وإحداث بعض التنويع في داخله ، ومنها كذلك أن القصة المضمنة – كما يرى أندريه جيد (André Gide 1869 –1951) وسيلة فنية شبيهة بالمرايا التي نراها في لوحات بعض

---

[1] ضمرة ، يوسف ، " **سيدة الأعشاب لخليل قنديل (الحكاية هي الأصل)** " ، جريدة الرأي ، 2010/10/22

[2] ينظر : **المصدر نفسه** .

[3] **العاني ، شجاع ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق** ، ص 15.

[4] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 57.

[5] ينظر: ويليك ، ياسينه وأوستن وارين ، **نظرية الأدب** ، ترجمة : محي الدين صبحي – حسام الخطيب ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987 ص 289.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفنانين التي تقوم بوظيفة عكس المشهد من داخله ، ومنها كذلك أنّ القصة المضمنة قد تكون خلاصة للقصة الرئيسية ، أو إرهاصها وتنبؤ بنهايتها ، هذا بالإضافة إلى ما قد تحمله من تأكيد للفكرة أو البرهنة عليها [1]. ويقوم التضمين الحكائي على تداخل الحكايات وجدل حاضرها مع ماضيها رغم استقلالية كل حكاية ، وينتقل القارئ بين الأزمنة دون أنْ يكون هناك فواصل سردية بين الأزمنة وحكاياتها ، وكذلك البناء الفني للحكاية التضمينية لا يتحمل أحداثها من خارج السياق العام ، بل تبقى مرتبطة بالسياق العام للحكاية الأصل [2].

وتقدم الحكاية المضمنة دلالات تفسيرية لمعنى الحكاية الأصل من خلال إرسال ما نريد إلى الآخر ، ومواصلة حكي الحكاية نفسها ، ونعيد تشكيلها بطرق فنية وكأنهما معا وجهان لعملة الحكي ، الشخصية صانعة للحدث في القصة المضمنة تنتمي إلى التاريخ وهي جزء من تشكيلة الماضي ومواقفه ، في حين أن الشخصية في الحكاية الأولى تنتمي إلى الحاضر وإلى مواقفه [3]. "الحدث والشخصية والمعنى وحدة ، ويساند كل منهما الآخر ، ويقوم على خدمته " [4]. " ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل " [5].

وقد زخرت القصة الأردنية في نماذجها بالعديد من القصص التي اعتمدت على نسق التضمين، ولكن بدرجة أقل في الاستعمال من الأنساق الأخرى وسأقوم بعرض بعض من تلك النماذج:

في قصة " **البشعة** " المهداة إلى غالب هلسا (الكاتب أخذ عنوان القصة من قصة في مجموعة غالب هلسا وديع و القديسة) . تبدأ أحداث القصة الأصلية بالتمهيد للحدث الرئيسي عبر وصف الكاتب

---

[1] ينظر: العاني، شجاع ، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق** ، ص 15-16 .

[2] ينظر : قصراوي ، مها حسن ، **الزمن في الرواية العربية** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2004 ، ص 101.

[3] ينظر: النصير، ياسين ، **ما تخفيه القراءة : دراسات في الرواية والقصة القصيرة** ، العراق ، الدار العربية للعلوم – ناشرون ، 2008 ، ص 484-485

[4] مكي ، الطاهر أحمد ، **القصة القصيرة : دراسات ومختارات** ، القاهرة ، دار المعارف ، ط 6 1ن 1999، ص 10

[5] رشدي ، رشاد ، **فن القصة القصيرة** ، ص 30

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مشهد دخول البشعة (أبو محمود) وهو يتوكأ على عصا بيده إلى حرم المدرسة ، يشتم أعراض جميع المعلمين : " **اجتاز البشعة مدخل المدرسة وهو يشتم أعراض جميع المعلمين . ويخصّ المدير بشتائم منتقاة تتعلق بأمه وزوجته وألقابه المثيرة للضحك** " [1]. بعد ذلك يتقدم الكاتب بخطوة للأمام من خلال الحوار الذي دار بين البشعة (أبو محمود) ومعلم المدرسة الغريب عن القرية ليكشف عن قوة شخصية البشعة وإصراره على رؤية مدير المدرسة ليلومه بسبب سوء علامات حفيده :" **رأيته يضع مقدمة عصاه في صدر المدير، والمدير يرفع يديه إلى أعلى كمن يستسلم أمام فوهة بندقية** " [2] .

بعدها يستعين الكاتب بالحوار مرة أخرى ليكون نقطة تحول في القصة، فبعد الحوار المطول الذي دار بينهما – البشعة والمدير – واقتناع البشعة بأنّ تصويب علامات حفيدة في الشهادة لا يجدي نفعا . تحول البشعة لإنسان آخر: " **أنزل المدير يديه إلى الأسفل وتوجه نحو البشعة: تفضل يا أبا محمود. ما بصير اللي بخاطرك... ولكن لن أخون ضميري ... انقلب البشعة إلى رجل آخر ، وقال بخضوع وصرخة مفاجئتين : بماذا تنصحني إذن يا أستاذ** " [3].

يضع الكاتب المتلقي في مرحلة جديدة من القصة تكون مقدمة للزج بالقصة المضمنة " فتكون وظيفة التضمين تفسيرية غايتها الكشف عن الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات أو خلف الحوادث "[4]، ويكون ذلك خلال دعوة البشعة إلى الوليمة ، والتي وجهها للمعلم الغريب عن القرية – حسّان – وكان هذا الاجتماع من أسباب الزج بهذه القصة المضمنة داخل أحداث القصة : " **توجه البشعة إلي : أما أنت يا بني ، فإني اعتذر لك كل الاعتذار ... غذاؤك في منزلي أنت وسعادة المدير وجميع المعلمين** " [5].

وفي أثناء حضور المعلمين إلى منزل البشعة لتناول وليمة الغذاء ، تأتي القصة المضمنة من خلال استرجاع البشعة لقصة تسميته بهذا الاسم من خلال سردها عن طريق الراوي بضمير المتكلم :

---

[1] الأزرعي، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 38.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 39

[3] **المصدر نفسه** ، ص 40

[4] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 57

[5] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص41 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" **لقد اتهمت بسرقة أغنام إحعليه،رى المجاورة . حكم علي القاضي بالبشعة لإثبات براءتي ؟ كان علي أن أمد لساني إلى الخارج . وأن يضع القاضي جمرة متقدة عليه ، فإذا لم يحترق لساني ، فهذا يعني أني بريء ... لم يحترق لساني ! فالبريء يظل لسانه بليلاً باللعاب ، ومتانة، فمه ولسانه بالجفاف ... هكذا أعلن القاضي براءتي . لقد أطفأ لساني الجمرة المتقدة ....**" [1]. بعد هذا الموقف أصبحت علاقة الأستاذ بالبشعة علاقةٌ تزداد متانة ، وأصبح حبّه له يتضاعف ، كل يوم كان يطالع وجهها جديدا من وجوه رجولة البشعة : " **لقد أصبح البشعة كتابي .. وبطلي الدرامي الذي لم أعثر على شبيه له في كتابات الأدب الواقعي العالمي. لقد بلغ إعجابي بالبشعة حدا تمنيت فيه أن أخسر كل شهاداتي وأعود أمياً، ولكن بقوة البشعة وإقدامه وحكمته** "[2].

فالقاص ينطلق من رؤية تجمع بين المأساوي والهزلي .. بين السخرية والهجاء ، ويحتشد عالمه بركام من الصور والرموز الاجتماعية المتكررة والمتماثلة والدالة أيضا على نوعية وطبيعة الهاجس الاجتماعي الذي يعتمل في ثنايا الهاجس القصصي ،ولذلك تقوم الشخصيات والأفعال بدور محوري في النص ، وتعلو سلطة الحكايا على سلطة القول [3].

في قصة " الثور الأسود " ، تبدأ أحداث القصة الأصلية على لسان الثور الأسود (ضمير المتكلم) ، فيشير في البداية إلى محاولة إقناع الناس بكذب الحكاية التي توارثها الناس عن ابن المقفع (أكلت يوم أكل الثور الأبيض) ، فهو لم يقصد معشر الأبقار ، بل يقصد الإنسان نفسه :" **هو بالتأكيد لم يقصدكم أنتم ، فنحن معشر الأبقار لا نقرأ ولا نكتب ، حتى إنكم جردتمونا من الفهم ، وجعلتمونا مضربا للأمثال ... أقول لكم نحن مجرد ثيران ، حيوانات لها قرون وحوافر** " [4].

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 46.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 47.

[3] الأزرعي ، سليمان ، **جمار منتقاة** ، ص 374 .

[4] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 2007 ، ص 63

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يؤسس الكاتب في الجزء الثاني من القصة لأحداث القصة المضمنة من خلال الحوار الذي أقامه الكاتب ، ليكشف من خلاله عن الحكاية الحقيقة لقصة : (أكلت يوم أكل الثور الأبيض): " **يا عبد الله ، أنت تعلم أنّه لم يكن هناك ثيران ثلاثة ، ولم يكن هناك أسد وابن آوى . لا الأسد يحتاج لابن آوى لاصطياد ثور، ولا نحن بقادرين على حماية أنفسنا من الأسد** " [1].ويردّ ابن المقفع على تساؤلات الثور : **المصيبة إنني سردت عليهم الحكاية قبل أكثر من ألف عام ، وأعجبتهم وظلوا يرددونها لأبنائهم جيلا بعد جيل ... لاكتشف بعد ألف عام أنهم لم يفهموا الحكاية ... وما زالوا يعتقدون أن الأسد لا يستطيع أن يأكل ثورا إلا بمساعدة ابن آوى**".[2]. في هذه الأثناء لم يتحمل الثور فظاعة هذه الحكاية، تركه وعاد إلى الغابة وراح يقصّ عليهاالحكاية. . بعد ذلك نرى الكاتب عن طريق سارده – الثور – يأتي ويقص على معشر البقر حكاية السلطان الذي لا يشبع : " **كان يا ما كان ، في حاضر الزمان والأوان ، أهالي وسلطان ، كان السلطان لا يشبع ، وكلما أكل ازداد جوعا ، إن الأهالي يعطونه مما لديهم ، ازدادوا قناعة بحالهم ويقولون : الحمد لله ، ها نحن قادرون على العيش** " [3] . بعد هذا الخطاب ، لم تلقِ الحيوانات للثور آذانًا صاغية ، أدارت مؤخرتها وراحت تأكل العشب . فغاية الحدث هنا لفت انتباه القارئ الذي يتولى المرتبة الأولى في جذب القارئ للقصة " [4] وفي هذه القصة ، يستلهم الزعبي التراث العربي القديم في قصته من خلال القصة التي ضمنها أحداث قصته ، فهي قصة رمزية موجهة إلى الإنسان الذي انخدع في هذه القصة ، وظنّ أنّ هذه القصة موجهه إلى الحيوان . والكاتب دخل منطقة التجريب في قصصه ، حين لا يتقيد برسم شخصياته القصصية في المجموعة ببشر من لحم ودم ، وإنّما يستعير الأشياء من حوله ويتلاعب بها بحس فني وبطريقة مبتكرة [5].

---

[1] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 64.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 64.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 66

[4] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 31

[5] ينظر: القاسم، نضال، **البناء الفني في تقاسيم المدينة المتعبة**، جريدة الرأي، ت 18/ 2009/12.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من خلال ما عُرض من نماذج قصصية، نجد أن تنظيم تشكيلات الأحداث في قصص كتاب القصة القصيرة في الأردن قد جاء على ثلاثة أنساق بنائية هي: نسق التتابع، نسق التداخل، نسق التضمين. وكانت الغلبة لنسق التتابع الذي يعد من أقدم الأنساق وأكثرها شيوعا مما يشير إلى سيطرة هذه الصيغة على بناء الأحداث في القصة القصيرة في الأردن، ففي هذا النمط يكون الخضوع إلى منطق السببية في بناء الأحداث، والترابط واضح بينها. وكل عنصر يكون سببا للعنصر الذي يليه ونتيجة لما سبقه . أما النسق المتداخل فقد كان أقل استخداما، وفي هذا النمط تتقاطع الأحداث في القصة وتتداخل من دون علاقات سببية، ويقدم الكاتب الأحداث من غير الاهتمام بعلاقات السببية، وإنّما على تداخل مستوياته الزمنية من ماض وحاضر . أما نسق التضمين فقد كان حاضرًا في أعمال كتاب القصة القصيرة في الأردن ولكن بدرجة أقل من النسقين السابقين ، فهذا النسق يتم تضمين قصة أو عدة قصص في إطار قصة واحدة يكون الهدف منها إضفاء الحركة و الحيوية داخل العمل القصصي .

خامساً: الحبكة في القصة

وضع النقاد لفن القصة القصيرة مجموعة من الأسس البنائية , بحيث تُعين هذه الأسس كتّاب القصة ومؤلفيها على كتابة قصة قصيرة جيدة . فالبناء الفني للقصة وخاصة الحدث لابدّ له من أسس ومكونات , والأسس عبارة عن مرتكزات يقوم عليها بناء الحدث . ومن هذه الأسس أو العناصر الحبكة، والحبكة سلسلة الحوادث التي تجري فيها, مرتبطة عادة برابط السببية, وهي لا تنفصل عن الشخصيات إلا فصلا مصطنعا مؤقتا.[1] وهي أيضا "مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبًا زمنياً [2]. وهي " النظام أو القاعدة التي تربط سلسلة أحداث القصة ، والنظام الذي يميز قصة عن أخرى " وتربط الحبكة الأحداث ربطًا وثيقًا لتشكيل كائنا عضويا ناميا متآزرا ولتحقيق ذلك فإنها تستند على تعليل الأحداث ومنطقيتها [3]. والحبكة طريقة الكاتب في تقديم أحداث قصته سواء وفق الطريقة التقليدية (التتابع) أو الحديثة (كسر التسلسل الزمني)، أو تبنى على

---

[1] ينظر: نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ص 63.

[2] شرف، عبد العزيز ، **الأسس الفنية للإبداع الأدبي**، بيروت ، دار الجيل ، ط 1 ، 1993.

[3] ينظر : عثمان ، عبد الفتاح ، **بناء الرواية** القاهرة– مصر ، مكتبة الشباب ، 1982 ، ص 44.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أساس الزمن النفسي من خلال دخول القارئ عقل الشخصية القصصية، ويبدأ بملاحظة صراع الشخصية مع مشكلة أو موقف ما.

في النص السردي بشكل عام , والنص القصصي أو المسرحي بشكل خاص يتم استثمار خريطة سردية (العمليات السردية) والتي تطرأ على مجريات القصة ، خصوصا على مستوى الأحداث والوقائع التي تعد العنصر الأول ضمن المتن الحكائي (القصة أو الحكاية)، فأيّ نص سردي لابدّ أن يتضمن حكاية أو متن حكائي بالإضافة إلى الخطاب (المبنى الحكائي). ومن المعروف أن دراسة الأحداث والوقائع تتطلب من الناقد أن يتدرج إلى الحديث عن الحبكة . وعند الحديث عن الحبكة لابدّ من تناول عناصرها أو مراحلها، ومن هذه المراحل مرحلة **البداية**.

" إن النمط القديم للقصة يعني قصة الحبكة ، حيث تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية إلى فعل ، ويكون فيها الفعل متسلسلا متعاقبا ، وتعرض أمام القارئ شيئا ما ليصره ، وهو يتكشف ويتنامى ، وينتهي فيها الفعل بحسم الصراع [1]. أما في الحبكة المفككة " فتبدو القصة كأنّها بلا بناء سردي في الغالب ، بكونها خالية من الحبكة ومتشظية ولا شكل لها ، ومن المؤكد يتوفر الدليل الذي يظهر نزوع الكاتب الحديث إلى الانفكاك من أسر الحبكة التقليدية وهو يشعر بأنها واقعية وأنها مصطنعة ".[2]

للبداية في العمل القصصي أهمية كبيرة , لأنّها مفتاح القصة وهي البوابة التي يدخل عبرها القارئ إلى عالم القصة ، وغالبا ما تبدأ القصة ببداية يكون فيها استقرار، لكن سرعان ما تظهر العقدة التي تعمل على خلخلة الاتزان في الأحداث، بعد ذلك يأتي عنصر الانفراج (الحلّ) لإعادة الاتزان والاستقرار لأحداث القصة لتصل إلى نهايتها.

---

[1] بادر ، أي. ال ، **بناء القصة القصيرة الحديثة** ، ترجمة عبد الواحد محمد ، مجلة الأقلام ، ع 2 ، 1985 ، ص 42 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 43.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد فطن عدد كبير من كتاب القصة الأردنية إلى أهمية الحبكة في القصة مما دفعهم إلى السعي لتوفير عناصر النجاح لبدايات قصصهم ، وذلك من خلال ما تضمنته من معلومات مهمة تتعلق بالزمان والمكان والشخصيات. وهذه بعض النماذج :

في قصة "الرأس والمرأة "، يضعنا العقيلي أمام الحدث الرئيس ، وهو الخداع الذي تمارسه رأس البطل ومرآته .. فإذا تأملنا هذه القصة سنجدها تمثل البداية الناجحة مما حملته من معلومات حول شخصية البطل والصراع الذي سيخوضه في القصة ، لأنّ القاص الناجح هو الذي يعرف بشخوصه وبعض ملامحهم وصفاتهم وذلك بطريقة فنية تثير اهتمام ومشاعر القارئ ، وتدفعه إلى متابعة قراءة النص [1]. : " **إنّها رأسي ، الوجه الناحل الذي ورثته عن جدي لأبي , العينان المغروزتان في أعماقه , الأنف المضغوط ... الشعر المتجعد بخصلاته المتماوجة , الجبهة المفلطحة التي تضيق عند حدود الحاجبين** " [2].

يتحدث الكاتب بطريقة غريبة ومضحكة عن مواصفات رأسه ، كالشعر المتجعد والعينان المغروزتان والندبة السوداء ، ويجري حوارًا مع نفسه حيث ينتابه التوتر بعض الأحيان ،هل أنّ رأسه على جسده أم أنّ جسده على رأسه. ومما يعزز هذا الشكّ وجود رأسٍ في إحدى الحوانيت تملك نفس مواصفات رأسه : " **أي أنْ أرى رأسي معرضة للبيع في حانوت قديم كهذا الذي أقف أمام واجهته الزجاجية الآن ، رأسي التي استطيع تميزها من بين ملايين الرؤوس تنتظر من يزود عليها ويشتريها حقا يا لها مسخرة**"[3]. فنلاحظ كيف أنّ الكاتب ومن خلال البداية المناسبة قد وضعنا في قلب الحدث وأدخلنا في عالم الصراع الداخلي الذي يواجهه من خلال تأمله في المرآة ، إلا أنّه في النهاية قد اعترف بوجود رأسه وانتصارها عليه ، فعندما دخل الحارة وألقى التحية على أصدقائه – أبو العبد و سعيد – وردوا التحية بأحسن منها :" **وعند مدخل الحارة ألقيت التحية على أبو العبد وسعيد والآخرون ردّوا بأحسن منها, كلّهم عرفوني إلا أنا يا للعجب لم أعد أعرفني** " [4].

---

[1] مريدن ، عزيزة ، **القصة والرواية** ، ص 41.

[2] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 13.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 15.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 18.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد تحتوي البداية على تساؤلات , حيث إن هذه الأسئلة المثارة قد تحفز القارئ إلى تقليب صفحات القصة بحثًا عن الإجابة ومتأملا أحداثها , ومحللا شخصياتها , ففي قصة " الدرن" ، نلاحظ كيف أن الأزرعي قد استطاع أنْ يشدّ القارئ من خلال التساؤلات التي طرحها : " **كيف تتنامى هذه الكائنات من حوالي , كيف تكبر بهذا الشكل المباغت تخرج من أطرافي ومن جانبي الدرنات الصغيرة الكريهة القميئة ، ما الذي يجبرني على مراقبتها ؟ منذ زمن يئست من متابعة ما يجري** "[1]. فمن خلال هذه البداية يضعنا الكاتب أمام قصته فانتازية تتحدث عن أدران مقرفة احتلتْ الجسد ، أضعفتْ أطرافه وأهلكت قواه حتى إذا أراد التخلص منها اكتسب أشكال أناس يعرفهم ، وأخذت تكرر كلمة بابا بابا : " **تناولت سكينا ضخمة وهممت بالانقضاض على أقربها إلي لكي افقأها واحدة تلو الأخرى وأتخلص منها ... لكنها في تلك اللحظة اكتسبت قسمات آدمية لأناس أعرفهم عن قرب وصاحت بي: بابا بابا توقفت استعادت أشكالها المقرنة الخادعة** ".

قال: البداية في قصة "القصاص " كلّ على مقومات النجاح من خلال ما قدمته من وصف تفصيلي أو بما حملته من دلالات وإشارات تومئ إلى ما سيحدث : " **انبطحَ على الأرض ووضع أذنه على التراب وأصغى فأصغى معه الجميع ... قال : لا أريد أن اسمع أي حركة اكتموا أنفاسكم إن استطعتم** "[2] . فمن خلال هذا المشهد الوصفي استطاع الكاتب أن يحفز القارئ على متابعة أحداث القصة التي تتحدث عن قصاص كان قد استغل أهل القرية و بالأخص – شيخهم – من خلال إيهامهم بأنّه سوف يسترد ما سُرق منهم من مواشي وإقناعهم بأنه يعمل لوجه الله ، ليتبين في النهاية أنه شريك مع اللصوص وهو من يقوم بسرقة القرية وما فيها من مواشي : " **نظرت فإذا زوج القصاص تخرج من الخان الملاصق لمنزلهم وهي تحمل طبقا كبيرا من اللحم المطبوخ ... تسللتُ صوب الخان ، رأيتُ قدر الطبيخ على النار ... ورأيت رأس عجلنا الأصبح مرمياً بالقرب من القدر !! ... كانت عيناه مبحلقتين في الفراغ ويعضّ على لسانه** " [3].

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 7

[2] **المصدر نفسه** ، ص 87 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 88 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

في قصة " الخروج من حي التركمان " ، تعكس البداية حجم المعاناة التي يعانيها حي التركمان – أحد الأحياء الشعبية في إربد – حيث نجح الكاتب في نقل معلومات مهمة ورئيسية في البداية عن هذه البيئة : " **هبط المساء ثقيلا كعادته في أواخر أيام تشرين الثاني لا يحمل فيه الليل غير البرد القارص . بدأ حي التركمان أشبه بخلية نحل مهجورة فمعظم المحلات التجارية قد أقفلت قبل موعدها** " [1]. فهذا التعالق بين الكاتب والمكان في البداية يبني علاقة حميمة بين القارئ ونص القصة مما يدفعه إلى تقليب صفحات القصة ويجعله يستوعب النص من خلال معرفته للمكان الذي سبق الحديث عنه : " **صوت أنين حاد قطع ترتيب سكان العمارة فهرعوا إلى الطابق الأرضي** " [2]. لقد انعكست هذه البداية الموحشة وهذا الوصف للمخيم على فؤاد – بطل القصة – الذي وقع ضحية جشع والدته الغير سوية ، إذ تركته مريضًا استجابة لرغبات زوجها الجديد الجشع: " **بحث عن علبة السردين , بعد أن أشعل عدة سجائر ليخمر بها عويل وحش الجوع في بطنه ... لم يجد غير النوم وسيلة للتخلص من جوعه . امتدت يده تحت الوسادة وعثر على (الفاليوم) ولحظة تناول الدواء غاب في رحاب الخدر والنعاس** " [3].

استطاع الكاتب مفلح العدوان في قصة " موت لا أعرف شعائره " أن يحدد الجو الانفعالي الذي سيطر على القصة حتى نهايتها , فالواضح للقارئ أنّ الكاتب – الشخصية الرئيسية – قد وقع تحت حالة غياب تام عن الوعي بفعل تناول الخمر وأنّه في عالم متخيل (عالم الانترنت) : " **تمام الزجاجة الرابعة إلا كأس. ها أنا أغمض قلبي وأتكئ على عزم عيني محدقا في الصفحة التي أضاءت أمامي متماهية معي كأني جزء منها . كنت على آخر كسرة من الوعي حيث شهدت أن الحاسوب قدير على كل شيء . فاتجهت قبل أن أكمل كأسي الأخير إلى محطة غيابي أمام الشاشة** " [4]. فالقصة من البداية إلى النهاية تقوم على عالم متخيل عاشه الكاتب بفعل عاملين, الأول من تأثير الخمر, والثاني من ألعاب الكمبيوتر, وفي

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 9.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 10.

[3] الجنيدي ، عمار ، **أرواح مستباحة**، ص 12.

[4] العدوان، مفلح ، **موت لا أعرف شعائره** ، عمان – الأردن ، دار أزمنة ، 2004 ، ص 9

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلتا الحالتين توقف العقل عن التفكير في مصيره:" **طهارة غامضة, أخذت تذيب ما تبقى من شوائب الحياة الأولى..... استسلمت بها وأحسست جسدي ينزاح مع القيادات المتدفقة نحوي طقس آخر لعالم يجهله**" [1]. فالنص " يقيم العجيب من خلال الهذيان والغياب الجزئي للوعي , الذات شطران يقفان متواجهان في صراع بين فاعل ومفعول وكلاهما يتناول موقع الآخر مسربين فكرة المصير بعد فساد الخمر , بحيث تتحول شعائر الموت إلى زيف" [2].

وقد يشعرنا الكاتب ومن خلال بداية القصة بعنصرها الشخصي الغالب أو السائد الذي سيكون محور الفعل القصصي , يتضح ذلك في قصة " قبر مفروش للإيجار ", حيث تحمل البداية معلومات حول الشخصية الرئيسية وعن طبيعة الصراع الذي ستخوضه في القصة , وربما يضعنا في الحدث الرئيس الذي سيطر عليها : " **قدمت نفسي إلى حارس العمارة , بهذا الإيجاز : اسمي جمال توفيق أبو حمدان أكتب قصصا قصيرة وطويلة , ومسرحيات تدور حول الموت . وكان الرجل يتفحص هندامي , فظننت انه منشغل به عما أقول , إلى أن هتف بي بحماس : إذًا فهذا المكان يناسبك , وهو مفروش بفرش فاخر** "[3] .

في القصة ثمة حكاية مجازية عن كاتب يبحث عن قبر مفروش يسكنه وينعقد الحو". شخصية الكاتب وحارس العمارة ليكتشف القارئ أنّ القبر المفروش ليس سوى غرفة مكشوفة لبقية سكان العمارة من الأحياء , وعندما يأتي سكان العمارة ليستلموا مفاتيحهم يتعرف فيهم الكاتب على شخصياته القصصية التي خلقها, لكن تلك الشخصيات الحية لا تتعرف على الكاتب الذي كان سبباً في وجودها , فيضطر إلى الإيواء إلى قبره ليكتشف أن القبر لا جدران له ولا نافذة ولا باب , إنّه قبر حقيقي وليس قبرا مجازيا كما حاولت القصة أن تصوره لنا في صفحاتها الأولى [4].

---

[1] الجنيدي ، عمار ، **أرواح مستباحة** ، ص 12.

[2] ينظر : مصطفى ، إيهاب ، " **قراءة في مجموعة موت لا اعرف شعائره لمفلح العدوان** " ، جريدة الرأي – ت 12- 8 - 2005 .

[3] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 17

[4] فتحي، ضمرة ، يوسف والعقيلي، **القصة في الأردن نصوص ودراسات** ، عمان ، مجلة أوراق ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، 2013 ، ص 25.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن وظائف البداية الناجحة أنّها تشعرنا بحالة التوتر والقلق منذ البداية وتجعلنا ندرك بأنّ أحداث هذه القصة ستدخلنا إلى توتر واختلال بالتوازن في أحداثها, ويظهر ذلك في قصة " **ضحية**" :" **لحظات صمت كئيب خيمت على الوجوه, تبحث عن شيء اسمه الشعور لكنّها لم تجد غير القلق... ضاقت ذرعا بمحاولات البحث الفاشلة فحاولت الهروب, لكن الفشل كان الأقوى** " [1]. فيستطيع القارئ أنْ يلاحظ كيف أنّ البداية قد لعبت دورًا في هيمنة الجو الانفعالي الذي سيطر على معظم أحداث القصة ، حيث تسرد القصة حكاية فتى فقير يقوم بعملية مسح زجاج السيارات على الإشارات الضوئية ، ليشاهد أثناء عمله منظرًا قبيحًا (عملية دهس) : " **من بعيد لمح واحدة من تلك السيارات الفارهة تلتهم المسافات بسرعة جنونية ... تسرب إلى عينيه صورة تلك السيارة وهي تسحق بعجلاتها رجلا نحيلا كان يقف على الناحية الأخرى من الشارع بانتظار مرور السيارة** " [2]. ورغم حزن الطفل وإشفاقه على الرجل ورغم قسوة المنظر وبشاعته ، ورغم بكاءه على هذا الرجل ، إلا إنه عاد ومارس عمله المعتاد : " **نظر حوله وأخذ تنهيدة طويلة ، استنزف فيها كل معطيات الألم ، ثم أطلق تنهيدة أطول ، استدار بعدها إلى الشارع وراح يقفز ويلوح بقطعة القماش وكأن شيئا لم يكن ، مستبعدا من مخيلته أي رسم لهذه التراجيديا المرعبة** " [3] .

وقد تكون اللغة المثقلة بالحزن والمرارة على امتداد القصة من عناصر النجاح فيها, ففي قصة "**أرض وسماء**" ، جاءت البداية على النحو الآتي :" **لماذا لا تبتسم السماء لنا؟ .. أنت وأنا، لماذا هي متجهمة هكذا ؟ لماذا لا تضحك لنا الأيام ؟ .. تعبنا كثيرا أليس كذلك ؟** [4]. تدور أحداث القصة حول شخصيتين : شخصية".المناضل (الشخصية المحورية)، وشخصية الشابة العاشقة ، وهي شخصية رئيسة ما زالت في ريعان الشباب ، ظهرت مشغولة بعشق هذا الرجل المناضل : " **يدكُ تعصر أصابعي وتسحبني**

---

[1] الجنيدي ، عمار ، **أرواح مستباحة** ، ص 43.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 44 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 46

[4] النمري ، بسمة ، **رجل حقيقي** ، ص 15.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بعنف رعشة خوف مبهم تسري فيّ ، أتأمل وجهك انكمش , ملامحه تبدوا واجمة ، تطلّ منها قسوة لم أعهدها من قبل ... جسدي يلامس جسدك لا أريد الابتعاد أبدا " [1] .

وقد ترتبط البداية في بعض القصص بالحديث عن المكان، حيث يبدأ الكاتب قصته بذكر علامات المكان. ففي قصة " **سيرة** " تبدأ القصة بقول السارد: " **هبطتُ من رحم أمي إلى ارض الحقل الفسيحة في يوم خريفي حار، فرأيت المدى من حولي هائلا، والسماء من فوقي.. عندها شعرت بالضآلة، فارتعبت، وأطلقت من أعماق جوفي، صيحات صاخبة مريرة لا تنقطع، غير إنّه ما لبثت أنْ أحاطت بي جدران أربع**". . فالبداية تالحبكة،واقع مؤلم مرير ، تدل على ما يعانيه الكاتب من ضيق: " **ثم ما أن سرعت الجدران من حولي تضيق وتضيق و تضيق وطفق المكان يمتلئ برائحة العفن** " [2]. فهذه البداية تضعنا في طبيعة العلاقة المتوترة بين الكاتب والمكان . العلاقة القائمة على التوتر والضياع بعكس ما يوفره المكان (البيت) للإنسان من دفئ وظل وطمأنينة .

ومن عناصر الحبكة ، التشويق ، وهي " ترقّب القرّاء أو النّظارة لما ستكون عليه نهاية الأحداث في رواية أو قصة أو تمثيلية ، وهو صفة من صفات التوتر التي تحفل باهتمام الجمهور ، وتجعله يسأل ما الذي سيحصل بعد ذلك " [3]. وهو " حال انتظار أو قلق متولدة من الخوف أو الخطر أو الشكّ. تكون هذه الحالة عابرة أو متواصلة إلى نهاية الرواية، مقتصرة على شخصية واحدة أو جوا عاما يزداد حدّة بمقدار ما تتصلب العقدة ويصعب توقع الحل " وفائدة هذا العنصر تكمن في إثارة اهتمام المتلقي وشدّه من بداية العمل القصصي إلى نهايته وبه تسري في القصة روح نابضة بالحياة والعاطفة [4].

في القصة يختلف كتاب القصة القصيرة في اختيار وسائل التشويق في أعمالهم ، فمنهم من يدل على الألغاز ، أو الاحتفاظ بسر أو أسرار حتى نهاية العمل ، ومنهم من يعتمد الملاحظة أو البحث أو

---

[1] النمري ، بسمة ، **رجل حقيقي** ، ص 16.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 16.

[3] فتحي ، إبراهيم ، **معجم المصطلحات الأدبية** ، تونس ، المؤسسة العربية للناشرين ، 1986 ، ص 88 .

[4] مريدن ، عزيزة ، **القصة والرواية** ، ص 35.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرحلة , وقد يعتمد بعض الكتاب الغموض والإبهام والإلغاز والتناقض في الكشف عن الأحداث والشخصيات وحل العقدة القصصية ، وقد يعتمدوا على أحداث مفاجأة تعمل على تغير مسار الحدث [1].

في قصة " البشعة "، نجد أن من العناصر المهمة التي حافظت على تماسك الحبكة ووفرت للقارئ التشويق والجذب حتى آخر لحظة ، هي طبيعة شخصية البشعة ، ففي بداية القصة صوّر الكاتب هذه الشخصية بأنّها شخصية عدائية متسلطة : " **اجتاز البشعة مدخل المدرسة وهو يشتمُ أعراض جميع المعلمين ويخص المدير بشتائم منتقاة تتعلق بأمه وزوجته وألقابهم المثيرة للضحك** " [2].وما رافق هذه الشخصية من تصرفات تنم عن سلبية وعدوانية :" **واصل العجوز طريقه صوب غرفة الإدارة وهو يجهر بالمزيد من الشتائم والتهديدات ... أخرج البُشعة ورقه من جيب قمبازه وضرب قبضته على الطاولة أمام المدير وصاح في وجهه أهذه شهادة تعطى لعلي ؟** "[3]. بعد هذه الأحداث ينقلب البشعة وبالتدريج إلى شخصيه أخرى ، حيث بنى القاص هذه الشخصية وفق نقطة تحول هامة ، فيها انقلب إلى رجل آخر حيث تعامل بكل لطف مع مدير المدرسة وقبل بنصيحته :" **انقلب البشعة إلى رجل آخر قال بخضوع وضراعة مفاجئين : بماذا تنصحني إذا يا أبا سامر ؟** " [4]. فالقاص لم يقدم الشخصية مرة واحدة وإنّما رسم أبعادها على امتداد القصة، لنلاحظ بعد هذا الانقلاب بأن أصبح لها دورًا في معظم أحداث القصة (تسميته بالبشعة وامتلاكه ذرية كبيرة) : " **قالوا للبُشعة الأستاذ حسان يريد أن يسمع منك حديثا عن ذريتك يا أبا محمود ... قال : لقد اتهمتُ بسرقة أغنام إحدى القرى المجاورة حكمَ علي القاضي بالبشعة لإثبات براءتي** " [5].

وقد يكون تداخل الأحداث وتعدد الرواة داخل القصة أو المشاهد الحوارية في ثنايا القصة، من إحدى عوامل الجذب والتشويق في القصة ، إذ تدفع القارئ إلى متابعة أحداث القصة ، ويتضح ذلك من خلال استعانة الأزرعي بالمقاطع الحوارية وخصوصا التي دارت بين الطبيب وشيخ القبيلة : " **لمَ لا ؟ الدنيا تغيرت**

---

[1] ينظر: قباني، **فن كتابة القصة**، ص 40-41 / نجم، **فن القصة**، ص 40-43

[2] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 38

[3] **المصدر نفسه** ، ص 39.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 40.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 45.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يا دكتور. ولن أسمح لك بفتح عيادتك في العاصمة القبيلة أولى بك . قلت لوالدي: إن مستقبلي في العاصمة. فردّ بحزم: لا مستقبل لك خارج القبيلة ". [1] أيضا: " **قال: أنت رجل لا تخجل أيها الطبيب لقد ضيعت الغربة أصلك: كيف تسمح لنفسك أن تتسلل بنظرك إلى شق الحريم. قلت: كانت جلستي تمكني من رؤية الوضع ولم أكن قادرا على منع نفسي من متابعة المشهد. انتفض الشيخ غاضبا : تخسى يالطبيب ... تخسى يا الغريب... فعلتك الشينة لا يفعلها إلا الغرباء** " [2].

من خلال الحديث عن الحبكة ، مفهومها وأهميتها وعلاقتها بالعناصر الأخرى ، والحديث عن بعض عناصرها مثل البداية والتشويق . تبين أن كتّاب القصة في الأردن ينوعون في أساليبهم من خلال تعاملهم مع عناصر الحبكة ، حيث سارت الحبكة بإيقاع متوازن مظهرين عناصر التشويق ، فمن خلال تناول عنصر البداية ، فقد نجح الكتاب في شد القارئ تجاهها وإدخالهم في عالمها لمَا يقدمه القاص في عمله من معلومات حول شخصية البطل وما سيواجهه من تحديات . وقد يثير الكاتب في نفس القارئ الدهشة والغرابة بما تحويه القصة من تساؤلات تشد القارئ وتشغل باله، وقد يقدم الكاتب بعض الإيماءات في بداية النص القصصي إلى ما سيحدث مما يحفز القارئ لأنْ يتابع أحداث القصة. وكذلك ما يقدمه الكاتب من معلومات متعلقة بالمكان لأنّه يشكل تعالقًا كبيراً بينه وبين الكاتب وربما يعكس نفسيته . إضافة إلى ذلك فقد يشعرنا الكاتب بالجو الانفعالي من قلق وتوتر تجعلنا نشعر بأنّ البطل سيعيش أجواء غير مستقرة ومتوترة. ومن العناصر الأخرى التي اهتم كتب القصة في إبرازها، عنصر التشويق، هذا العنصر الذي يسهم في إثارة المتلقي وشدّه إلى متابعة أحداث القصة من بدايتها إلى نهايتها. ومن خلال ما عُرض من نماذج من أعمال الكتاب ، نجد أن كتّاب القصة في الأردن قد اختلفوا في اختيار وسائل التشويق في أعمالهم ، منها طبيعة بناء الشخصية القصصية وطريقة عرضها بما فيها من تناقض أو غموض أو غيرها من الصفات (القوة – الضعف – الفضولية – التكبر – التشتت) . وقد يكون التداخل الزمني للأحداث ما بين ماضٍ وحاضر من

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 21.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 29.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عناصر التشويق في القصة بما يفرزه هذا التداخل من صراع نفسي قد يواجه البطل. ومنها كذلك المراوحة في طريقة التناول القصصي للحدث ما بين استخدام صوت المتكلم إلى استخدام صوت الغائب.

سادساً: تقنيات سرد الحدث

يعتبر السرد من العناصر المهمة التي يدخل ضمنها البناء الفني، إذ يعتبر من الالحدث.التي يُقدم من خلالها الحدث . والسرد هو".صطلح الذي يشمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال " [1]. والسرد خطاب السارد أو حديثه إلى مَن يسرد، حديث من نوع خاص هدفه الاستحضار، أي إحضار الحياة إلى عالم خيالي مكون من شخصيات أو أفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات، أو تشييد هذا العالم وإنله، عن طريق اللغة [2]. وهو الكيفية التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها [3].

يلجأ كتاب القصة القصيرة في كتاباتهم إلى أكثر من طريقة لعرض الحدث ومنها :

1 – **الطريقة التقليدية (السرد المباشر)**

وهو عمل المؤرخ الذي يجلس إلى مكتبه ، ليدون التاريخ الظاهوجهه:وعة من الشخصيات [4].

ويقتصر دور السارد على تقديم أقوال الشخصيات المتحدثة بكلمات ،أو ما يشير بها السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته ، أو إلى هيئة المتحدث به " [5]. وفي هذه الطريقة يقدم القاص الأحداث في صيغة ضمير

---

[1] وهبه ، مجدي ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب** ، بيروت – لبنان ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1984 ، ص 238.

[2] الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص 167.

[3] لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط 3، 2006، ص 167.

[4] نجم ، محمد يويسف ، **فن القصة** ، ص 78.

[5] الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 198.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الغائب ، وتتيح هذه الطريقة الحرية للكاتب ، لكي يحلل شخصياته وأفعالها تحليلا دقيقًا وعميقًا ، ثم إنّها لا توهم القارئ بأنّ أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية ، وإنّما هي من صميم الإنشاء الفني [1].

يلجأ الزعبي في قصة "الفصول الأربعة"، إلى سرد أحداث قصته مستخدما صوت المتكلم ، حيث يروي قصة كاتب تقلبت عليه الفصول الأربعة ، وهو مازال عاجزًا عن كتابة روايته ، فكلما همّ بكتابة صفحة تتفشى الحسرة وتتبخر الفكرة : "**هو ذا صيف آخر ، أو الصيف الثلاثون (ثلاثين مرة أجا الصيف وراح الصيف) ، وأنا انتظر لحظة فرح أطرزها في روايتي** "[2]. ذلك بسبب الظروف النفسية التي يعيشها البطل والتي وقفت في وجهه : " **الحر والرطوبة يحولان أعصابي إلى حبة ذرة في مقلاة . كم أنا سيء الحظ ! كلّما حسمت أمر الكتابة يظهر ما يعقيني ، يقولون في الأخبار ، إن البلاد لم تشهد مثل هذا الحر منذ خمسين سنة** " [3]. فنلاحظ من خلال تنامي السرد في القصة ، كيف نجح الكاتب في التعبير عن سخطه وكرهه لمجتمع المدينة الذي أفقده القدرة على الكتابة وإنجاز روايته : " **كان الشتاء قاسيا ، ثلج وبرد . احتجت الزوجة على استيلائي على المدفأة فاستعادتها. انحشرنا في غرفة واحدة ... أجلسُ أسير الشتاء أمام التلفاز منتظرا هدأة عواصف الصغار** "[4].

وفي قصة " الأنيق " يعرض الكاتب أحداث قصته مستخدما صوت الغائب: " **بأناقته المعهودة، ركنَ السيارة إلى جانب الحائط الشمالي الملاصق للبيت... همَّ بإغلاق السيارة لولا أنْ هرع إليه صبية الحارة: – أبوك يا أستاذ أدهم لازم تلحقه** " [5]. وعندما يصلّ خبر مقتل والد أدهم في ساحة البيدر ، يتجلى الاضطراب في شخصيته ، وقد نجح الكاتب في تصويره : " **فك ربطة عنقه ، علقها في الخزانة ، فكّ**

---

[1] شريبط ،أحمد ،**تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة** ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ، ص 24.

[2] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 5.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 6.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 8

[5] **المصدر نفسه** ، ص 15.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أزرار **قميصه الأزرق ... استبدل حذاءه الأنيق بآخر قديم** " [1]. فنلاحظ كيف أنّ الكاتب قد اعتمد على المفارقة من خلال الأحداث التي جاءت في نهاية القصة : " **تقادح الشرر من عينيه وهو يحمل الفأس ويركض مسرعا باتجاه ساحة البيدر ... استغرب خلو المكان إلا من أمّه المكومة فوق صدر أبيه الغارق بالدماء المتخثرة ... سقطتْ السكين من يده ، رمى الفأس جانبا، تطلع حواليه بذهول وانتقى صخرة نظيفة ، نفض عنه الغبار وجلس عليها** " [2]. ومن خصائص هذا النوع من السرد استخدام الكاتب للفعل الماضي ، وهذا ما نلاحظه في مجموعة من الأفعال : ركنَ – همَّ – طار – سقط – هرولَ – فكَّ –تقادح – نفض .

2 – الترجمة الذاتية (السرد غير المباشر)

وهو خطاب منقول بصيغة الماضي، يأتي بعد فعل القول إما في معناه. ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص، و خطاب الغائب هو خطاب غير مباشر، لأنّ السارد لا ينقل كلام الشخصية بحروفه ، بل ينقل معناه [3]. وفيه يلجأ القاص فيها إلى سرد الأحداث بلسان شخصية من شخصيات القصة مستخدما ضمير المتكلم . وتتعدد في هذا السرد الأبنية ، وتتعد الرؤى وظلالها، ويتيح الكاتب للشخصية أنْ تواجه القارئ مباشرة ، فتتحدث إليه ، وتتحاور معه دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخرى ، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة دون أن تنتظر مَن يحجب عن القارئ بعض أفكارها ومواقفها .[4]

في قصة " ضجيج "، يعبر الكاتب عن الوحدة والهزيمة التي يتعرض لها من خلال السرد الذاتي في عرض أحداث قصته : " **وأخيرا أصبح لي بيت اسكنه ويسكنني . بيت صغير، أنيق، يحتل الطابق الثاني من بناية حديثة** ". يبدأ الكاتب بوصف محتويات بيته من عدد الدرجات والنوافذ والأبواب وصفًا تفصيليًا:" **بيتي مكون من ثلاث غرف وصالة متوسطة المساحة، مطبخ واسع وحمام وتوابعه. وفيه ثماني نوافذ**

---

[1] الجنيدي ، عمار ، **خيانات مشروعة** ، ص 15.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 16– 17 .

[3] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 89–90 .

[4] ينظر :إبراهيم، عبد الله ، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق** ، ص 176.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وخمسة أبواب عدا الباب الخارجي " [1]. ويوضح السرد الذاتي أنّ الكاتب قد اهتدى إلى حل للعزلة التي أحسبها لأنّه شعر بأنّ البيت قد أصبح قبرًا له بسبب ابتعاده عن الناس ، فاستدعى كهربائيا وأمره أنْ يضبط جرس الباب ، بحيث يقرع كل نصف ساعة مرة ثم يتوقف بعد دقيقه : " **نعم لقد حقق لي بيتي الحد الأعلى من العزلة التي يا ما بحثت عن حدها الأدنى ... لكن شعوري بالوقت بعد ذلك بدأ يتغير ، ومزاجي أصبح غائما على الغالب ... استدعيت احد المتخصصين في الكهرباء ، وطلبت منه ضبط جرس الباب الخارجي بحيث يقرع كل نصف ساعة وحده ، ثم يتوقف بعد دقيقة** " [2].

بعد ذلك يحدث تحولًا في أحداث القصة ، فقد اختل نظام الساعات في البيت لتطلق أجراسها في وقت واحد محدثة هلعًا شديدًا للبطل بسبب صوتها العالي المفاجئ : " **صوت أعرفه ولا أعرفه ، صوت بدا لي أنه يقصدني أنا بالذات . وضعت سبابتي في أذني ، محاولا تخفيف شدته ، ولكن ذلك لم يجد نفعا** " [3]. وبهذا يعلن البطل عن انهزامه ليخرج من بيته حاملا حقيبة الملابس إلى الشارع (المقهى)، وقرر أنْ لا يعود إلى البيت الذي تسكنه الأصوات. فمن خلال السرد الذاتي ، نجد أنّ الكاتب قد وضعنا أمام أحداث تستغرق وقتا طويلا جدا ، ولكنّه اختزلها في سطور قليلة مستخدما صيغة الفعل الماضي : " **مرّت عشرة أسابيع كما اشتهي ، قرأتُ فيها ثلاثة عشر كتاباً ، وأنجزتُ قصتين وقصيدة طويلة ، وغيرتُ مكان سريري أربعين مرة** " [4].

في قصة " الحلاق " يعبر السرد الذاتي عن قصة صبي اضطر إلى حلاقة شعره الطويل في يوم عطلة الحلاقين ، مما يعرضه هذا الموقف للابتزاز من الحلاق وتقاضى مبلغًا أكبر : " **أريد قص شعري ... رمقني بنظرة من يستهتر بي ... أنسيت أن اليوم هو الاثنين ... المدرس أمرني بقص شعري وإلا لن**

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 62 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 63- 64.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 68.

[4] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، عمان – الأردن ، دار فضاءات ، 2011 ، ص 63

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يدخلني حصة الدرس " [1]. ويقدم الكاتب عبر رؤية شخصية قصصية مشاركة بالحدث، ويستعمل ضمير المتكلم تارة وأنّه شخص من شخوص القصة " **الحلاق الذي اعتدت الذهاب إليه في صغري، كان يتمسك بعطلته الأسبوعية ويقدسها** " [2]. وتارة يستعمل ضمير المخاطب : " **سلّم على أبيك وقل له الأمانة وصلت** " [3]. ويكثر الكاتب في سرده الذاتي من الإشارات الواضحة الساخرة من شخصية الحلاق ، مثل : الثرثرة – الخنب : " **أسميناه الأخنب لأنّه يستعين بأنفه كي يساعد لسانه على النطق ، فتبدو كلماته كما لو أنّها خارجه من أنفه لا فمه ... كان طويلًا ، تعلو حاجبيه ملامح توحي بنوع من اللؤم المهني ، وترغمني على الانصياع لتعليماته برفع رأسي أو إنزاله أو إرجاعه إلى الوراء حسب رغبته** " [4].

ويهيمن على هذا النوع من السرد في النص القصصي اتكاءه على الذاكرة ، حيث يتم التركيز على الذات ، وتظهر صيغة الأفعال الماضية :" **كنتُ أسلمه رأسي حتى ينتهي من مهمته، ثم أعود إلى بيتنا كي أرى في المرآة اليدوية المستديرة** " [5]. وكذلك : " **تعودت أن اقسم بالله في كثير من الحالات ، كما لو أنّ الآخرين لا يأخذون من كلامي على محمل الجد إلا إذا أقسمت أمامهم** " [6]. فنلاحظ من خلال سرد أحداث القصة كيف أن السرد قد اقتصر على حدث واحد مُختصرا ، ألا وهو تعرض البطل (السارد) للابتزاز والاستغلال من قبل الحلاق في نهاية الأمر:" **حين عدت إلى بيتي، نظرت إلى ووجهي ورأسي عبر المرآة الصغيرة فراعني أن شعري كان منتوفا كريش دجاجة تعرضت للنهش .غضبت وصرخت ، سمعني أبي ، اقترب مني متأملا وجهي ثم قال : اليوم هو الاثنين ، صحيح ؟ قلت: صحيح. فهزّ رأسه: قلت لك: اثنان لا تعتدي عليهما ولا تعاديهما...** " [7].

---

[1] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 31.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 27.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 27.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 28.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 28.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 31.

[7] **المصدر نفسه**، ص 33 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيعرف القارئ من خلال ما جرى في هذا المقطع ما اعترى نفس البطل (السارد) من همّ وغضب جرّاء ما تعرض له من ابتزاز ، مما يجعل القارئ يدرك بأنّ السارد لم يخرج في نصه عن إطار المحكي الذاتي ، فكلّ ما في النص يشير إلى الانحطاط الذاتي الذي وصل إليه بطل القصة .

تنوعت طرق عرض الحدث عند كتاب القصة في الأردن ، بحيث تنوع الأشكال الفنية التي صيغت بها. وهذا يدل على سعة وتنوع التجربة الفنية عندهم . ومن هذه الصيغ صيغة ضمير المتكلم ، خصوصا القصص التي تعبر عن سيرة ذاتية للكاتب ، ويكثر الكاتب فيها من استخدام الفعل المضارع . والصيغة الأخرى ضمير الغائب الذي يرتكز في سرده على الإكثار من الفعل الماضي ، وتتيح للكاتب الحرية في أن يحلل شخصياته ويحلل أفعالها ، وقد يكون كذلك عليما حتى بالأفكار السردية للأبطال ودواخلها .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: بناء الشخصية

أولا : مفهوم الشخصية

ثانيا : طرق تقديم الشخصية

ثالثا : تقنيات تقديم الشخصية

رابعا: تصنيف الشخصيات

أ – من حيث الدور والمساحة: المحورية، الرئيسية، الثانوية

ب – من حيث البناء : النامية / المكورة ، المسطحة

خامسا : بعض نماذج الشخصية في القصة القصيرة

أ – شخصيات سلبية

ب– شخصيات إيجابية

ج – شخصيات تراثية

د – شخصيات مغتربة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني – بناء الشخصية :

يعدّ بناء القصة من الأمور الصعبة التي تستلزم جهدًا فنيًا كبيرًا وخبرةً عميقة بأساليب الفن القصصي ، وهذا راجع إلى عدة أسباب منها : قصر شكلها ومحدودية زمنها وبيئتها . و " التعرف على ملامح الشخصية من خلال القصة القصيرة أصعب من التعرف على الشخصية من خلال الرواية ، لأن الفضاء الروائي يسمح للشخصية بأنْ تكشف عن نفسها بوضوح ويستطيع الراوي أنْ يتابع تطورها ويدخل في أعماقها وخفايا نفسها ويكشف عن مواطن ضعفها وقوتها"[1].

أولاً– مفهوم الشخصية

تعتبر الشخصية من العناصر المهمة في البناء القصصي ، والمكونات الرئيسية في القصة ، ولا يمكن فصلها عن أي مكون من مكونات البناء القصصي ، فالشخصية تتفاعل مع جميع المكونات الأخرى كالحدث والزمان والمكان ، والشخصية هي" كل مشارك في أحداث الحبكة سلبًا وإيجابًا ، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات ، بل يكون جزءا من الوصف ، فالشخصية عنصر مصنوع ، مخترع ، ككل عناصر الحكاية ، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها ، وينقل أفكارها وأقوالها [2] . وهي " ذلك المجموع المتكامل المترابط للعلاقات الداخلية ، الممتزجة بواسطة كل المؤثرات الخارجية " [3]. وهي عند رولان بارت (Roland Barthes 1915–1980) " ناتج تركيبي يمكن أنْ يتكون من مجموعة من السمات التي يمكن أنْ تتكرر فتكون تركيبة قادرة أو تركيبة معقدة عندما تضم علامات متناسقة أو متنافرة ، وهذا التعقيد أو التعدد هو ما يحدد شخصية الشخصية " [4].

ويؤكد نجم أهمية الشخصية في العمل القصصي وتأثيرها في القارئ . يقول : " والشخصية في القصة مركز إمتاع وتشويق ، لعدة أسباب ، فهناك ميلٌ عند كل إنسان إلى التحليل النفسي ، وقد تكون قراءة القصة

---

[1] أبو سعدو ، أحمد ، **فن القصة** ،بيروت ، دار الشرق الجديد ، ط1 ، 1959 ، ص 86 .

[2] زينوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 113–114

[3] **فن القصة بين النظرية والتطبيق**، نبيلة إبراهيم، القاهرة ، دار غريب، *198، ص 28.

[4] ينظر: رولان ، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص** ، ترجمة منذر عياش ، حلب – ، مركز الإنّماء الحضاري ، 1993 ، ص 72.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بالنسبة إليه عملية بوح واعتراف ، فضلًا عن لذة التعرف إلى شخصيات جديدة لا سيما إنْ كانت من النوع الذي يعكس بعض الصفات ، وكثيرًا ما يتشبه القارئ ببعض الشخصيات التي يقابلها في القصة دون أن يشعر"[1].

وأشار بعض النقاد [2] إلى أهمية الشخصية وخاصة الشخصية الإنسانية ، حيث إنّها مستمدة من صميم الواقع ، وتصويرها في ذهن القارئ تصويرًا واضحًا لا غموض فيه . يقول محمد يوسف نجم: " تعدّ الشخصيات من أهم عناصر القصة، كما تعدّ القصة التي تكون السيادة فيها للشخصيات الإنسانية أعلى من مستوى غيرها من القصص التي تكون فيها السيادة للحادثة مثلًا ". ويؤكد رضوان على ذلك بقوله : " وتشكل الشخصية في القصة بديلًا منبها للشخصية الواقعية تعكسها وتتجاوزها ، بل إنّها تعبر عنها ليس كشخصية فقط وإنّما كفئة بل كوظيفة ، حيث إنّها تساعدنا على قراءة العام وفهمه من خلال الخاص " [3]. ويرى محمد غنيمي هلال بأنّ أهمية الشخصية ترتكز " من صميم الواقع وملابساته التي يعيشها الكاتب ، ولا يمكن أنْ يكون داخليًا ولا خارجيًا ، بل يسعى أن يكون حيًا بواقع الملابسات والحدث يُكون الصراع الدرامي [4]. ويؤكد قباني ذلك بقوله : " يجب على القاص ألّا يغفل أهمية الشخصية والكيفية التي يرسم بها تلك الشخصيات ، وذلك أن العجز عن رسمها بوضوح في ذهن القارئ يجعلها باهتة وضعيفة ، وكأنّه أتى بها من عالم آخر " [5]. ولأنّ الكاتب فنان ومبدع ، لا بدّ أن يترك لخياله القيام بدور مهم في رسم الشخصيات ، ويعتمد كثيرا على فهمه لشخصيته ، وعلى قدرته على تمثيل دور الشخصية التي يريد أنْ يرسمها ، وعلى تصوير التصرفات التي قد تصدر عن شخصية من الشخصيات [6].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] ينظر : نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، ص 51-53 .

[2] ومنهم: محمد يوسف نجم ، عبد الله رضوان ، حسين قباني.

[3] رضوان، عبد الله، **النموذج وقضايا أخرى** " **دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن** "، عمان ، رابطة الكتاب الأردنيين، 1983، ص 47

[4] هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ، ص 571.

[5] قباني ، حسين ، **فن كتابة القصة** ، دار الجيل ، بيروت ، 1979 ، ص 68

[6] نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ص 1.

ويرتبط بناء الشخصية بقدرة الروائي على الخلق والابتكار وفهمه واستيعابه لعالم الشخصية ، وكيفية تطورها ، والروائي يسيطر على أفعال شخصياته ، وأفكارها ، وكلامها ، وكيفية حضورها ، وكل طبائعها الأخرى ، إنّه يعلم كل شيء عنها ولكن في طريقة تقديمه لها لا يفترض به أن يبدو عالمًا بكل ذلك ، أو متحكما فيه [1].

ثانياً– طرق تقديم الشخصية في القصة القصيرة :

وهي الكيفية التي يتم فيها خلق الشخصيات الروائية وبناء وجودها في العمل الروائي [2]. إذ ميّز النقاد بين طريقتين متبعتين في تقديم الشخصية القصصية :

الطريقة الأولى – طريقة الإخبار (الطريقة المباشرة) أو البناء التقليدي :

وهي الطريقة التي يُخبر من خلالها الراوي أو بعض الشخصيات الأخرى مباشرة عن صفات الشخصية وطباعها. حيث يقدم الكاتب الشخصية من خلال صفاتها الجسدية أو النفسية، فيرسمها من الخارج، ثم يلتفت إلى أفعالها وتصرفاتها ويشرحها ويعقب عليها دون أنْ يشعر بالحرج من إبداء رأيه بشكل صريح. وهي طريقة يُعني القاص في رسمها من الخارج، فيذكر تصرفاتها ويشرح عواطفها وأحاسيسها بأسلوب صريح تتكشف فيه شخصيته وتوجيهه لشخصياته وأفكارها.

يقوم الراوي ويعطي الشخصية صفة واحدة محددة (ذكي – كريم – بخيل)، وذلك عن طريق كلمة واحدة أو جملة قصيرة، أو عن طريق تخصيص فقرة تصف الشخصية بشكل مباشر.أو أنّ شخصية أخرى تتحدث وتصف شخصية معينة، أو أنّ الراوي يجعل الشخصية تصف نفسها عن طريق الاعترافات أو الحوار الخارجي نفسه.[3]

---

[1] ينظر: إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 85.

[2] **عبيد ، محمد صابر ، جماليات التشكيل الروائي** ، سوريا ، دار الحوار للنشر ، ط 1 ، 2008 ص 178.

[3] ينظر : عساقلة ، هايل ، **بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي** ، دار أزمنة ، عمّان ، 2009 ص 108.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن الوسائل التي يتبعها القاص في هذه الطريقة :

1 – الوصف الجسديّ للشخصية :

حيث تستمد الشخصية حيويتها من العناية بتفاصيل الفعل الصادر عنها، ومن محاولة تقديم هذه التفاصيل بصيغة الحاضر، فهذه طريقة تبعث الحياة في الشخصيات وتشعر القارئ بأنّه يراها ويعايشها. ففي قصة "ضيوف ثقال الظل" ، يحاول الكاتب إشعار المتلقي بحالة التأزم التي يعيشها البطل ، فهو يعيش علاقات زائفة مع أصدقائه قائمة على النفاق والكذب :" **أغمضت عيني، وألقيت الدفاتر بالنار بلا رأفة ، بعد أنْ تماسكتُ جيدا كيلا ترتجف أصابعي الناحلة ، فعلت ذلك تماما** " [1].

وفي موضع آخر من القصة : " **أثناء دفاعي عن الضربات التي كانت تتلاحق، فوق كل شبر من جسدي بينما قهقهات شامتة ومشبوهة بالتدريج ، تعلو، وتعلو ، وتعلو** " [2]. فوصف القاص للشخصية جسديا، يشعرنا بأنّها شخصية نابضة بالحياة مكونة من لحم ودم ، وهذا يرجع إلى دقة الوصف وتركيزه على الجزئيات مع اقتران ذلك بالحركة . " فالشخصية في القصة هي محور الفكر الإنساني ، ومدار قضايا البشرية ومشكلاتها ، فهي تحيا مع هذه القضايا والمشكلات ، وتمثل قيم المجتمع ومواصفاته ، وتجسد واقعه وتصور بيئته "[3] . ويظهر ذلك الشعور في " قصة الرأس والمرأة "، والتي يشير فيها السارد بضمير المتكلم إلى حالة الخداع التي تمارسها رأسه ، فهو مغترب نفسيا ، وهو ليس إلا مجرد نكرة : " **إنها رأسي ؛الوجه الناحل الذي ورثته عن جدي لأبي ، العينان المغروزتان في أعماقه ، الأنف المضغوط الباسط قاعدته فوق أرجاء الوجنتين الضامرتين ، والفم الممتد حتى أطراف الأذنين المنكمشتين بعيدا ، بالتأكيد هي رأسي التي أعرفها جيدا** "[4] .

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، دار أزمنة ، عمان ، 2002 ، ص 26.

[2] **المصدر نفسه**، ص 27

[3] عمر ، مصطفى علي ، **القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث** ، الإسكندرية ، دار المعارف ، ط 3 ، 1986 ، ص 125

[4] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 13

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويستخدم القاص تقنية تصوير الملامح الخارجية للشخصيات ، فيستخدمها القاص بشكل رئيس وخاصة حين يكون الخارجي معبرًا عن الداخلي . وقد يلجأ القاص إلى تقديم الملامح الخارجية من خل- الذيارة إلى المأكل والملبس والحركة والصوت .

ويمكن الإشارة إلى شخصية القصاص – في قصة القصاص – الذي سلب كل ما لدى أهل القرية من أغنام عندما ادعى أنّ هناك عصابة من أطراف القرية هي التي سلبت الأغنام . فنلاحظ كيف قدّم السارد القصاص في بداية القصة من خلال الإشارة إلى حركاته:" **انبطح على الأرض.. وضع أذنه على التراب وأصغى ، فأصغى معه الجم". وضع أذنه مرة ثانية على التراب : أصغى لدبيب الأرض . ثم رفع رأسه وضرب التراب بكفه ثلاث مرات ! تماما كما لو كان حكما لحلبة ملاكمة وراح يعد** "[1] .

وفي قصة " صبيحة الأربعين "، نلاحظ كيف نجح القاص في تصوير الملامح الداخلية للشخصية الرئيسية في القصة – عوض – ". إذ نجح السارد الخارجي في تقديمها بناء على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية "[2]. :"**حال عدوك حالي.. وأطلق كحاته عميقة تقطع نياط القلب . صرخ عوض .. وأطلق كحاته المتواصلة العميقة التي تنتهي بشهيق يشبه شهيق المخنوق** " [3]. وأيضا : " **كان عوض العملاق لا يستند على فراشه .. يسأل أبناءه كلما أطلوا عليه من الشباك : كم بقي على البيدر من المحصول** " .[4] فهذا الوصف يجعل القارئ وجها لوجه أمام هذه الشخصية. فهو وصف " يشمل المظهر الخارجي للشخصية ، ملامحها وعمرها ووسامتها وذمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها "[5].

© Arabic Digital Library Yarmouk University

---

(1) الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 17.

(2) مرشد ، أحمد ، **البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله** ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2005 ، ص68

(3) الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 59

(4) **المصدر نفسه** ، ص 59

(5) الجبوري ، عبد الكريم ، **الإبداع في الكتابة والرواية** ، دمشق – سوريا ، دار الطليعية الجديدة ، ط 1 ، 2003 ، ص 68.

2– الوصف النفسي للشخصية

في هذه الطريقة يقدم القاص ملامح الشخصية مباشرة من خلال وصفها لغويا بصفات ذات طابع مظهري خارجي ، أو بصفات أخرى ذات طابع نفسي (سيكولوجي) ، إذ تبدو الصفات الخارجية من خلال الاسم والمظهر والملبس والمأكل ، فيما تبدو الصفات الداخلية من خلال صفات نفسية سيكولوجية يطلقها الكاتب على شخصياته . " فإعطاء صفات أو ميزات للشخصية الروائية عن طريق التقديم المباشر ، قد يؤدي إلى وضع الشخصية ضمن إطار مركزي أو ثابت ، أو إنّ الراوي الذي يُكثر من استعمال هذا الأسلوب يقوم بكل المهام في بناء الشخصية بدون إشراك ومساعدة القارئ" [1].

الطريقة الثانية : طريقة الإظهار أو الكشف (الطريقة غير المباشرة)

وفي هذه الطريقة يمنح القاص للشخصية حرية أكثر للتعبير عن نفسها وعن كل ما يختلج بداخلها من أفكار وعواطف وميول مستخدما ضمير المتكلم ، كما أنّ شخصية القاص تتنحى جانبا لتفسح المجال للشخصية الأدبية لتقوم بوظيفتها النفسية بعيدا عن أية تأثيرات [2]. وفي هذه الطريقة لا يذكر القاص تعريفات جاهزة لشخصياته ، بل يضع على القارئ عبء استنتاج صفات تلك الشخصيات من خلال أقوال الآخرين أو سلوكها أي أفعالها وردود أفعالها .

وفي هذه الحالة " الكاتب يُنحّي نفسه جانبا ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة ، وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها ، وتعليقها على أعمالها . وهذه الشخصيات تقوم مقام الجوقة في المسرح الإغريقي ، فهي تعلق على الحوادث ، وتوضح خطوط سيرها ، وتبرز نتائجها الخلقية " [3]. وفي الإخبار يقدم القاص وجهة نظره ويفرضها علينا فرضًا ويتدخل في العمل، أما الكشف، يبعد نفسه عن عمله ويترك المجال للشخصية لكي تكشف عن نفسها تدريجيا. ويرى محمد يوسف نجم أنّ النقد الحديث يفضل استخدام طريقة الكشف ، لأنّها تكشف الشخصية

---

[1] ينظر : عساقلة ، هايل ،**بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي** ، ص 109.

[2] أحمد ، شريبط ، **تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة.1947 – 1985** ، ص 29

[3] نجم، محمد، **فن القصة**، ص 81.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الداخل إلى الخارج فهذا أقوى أثرًا وأدق تعبيرًا من وصفها خارجيًا ، والكاتب لا يلجأ إلى الطريقة التحليلية إلا حين تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف التي تتيح للشخصيات أن تتكشف بالطريقة الأخرى [1]. والراوي لا يعطينا صفات ومميزات الشخصية بشكل مباشر ، وإنّما على القارئ اعتمادا على قدراته التحليلية ووجهة نظره ، أنْ يستشف ويكتشف هذه الصفات عن طريق مؤثرات موزعة داخل النص [2].

ويكون الكشف من خلال الوسائل الآتية :

1 – أقوال الشخصيات وحوارها:

حيث يلجأ القاص أحيانا إلى أسلوب الحوار لإخبارنا عن نفسية أو عقلية أحد الشخوص ، ويكون ذلك بأنْعنها.قاص شخصًا يتكلم عنه ، وهكذا تكون الشخصية القصصية بمثابة الناطق باسم المؤلف ... والأسلوب الآخر للإخبار عن الشخصية هو أنْ يتكلم أحد الشخوص عن شخصية أخرى ويقدم حكمًا أخلاقيًا عنها [3].

وقد يقدّم القاص أغلب شخصياته من خلال شخصية واحدة " فتسند للبطل وظائف وأدوار تستند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنة (مفصلة) داخل الثقافة والمجتمع "[4]. ففي قصة "صبيحة الأربعين"، ومن خلال السرد بضمير الغائب (الراوي العليم) ، ويأتي وصف عوض الشخصية الرئيسة في القصة :" **كانت أيام عوض رزنامة القرية ! كم بقي على الأربعين ؟ هل ظهرت تطورات جديدة ؟ ما حصل لأبنائه ، وهل يبيت ليلته وحيدا .. حبسوه في غرفة مغلقة** " [5]. وكذلك عندما وصف السارد أولاد عوض :" **فرّ أولاد عوض هاربين من المشهد : لن نقتل والدنا ولو انطبقت السموات على الأرض .. وتعالى بكاء الجميع وصرخاتهم** " [6].

---

[1] ينظر : نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 82.

[2] ينظر : عساقلة ، **بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي** ، ص 109.

[3] عبد الله ، عدنان ، **النقد التطبيقي والتحليلي** ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط 1 ، 1986 ، ص 70.

[4] بوعزة ، محمد ، **تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم** ، بيروت ،الدار العربية للعلوم والنشر ، ص 53.

[5] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 62.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 63.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بهذه الأوصاف يتعرف المتلقي جميع الجوانب التي وظّفها القاص سواء أكانت اجتماعية أم أخلاقية وغيرها ، ومن خلال القصة يكتشف أيضا حجم الخوف والرعب الذي أصاب أبناء القرية جرّاء ما حصل لعوض الذي عضّه كلب مسعور . وكذلك الحالة النفسية التي صار إليها عوض وأولاده الذين لم يقبلوا أن يقتل والدهم.

وتتكشف الشخصية– الرئيسية – القصاص في قصة " القصاص " من خلال الحوار الذي دار بين رجلين من أهل القرية التي خدعها هذا القصاص وأوهم أهلها بوجود عصابة تسرق أغنامهم:" **همس الرجل: أقطع أيدي إذا لم يكن القصاص عارفا من هم اللصوص ! ولا استبعد أن يكون شريكا معهم، ويعمل مع الطرفين. فهتف الرجل الآخر : لسانك الحري بالقطع** "[1] . " فالكاتب مبدع ، ولا بدّ من أن يترك لخياله أنْ يلعب دورًا هامًا في رسم الشخصيات ، فهذا الرسم يعتمد على فهمه لشخصيته ، وعلى قدرته على تمثيلها ، وعلى التصرفات التي قد تصدر عن شخصية من الشخصيات " [2] .

2– الحوار : وهو على ضربين

أ – أقوال الشخصية (حوارها مع باقي الشخصيات) :

وفي هذه الحالة تكشف الشخصية عن نفسها من خلال التخاطب مع الآخرين " وهذا الحوار لا بدّ له من توافر شروط حتى يؤدي وظيفته البنائية ، ومنها : أن يكون صادراً عن الشخصية ، أي يعبر عن مستواها ، وأنْ يكون مناسبا لطبيعة المشهد الذي يؤدى فيه، ولابدّ أنْ يعمل على تنمية الحكاية وتصيد الصراع " [3].

وتظهر شخصية القصاص واضحة جلية من خلال حواره مع شيخ القبيلة " فيلجا القاص للحوار ليدع الشخصية تتكلم وتبث عواطفها وأحاسيسها ، فيتركها لتعبر عن هذه الآراء والمواقف بحرية وتلقائية من خلال

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 90.

[2] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 91–92.

[3] ينظر: عبد الله، محمد حسن، **فنون الأدب (أصول نصوص قراءات)**، الكويت، دار الكتب الثقافية، ط 2، 1978، ص 141.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

حوارها مع الشخصيات الأخرى "[1]. يقول السارد: " **نقده ستة دنانير، فرمى القصاص بها في وجه الشيخ وهتف: إني أعمل لوجه الله تعالى ورسوله. قال الشيخ: هذه ستة دنانير، وستة أخرى ستقبضها بعد عودة الحلال إلى أصحابه... وضع القصاص عصاه الحنفاء على يده اليسرى ، وقبض المبلغ ودسه في جيب قمبازه** "[2]. فكلامه يدلّ على دهائه ومكره ، فعندما نقده الشيخ ستة دنانير ، لم يقبل بحجة أنّه يعمل لوجه الله ، وفي الوقت نفسه لا يقتنع بالمبلغ الذي نقده إياه الشيخ .

ب – الحوار الداخلي:

ويعدّ هذا النوع من الحوار من أكثر الوسائل التي يستخدمها الكاتب للكشف عن الشخصية، فمن المحال أنْ يخفي الإنسان شيئا عن نفسه أو أن يكذبها.

يساعد الحوار الداخلي في قصة " الجولة الأخيرة " على تصوير شخصية أبو عقاب والتعرف على مدى العجز الذي وصل إليه أبو عقاب " فالشخصية التي تصطنع اللغة، هي تثبت أو تستقبل الحوار. وهي التي تصطنع المناجاة ... وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشطه من خلال أهوائها أو عواطفها . وهي التي تقع عليها المصائب . وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أطرافه الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل "[3] : " **كاد أبو عقاب أنْ يبدأ غفوة لذيذة ، لولا إشارات رضوان التي استفزته ، فحملق فيه متسائلا في دخيلته : يا ترى ما قصد هذا الماكر ؟ هل يعرف ما لا يعرفه غيره ويعمل نفسه غشيما** "وأيضا: " **الخبيث رضوان، لا يستحي على دمه، ولن يقلع أبدا عن عاداته السيئة، هو هو، بكلماته الملغومة وأسئلته السمجة كوجهه** ".[4]

---

[1] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 118.

[2] الأزرعي، سليمان ، **القبيلة** ، ص 89 .

[3] مرتاض عبد الملك ، **في نظرية الرواية** ، ص 91.

[4] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 45.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3 – سلوك الشخصية (أفعالها وردود أفعالها)

أحسن طريقة للكشف عن الشخصية تكون عن طريق الفعل الدرامي الدال . وإذا رأينا حادثة كاشفة فأنّها توضح لنا الشخصية الدرامية توضيحا أكثر ثباتا من قدر من الوصف الجهيد [1].

تتجلى الشخصية الرئيسية – الشاب المجنون – في قصة " المجنون" من خلال سلوكه ، فهو شاب جريء أقدم على فعلة مجنونة ، وهي خطبة ابنة الوالي :" **حين عزم أمره على خطبة ابن الوالي ، نصحوه بان لا يقدم على فعلته المجنونة ، كثيرون تقدموا لخطبتها ونالوا حتفهم على يدها** " [2]. فينكشف للمتلقي أنّ البطل جريء وقد قابل الوالي وباح بما ينوي على فعله : " **إنّه من دواعي شرفي وسروري يا مولاي أن أحظى بموافقتكم على خطبة ابنتكم صاحبة الصون والعفاف** " [3].

وتكثر مواضع الحوار عند الشخصية في قصة " العاصمة " ، ومنها حوار المثقف مع نفسه حول العاصمة ، على الرغم من قصرها إلا أنّ قسما منها قد كشف جوانب متعددة للشخصية : " **العاصمة ؟! نعم إنّها العاصمة . العاصمة التي لا أعرف شكلها ولم أكن قادرا على تصورها تماما.. . كنت أتخيل العاصمة غولة سوداء كبيرة ، تفتح شدقيها وتلتهم الرجل لقمة واحدة ... اليوم تطور تصوري للعاصمة . لم أعد أراها غولة سوداء ، هي بناية ضخمة ليس لها رئيس** ".[4]

ومن الأساليب الأخرى، المظهر الخارجي للشخصية " فلا شكّ أنّ حجم الشخصية وقوامها وشكلها ، وأنواع الملابس وغيرها يؤثر على انطباعاتنا عن الشخصية ، ويمثل في الوقت نفسه مادة للتفسير والتحليل [5]. فهذا الالتقليدي:لملابس والهيكل الخارجي أو البنية الجسمانية التي لربّما تدل على الوضع الاجتماعي أو العمر.

---

[1] كريفش ، ستورات ، **صناعة المسرحية** ، ترجمة عبد الله معتصم ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، 1986 ، ص 113.

[2] **الرشيد ، حسام ، رأس كليب** ، ص 4.

[3] **المصدر نفسه**، ص 5.

[4] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة ، ص 54-56.**

[5] ينظر : عساقلة ، هايل ، **بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي** ، ص 185

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تحدث عبد الملك مرتاض عن طريقتين من طرق بناء الشخصية ألا وهما الطريقة التقليدية أي البناء التقليدي ، والبناء الحديث . وهذا شيء من التفصيل :

1 - البناء التقليدي :

وفيه تُعامل الشخصية على أنّها كائن حيّ له وجوده فيزيقي، فتوصف ملامحها وقاماتها وآلامها... وذلك بأن الشخصية تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب روائي تقليدي.[1].

2 – البناء الجديد :

البناء الذي يرسم فيه الكاتب الشخصية باهتةً بلا أسم أو ملامح [2]. حيث يرفض أصحاب هذا الاتجاه رسم الشخصية من الداخل ويفضلون الطريقة التي تقوم على وصف النفس من الخارج.

وقد نادى البناء الجديد بضرورة التقليل من شأن الشخصية والتقليص من دورها، وهيمنتها على المشكلات السردية الأخرى. وكثيرا ما تختفي الشخصية في الرواية الجديدة تحت ضمير المتكلم الذي يخفي حالة غير محدودة ، حالة ذاتية خاصة تبحث عن نفسها ، ولن يسمح للقارئ أبدا أنْ يرى ملامح شخصية كاملة ، ولن يستطيع أنْ يكوّن وجهة نظر محددة [3]. وهذا البناء الجديد يبدو واضحًا في أعمال كتاب القصة في الأردن، حيث تظهر الشخصيات متصفة بالعمومية مع اختفاء أسماءها وتحويلها إلى ضمائر بسبب الإحساس بالهامشية الذي دعا إلى الانغلاق على المجتمع والاتجاه إلى العالم الخاص.

وإذا تأملنا المجموعة القصصية " سفر الرؤى " نجد غير دليل على غياب البناء التقليدي في بناء الشخصية ، وتقديمها القائم على تقديم الشخصية ووصفها وصفا دقيقا مع ذكر أسماءها وصفاتها الجسدية وأبعادها ، فنرى الكاتب يلغي الشخصية داخل العمل القصصي ، ويعمل على اتخاذ طريقة جديدة تقيم قطيعة مع الطرائق التقليدية في بناء الشخصية . مثال ذلك ما نلمحه في قصة " زنزانة " التي نجد فيها البطل مجرد

---

[1] ينظر، مرتاض ، عبد الملك ، **في نظرية الرواية** ، الكويت ، عالم المعرفة ، 1998 ، ص 68.

[2] ينظر : **المصدر نفسه** ، ص 88.

[3] ينظر : سماحة ، فريال كامل ،**رسم الشخصية في روايات حنا مينه** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1999، ص 56.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شخص يعاني ألم الوحدة :" **حلّ الوقت أخيرا ، وصار لزاما علي أنْ أعبر ، أودع كل ما حولي بنظرة أخيرة ، أدخل إلى الزنزانة الصغيرة التي أقمتها في غرفتي المحصنة ، أقفل الباب علي** " [1]. فالقاص لم يعتنِ بالوصف الجسمي أو المادي للشخصية ، فبدتْ بلا ملامح ولا أوصاف جسدية ، فلا نجد في القصة شيئا يدل على البعد الجسمي للشخصيات سوى معلومات حول الوحدة التي حلت بشخصية البطلة .

ومن خصائص البناء الجديد ، الانصراف بالبعد النفسي للشخصيات وصرف النظر عن بقية أبعاد الشخصية الأخرى ، نظرًا للدور الكبير الذي يؤديه هذا البعد في تحريك الأحداث " فيهتم القاص من خلال البعد النفسي بتصوير الشخصية من حيث طبائعها وسلوكها وردود أفعالها تجاه المواقف المتعددة "[2]، ففي قصة " مَن " مثلا لم تخبر القاصة عن مشاعر البطلة الغامضة والمتأججة بطريقة مباشرة ، وإنّما كشفت عنها من خلال حوارها مع نفسها، فعبّر هذا الحوار، تحاول الكاتبة أنْ تكشف لنا مشاعر الشخصيات وحالتها النفسية :" **وقتي ينفذ ، .. جسدي يذوي ، يقيني يختبئ خجلا وراء نفسي ... فلا أرى المفتاح يلتمع شاحبا ، وانتهي حين أدرك كم هو مستحيل الوصول إليه** " [3].

واللافت للنظر أن معظم أبطال القصص لدى القاصة دون أسماء , وربّما أن أسماء الأبطال والشخصيات بشكل عام , يدل على أن الموضوع الذي تسعى القصة إلى إيصاله لا تقصد به فرد بعينه , بل تقصد القصة بعدًا مطلقًا يتعالى على الحالة المفردة بعينها ليشمل الجماعة [4]. وهذا ما نجده أيضا في العديد من قصص المجموعة مثل قصة " سيطرة " : " **سماء زرقاء تمتد في الأعالي إلى أقصى مدى ...انقلب لأفق**

---

[1] النمري، بسمة ، **سفر الرؤى**، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2008 ص 107

[2] الشاروني ، يوسف ، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة** ، ص 51.

[3] النمري ، بسمة ، **سفر الرؤى** ، ص 11.

[4] ينظر : **أبو سالم ، إيناس ، اتجاهات القصة القصيرة في الأردن من خلال الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة الرأي في التسعينيات** ، دار الكندي ، 2004، ص 130.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثابتة على رأسي ويدي ، وأعيد صياغة الرؤية " .[1] وفي قصة فريسة أيضا : " **جثة ملقاة في الدغل على جانب النهر ، تتناوب على نهش لحمها بعض حيوانات ضارية** "[2].

فالقاصة عمدت إلى تهميش أبطال قصصها ، نجد أنّ الغموض يحيط بهذه الشخصيات ، لذلك يطغى على شعورها الاغتراب والعزلة والتوتر والقلق. القاص لم يعطِ للشخصيات أسماء بعينها ، لم يحدد اسما واضحا ، وهذا يدل على أن الكاتب قد جعل الشخصيات نماذج شاهدة على فترة زمنية ، فلم يهتم بإعطائها أسماء وصفات خاصة بها بقدر ما حاول إبراز دورها في بناء الحدث وإيصال الفكرة أو الرسالة من هذا الحدث. أما المجموعة القصصية " مزيدا من الوحشة" ، فقد بنيت شخصياتها وفق الطريقة الجديدة ، فنجد أنّ شخصية البطل تظهر بلا ملامح ولا ذاكرة يكتنفها الغموض، ولا يستطيع القارئ أنْ يجزم أين تعيش هذه الشخصية . ونلاحظ غياب البناء التقليدي ، إذ طغى على المجموعة عدة سمات ، منها الاقتصاد في عدد الشخصيات داخلقليل، القصصي ، فربّما يكون السارد – البطل – الشخصية الوحيدة المشاركة في العمل القصصي نظرًا لقصر المدة الزمنية في العمل الأدبي . ونلمح في المجموعة غير قصة مثلت القطيعة مع البناء التقليدي، منها قصة الكثير من الخذلان، وإيضاح قليل ، ومزيدا من الوحشة ، وبين الحين والآخر.

في قصة " احتيالات "، تقدم القاصة عدة مشاهد تعكس الانهماك والتعب الذي وصلت إليه البطلة ، فهي تعيش في عالم هشّ ، عالم تتحايل فيه على نفسها من أجل النوم . في المشهد الأول تقضي وقتها في السير على شاطئ البحر :" **أو أنْ أتمشى وحيدة على شاطئ منسي ، أغوص في الرمال الناعمة ، ألتقط الحجارة الصغيرة الملونة** " [3]. والمشهد الآخر قيادة السيارة وعودتها إلى العمل مع امتعاضها من الشوارع ودرجات الحرارة وسائقو السيارات : " **أقود سيارتي باتجاه عملي ... أقود السيارة بتمهل .. ادخل مكتبي ، انهمك في الأعمال الروتينية** " [4].

---

[1] النمري ، بسمة ، **سفر الرؤى** ، ص 12.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 15.

[3] **النسور ، بسمة ، مزيدا من الوحشة** ، عمان دار الشروق ، 2000 ص 29.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 29

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونخلص من خلال ما عُرض من أمثلة ، أنّ الفرق الجوهري بين بناء الشخصية وفق البناء التقليدي ، وبنائها وفق البناء الجديد – الحديث – يكمن في وضوح الشخصية ومنطقيتها ، فتظهر الشخصية في البناء التقليدي واضحة ؛ ليصبح لدي القارئ إيمانا بواقعيتها وصدقها وهذا ما لمسناه في بعض القصص. أما في البناء الجديد ، فتبدو الشخصية متناقضة وغريبة ومتناقضة ، حيث يسعى الكاتب إلى إلغاء وضوحها .

ثالثاً: تقنيات تقديم الشخصية في القصة القصيرة

أ – الشخصية المقدمة بضمير الغائب :

حيث يسوغ الكاتب علاقة الشخصيات بالأحداث المتنامية كاشفًا فيسينمائي.خصيات لتبدو أمامنا واضحة المعالم كأننا نجدها على خشبة المسرح أو في فلم سينمائي [1]. فالكاتب يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي وكل شيء... ، فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها [2]السردي:صوت الغائب في قصة " صبيحة الأربعين " إلى فرض هيمنته في المشهد السردي: " **كان عوض الفلاح الجبار، قد اعترض كلبا مسعورا يلاحقه صبيحة القرية... حين حشره عوض في زقاق غير نافذ ، وهمّ بتهمي". بعصاه التي لم تكن لتخطئ الخصم يوما . هجم الكلب عليه و أنشب مخالبه وأنيابه في ساقه** " [3]. تدورقصة " القصة حول خوف أهل القرية من سيطرة مرض الكَلَب عليهم، وذلك عندما عقر أحد أفراد القرية – عوض– عندها أخذوا يراقبون عوض الذي أصبح يطلق كحاته المتواصلة إيذانا بتحوله إلى كلب مسعور .

وفي قصة " الجُمجمة "، والتي تدور أحداثها حول حادثة غريبة وقعت في المقبرة المحاذية للمدينة ، حيث تتحرك جمجمة إنسان ميت ، مما يثير ذرعًا بين المشاهدين . ويستخدم الكاتب ضمير الغائب في سرد تفاصيل القصة :" **أجمع المشاهدون على أنها جمجمة ولي صالح ، وأنّ حركتها المستمرة ليست إلا تعبيرا**

---

[1] ينظر : رشدي ، رشاد ، **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن** ، بيروت ، دار العودة ، ط 2 ، بيروت ، 1975 ، ص 37

[2] ينظر : مرتاض ، عبد الملك ، **في نظرية الرواية**، ص 153.

[3] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 55.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن غضب موتى المقبرة واستيائهم من هذه المعاملة العصرية ، رغم مرور عشرات السنين على توقف الدفن فيها .." [1].

ب – تقديم الشخصية نفسها بوساطة ضمير المتكلم

يجعلُ ضميرُ المتكلم في السرد الحكايةَ المسرودة مندمجة في روح المؤلف ، فيذوب الحاجز الزمني ما بين زمن السرد وزمن السارد ، كأنّ ضمير المتكلم يحيل على الذات ويستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية بحق ، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا ما يجب أن يكون [2]. ومن جماليات هذا الضمير أنّه يقوم بدمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف ، ويقوي العلاقة بين المتلقي للعمل السردي والمؤلف . ويتوغل ضمير المتكلم ففي أعماق النفس البشرية ويحيل إلى الذات على العكس من ضمير المتكلم الذي يحيل على الموضوع [3].

ويكشف ضمير المتكلم عن ذاتية الراوي الذي يروي القصة بكل التفاصيل والدقائق " فالحياة الحاضرة أصبحت أهم مصدر استمد القاص منها شخصياته القصصية " [4]، فالقاص يدخل في ماهية الشخصية ، ويدخل في أغوارها ، ففي قصة " الرأس والمرأة " ، يرى البطل رأسه معروضة للبيع في إحدى الحوانيت القديمة ، لذ قرر أنْ يشتريها : " **إنّها رأسي الوجه الناحل الذي ورثته عن جدي لأبي , العينان المغروزتان في أعماقه , الأنف المضغوط ... الشعر المتجعد بخصلاته المتماوجة , الجبهة المفلطحة التي تضيق عند حدود الحاجبين** " [5]. وقد احتار البطل في أمره كيف يتكلم ويسمع ورأسه غير موجودة ؛ وليتأكد من هذا اشترى مرآة صغيرة ، عندها فعلا لم يجد رأسه ، مدّ يده عليها فوجدها مستقرة فوق عنقه : " **وعند مدخل الحارة ألقيت التحية على أبو العبد وسعيد والآخرون ردوا بأحسن منها , كلهم عرفوني إلا أنا لم يا للعجب لم أعد أعرفني** " . فالبطل يحسّ برأسه ولا يراها ، بينما غيره يراها ، إذا هو يعيش في أزمة نفسية شبه يومية واجهها في حياته.

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 11.

[2] ينظر : مرتاض ، **في نظرية الرواية** ، ص 159–160.

[3] **المصدر نفسه**، ص 161.

[4] الحديدي ، عبد اللطيف ، **الفن القصي في ضوء النقد الحديث** ، ص 146.

[5] ينظر: العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 13.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

رابعاً: تصنيف الشخصيات

صُنفت الشخصيات وفق عدد من الخصائص التي تحدد وظيفتها داخل النص ، ومن هذه الخصائص (الثبات والتغير) ، فقسمت على ضوءها إلى شخصيات سكونية ، أي تمتاز بالثبات وتأخذ نمطا واحدا . وشخصيات دينامية ، تمتاز بفاعليتها الواضحة وتطورها وحركتها وتتخذ أشكال مختلة داخل الحيز الحكائي . ومن الخصائص أو السمات الأخرى ، أهمية الدور المسند إليها في السرد شخصية رئيسية تضطلع بمهمة إيراد الأحداث المهمة في الرواية، وغالبا ما تتصف بسمة البطولة، وشخصية ثانوية تكتفي بدور مرحلي ثابت.

تتعدد أصناف الشخصيات في الأعمال الروائية والقصصية ، فما من رواية أو قصة ، إلا وتحوي عدة أصناف من الشخصيات ، ولعلّ هذه التصنيفات و النمذجة لهذه الشخصيات تحدد أدوار هذه الشخصية .ولعلّ تصنيف الأحداث إلى رئيسية وثانية ، مرتبط بالحدث الروائي والقصصي ، فهذا التنصيف هو الأكثر شهرة وشمولا في مبدأ تصنيف الشخصيات . ومن خلال الاطلاع على نماذج مختلقة من الرواية أو القصة القصيرة ، نجدّ اختلاف النقاد حول التسميات إلى أطلقوها على أنواع الشخصيات من خلال اعتمادهم على تصورهم الذاتي للشخصيات، وابتعدوا عن منطلق الإلغاء لأنواعها، فنجد هناك أنواعا متعددة من الشخصيات ، الشخصية المحورية و الرئيسية والثانوية ، والثابتة والنامية ، وغيرها من الأنواع الأخرى .

أ) الشخصية من حيث الدور والمساحة

1) الشخصية المحورية

وهي الشخصية التي تهيمن على الأحداث والأزمنة وتتفاعل معها . يتحرك بها الكاتب ليبرز غايته من العمل الأدبي، حيث يلازمها الراوي ملازمة مطلقة . " وهي قطب الرحى الذي يتمحور عليه الخطاب السردي ، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه " [1]. وتكمن أهمية هذه الشخصية كونها تقع في صميم الوجود الروائي ،

---

[1] ينظر:إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه**، القاهرة، دار الفكر العربي، 1965، ص 193 / نجم، **فن القصة**، ص 104.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إذ لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث ، وتنظم الأفعال وتعطي الرواية بعدها الحكائي [1]. وترتبط الشخصية بالحدث ارتباطا وثيقا وفي ظلالها يتبلور ويتشكل الحدث [2]. ويعتمد تحديد الشخصية المحورية في العمل السردي على أساسين هما : كثافة ظهور الشخصية في سرد الأحداث ، حيث يلجأ الراوي إلى تقديم مقاطع وصفية في بداية النص السردي برسم ملامح الشخصية وطباعها بوساطة الراوي أو بوساطة شخصيات أخرى في الرواية ، أو يترك الشخصية نفسها يقوم بهذا العمل [3]. ونوعي يعتمد على أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في بناء الحدث وتطوره [4].

وهذه الشخصية تقوم بالأحداث الرئيسية في القصة، وهذا لا يعني أنّها قائمة بالأحداث كلّها، وهي حين تذكر بالأحداث التي قامت بها كونها تتزعم الحركة السردية التي يقوم أساسا على تطوير الحدث.

والشخصية المحورية في قصة " مقاطع من سيرة أبا الغصين " ، هي شخصية أبي الغصين (جحا) ، حيث اتخذه القاص لتشخيص بعض الظواهر والسلبيات المنتشرة في الواقع ، وكأنّه يتخذه قناعا لنقد الممارسات الاجتماعية والسياسية . وقد استعان الكاتب في عرضها الوصف المباشر في بداية القصة وحدد ملامحها ففي المقطع الأول – اللص – نرى الحالة التي صار عليها جحا: "**بعد أربعة أقداح من الخمر المعتق لعبت ألاعيبها في رأسه عاد جحا إلى حارته في الرمق الأخير من الليل وبعد مكابدة عظيمة دخل إلى بيته .وهو يترنح من وطأة السكر مغمغما في باطنه بصوت متعته ، هل هو بيتي أو أنّه تغير لون بابه** " [5]. بعد أن عاد إلى منزله لم يدرِ ماذا عليه أن يفعل، تخيل لصًا ضخمًا في عتبة بيته، ولذا أخذ يصرخ بأعلى صوته

---

(1) **موير ، أدوين ، بناء الرواية** ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، 1965 ، ص 33.

[2] النابلسي ، شاكر ، **النهايات المفتوحة** (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيخوف القصصي) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ،1985 ص 31.

[3] ينظر : الفيصل ،سمر روحي ، " **بناء الشخصية الروائية** "، مجلة الموقف الأدبي ، ع 345 ، 2000 ، ص 17.

[4] بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 132.

[5] الرشيد ، حسام ، **رأس كليب** ، ص 41.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كالنساء: " **يا أهل الحارة لص في بيتي لص** " [1]. عندها اقتحم الجيران بيته ولم يجدوا إلا جحا وهو في حالة يرثى لها من الخوف الشديد ؛ فقد كانت مفاجأة ثقيلة عندما تسمر الجيران في مكانهم ولم يجدوا لصا أصلا ، إنّما وجدوا جحا في حالة يرثى لها في بيت جاره : " **أخذ يضرب أخماسا بأسداس لعل اللص يختفي من حيث أتى ... لم يشعر إلا بأفواه العصي تلتهم مؤخرته فركب ذنب الريح مهرولا في طرقات المدينة وثمة صوت يتردد في أذنيه. يا أحمق هذا جزاء من يدخل بيوت الناس بلا استئذان**" [2]. فنلاحظ طريقة الكاتب في عرض الشخصيات، حيث يعدد ملامح الشخصية بوصف مباشر ولا يدع فرصة للقارئ أن يعرف ملامح الشخصية من خلال الإشارات التي يقدمها النص للقارئ.

وفي المقطع الثاني " وجدتها " يستعين الكاتب في عرضه للشخصية المحورية (جحا) بالوصف: " **فوجدوه جالسا فيها وحوله جوقة من السكارى الذين انقلبوا على ظهورهم من شدة الضحك كان يتندر كعادته على الوالي العاشق الجواري الفارعات الطول ذوات الخصور الناحلة** " [3]. فبعد أنْ سمع جحا خبر الوعيد الذي ينتظره من الوالي، لأنّه يتندر عليه، ضاقت به الأرض وفكّر في الهروب: " ضاقت **الأرض على جحا سيمثل بين يدي الوالي الذي لن يتوانى عن تمزيقه ورمى لحمه لكلاب قصره الجائعة.** " [4]. ولكنّه طرد هذه الفكرة من رأسه ، ووجد الحلّ الذي سوف سينقذه من هذا المأزق : " **هرول إلى دكان قريب وابتاع عباءة سوداء لبسها على عجل . ثم خرج إلى السوق وهو يتمايل ذات اليمين وذات الشمال ظانا أنه سيكون بمنزلة عن الوالي** " [5]. عندما رآه قائد الجند شعر بفرح غامر وحمله إلى الوالي الذي كان بانتظار هذه الهبة اللذيذة على أحر من الجمر. وفي المقطع الثالث من نفس القصة، يستعين القاص على عرض هذه الشخصية بعدة طرق منها الوصف والحوار. حيث يستهل القاص المقطع بالحوار الذي دار بين جحا والوالي الذي استعان بجحا لقضاء حاجة أرادها:

---

[1] الرشيد ، حسام ، **رأس كليب** ، ص 42.

[2] **المصدر نفسه** ، ص43 .

[3] **المصدر نفسه**، ص 44-45.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 45.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 45.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

" لي عندك حاجة إذا لم تقضها لي دحرجت رأسك على الأرض

-عندي أنا

- نعم عندك أنت يا أبا الغصين" [1].

ويستعين الكاتب في عرض الشخصية بالوصف المباشر : " **بلغ جحا ريقه وشعر ببول ساخن يسيل من بين فخذيه، إنّها النهاية تلوح بوجهها القميء** " [2]. فنلاحظ كيف أنّ القاص قد حدد ملامح جحا – محور استقطاب الصراع بالقصة – والتي امتازت بالحضور السردي الطويل ، إذ يبين السارد كيف أنّ جحا قد نجا من عقاب الوالي بالقتل بعد أن تندر عليه ، بطرفة أضحكته بعد طول عبوس : " **بعد أن سمع الوالي الطرفة انفجر ضاحكا وأمر حاجبيه بإعطائه ألف دينار وإرجاعه إلى بيته معززا مكرما** " [3].

في مجموعة " يد في الفراغ " للقاص أحمد النعيمي ، تظهر الشخصية المحورية في بعض قصص المجموعة ، مثل قطط وأرانب، والممحاة ، والمتثائب ، والشاهد والدليل . حيث تقوم الشخصية المحورية بوظيفة مزدوجة ، تمثل بطل الحكاية وصاحبة الحضور السردي الطويل على مدار القصص جميعها . بينما تحضر الشخصيات الثانوية الأخرى في القصص لتمارس وظيفة ثابتة (النسيان الجماعي والشتات).

في قصة " الممحاة " ينقطع البطل عن حاضره وماضيه ، فتغيب ذاكرته ، ويتحول رأسه إلى ممحاة والجسم أشبه بقلم رصاص : " **قررتُ أن أواصل بحثي دون كلل ، فأدرت ظهري للطفل الذي فاجأني بأن نادى علي متسائلا : ما اسمك وفي أي حي تسكن .. صعقني السؤال ، فلأول مرة اكتشف أنني لا أعرف الإجابة ، وما إن تحسست رأسي حتى وجدت الممحاة** " [4]. فالبطل يعاني الضياع ولا يعرف الرجوع إلى منزله ، يقف حائرا :" **ذلك الرجل ما إن وقف قبالتي حتى قال لي بواسطة رأسه الممحاة هل تصدق أنني لا أعرف كيف**

---

[1] الرشيد ، حسام ، **رأس كليب** ، ص 47.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 48.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 49.

[4] النعيمي ، أحمد ،**يد في الفراغ** ، ص 49.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أعود إلى بيتي ؟ " [1].وقد استعان القاص في عرض الشخصية المحورية على الوصف المباشر من بداية القصة ، حيث حدد ملامحها الجسدية والنفسية :" **لأول مرة اكتشف أنّ نظارتي ثقيلة مثل بندقية ، جاء هذا الاكتشاف بعد أنْ خلعتها ، ونظفت عدستها واعدتها إلى عيني وأنا أعتقد أنّ المشكلة تكمن في نظارتي وليس في المارة ، لكني سرعان ما اكتشف أنّ نظارتي لا علاقة لها بالموضوع** " [2].

2) الشخصية الرئيسية

وهي الشخصية التي تنكشف لنا تدريجيا خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهرًا أو خفيًا، وقد ينتهي بالغلبة أو الإخفاق. إنّها شخصية فنية يصطنعها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو أراد التعبير عنه ، لتمثل ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس ، وتتمتع الشخصية الفنية المُحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي ، وتكون هذه الشخصية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها ، بينما يختفي هو بعيدًا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي [3].

وتوصف الشخصيات بأنّها رئيسية عندما تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث ، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها يغير وكذلك على شخصيتها ، على العكس من الشخصيات الثانوية التي لا يطرأ عليها تغيير أو تغير في إطار الظروف المحيطة . فالشخصيات الرئيسية هي شخصيات مسيطرة وتظهر بصورة الأفراد المهيمنين ، وأيّا كانت الأحداث والتصرفات الصادرة عنها، فإنّ الباعث يفسر معالم الشخصية . أما الثانوية فهي تابعة تسهم في إضفاء اللون المحلي للقصة [4].

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 46.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 40.

[3] شريبط ، أحمد ، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة** ، ص 33.

[4] أندرسون،انريكي، **القصة القصيرة (النظرية والتطبيق)** ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000، ص 239-240.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد ظهرت الشخصيات الرئيسية لدى كتّاب القصة القصيرة في الأردن، وكان لحضورها طابع منفرد ذو دلالات فنية، نحاول الإشارة إليها من خلال التعرض لبعض النماذج من الأعمال القصصية، مع التركيز على أهميتها:

تعد شخصية – التوءامان – من الشخصيات الرئيسية في قصة " شتات النصف اللامرئي " ، وهي المحرك الرئيس للقصة . إذ يلجأ القاص إلى تقديم الشخصية عن طريق صوت المتكلم :" **مشيمة واحدة تجمعنا وبالتالي رحم واحد في نفق واحد في مشيمة واحدة ... حسبنا في البداية أننا حين نخرج إليها سنجدها عامرة الأضواء والحياة** " .[1] فهما توءامان مثقفان غريبان يعرفان جميع الفنون السر".، وكما أنّهما من خلال رحلتهما في رحم آمن يتبادلان الحديث عن(ألفريد نوبل) ويهاجمانه :" **قال صديقي : المسمار الأول في النعش دقّه ألفريد نوبل سواء أكان يقصد ذلك أم لا... أضفت ثم خص العالم بجوائز لا تهدف إلى تمجيد النبوغ بقدر ما تهدف إلى تجميل نوبل** " [2]. وقد عمد السارد إلى تقديم هذه الشخصية عبر أسلوب الحوار الخارجي، والذي دار بين الشقيقين حول عدد من القضايا ، وقد كانا يستبشران خيرًا عند ولادتهما :" **قال صديقي الذي كان يسعى معي للوصول إلى أكبر قدر من الضوء المسجى أمامنا لا أدري لماذا أشعر إنني خائف ومضطرب . قلت ألا تعتقد أنّ هذا الرحم سيفضي بنا إلى العالم** " [3]. ولكن عند ولادتها تفاجآ بعالم المدينة الباعث على القلق والشك ، فهو عالم مخيف وقلق ولم يرحب بهم :" **أثناء ذلك اكتشف كلّ منّا في وقت واحد إننا إذا اجتزنا رحم النفق فإلى النفق ، وإذا اجتزنا النفق فإلى رحم المدينة التي لاحت لنا عندئذ متاهة دون تخوم** " .[4] ويمكن اعتبار هذه الشخصية " شخصية بؤرية لأنّ بؤرة الإدراك تتجسد فيها، فتنقل المعلومات

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 24.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 26.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 26.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 30.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السردية من خلال وجهة نظرها الخاصة. وهذه المعلومات على ضربين . ضرب يتعلق بالشخصية نفسها بوصفها مبأرًا ، وضرب يتعلق بسائر مكونات العالم المصور ، التي تقع تحت طائلة إدراكها " [1].

في قصة " طقوس " يدور موضوع القصة حول شخصية الأديب البرجوازي " الشخصية التي تتخذ دور البطولة في القصة ، ويسلط الروائيون الأضواء عليها ، ويقومون برسمها ، وتكون أكثر بروزا وظهورا على مسرح الأحداث " [2] . إذ يجّهز مجموعة من الطقوس من أجل كتابة قصة : " **ستكون قصة مدهشة ، بطل استثنائي يحسدني القرّاء عليه أو يحسونه علي** " [3]. ويفرض صوت الغائب هيمنته على السرد ، حيث تحكي القصة حقيقة للذات الكاتبة ، فهو يرى أنّ الإبداع يحتاج إلى طقوس وظروف غير عادية . فعندما تكتمل ظروف الإبداع ، يخطر بباله طقسًا جديدًا فيها :" **عاد إلى قهوته ، وحينئذ قدر جمالية انبعاث الموسيقى في هذا الوقت بالذات ، حيث أشعة الشمس البرونزية عند الغروب** ".[4] وعندما أنهى الطقوس ، انثالت الألحان في تفاصيل المكان الذي بدا كما لو أنه جزء من عالم ألف ليلة وليلة . بدأ بكتابة الكلمات الأولى من القصة ، فجأة توقف صوت الموسيقى ، حينها رمى القلم جانبا وضرب الطاولة بعنف ، فانسكبت القهوة ملوثة الورق الذي لدى الكاتب ، عندها أحسّ البطل بالانهزام :" **وكبطل سينمائي مهزوم ، خرج من غرفته إلى الحديقة مؤجلا الكتابة إلى أن تتهيأ له طقوسها بكاملها مرة أخرى** " [5].

ومن الملاحظ في القصة أنّ السارد قد نوّع في طرق تقديم الشخصية ورسم ملامحها ، فتارة يقدمها عن طريق السرد بضمير المتكلم وخاصة المونولوج الداخلي الذي يعد " وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعرف بها من داخلها لا من خارجها بلسانها لا بلسان الراوي أو المؤلف ، وهو يضفي الحيوية والصدق على النص وإشاعة الحرارة والدفء فيه ، وهو ما تفجره لروح البشرية باعترافها ، وقد يستحوذ على أغلب المساحة

---

[1] القاضي ، محمد ، **معجم السرديات** ، ص 271.

[2] الحديدي ، **فن القصة في ضوء النقد الحديث** ، ص 13

[3] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 81 .

[4] **المصدر نفسه** ، ص 83 .

[5] **المصدر نفسه** ، 84 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

القصصية نظراً لأهميته وحساسيته وما يفيض به من مشاعر إنسانية " [1] . يقول السارد : " **ستكون قصة مدهشة ، بطل استثنائي يحسدني القراء عليه ... حوار شيق ، حبكة محكمة ، وأحداث تتشابك وتتصاعد وتيرتها إلى ما بعد الخاتمة** " .[2]

تتعدد الشخصية الرئيسية في قصة "القبيلة " حيث إنّ " تعدد الشخصيات يؤدي إلى تشتيت ذهن القارئ ، ويتنافى مع تحقق وحدة الانطباع الذي يعد شرطا أساسيا من شروط القصة ذلك لأنّ تعدد الشخصيات لا يحقق للقارئ الوحدة الشعورية التي هي الهدف الأول من أحداث القصة "[3] . فتتناوب شخصية الطبيب العائد من أوروبا ووالده شيخ القبيلة الحضور العاصمة.ل القصة ، حيث يدور موضوع القصة حول صراع الإنسان ، وخصوصا الطبيب مع القيم والعادات المجتمعية ، وذلك عندما قرر الطبيب أنْ يقيم عيادته في قبيلته بدلا من العاصمة :" **وكيف لي أنْ أقنع القبيلة بصوب اختياري ، وهم الذين ذبح فقراؤهم قبل الأغنياء أبكارهم احتفاء بعودتي من الغربة حاملا شهادة الطب** " [4]. وكان هذا القرار بعد أنْ عاين الرعاة وهم يواجهون العاصفة الثلجية العنيفة ويلوذون بأغنامهم تجاويف الجبال :" **وصلنا مرابض الأغنام ، لا أثر وكانت خيام الرعاة الرثة قد سويت بالأرض تحت الثلوج** " [5]. والمشهد الآخر الذي أجبره على البقاء في القبيلة ، مشهد زوجة البدوي عندما كانت تحضر الطعام للضيوف ، فاضطرت إلى تقطيع لحاف أولادها لتجعله وقودا للنار :" **كانت زوجة المضيف تقطع من لحاف أولادها بمقص الصوف ، ثم تغطس القطعة بالسمن العربي وتلقى بها بالنار** " [6].

تتباين الشخصية الرئيسة في طبيعة أدوارها ، حيث حاول النص أنْ يوضح طبيعة كل شخصية ، فشخصية الطبيب تعتبر تطورية سواء أكان التطور في فكرها أو ممارستها ، بالرغم من الخوف والحيرة التي

---

[1] قنديل ، فؤاد ، فن كتابة القصة ، ص 207

[2] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 81.

[3] الشاروني ، يوسف ، **دراسات في القصة القصيرة** ، دار طلاس ، دمشق ، 1989 ، ص 44

[4] الأزرعي، سليمان، **القبيلة** ، ص 19

[5] **المصدر نفسه**، ص 24.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 27.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لازمته في بداية القصة : " **ذئاب البراري تطبق علي تحاصرني من كل الجهات ولست مستعدا لان أتنازل عن إنسانيتي وأتحول إلى ذئب كيلا تأكلني الذئاب** " [1]. ويتغلب الطبيب على خوفه ويقرر أنْ يقيم العيادة في القبيلة بدلا من العاصمة.

أما شخصية شيخ القبيلة، فقد أمّن لها السارد حضورا سرديا طويلا في القصة، وكان لها دور بارز في إقناع الطبيب بعدم التخلي عن قبيلته وفتح عيادته فيها:" **لم لا ؟ الدنيا تغيرت يا دكتور. ولذا لن لك أسمح بفتح عيادتك في العاصمة . القبيلة أولى بك . قلت لوالدي : إنّ مستقبلي في العاصمة .**

فرد بحزم: لا مستقبل لك خارج القبيلة " [2].

من خلال ما تقدم ، يمكن القول إنّ الشخصية الرئيسة هي محور القصة والدعامة التي يعول عليها النص السردي القصصي ، كما أنّها تدفع العمل إلى الأمام لأنّها مدار الأحداث ، وقد يكون أكثر من شخصية رئيسية داخل العمل القصصي .

(3) الشخصية الثانوية

هي الشخصية التي تؤدي دورًا ثانويًا في العمل الروائي ، ويكون حضورها على قدر الدور الذي تؤديه ، إنها غالبا ما تختفي في العمل الروائي بمجرد انتهاء دورها ، فهي ذات وظيفة مرحلية ، لذلك فهي أقل في تفاصيل شؤونها من الشخصية الرئيسية ، فلا تهتم بتفصيلات حياتها ، ولا يُقدم من أبعادها إلا القدر الذي يخدم الفكرة الجوهرية ، أو يساعد في إضاءة شيئا من الشخصية . ولكنّ ذلك لا يقلل من أهميتها في العمل الروائي ، فالفكرة أو الأفكار الرئيسية في الرواية قد لا تظهر وتتشكل إلا من خلال الروابط والعلاقات بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية ، كما أّنها قد تسهم في إبراز المحيط الاجتماعي للرواية ، بل إن بعض الشخصيات الثانوية قد تؤثر على الشخصية الرئيسية تأثيرا قويا ومباشرا يجعلها تغير مسار حياتها سلبا وإيجابا

---

[1] الأزرعي، سليمان، **القبيلة** ، ص 27.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 19.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1]. والشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيوية ونكهة وقدرة على إبلاغ رسالته ، وإن تحريك الصورة الدرامية داخل العمل الروائي ،لا يتم إلا من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذروته ومعناه ، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث [2].

بيّن بعض النقاد الدور الذي تؤديه هذه الشخصية ، فهي " كثيرا ما تحمل آراء المؤلف وتقفز في بعض مواضع القصة إلى المحل الأول " [3]. وهي كذلك " تقود القارئ في مجاهل العمل القصصي، وتوجه الحبكة والأحداث، بحيث تلقي ضوءا كاشفا على الشخصيات الرئيسية ". والشخصية الثانوية " تحدد وتؤكد وتعين مواقف الشخصية الرئيسية ، لأنّها تعرض صورة مغايرة تماما عنها " [4]. وتبنى في الغالب عبر سجية أو فكرة واحدة فلا تتغير طوال الرواية ولا تؤثر فيها الأحداث ولا البنية ولا غيرها من الشخصيات ، وتكون تصرفاتها تبعا لذلك معروفة لدى القارئ ، فلا تفاجئه بجديد على نحو مقنع [5].

لقد ظهرت الشخصية الثانوية في النماذج القصصية المختارة من القصة الأردنية بشكل لافت وفاعل في تفعيل الحدث وتجلية الشخصية الرئيسية وصنع حبكة القصة ، حتى في بعض القصص كان لها دور أهم وأكبر من الشخصيات الرئيسية . وسنحاول الإشارة إليها من خلال التعرض لبعض نماذج الشخصية الثانوية في القصة الأردنية .

وتظهر شخصية الحاجب في قصة " المجنون " على سطح النص عبر وصف الراوي لها:

" – **ماذا تريد من مولانا أيها الشاب**

– **لقد جئت لخطبة ابنته**

---

[1] ينظر : نجم ، **فن القصة** ، ص 101–102 / بحراوي ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 210.

[2] عبد الحميد ، باسم ، **مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية** ، مجلة الأقلام ، ع64، 1988 ، ص 42.

[3] هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ، 569 .

[4]عبد الله ، عدنان ، **النقد التطبيقي والتحليلي** ، بغداد ، دار الشؤون العامة ، 1986 ص 75.

[5] قنديل، فؤاد ، **فن كتابة القصة** ، القاهرة ، الهيئة العامة للقصور الثقافية ، 2011، ص 37

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- **انفجر الحاجب ضاحكا حتى كاد ينقلب على ظهره ، طائر الغرابة حلق فوق رؤوس الحراس الذين اخذوا يحملقون في وجوه بعضهم** " [1]. فالحاجب استغرب من طلب الشاب الفقير – الشخصية الرئيسية – ألا وهو خطبة ابنة الوالي ، و على الرغم من التحذيرات التي يتلقاها بأنْ لا يقْدم على فعلته المجنونة ، حيث إنّ كثيرا مما تقدموا لخطبتها قد نالوا حتفهم على يد الوالي وذلك بأنْ قطع رؤوسهم .

في قصة " دينار والأصدقاء " تظهر شخصية الأصدقاء ، حيث بدت على مشاعرهم الجمود وعدم المبالاة تجاه صديقهم كسّاب ، فلم يكترث أحد منهم في غيابه " فهي شخصيات متناثرة في كل قصة تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث " [2]." **لبّوا الدعوة جميعا ، ولم يتغيب سوى كسّاب الفقير .. في البداية دارت كؤوس الشمبانيا والنبيذ**" [3]. فهؤلاء انهزمت عندهم قيم الكرامة والإنسانية ، فعند سماعهم خبر وفاة كسّاب صديقهم ، لم يبدو عليهم التأثر وإنّما ظلوا منهمكين في الرقص تتوسطهم(دينار) بفستانها مثل فراشة :" **دارت الكؤوس ، الجميع في حيرة من أمرهم ، كاد الخبر أنْ يفسد عليهم ليلتهم . أحدهم شغل الموسيقى فجأة . أعلن المضيف :نستأنف الحفل أيها الأصدقاء** " [4].

ويمكن الإشارة إلى شخصية الطفل الصغير في قصة " الممحاة " كشخصية ثانوية ساعدت على تجلية الشخصية الرئيسية بالرغم من قلة المساحة التي تتحرك عليها : " **أثناء بحثي الذي طال وجدت طفلا صغيرا يبدو في الثانية عشرة من عمره ، وقد وضع على رأسه قبعة** " [5].

وقد استعان الكاتب بالحوار الذي دار بين البطل والطفل، ليكشف عن غياب الذاكرة التي تعرض لها الإنسان وحالة التشرد والضياع التي عصفت به:" **اقتربت من الطفل وسألته: أين وجهتك ؟ .. نظر الطفل إلي مستغربًا قال: لا أعرف. قلت: أنت الوحيد الذي يملك رأسا حقيقيا لا ممحاة 0قال ما يدريك ؟ ثم رفع قبعته**

---

[1] الرشيد، حسام ، **رأس كليب**، ص 4.

[2] عودة ، صبيحة ، **جماليات السرد في الخطاب الروائي** ، عمان – الأردن ، دار مجدلاوي للنشر ، ص 133-134.

[3] **الزعبي ، باسم** ، تقاسيم المدينة المتعبة ، ص 40.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 41.

[5] النعيمي، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 49.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فشاهدت ممحاة صغيرة ما زالت في طور النمو " [1]. فهذا الحوار أضاء جانب مهما من الشخصية الثانوية ، ألا وهي الجانب النفسي ، وقامت شخصية الطفل بخلق الصراع وإثارة الحيوية داخل النص السردي :" **قررتُ أن أواصل بحثي ... فاجأني بأن نادى علي، ما الجمعية،في أي حي تسكن ؟ ... صعقني السؤال ، فلأول مرة اكتشف أنّني لا أعرف الإجابة ، وما إن تحسست رأسي حتى وجدت الممحاة** " [2]. هذه القصة إدانة للذاكرة الجمعية ، فالقاص اكتشف في النهاية أنّه لا يستطيع تذكر شي ، وأن رأسه عبارة عن ممحاة [3].

يكتسب الحوار الذي دار بين الراوي – صاحب النبتة المشؤومة – والأم في قصة " الكحلا " أهمية كبيرة ، حين يكشف الحوار جانبًا من جوانب الشخصيات الرئيسية " فتكون الشخصيات الأخرى في خدمة الشخصية الرئيسية ، فتظهر من خلال تصرفاتها مع الشخصيات "[4] :

" **قالت أمي وهي تشير إلى النبتة التي يسميها الكحلة تخفيفا للفظ الكحلا**

- **هذه الكحلة فأل شر**
- **ضحكت ولم أعلق ... أضاقت**
- **البيت الذي تزرع فيه الكحلة تصيبه العين** " [5]. صاحب النبتة لم يسمع النصيحة فهمَّ بزراعة الكحلا عنها سقط عن السلم وانكسرت رجله . فنلاحظ الحضور السردي البارز لهذه الشخصية الثانوية على مدار النص ، وكيف أنّها قد أسهمت في الكشف عن الطباع النفسية للبطل بأنْ أظهرت أنّه من الأشخاص الذين يؤمنون بالتطير والاستعداد الفطري لقبول هذه الفكرة : " **بعدها لم أعد أتعثر ، فارقتني المصائب ، حتى أنني أزدت إقبالا على الحياة وشفيت أمي من مرضها ، ولم تعد تنادي جدتي الميتة أثناء نومها** " [6].

---

[1] النعيمي، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 49.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 50

[3] المومني، علي ، **الحداثة والتجريب في القصة الأردنية** ، عمان ، دار اليازوري ، 2009 ، ص 16.

[4] الشاروني ، يوسف ، **دراسات في القصة القصيرة** ، ص 53

[5] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 11.

[6] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 12.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يتحدث القاص في قصة " الجُمجمة " عن الشخصية الثانوية – المقرئ ، الذي بدوره راح يتلوى آيات بينات من الذكر الحكيم على الجُمجمة التي تتحرك في المقبرة . فنلاحظ كيف أنّ السارد بضمير الغائب قد تكفل في تقديم هذه الشخصية: " **هبط من السيارة الحكومية، وقرأ الفاتحة، ثم جثا على ركبتيه وحلق كفيه حول أذنيه وراح يتلو آيات من الذكر الحكيم** " [1]. وفي موضع آخر:" **كان صوت المقرئ منغما حزينا وجارحا وهو يتوجه بالآيات الكريمة صوب الجُمجمة التي لم تكن تعرف الاستقرار. ولم تستجب لأي نداء رسمي أو شعبي** " [2].

وقد يكون السارد هو مصدر المعلومات في أخباره عن الشخصيات الثانوية، ففي قصة العاصمة نجد هذا التدخل، وذلك عندما وصف السارد والده (الحاج سالم):" **وضع والدي لحيته بين كفيه وأطرق برأسه، وتصبب العرق من وجهه. قال والدي بعد إن خرج من غفلته: سأغادر. أجل سأغادر . ولكنّي سأخبر كل أهل القرية إنك اتهمت الشيخ سالم في أمانته ... اقتحم العلية حارسان صارمان انتزعا والدي من إبطيه، ولكن الرئيس خاطبهم بهدوء : فقط اصرفوه من هنا ... لم أرَ ذليلا مثلما رأيته ذالك اليوم. ولم أتوجه إليه بأي سؤال رغم أن الأسئلة قتلتني** " [3]. فمن خلال هذه المعلومات نلاحظ تدخل السارد ومساعدته للمتلقي على معرفة الظروف التي يعيشها وما يدور حولها، حيث ساعده على رؤية حالة الإذلال التي تعرض لها الحاج سالم .

ب) الشخصية من حيث البناء الفني :

ا) الشخصية النامية (المكورة)

قسّم فورستر الشخصيات إلى مغلقة ومسطحة بالنظر إلى موقف الشخصية . أما الشخصية المغلقة فهي الشخصية المركبة التي لا تستقر على حال ولا يمكن التنبؤ بمصيرها وتفاجئ القارئ بما لم يتوقعه منها ، وتؤثر في غيرها تأثيرا يتضح من خلال سلوك تلك الشخصيات ، فهي نامية ومتطورة مع الأحداث . أمّا

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 11.

[2] **المصدر نفسه**، ص 12.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 61.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الشخصية المسطحة فهي شخصية راكدة لا تتغير ولا تتبدل في سماتها طوال النص وكأنّها شخصية ثابتة لا تتأثر ، كما إنّها لا تؤثر في غيرها [1]. نستشف من ذلك أنّ بناء الشخصية يعتمد بالدرجة الأولى على خاصية الثبات والتغير . فهناك شخصيات سكونية لا تتبدل أحوالها إلا بشكل جزئي ، مقابل شخصيات محورية دينامية تتغير بشكل مفاجئ من خلال امتزاجها ومعايشتها لبنية السرد .

يتحدث فورستر عن الشخصية المكورة ويميزها بسمتي الإدهاش والإمتاع :" هل هي قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة ، فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة ، وإذا لم تقنع كانت شخصية مسطحة تحاول أنْ تبدو مستديرة " [2]. وهي معادل مفهوماتي للشخصية النامية للشخصية النامية [3].وهي التي تتطور وتنمو قليلا بصراعها مع الأحداث أو المجتمع ، فتتكشف للقارئ كلّما تقدمت في القصة ، وتفجؤه بما تغني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة [4]. ويراها بحراوي بأنها " شخصية مركبة معقدة لا تستقر على حال ولا يستطيع القارئ أنْ يعرف مسبقا ماذا سيؤول من أمرها لأنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار . وهي شخصية مغامرة وشجاعة معقدة ، تؤثر من سواها وتتأثر بهم . وتمتاز الشخصية النامية – المدورة – بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة [5].

في قصة " البشعة " (أخذ الأزرعي عنوان هذه القصة من غالب هلسا في مجموعته القصصية وديع والقديسة) تواجهنا شخصية البشعة " وهي التي تم تكوينها بتمام القصة ، فتتطور من موقف إلى موقف ، وهي في كل موقف تظهر لنا تصرف جديد يكشف جانبا مهمًا منها ، فهي تثير دهشتنا وتحرك انتباهنا "[6] ، وهي عبارة عن شخصية واقعية مأزومة ، شخصية كانت تحمل كل الصفات السلبية . واقعة بين السلب والإيجاب.

---

(1) ينظر :فورستر ، **أركان الرواية** ، ترجمة : موسى عاصي ، مراجعة : سمر الفيصل ، بيروت ، 1994 ،ص 54.

(2) **المصدر نفسه** ، ص 96.

(3) مرتاض ، عبد الملك ، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)** ، ص 100.

(4) هلال، محمد غنيمي ،**النقد الأدبي الحديث** ، ص 566.

(5) ينظر : بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ص 215.

(6) عودة ، صبيحة، **جماليات السرد في الخطاب الروائي** ، ص 121 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهي الشخصية التي " يسعى القراء إلى البحث عنها، ورصدها، ومراقبة تفاعلها مع مشكلات الحياة وذلك ما يسهم في فهمها وإدراكها " [1] . ففي بداية القصة يصف الكاتب مشهد دخول البشعة إلى حرم المدرسة وهو يشتم أعراض جميع المعلمين. ومع تتابع السرد سرعان ما يتهيأ البشعة لتحول ما ، فقد تحول إلى إنسان آخر عندما وضع أمام امتحان صعب . فبعد الحوار الذي دار بين المدير والبشعة واقتناعه بأنّ تصويب علامة حفيده لا يجدي نفعًا، عندها تحول البشعة إلى إنسان آخر . " **اجتاز البشعة مدخل المدرسة وهو يشتم أعراض جميع المعلمين . ويخص المدير بشتائم منتقاة تتعلق بأمه وزوجته وألقابه المثيرة للضحك** ".[2]

ثم تبلغ التطورات أوجها ، وذلك عندما زجّ السارد بإحداث القصة المضمنة من خلال استرجاع البشعة لقصة تسميته بهذا الاسم ، وسردها عن طريق الراوي بصوت المتكلم ليرسم لنا السارد جوانب أخرى من حياة البشعة أبو محمود : " **لقد اتهمت بسرقة أغنام إحدى القرى المجاورة . حكم علي القاضي بالبشعة لإثبات براءتي ؟ كان علي أنْ أمد لساني إلى الخارج . وأنْ يضع القاضي جمرة متقدة عليه ، فإذا لم يحترق لساني فهذا يعني أنّي بريء ... لم يحترق لساني ! فالبريء يظل لسانه بليلاً باللعاب ، ولا يصاب فمه ولسانه بالجفاف ... هكذا أعلن القاضي براءتي . لقد أطفأ لساني الجمرة المتقدة ....**" [3].

يقدم السارد في قصة " إيسى " استرجاع سردي يمهد فيه لعائلة يموت جميع أطفالها قبل أنْ يصل الواحد منهم ثلاثة سنوات : "**جميعهم ماتوا الصبيان والبنات . بعضهم مات أثناء الولادة .. وبعضهم بعد الولادة بأيام أسابيع . وبعضهم الآخر بعد سنة أو سنتين** " [4]. وبعد هذه الاسترجاعات الطويلة تبرز شخصية ماما دبلانك ، " فهذا النوع من الشخصيات لا تكتمل معرفتنا به إلى عندما تنتهي القصة ، فالمحكّ الذي نميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجئتنا بطريقة مقنعة " [5]. دبلانك بدورها ترعى الطفل الأخير للعائلة . وفي القصة ارتسمت ملامح الإيجابية على الراهبة في معطيات النص القصصي ، مما جعلها شخصية

---

[1] الحديدي ، عبد اللطيف ، **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث** ، ص 58 .

[2] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 45

[3] **المصدر نفسه** ، ص 46.

[4] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 71.

[5] الحديدي ، عبد اللطيف ، **الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي**، ص 154

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مكورة بامتياز ومنها : " **قالت الممرضة الأجنبية ستسمونه إيسى ، فهو اسم مبارك . وسوف يعيش من دون إخوته ... دبلانك اشترطت أن يظل عيسى تحت رعايتها لسنين دون أن يترتب على الأبوين آية التزامات مالية** " [1].

2) الشخصية المسطحة (الثابتة – السلبية)

الشخصية المسطحة تجسيد للعادة في المقام الأول ... أمّا الشخصية الدرامية فنقيض الشخصية أسيرة العادة ، إنّها الاستثناء الدائم ، إنّها تحطم العادة أو تتحطم من أجلها العادة ، إنّها تحيل طبيعتها الحقيقة إلى دراما بينما لا تفعل الشخصية المسطحة ذلك إلا بطبيعتها المفتعلة ، وعلى أحسن وجه بشيء كان حقيقا ثم لم يعد ذلك كذلك ، ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقي فعلا وكلام الشخصية المسطحة مظهري أو رمزي [2]. إذًا فهي شخصية بسيطة لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها . وهي التي تبقى على حالها من بداية القصة إلى نهايتها، حيث تكون مكتملة على الورق، لا تعبر الأحداث عن طبائعها أو ملامحها، ولا تزيد أو تنقص من مكونات الشخصية. وهي التي تبقى ثابتة الصفات طوال الرواية، لا تنمو ولا تتطور بتغير العلائق البشرية أو ينمو الصراع الذي هو أساس الرواية ، أو تبقى ثابتة في جوهرها... وتبنى على سجية واحدة أو فكرة واحدة أو تصور واحد بشكل كاريكاتوري مضخم [3]. وتمثل صفة أو عاطفة واحدة تظل سائدة بها ، فتخلو من عنصر المفاجأة .[4] " وهي شخصية عادية لا تنمو داخل العمل الفني، حيث لا تمثل إلا حضورا مساعدا لنمو القصة عندما تأتي قاصرة حتى عن تمثيل الشخصية المصورة في الواقع. ويكون لها دور ثانوي في العمل القصصي [5]. يعوزها عنصر المفاجأة، من المعرفة نواحيها إزاء الشخصيات والأحداث الأخرى ، وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصورًا وأضعف فنًا لأنّ تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 72-73.

[2] ينظر : **موير** ، **أدوين** ، **بناء الرواية** ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة 1965 ، ص 139

[3] ينظر :هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ، ص 530.

[4] **المصدر نفسه**، ص 565.

[5] ينظر : **عبد الله** ، **عدنان** ، **النقد التطبيقي التحليلي** ، ص 67.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا تكشف به كثيرا من الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية [1]. وهي مفيدة للكاتب لأنّه يلتقطها من الحياة ويرسمها بلمسة واحدة ولا تحتاج منه إلى كبير عناء في ذلك ، ويجد القارئ منها فائدة لأنّها تذكره ببعض معارفه [2].

ويرى فورستر أنّ هذه الشخصية تستخدم لإلقاء الضوء على الشخصية الرئيسية (البطل) عن طريق إبراز تطوره وتفاعله الدينامي مع الحياة ، وفي مقابل ثبات الشخصية المسطحة لتساعد البطل على كشف آرائه وآماله للشخص الثانوي [3].

ونستطيع أن نميز في الأدب عمومًا بين نوعين من الشخصيات الفنية ، أولهما شخصية عادية ، غالبا ما تجيء مسطحة ، لا تنمو داخل العمل الفني ، ولا تمثل حضورا مساعدا لنمو القصة بل إنها غالبا ما تجيء قاصرة حتى عن تمثيل حركة الشخصية المصورة في الواقع. وهذا النوع من الشخصيات الأكثر انتشارا في الأعمال الفنية ، وهو غالبا لا يعيب العمل الفني إذا استخدمه الفنان بشكل ناجح ... ومن الملاحظ أنّ هذا النوع من الشخصيات يزداد وجودا في إطاره الكمي في العمل الفني ، وهذا ما نجده أكثر انتشارا في العمل الروائي منه في القصة القصيرة ، على أنّ هذا لا يعني خلو القصة القصيرة من مثل هذا النوع من الشخصيات ، على العكس ، إننا نكاد لا نجد عملا فنيا إلا فيما ندر يخلو من أمثالها [4]. وميزة هذا النوع من الشخصيات هو سهولة وضعها في العمل . فهي لا تحتاج إلى اهتمام كبير، ويجب أنْ لا تتناقض مع الطرح العام الذي يريده المبدع... كما أنّ الاعتماد عليها فقط يقلل من إمكانية تطور العمل الأدبي ويبقيه في الغالب في دائرة العكس الفوتوغرافي بعيدًا عن الصياغة الفنية الخلاقة.[5].

وهذه بعض نماذج هذه الشخصية من مجموعة مختارة من أعمال كتاب القصة القصيرة في الأردن.

---

[1] نظر : أولتبنيرند ،**الوجيز في دراسة القصص** ، ص 24.

[2] ينظر : ويليك، رنيه **نظرية الأدب** ، ترجمة : عادل سلامة ، الرياض ،دار المريخ ، 1992 ،ص 23

[3] ينظر : فورستر ، **أركان الرواية** ، ص 85.

[4] ينظر: رضوان ، عبد الله ، النموذج: **دراسة نقدية للجوانب الفنية للقصة القصيرة الأردنية** ، مجلة الأقلام ع 3 ، ت 1981 ، ص 14.

[5] **المصدر نفسه**، ص 15.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يقدم السرد في قصة " ساعة جدي " شخصية والد بطل القصة مرة واحدة: " **مات جدي وانتقلت الساعة إلى أبي امتلك الزمن، صار يضعها في جيب، ويحرص على أن تتدلى سلسلتها الفضية من الجيب الذي يأتي فوق القلب مباشرة** " [1]. فالساعة التي ورثها أبوه عن جده انتقلت إليه، وكلمّا أراد أنْ يهزها بقوة ازدادت سرعة العقارب: " **وكنت أشعر أن النابضان يتسارعان أو يلتقيان أو يتزاحمان. نبض القلب ونبض العقارب خصوصا حين يسأله رفاق عمره بين الفينة والأخرى كم الساعة** ".[2] فكأنّ البطل أراد أن يروي حكاية الزمن الذي ينبأ بتقدم والده في العمر وتجاوزه مرحلة الشيخوخة " **فقد صارت ساعته تسبق الظل وكان ذلك أن الأذان صار أبكر والعصافير تزقزق قبل موعدها بكثير** " [3].

وتظهر شخصية الأم في قصة " المستهدف " عبر استرجاع سردي قصير يجعلها تدور حول فكره واحدة لا تتغير ، وهي استهداف البطل وتعرضه للظلم من قبلها : " **امرأتان تتحكمان بي وتسخرنا مني: أمي وزوجتي . كانت بعض الملابس تنكمش وتقصر . وهنا تبدأ أمي باستهدافي حيث يمتنع إخوتي عن ارتداء تلك الملابس بينما هي تتولى مهمة إطلاق الشتائم والدعوات على الباعة** " [4]. فالحياة عند البطل مشروع خاسر، فمع تقدم العمر يكتشف الإنسان بأنّه كائن غير نافع بدليل تعرضه للظلم والاستهداف في الطفولة . " **فالحياة مشروع خاسر قوامه الترويض والتكيف الذي لم أجد له تفسيرا غير التنازل، فهي في مرحلة متقدمة من العمر تحيل الإنسان إلى كائن غير نافع** " [5].

يُبرز السرد في قصة " تلك المرأة " شخصية الأشقاء الثلاثة ، وأبو عدنان والأرملة العجوز ، مجتمعة في الأحداث التي تخصها وتتعلق بها ، وهي موقفها من الفتاة (المرأة الثلاثينية) التي أقدمت على فعل شنيع: " **حين بدأ أنفها يستنكف رائحة جسدها ، مدت أصابع يدها اليمنى نحو وجهها وأخذت تتحسس فكها الأيسر**

---

[1] ناجي، جمال، **المستهدف**، ص 37.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 37

[3] **المصدر نفسه** ، ص 39

[4] **المصدر نفسه** ، ص 43.

[5] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 44.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي تورم من تناوب تلك الأيدي الذكورية " [1]. فجميع هذه الشخصيات تأخذ شكلا مسطحًا ، لأنّها تشكل دورا واحدا ، فالأشقاء الثلاثة تناوبوا على لكم أختهم وإجبارها على عقد قرانها من أبو عدنان . وكذلك قولها: العجوز التي حافظ السارد على شكلها المسطح ، واقتصار دورها على الدعاء على أبناءها بالشلل ،لأنّهم ضربوا أختهم : " **بينما بدأت أمها الأرملة العجوز العمياء الجالسة بأبدية موجعة في حوش الدار تحت دالية العنب تصيح وتولول بصوتها المحرج داعية على أبناءها بالشلل والعماء** " .[2] وأيضا قولها : " **لقد خفت عليك أمس من أنْ يتلبسك الجان لشدة ما ضربوك** " .[3] بعدها اتخذت الفتاة من حكاية تلبسها عن طريق الجن وسيلة لارتكاب المحرمات عوضًا عن الحرمان الذي لاقته في بيتها: " **عندما انتصف الليل استردت المرأة الثلاثينية أنوثتها بالكامل وهي تنسل من البيت وتصعد درجا عنيفا يؤدي إلى غرفة الطالب الجامعي**" [4].

وتدخل شخصية هايل في قصة " تكنولوجيا الحب والكراهية " المجال السردي بوصفها المخبر الذي يتدخل ويخبر رواد المقهى بحدث طارئ ، ألا وهو خبر اعتقال صدام حسين: " **استيقظ هاتفا مطلقا موسيقى راقصة أيقظت الجميع باستثناء قيس وهيليدا هايل الذي وجد فرصة لإعادة لملمة شتات الجلسة وليتربع على عرشها هذه المرة أعلن الرسالة التي توقع تطغى على خيانة قيس وهيليدا** " [5].فشخصية هايل لا تملك أي مواصفات قد تضعها تحت توصيف معين . وذات صبغة واحدة لا يغيرها السرد ، وهي إخبار رواد المقهى بهذا الخبر– اعتقال صدام حسين– ليكشف من خلالها سلوك شخصيات المقهى التي لم تعطِ هذا الخبر أيّ أهمية ، بل طغت على مشاعرهم حبّ الذات والأنانية: " **قيس وهيليدا بقيا سائحين في ملكوت الحب ... رابع يتساءل ألن يكن معتقلا طوال هذه المدة** " [6].

---

[1] قنديل ، خليل، **سيدة الأعشاب** ، ص 69.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 72.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 73 .

[4] **المصدر نفسه** ، ص 74.

[5] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص .34

[6] **المصدر نفسه** ، ص34

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: بعض نماذج الشخصية في القصة القصيرة الأردنية

تعددت نماذج الشخصيات في المجموعات القصصية المختارة للدراسة . والنموذج الفني لا يعني بالضرورة صورة الشخصية مفردة ... وإنّما عن طريق طرح الحالة الإنسانية بشكلها الأرقى مرتبطة بظرفها وتاريخها... فيستطيع القاص عبر تصويره الفني الخلاق لحياة إحدى القرى أو التجمعات الإنسانية أنْ يصل إلى مرحلة النمذجة والطرح "[1]. والشخصية النموذجية هي الشخصية التي تشكل المطلب الأسمى في الإنجاز الفني ، والوصول إليها يتطلب قدرة فنية متطورة ، فهي تتجاوز حالة العكس الفوتوغرافي للواقع ... وتبلغ درجة التفرد في حضورها ، وهي مستمدة من الواقع لكنّها تختلف عنه وتشكل بديلا للشخصية الواقعية ، فتساعدنا على قراءة وفهم العام والخاص ، وتملكْ قدرة على التعميم وإعطاء صورة موضوعية مطروحة .[2] فما من قصة إلا وتحوي على عدة أصناف من الشخصيات، ولعلّ هذا يساعد على الكشف عن نمط الشخصية. ومنها :

1) شخصيات سلبية (غير فاعلة)

وهي الشخصيات التي تطغى على تصرفاتها وسلوكها عنصر الشرّ والتخاذل والنصب والاحتيال، والأعمال السلبية الضارة بأفراد المجتمع، وحتى التخابر ضد مصلحة الوطن، وغالبا ما يكونوا خاضعين لإرادتهم الداخلية المكبوتة. وهم يقفوا جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجئهم، ويستدبروا الحظ آسفين نادمين... ويخضعون لإرادة البيئة وإحساساتهم الداخلية مكبوتة.

يصور القاص في قصة "**عورة** " هشاشة الإنسان وسُحقه ، ففي بداية القصة يظهر البطل عارٍ تماما ،لا يدري كيف حدثت له هذه المصيبة: " **كنت أسير في الشارع مع صديقي ، وفجأة اكتشف أنني عار تماما ، صعقني الأمر ورحت بارتباك شديد أحاول إخفاء عورتي** "[3]. ويؤكد أنّه قد ارتدى ملابسه قبل الخروج من البيت " . ولكن المصيبة الأكبر التي حدثت للبطل أنّ جميع ما في الشارع قد وجدهم عراة تماما أيضا : "

---

[1] ينظر: رضوان ، عبد الله ، النموذج: **دراسة نقدية للجوانب الفنية للقصة القصيرة الأردنية** ، مجلة الأقلام ع 3 ، 1981 ، ص 17.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 16.

[3] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، بيروت ،المؤسسة العربية للدراسات ، 2002 ، ص 61.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد كان جميع من وقع بصرهم ومن ضمنهم صديقي نفسه عراة " [1] . وقد يكون مغزى هذا تصوير الانسحاق النفسي والذلّ الذي يتعرض له عامة أفراد الشعب.

تعدّ شخصية(المدير العام) وموظفيه في قصة " **ذات السوار الذهبي** " من الشخصيات السلبية، فمن خلال مسيرة هذه الشخصية ، نجد أنّها شخصية مهزومة عديمة الإرادة ، انهزمت عندها قيم الكرامة الإنسانية ، فهؤلاء انهمكوا بالتفاصيل الهامشية والصغيرة المتعلقة بالموظفة (آن) ، التي تضع في قدمها سوارًا ذهبيًا وأصبحوا منشغلين وللحظات كاملة بالتحديق بعالم (آن) : " – **ما الذي يميزها ؟ قال بشيء بقدمها ياة – لا أعرف ، فقط رأيت سوارا بقدمها . – سوار بقدمها يا للغباء ! سوار يجعل المدير العام يترك مكتبه... ويذهب عند آن** " [2]. ولكنهم نسوا للأسف عوض الموظف المناضل الذي ضلّ يبحث عن حياة كريمة بعيدًا عن سفاسف الأمور والذي أصبحت جمجمته منفضة السجائر :" **آن تجلس على الكنبة ضامة ركبتيها إلى صدرها ... وقد بانَ سوار الذهب ... ومنفضة أصلها رأس عوض امتلأت بفضلات السجائر على طاولتها** " [3]." فيوجد في القصة القصيرة دائما ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون التي تهيم على حواف المجتمع " [4].

في المجموعة القصصية " خيانات مشروعة " ، يُكشف عن بعض الشخصيات غير الفاعلة والمضطربة في سلوكها ، فتبرز شخصية أدهم في " قصة الأنيق " لتمثل حالة شخصية ينتابها العجز، وذلك عندما تلكأ عن نجدة والده : " – **أبوك يا أستاذ أدهم لازم تلحقه – هاله فزع الأطفال ولهفتهم – ماله وين لازم ألحقه ؟؟ – هاشم وإخوانه بطحوه بساحة البيدر وضربوه بالمذاري** " [5]. عند ذلك يُظهر الكاتب المفارقة الساخرة في سلوك أدهم والاضطراب ، وقد ظهر ذلك في العديد من السلوكيات عنده : " **فكّ ربطة**

---

[1] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، ص 61

[2] الزعبي، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 40.

[3] **المصدر نفسه**، ص 42.

[4] أوكونور ، **الصوت المنفرد** ، ص 14.

[5] الجنيدي ، عمار،**خيانات مشروعة** ، عمان ، دار أزمنة ، 2003 ، ص 15.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عنقه ، علقها في الخزانة ، فك أزرار قميصه . استبدل حذاءه الأنيق بآخر قديم ... " [1]. وأيضا : **" وقف فجأة . رمى الفأس جانبا ورجع إلى غرفته ، خلع حذاءه واستبدل البنطلون بآخر مهترئ "** [2].

2) شخصيات إيجابية (فاعلة)

وهي الشخصيات التي طغى على تصرفاتهم الجانب الأخلاقي والقيمي من خلال أفعالهم وقيمهم النبيلة التي تؤكد طيبتهم وصلابتهم ، وقد يكونوا مرتبطين بالكفاح والنضال [3]. والبطل الايجابي يتميز بقدرته على صنع الأحداث والمشاركة في تطورها واغتنام الفرص لكي يسهم في تشكيل حركة الحياة ، والتأثير فيمن حوله من الشخصيات واتخاذ مواقف ايجابية في انفعالاته ومشاعره ومواقفه من الآخرين " [4].

وقد حظيت الكثير من القصص بحضور هذا النمط ، حيث نلمح الشخصية تشارك وتساهم مساهمة فاعلة في صنع الحدث ، رغم الصعوبات التي تواجهها .

وتظهر شخصية الراهبة الايطالية ماما دبلانك في قصة " إيسى "من المجموعة نفسها بصورة المرأة التي جاءت لفكّ النحس عن عائلة يموت جميع أطفالها قبل أنْ يصل الواحد منهم ثلاثة أعوام فهي " الشخصية التي تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى وتنال من تعاطفها بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات ... وقد تكون هذه الميزة مزاجية أو انطباعية على الشخصية كالوقار، أو تكون سلوكية كشخصية المناضل " [5]. فقد تميزت هذه الشخصية بقدرتها على صنع الأحداث والمشاركة فيها ، وذلك عندما أصرت على أن تعطي وعدًا بأن يعيش الطفل إيسى – المولود حديثا – بخير وسلام كأي طفل :" **قالت الممرضة الأجنبية : ستسموه إيسى . فهو اسم مبارك . وسوف يعيش من دون أخوته ، ووافقت حليمة لأنها كانت كالغريق الذي يتشبث بالقشة** ".[6] فسلوك الممرضة دبلانك يؤكد على دورها الإيجابي في سير أحداث في القصة ، فلم تتخلَ عن

---

[1] الجنيدي ، عمار، **خيانات مشروعة** ، ص 16.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 17.

[3] ينظر : غطاشة ، داوود ،**قضايا في النقد العربي** ، عمان ، مكتبة دار الثقافة ، 1991 ، ص 127.

[4] ينظر: عثمان، عبد الفتاح ، **بناء الرواية** ، ص 120.

[5] بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 270.

[6] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 72.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إيسى وظل في حضانتها لسنين " **اشترطت أنْ يظل عيسى تحت رعايتها لسنين دون أنْ يترتب على الأبويين أيّة التزامات مالية ، سيلحق إيسى بإخوته إن لم يظل تحت مراقبتي** " [1]. وعلى مرّ السنين يكبر إيسى ويلتحق بمدارس في أرض الشام ، ويظلّ في نظر الراهبة إيسى ، فهما طالت السنوات على فراق الطفل يبقى الإحساس بالعاطفة ظاهرًا : " **: لا استطيع أن أراك غير إيسى . هذه لإيسى الصغير** " [2].

3) شخصيات تراثية (تاريخية)

التراث هو كل متوارث سواء أكان مكتوبًا أو شفويًا ، تاريخيًا أو دينيًا أو أسطوريًا أو فلكلوريًا.[3] وقد استلهم كتاب القصة الشخصية التراثية ، والأديب لا ينقل الأديب هذه الشخصية نقلًا فوتوغرافيًا ، بل يجعلها شخصية تراثية معاصرة في الوقت نفسه ، ويتم ذلك باختيار الأديب من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة ثم يسقط أبعادا تجريبية على هذه الملامح التي اختارها [4].

ويرى بحراوي إن " فئة هذه الشخصيات المرجعية يدخل ضمنها الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية كالحب والكراهية، أو الاجتماعية كالمحتال . وعندما توظف هذه الفئة في عمل أدبي فإنّها تهدف إلى تثبيت الإطار المرجعي الثقافي فيها"[5]. وقد يتخذ الكاتب هذه الشخصية وسيلة للتعبير عن موقف معين يريد الكاتب أنْ يعّبر عنها من خلال أحداث القصة . والشخصية التراثية هي إحدى أدوات استجلاء الإبداع والاستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية ، والحصول على معان جديدة عن طريق استعادتها أو تحميلها تجربة معاصرة تضاف إلى تجربتها التي عرفت بها [6]

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 73.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 76-77.

[3] عبد الرحمن ، مراد ، **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر** ، دراسة نقدية ، القاهرة ، دار المعارف ، 1991 ص 23.

[4] ينظر: زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر**، طرابلس- لبنان، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1978، ص 60.

[5] ينظر : بحراوي ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 217.

[6] حمادي،عصام ، **التناص التراثي في الشعر العري المعاصر** ، عمان ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2011 ، ص 251.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعندما يرسم الروائي شخصيات من هذا النوع ، فإنّه يلزم نفسه بدافع الصدق في التعبير أن تكون الشخصية نموذجا للإنسان الشعبي ، ومن ثم فهو يجعل هذه الشخصية تنطق بكلّ ما يمثله موروث الإنسان الشعبي من أدب ومعتقدات وممارسات ، فالكاتب لا يستطيع أن يفصل بين البيئة المحلية وبين البقايا والترسبات التي ورثها جيلا بعد جيل [1]. وقد وظّف كتاب القصة القصيرة في الأردن الشخصية التراثية في بعض قصصهم ، وفيما يأتي بعض النماذج :

يستعين القاص في قصة "رحيل الطيّار" ، بشخصية (جعفر الطيّار) . وهي شخصية دينية تحمل فكرًا عقائديا وأخلاقيا ، وتأخذ دور المرشد والمنقذ داخل العمل الروائي ، ويتحدد ذلك من خلال اللغة التي تتحدث بها والفكر الذي تدعو إليه " [2] ليعبر عن موقفه من فقدان الأمل في تغيير وإصلاح حال المجتمع , يترك جعفر بن أبي طالب (الطيّار) قبره ويسال (صبرْ) القائم على الضريح مستاء من حاله فيقول : " **أتمنى يا صبر أن تجمعني بأهل البلد لأسمع منهم ويسمعون مني فهل من سبيل إليهم**" [3], فعلا يستعد جعفر الطيار لهذا الاجتماع , اغتسل وحسّن من وضع لحيته وأخذ يتجول في البلد , فلم يعجبه وضعه , وخاطب صبر القائم على القبر بأنّ مليون أبو لهب أفضل من حالكم هذا : " **أحسّ صبر بالارتباك فحمل صاحبه وفرّ به راجعا إلى الاجتماع . القوم يختبئون وراء كروشهم وفي عباءاتهم** " [4]. ثم يسأل (صبر) عن العديد من المسائل(الكذب, النفاق, مجالس السوء) . خلال الاجتماع تختلف الآراء حول وجود جعفر منهم ما بين التكذيب والإنكار والمطالبة بأوراق ثبوتية , والآخر ينكر أنْ تكون يداه المقطوعتين دليل على شخصية جعفر . يشعر جعفر بخيبة أمل , يعود إلى قبره حزينًا , بعد أنْ لاقى رفضًا من قبل الموجودين , ينطلق بجناحيه إلى السماء , ويصرخ أحد الصحفيين بقوله : لقد غادرنا جعفر إلى جهة غير معلومة : " **كتب الصحفي الصفيق بلهجة صفيقة: غادرنا**

---

[1] حمادي ، صبري مسلم ،**أثر التراث الشعبي في الرواية العربية الحديثة**، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980، ص 25.

[2] عبد الخالق ، نادر ، **الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني : دراسة موضوعية فنية** ، القاهرة – مصر ، دار العلم والإيمان ، 2010 ، ص 50 .

[3] النوايسة، نايف ، **رحيل الطيار** ، عمان ،أمانة عمان الكبرى ، 2001 ، ص 31.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 32.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جعفر إلى جهة غير معلومة ... الناس في الخارج يضحكون والخادمان والمؤذن في الساحة الخارجية غارقون في حديث لا ينتهي " [1].

ومن الشخصيات التراثية شخصية أبي الغصين (جحا) " وهي التي يستوحيها الكاتب من العناصر التراثية ، ويعتمد قص واقعها على شكل روائي ، وتعتمد الشخصية على التوظيف الكلي للعنصر التراثي ... وتقترب ملامحها من الملامح البطولية الملحمية " [2].هذه الشخصية التي استعان بها حسام الرشيد في مجموعته " رأس كليب "، كانت الأكثر ظهورا من بين كل شخصيات المجموعة وكانت موضوعا للسرد فيها ، فكل حركة كانت تقوم بها هذه الشخصية تشير إلى مدى سوء حظه . فقد استخدمه حسام الرشيد لتشخيص بعض السلبيات المنتشرة في الواقع ، فيتخذه قناعا لنقد الممارسات الاجتماعية والسياسية . " فالقاص المبدع هو من يبث الحياة في شخصياته ، فيستمدها من واقعها وبيئتها التي تتحرك فيها بحرية دون ضغط منه ، لذا يترتب على المبدع ألا تقتصر رؤيته على تصوير القوى الغريزية الغامضة ولا على الوعي الفردي المطلق "[3]. ففي قصة " اللص " يسرد الكاتب بصوت الغائب أحداث قصة جحا الذي أفرط في شرب الخمر: " **بعد أربعة أقداح من الخمر المعاق لعبت ألاعيبها في رأسه عاد حجا إلى حضارته في الرمق الأخير من الليل وبعد مكابدة عظيمة دخل إلى بيته. وهو يترنح من وطأة السكر** " [4]. بعد أنْ عاد إلى منزله لم يدر ما مؤخرته فركبل ، فقد تخيل لصًا ضخمًا في عتبة بيته . ولذا أخذ يصرخ بأعلى صوته كالنساء : يا أهل الحارة لص في بيتي لص اقتحم الجيران بيته ولم يجدوا إلا جحا وهو في حالة يرثى لها من الخوف الشديد ، فقد كانت مفاجأة ثقيلة عندا تسمر الجيران في مكانهم ولم يجدوا لصا أصلا ، بعدها لم يشعر إلا بأفواه العصي تلتهم مؤخرته .

---

[1] النوايسة، نايف ، **رحيل الطيار** ، ص 36.

[2] عبد الخالق ، نادر ، **الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني: دراسة موضوعية فنية** ، ص 51 .

[3] نوفل ، يوسف ، **قضايا الفن القصصي** ، بيروت ، دار النهضة العربية ، 1977 ، ص 86 .

[4] الرشيد ، حسام ، **رأس كليب** ، ص 41.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

4) شخصيات مغتربة

يرى لوكاش (Georg Lukács 1971 – 1885) أنّ الشخصية تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية والمسائل الوجودية العامة ، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريدا وكأنّها قضايا فردية المصيرية " [1]. أما جان جاك روسو (Jean–Jacques Rousseau1712– 1788) فيرى أنّ الإنسان قد يتعرض إلى انفصال عن خصائصه الفطرية الطيبة ليس بسبب الآثار التي ارتكبها، بل نتيجة لوجوده في ظروف غير إنسانية . إذا الخلل موجود في الواقع [2]. والاغتراب عند دوركهايم (David emile Durkheim 1858– 191) فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك وضبطه [3].

ويأتي الاغتراب في الشخصية ليعبر عن حالة العجز التي تعتري الشخصية ، فهو ينفصل عن الآخرين وعن مؤسسات المجتمع وعن النظام والقيم . ويصبح الفرد يعيش في عالمه الخاص بعيدا عن المجتمع. والاغتراب الذاتي هو اغتراب النفس والذي يتضمن انعدام الصلة بين الفرد وجزء عميق حيوي من نفسه وذاته ، فقد يكون اغترابا في قيم المجتمع بسبب انعدام تفاعل الفرد عاطفيًا وفكريًا وتلك القيم ، كما يحصل عند اغتراب بعض المثقفين في مجتمعاتهم . أو كما في انعدام التفاعل الفكري والعاطفي بين العامل ومجمل العملية الإنتاجية [4]. ويبدو أنّ شخصية المغترب قد جاءت بارزة في بعض أعمال كتاب القصة كتاب القصة في الأردن، اغتراب يتجلى في بعد الشخصية عن ذاتها وعن المجتمع الذي تعيش فيه ورفض الواقع.

---

[1] ينظر : لوكاش ، **دراسات في الواقعية** ، بيروت – لبنان ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر2006، ص 28.

[2] ينظر:سعد، السيد حسن، **الاغتراب في الدراما المصرية**، القاهرة، **الهيئة** المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 18.

[3] ينظر : بركات ،حليم **الاغتراب وأزمة المجتمع** ، مجلة الآداب ، بيروت ، ع 3 ، 1994 ، ص 17.

[4] ينظر: النوري، قيس ، **الاغتراب اصطلاحا ومفهوما ودافعا** ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج 10 ، ع 1 ، 1979 ، ص 31

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتميز شخصية البطل – السارد – في قصة " الرأس والمرأة " بالتوتر والانزعاج، حيث يمرّ بظروف قهرية صعبة واغتراب داخلي. في البداية يشعر البطل بحالة الخداع التي مارستها رأسه . ويظل البطل يوجه سؤالا لنفسه ينمُّ عن شدة اغترابه : هل إنّ رأسه على جسده أم لا ، وما يعزز شكه أنه شاهد رأسه معروضة للبيع في إحدى الحوانيت، تملك نفس مواصفات رأسه :" **الفرق أن رأسي فوق عنقي ، بينما الرأس الأخرى ترتكز فوق قاعدة مخملية اللون تضفي عليها هالة من القداسة ... أيّ مصيبة تلك التي أنا فيها** " بعد ذلك يعود البطل إلى بيته متأثرا بما أصابه، عند المدخل يلقي التحية على أشخاص فيها مثل: (أبو العبد – سعيد) فيردون التحية بأجمل منها:"**هرولت إلي بيتي متأرجحا كبندول... عند مدخل الحارة ، ألقيت التحية على أبو العبد وسعيد والآخرين ... كلهم عرفوني ، إلا أنا ، إذ يا للعجب لم اعد أعرفني** " [1].

العقيلي يؤسس لهويته , فمنذ الكلمة الأولى يقول إنها رأسي وهي تعادل القول هاكم هويت .... اغتراب العقيلي فكري عقلي ، واختلافه عن الآخر ليس اختلافا في مفردات الحياة اليومية من العادات والتقاليد وطرائق العيش , بل اختلاف في المعتقد , وهو أشد حالات الاغتراب لوعة وتغريبا, ويفرز لنا نموذجا من اللا منتمي الذي يفصل أفكاره ومعتقداته عن الكيان الاجتماعي . وإنْ كان ما يزال ينتمي إليه بقلبه وعواطفه, مما يجعل لوعة الاغتراب مضاعفة وهذه الحالة من ألالانتماء هي أشد الحالات وطأة على صاحبها.

وأظهرت القصة الإنسان ضائعا في فراغ " تبنى قصة الرأس والمرآة على انشطار الشخصية إلى شطرين , وكان لعبة القرين التي جسدها روبرت ستيفسون في رواية(دكتور جايكل ومستر هايد) تعود إلى الظهور , ولعلّ الكاتب يريد أنْ يقول من خلالها إنّ الإنسان لم يعد يرى صورته على حقيقتها , وفقد معرفته بذاته وأصبح ضائعا في الفراغ ، فإنّ رأسه قد أزيلت من مكانها وأنْ شاهدها الآخرون على جسده [2].

في قصة " الفصول الأربعة " من المجموعة القصصية تقاسيم المدينة المتعبة , يشعر البطل الكاتب باغتراب نفسي واجتماعي كبير وعدائية من قبل المدينة, فهو يريد أنْ يكتب رواية , تتقلب عليه الفصول الأربعة

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 18

[2] عبيد الله، محمد، **جماليات القصة القصيرة**، عمان، الأردن، مكتبة المجتمع العربي للنشر، 2005، ص 93.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

, وهو ما زال عاجزا عن كتابة أي جزء من الرواية, ثمة ظروف نفسية قاهرة, يعاني منها الكاتب وربما يكون هذا اغتراب هذه الشخصية بسبب علاقته العدائية مع المدينة ومع الإطار الاجتماعي (الآخرين) داخل المدينة. فالشخصية المغتربة لدى الزعبي دائمة الإحساس بمدى تعارضها مع قيم المجتمع السائدة وكلّ مأحلامها،به ، وهي غير قادرة على الاندماج وينتابها دائما الإحساس بالتشظي دائما . وربما يعود ذلك إلى أنّ المدينة في نظر الكاتب كانت معادية لأبطالها وهذا ما جعلها تفقد أحلامها ، وسلبتها حتى حرية الكتابة (الإبداع) . ومما زاد من شعور الشخصية بالاغتراب ، وعدم تمكنه من إتمام مشروعه ، حيث يبدأ القاص قصته باستهلال يؤكد فيه البطل عدم القدرة حتى على كتابة ولو صفحة واحدة :" **هذا هو صيف آخر ، أو الصيف الثلاثون ... وأنا أنتظر لحظة فرح أطرزها في روايتي ، لم احظ بلحظة الفرح تلك ، ولم تحظ أوراقي بكتابة ولو صفحة واحدة من روايتي** " [1]. فالفكرة مكتملة في ذهنه والصورة والشخصيات تتدفق، تمرّ الفصول فصل بعد فصل دون أنْ يكتب البطل أيّ كلمة: " **ترى هل ستكتب الرواية ؟ كم فصلا دون أن تكتب : ثلاثين مرة إجا وراح الثلج** " [2]. فنلاحظ من خلال أحداث القصة ، كيف أن البطل يعاني من الاغتراب الذاتي والاجتماعي ، وكيف أن الكاتب قد تعمق في الجوانب النفسية حيث جسد أكثر اللحظات في حياتها عبر السرد والوصف والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي ، ويظهر ذلك في المواقف الآتية :" **الشمس تلقي بلهيبها ، الحر والرطوبة يحولان أعصابي إلى حبة ذرة في مقلاة ... لكن الحرّ يشلّ فكري : لا يمكنني الكتابة بمثل هذه الظروف ... أغفو في جلستي واحلم بروايتي، بطلي متعب لا يستوعب ما يحدث، معارفه لا تسعفه على فهم ما يحدث** "[3]."

5) شخصيات قلقة ومضطربة

وهي الشخصيات التي تعبر في داخلها عن قلق واضطراب وخوف وتوتر نفسي وانكسار، وقد تتفاوت في درجة اضطرابها، ويكون هذا الإحباط بسبب الظروف المحيطة بالشخصية من همّ وغمّ واغتراب نفسي ومادي، وقد تكون حالة مرضية في الشخصية نفسها. وهي شخصية فنية يصورها المؤلف بكل أبعادها، فلا

---

[1] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 5.

[2] المصدر نفسه ، ص .6.

[3] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 6.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يقف على مستوى الحوادث وتعاقبها واتصالها ببعضها بعضا، لكنّه يغوص إلى أعماقها ودوافع سلوكها، أيْ شخصية ذات كثافة نفسية.

في قصة "ضيوف ثقال الظل " يقرر البطل التخلص من دفتر التلفونات الذي يخصه ، وذلك للتخلص من العلاقات التي تربطه مع الأشخاص الموجودين في الدفتر : " **كان لا بدّ أن أتخلص من أولئك الذين عرفتهم وأطردهم من بين أوراقي التي يسكونها رغمًا عني من سنين** " [1]. فيقوم البطل بحرق هذه الأوراق ، عند ذلك تحرك من أروقة الدفتر الأشخاص الموجودين في الخيال حيث حاصروا البطل وأوسعوه ضربا ، فأصدقائه الذين أحرقهم تخلص منهم في الواقع ولكنهم طاردوه في الخيال. " **أغمضت عيني وألقيت الدفاتر بالنار، بلا رأفة، بعد أنْ تماسكتُ جيدا كيلا ترتجف أصابعي النحيلة... تراجعتُ إلى الوراء لأتبين ملامحه التي بدأت بالاتضاح ، فشاهدت بأم عيني الأشخاص الذين أعرفهم والذين لا أعرفهم ... يتناسلون من الدخان، ويحيطون بي ، ويحاصروني بأجسامهم الضبابية القاتمة** " [2]. فنجحت القصة القصيرة بما أنّها تحاول التعبير عن المغمورين والمأزومين [3].

ونجد في قصة " ضجيج " ، أنّ البطل مسكون بالتوتر والاضطراب ، لا يطيق الابتعاد عن الناس : " **رغم الجهد الذي كان عليّ أنْ ابذله وأنْ أقطع المسافة الطويلة ... إلا أن السعادة كانت تجتاحني كلما صعدت درجات المبنى الست والعشرين** " [4]. ولكن سرعان ما بدأ يحسّ بالملل وكأن البيت أصبح قبرًا ، وأصبح شعوره بالوقت يتغير، حيث أصبح مزاجه غائما : " ما **أقبح اعتياد الأشياء ، وما أشد وطأة عزلتي التي اخترتها بإرادتي ... أقاسي وحدة تكبر كلّ صباح** " .[5] بعدها اهتدى البطل إلى حلّ للقضاء على عزلته ، حيث استدعى كهربائيا وطلب منه أنّ يضبط جرس الباب بحيث يقرع كلّ نصف ساعة : "**يقرع كل نصف ساعة وحده ، ثم يتوقف بعد دقيقة** ".[6] بعدها اشترى دزينة من الساعات بأحجام مختلفة مزودة بمنبهات ذات أصوات متباينة في الإيقاع ، ووهب الساعات أسماء يناديها من خلالها . فجأة وفي فجر أحد الأيام ، أطلقت

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل**، ص 21.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 26.

[3] شكري ، عياد ، **القصة القصيرة في مصر** ، ص 149.

[4] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 61.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 64.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 65.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جميع ساعات المنبه أصواتها معا وهذا ما جعله يعلن هزيمته ويخرج إلى الشارع :" **أفقت هلعا على صوت ضخم مفاجئ . صوت أعرفه ولا أعرفه ، صوت بدا لي أنّه يقصدني أنا بالذات ... أعلنت هزيم**"**.القصصية "ن بيتي حاملا حقيبة ملابسي بما حوت من الشارع** " [1]. لقد ظهرت الشخصيات القلقة المضطربة والمتوترة في جميع قصص المجموعة ، فأبطال المجموعة " في توتر دائم ، لا يسكن هذا التوتر حتى بعد أنْ يقفل العقيلي قصته ويوقف حركة بطله على الورق ، ويمنحك بطله شعورًا مهمًا وهو أنّه ما يزال على قيد الحياة " [2] وأبطاله أما مثقفون أو أناس عاديون من الدهماء ضعاف ومأزومون[3]. وتعبر غير قصة في المجموعة عن اغتراب الذات والعزلة الاجتماعية وعدم تقبل عالم المدينة المتجدد بشكل مستمر ... وتعبر عن انتقال من نسق يقدم على الذات والعزلة حد الضجر ، إلى نمط حياتي عماده الضجيج والازدحام في العلاقات البشرية [4]. ففي المجموعة هزائم وانكسارات وجولات من الخيبة وفقدان القدرة على فعل شيء إزاء ما تواجه هذه الشخصيات التي اختارها العقيلي ليكونوا ضيوف في المجموعة ،إنّهم ليسوا ثقلاء قطعا ، فمنهم في بعض الوقت ظرفاء جدا ، وفي بعض الآخر معزولون ومغلوبون على أمرهم ومشددون بخيوط واهية من الأمل [5].

في المجموعة القصصية " مزيدًا من الوحشة " ، اختارت القاصة لمجموعتها شخصيات إنسانية قلقة ومضطربة وجودية ، انتابتها أزمات نفسية وعاطفية سببت لها التوتر والقلق مما نتج عن ذلك عدم التوافق والتصالح مع المجتمع . وقد نجحت القاصة في إدخالنا إلى عالم القصة مباشرة من خلال استهلالها السردي بعرض الأزمة النفسية مباشرة للشخصية: " **كانت حياتي أسهل بكثير، لو أنّ جدتي لم تكن كاذبة... لما خطر**

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 65.

[2] **ينظر** : عبد الفتاح ، حسن ،" **حمى التوتر وتزاحم الصور في مجموعة ضيوف ثقال الظل لجعفر العقيلي** " ، حسن عبد الفتاح ، جريدة الرأي ، ت 29-4-2005.

[3] ينظر : " **تجربة البحث عن كتابة جديدة** "، نضال القاسم ، جريدة الرأي ، ت 4 -4-2008

[4] ينظر : صالح، عالية ، " **ضيوف ثقال الظل لجعفر العقيلي** : حيرة الإنسان المعاصر " ، جريدة الرأي ، ت 21-3-2008.

[5] ينظر : حسين، هدية ، " **ضيوف ثقال الظل لجعفر العقيلي ، هزائم وانكسارات وجولات من الخيبة** "، جريدة الرأي ، ت 1-12-2006.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ببالي أن تقنعني ذات ليلة شتائية بأنّها لم تتركني أبداً ".[1] وفي قصة أخرى :" **مما يؤكد أنّ ثمة اعوجاجا حقيقيا في فمك ، حتى صوتك الذي يتغزل أولئك الحمقى ببحته المثيرة ، هو نتيجة حتمية لأطنان السجائر التي نفثها بشراهة على مدى سنين عديدة** " [2]. فبعض الشخصيات تعيش أوضاعًا حياتية صعبة وتقوم بأدوارها مكرهة ،هي نفسها غير راضية عنها ، والبعض الآخر يتصرف تصرفات غريبة مما يزيد من حدة التوتر والقلق والاضطراب . ومن هذه الشخصيات شخصية النادل قي قصة " بين الحين والآخر" ، إذ تستهل القاصة القصة بمونولوج يعبر فيه البطل عن عدم لرضاه بدوره ووظيفته :" **لست شديد الاعتزاز بمهنتي كنادل . وهي ليست خياري الأول فيالعادة، في الواقع هي ليست خيارا على الإطلاق** " [1]وفي موضع آخر : " **آه ، الملل هو مشكلتي الكبرى ، الإيقاع الواحد الذي نسير فيه أيامي يكاد يقتلني . هل أبدو معقدا بعض الشيء؟ إنّ المثقفين معقدون في العادة ، وأنا اعتبر نفسي واحدة منهم** " [3]. فالنسور تكتب قصصا قصيرة تبحث فيها عن ذاتها باستمرار بتسليط الضوء المتوتر والمتلبس والقلق في شخصياتها وبالغوص في نفوسها وقلقها الوجودي متمسكة بأمل اللحظات بدل الضائعة مستنفرة كل الحواس مزاوجة بين اللغة العادية التلقائية واللغة الشعرية مستندة إلى المناجاة والحنين. ويخيم الموت بظلاله على أجواء المجموعة وشخصياتها، ويأخذها إلى أجواء موحشة وباردة وقاسية، ويظهر ذلك في عدد من قصص المجموعة مثل قصة الكثير من الخذلان، وقصة إيضاح قليل، وقصة مزيدا من الوحشة.

وفي قصة "احتيالات " , تعاني الشخصية من الاضطراب النفسي ونتيجة لذلك تضطر إلى البحث عن وسيلة تمكنها من النوم , فتجد ضالتها في معظم المهدئات وبعض الحيل الذهنية. ويظهر هذا التوتر في مواقف متعددة من القصة :" **لكنّ ذلك لم يكن مجديا ، حتى البحر خذلني وكف عن هدهدتي ، دفنت رأسي تحت**

---

[1] النسور ، بسمة ، **مزيدا من الوحشة** ، ص 15.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 33.

[3] النسور، بسمة ، **مزيدا من الوحشة** ،ص 52.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوسادة وبكيت " [1]. وجاء أيضا : " **أعد نفسي للخروج ، أقود السيارة باتجاه عملي ، الشوارع مزدحمة ... سائقو السيارات في حالة توتر ، مزاج الناس ميال إلى العدائية** " [2].

ومن الشخصيات القلقة , شخصية التواءم في قصة "شتات النفق اللامرئي" فهما توءامان مثقفان غريبان يعرفان جميع الفنون السريالية ، كما وأنّهما خلال رحلتهما في رحم آمن يتبادلان الحديث عن (ألفرد نوبل) ويهاجمانه ، وكانا يستبشرا خيرا قبل مجيئهما ، ولكن عند ولادتهما يتفاجأان بعالم المدينة الباعث على القلق والشك والتوتر . " وهذا النمط أتاح للكاتب أنْ يعبر عن القلق الإنساني والشك في مدينته بنقل هذا الشك من حيز الحقيقي إلى حيز الخيال واللامعقول وصولا إلى نتيجته مفادها أن العالم مخيف ومقلق ولا يرحب أبدا بالقادمين الجدد الذي يحلمون به [3].

في قصة " حجرة مظلمة " وفي المشهد السري الأول ، تبدو ذاتها،في حالة توتر واضطراب , فعند وجودها في المطبخ تحدق في جميع الأشياء في المطبخ, من أدوات , تحدق في السكين وتدور في ذهنها عدد من الأسئلة ، لماذا هذا السكين نصلها عريض وشديد اللمعان يثير الرعب . تتهاوى المرأة على الأرض, والأفكار المشوشة تتضارب في ذاتها ، تأخذ السكين وفي نفسها رغبة عارمة في إيذاء نفسها ، فعلا ينتهي هذا المقطع نهاية مأساوية بمشهد الذراع الممتلئ بالدماء وخيوط الدم على الأرض. إذا اتخذت المرأة من إيذاء النفس تحقيقا للنشوة التي طلبتها. وترى هيا صالح إنّ شخصيات هذه المجموعة يساورها القلق والتوتر ، إذ تقول : "في مجموعة سفر الرؤى لبسمة النمري , تعاني معظم شخصيات المجموعة من القلق والتوتر والإحساس بالعزلة والاغتراب في المحيط التي تعيش فيه, وهو ما تجلى في تخييم الموت على الأقاصيص ، لا بوصفه قادرًا على

---

[1] النسور، بسمة ، **مزيدا من الوحشة** ، ص 27 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 28.

[3] الشعلان ، سناء ، **السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة** عُمان ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي ، 2007 ، ص 265.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كشف عيشتها ... فأموات النمري لا يدفنون ولا تقام لهم مراسم الجنازة ، لأنّهم يلبثون أنْ يعودوا إلى الحياة ثم يموتون ثم يحيون [1].

وعبر العقيلي عن انكسار وانهزام الإنسان من خلال تمثيله لشخصية البطل المهموز في قصة " **الرأس والمرأة**" ، يرى البطل رأسه معروضا للبيع في أحدى الحوانيت القديمة ، ولذلك قرر أن يشتري رأسه ولكن المحل مغلق , احتار في أمره كيف يتكلم ويسمع ورأسه غير موجود ، وليتأكد من هذا اشترى مرآة صغيرة . فعلا لم يجد رأسه , مدّ يده عليها فوجدها مستقرة فوق عنقه , فالبطل يحس رأسه ولا يراها , بينما غيره يراها , إذا فهو يعيش أزمة نفسية, شبه يومية واجهها في حياته.

من خلال الاطلاع على بعض النماذج القصصية في فترة الدراسة ، نلاحظ أن الشخصية من أهم العناصر البنائية المكونة للقصة القصيرة ، حيث جاءت متعددة ومتنوعة من حيث أنماطها وأوصافها والأحداث التي جاءت بها. وقد تعددت أمثلة الشخصية النامية والشخصية الثابتة ، حيث كان لتفاعل الشخصية النامية دور كبير في سبر الأحداث ويمكن متابعة التطور من خلال التمعن في أحداث القصة .على العكس تماما هذه الشخصية ، الشخصية الثابتة – المسطحة التي أظهرت الأحداث عدم نموها وركودها ، فهي لا تغير لا تتأثر ولا تؤثر في غيرها .

لجأ القاصون في الأردن إلى نمطين من أنماط تقديم الشخصيات ، التقديم المباشر الذي يعرض فيه الكاتب الوصف المادي والنفسي للشخصية ، والتقديم غير المباشر حيث يستخدم الكاتب تقنيات جديدة في تقديم الشخصية مثل الحوار والأحلام والمونولوج ، فلا معلومات جاهزة تعرف عن الشخصية ، بل يشارك المتلقي الكاتب في أخذ صورة عنها

[1] ينظر : صالح ، هيا ، **سفر الرؤى لبسمة النمري ، المشهد القصصي كما لو كان وجه** ، جريدة الرأي ، ت 2008/9/26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد استطاع الكاتب أنْ يصور شخصياته بشكل دقيق من جميع أبعداها ، الخارجي والداخلي ، حيث يقف المتلقي أمام شخصيات وكأنها واقعية . وقد أسهم الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي في معرفة نفسيات الشخصيات وحقائقها.

وقد أنجز الكتاب نماذج مختلفة للشخصيات في أعمالهم وكان لها اثر كبير في مجتمعهم ، كالشخصيات السلبية والشخصيات الايجابية ، والشخصيات القلقة والمضطربة ، والشخصيات التراثية وغيرها من النماذج والتي كان لها دور بارز في صنع الحدث وتطوره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث : بناء المكان وامتداد الفضاء

أولا : مفهوم المكان

ثانيا : المكان والفضاء

1- المكان في القصة القصيرة الأردنية

1- المكان الأليف والمكان المعادي

أ- البيت

ب- المقهى

ج- الشارع

د-السجن

هـ- الصحراء

و- القبر

2 - المكان الواقعي والمكان الخيالي

رابعا : أ- فضاء المدينة

ب- فضاء القرية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: مفهوم المكان

يؤدي المكان دورًا مهمًا في البناء القصصي كونه عنصرًا فاعلًا في القصة ، فهو المكان الذي تجري فيه الأحداث ، وتتحرك من خلاله الشخصيات ، وقد يكون مُراد القاص في عمله ، وهو بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل . ولا يمكن تجاوز المكان في العمل الفني لأنّه يعمق صلة الواصل بين القارئ والنص ، مما يجعل القارئ يشارك الكاتب في بحثه عن المكان واستعادة الذات والهوية ، فلذلك يعد المكان حاضناً الوجود الإنساني وشرطه الرئيس[1]. ويرى باشلار أنّ المكان لا يمكن أنْ يبقى مكانًا لا مباليًا ، ذا أبعاد هندسية وحسب ، بل هو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل لكل ما في الخيال من تحيز .[2] " والعمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد الخصوصية وبالتالي يفقد أصالته " [3]. وباستطاعة الكاتب أنْ يوظف المكان لتجسيد الأفكار والرموز والحقائق المجردة وبالتالي تقريبها من الواقع [4].

ويعد المكان " القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص القصصي ويستوعبها حدثاً وشخصية وزمناً ، و هو الشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته " [5]. ويحتل المكان قيمة مؤثرة في بنية النص الأدبي ، قيمة تتوضح باكتشاف الأبعاد الثلاثة للمكان، البعد الجمالي ، البعد الدلالي ، البعد الإيديولوجي [6]. والمكان ليس بناء خارجيا مرئيا ولا حيزا محدد المساحة ولا تركيبا من غرف ونوافذ ، بل هو كيان من الفعل الميسر والمحتوي على تاريخ ما ، أو المنتظمة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة [7]. ويؤكد محمد يوسف نجم على أنّ للمكان أهمية كبيرة في العمل القصصي فيقول: " فلا بدّ لكل قصة من أنْ تبدأ في مكان معين وأنْ تنتهي

---

[1] ينظر : محادين ، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2001 ، ص 20

[2] ينظر : باشلار ، غاستوف ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ،1988، ص 31

[3] **المصدر نفسه** ، ص 6.

[4] ينظر : قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1984 ص74.

[5] العوفي ، نجيب ، **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة** ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ص 149.

[6] الطعان، صبحي، **المكان في النص**، مجلة المعرفة، ع 378، 1995، ص 189.

[7] ينظر: النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1988، ص 8.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عند نهاية معينة " [1]. وهو عنصر محوري في تشكيل العمل القصصي ، لارتباطه بالعناصر البنائية الأخرى من زمان وشخصيات وأحداث ، ودخوله في علاقات متعددة مع المكونات السردية من لغة وحوار ووصف ، فإنّا لا نفهم دور المكان إلا من خلال ربطه بجميع عناصر البناء القصصي . ففي المكان نعيش ونلتقي ونبحث عن الأمان والطمأنينة والألفة والهدوء ، الدفء والمتعة ، الفرح والسعادة ، الجمال والبساطة والفخامة والحلم والحماية ، كما قد يقابلنا في المكان حالات العداء والكراهية والحزن والشقاء ، الخوف والضياع ، القلق والتوتر ، الإغراء والغواية ، العنف والغدر[2]. والمكان إطار محدد لخصوصية اللحظة الدرامية، والحدث لا يكون إلا في مكان محدد يحدث بين شخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفيات التي تقصد الكاتب الدرامي أجزاء أحداثه وصراعه عليه.

ويمكن للقصة القصيرة، أن تتناول حدثًا واحدًا، أو أحداثا تتواصل زمانا ومكانا، أو تتحرر من قيود التسلسل الزمني أو التلاحم المكاني، إذا ما حافظ القاص على وحدة الموضوع ووحدة الانطباع، وأقام الربط بين العلاقات المختلفة في حالة تعددها أو تعدد مراحلها، بحيث تبدو الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية حقيقتين متكاملتين في عرضه القصصي [3]. وإن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا يحتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها أن يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشب والمسرح .[4]

و" الأمكنة والأشياء في القصة القصيرة خاضعة للتكثيف الرمزي، ولهذا السبب يمكن أنْ يمزق الوصف الذي يردْ حشواً الانسجام بين القارئ والنص القصصي، ويُضعف من شأن عاملي الإثارة والتشويق، كما يُقلل من قدرة القارئ على التركيز. ولعلّه من الواجب حصر مجال القصة في بيئة معينة وفي نطاق محدود وزاوية واحدة، ينظر من خلالها إلى الحياة الرحبة "[5]. والمكان لا يتضح في القصة القصيرة إلا مكثفا ، بحكم أنّ فنية

---

[1] نجم، محمد، **فن القصة** ، ص 33

[2] ينظر: عبد الملك، بدر، **المكان في القصة القصيرة في الإمارات**، أبو ظبي، المجمع الثقافي، 1997 ص 315.

[3] نصار ، حسين ، **صور ودراسات في أدب القصة**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1977 ، ص144.

[4] لحمداني ، حميد ، **بنية النص السردي** ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، 2000 ص 65

[5] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 109

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القصة القصيرة تتطلب الإيجاز والتركيز والشدّ إلى المفاصل المهمة من العلاقة بين فنية القصة وتاريخية المكان .[1] و المكان هو" العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل ببعضها البعض "[2] . ولابدّ للقصة من مكان تجري عليه ، وترتبط الشخصية القصصية بعلاقة عميقة مع المكان الذي تتحرك فيه ، وكذلك القاص له علاقة متعددة الجوانب بالمكان في القصة ، فهو الذي يقوم بوصف المكان ، ويقوم بتحديد الإطار الجغرافي الذي تدور فيه أحداث القصة .

وقد عالج الكتاب مشكلة المكان بطرق فنية بطرق فنية متباينة، فثمة من الطرق ما هو تقليدي لا نحصل منه إلا على إشارات ومسميات للمكان، هي شوارع وبيوت ومحال، ولكنّها شوارع وبيوت ومحال بلا روح وبلا دم وبلا نغمة وبلا فن. وثمة من الطرق ما هو تجريدي تحصل منه على الكثير.

ثانياً: المكان والفضاء

اصطلح النقاد مصطلح آخر للدلالة على المكان الروائي وهو مصطلح الفضاء ، وعزوا ذلك لتعدد الأحداث وتطورها داخل العمل الروائي ، فالعمل الروائي لا يقدم مكانًا واحدًا بل تتعدد وتتطور الأمكنة تبعا لحركة الشخصيات ، والفضاء يتسع ليحتوي على أشياء متعددة لا حصر لها من مثل المكان والزمان واللغة والأحداث التي تقع تحت أنماط السرد[3]. ويدرس بحراوي المكان بوصفه عنصراً حكائياً ، والفضاء مكونًا أساسياً ، ويميز بينهما في حدود التعريفات دون التطبيقات ، ويرى أنّ المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها ، يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد [4]. ويرى حميد لحمداني أنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان ، فهو مجموعة الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية ، وسمّى أربعة أشكال يتجلى فيها الفضاء وهي : الفضاء الجغرافي وفضاء النص والفضاء الدلالي

---

[1] النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص 151.

[2] الصمادي ، امتنان ، **زكريا تامر والقصة القصيرة** ، عمان ، المؤسسة العربية للدراسات ، 1995 ص 171.

[3] ينظر: جنداري ، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2001، ص 7

[4] بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 26

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والفضاء من حيث هو منظور روائي ، أي هو الحيز الزماني والمكاني [1] . وفي معرض القول على مصطلحي "الفضاء " و " المكان " فقد توصل إلى نتيجة مفادها " إن الفضاء شمولي ، إنّه يشير إلى "المسرح " الروائي بكامله ، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي " [2].

وقد استقصى عبد الرحيم مراشدة مفهوم الفضاء في الفلسفة العربية وغيرها حيث توصل إلى نتيجة مفادها أنّ مصطلح الفضاء جامع لمفهوم المكان والزمان والخلاء والأبعاد جميعا ، فالمكان جزء من الفضاء [3]. والفضاء هو " الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي " [4]. ويرى عبد الحميد محادين أنّ الفضاء الروائي يتحدد في زمان محدد [5]. " إنّ مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة من مثل التحديدات التي وضعها النقاد الغربيون ، فالفضاء هو عبارة عن مجموعة من الأفكار والرؤى والموضوعات "[6]. ويرى سمر الفيصل أنّ تحديد المكان يساعد على تحديد طبيعة الفضاء ، لأنّ الفضاء أكثر شمولًا واتساعًا من المكان ، لأنّه أمكنة الرواية كلها ، إضافة إلى علاقة الفضاء بالحوادث ومنظورات الشخصيات ، ويمكن التمييز بين فضاء مركزي يشكل شبكة علاقات متداخلة معقدة [7]. نستشف من خلال هذه الآراء أن الفضاء أعم وأشمل من المكان ، لأن الفضاء قد يحتوي على مجموعة من الأمكنة ، وقد لا يقتصر فقط على المكان وإنّما يتعداه إلى الزمان .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

---

(1) ينظر : لحمداني ، حميد ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، ص 60-62

(2) ينظر : **المصدر نفسه** ، ص 62.

(3) ينظر: مراشدة ، عبد الرحيم ، **الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا)** ، عمان ، وزارة الثقافة ، 2002 ، ص 1-23

(4) جنداري ، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا** ، ص 8

(5) محادين ، عبد الحميد ، **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف** ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات ، ط 1 ، 1999 ، ص 89

(6) نجمي ، حسن ، **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية** ، المغرب ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 2000، ص 44.

(7) الفيصل، سمر روحي، **الرواية العربية: البناء والرؤيا**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 256

ثالثاً: المكان في القصة القصيرة الأردنية

تتعدد الأنماط المكانية التي يتكئ عليها كتاب القصة القصيرة في الأردن ، لما لها من دور كبير في تطور الحديث ونموه ، فضلا عن دور الأمكنة في إظهار المضمون الاجتماعي للقصة . " فنوع المكان يؤثر في أخلاق وعادات الشخصية التي تتحرك على أرضه ومستوى المواقف التي تتخذ الريف مكانا لها تختلف في أحداثها وشخصياتها وصراعها عن الحكاية التي تتخذ المدينة مجالا لحركتها [1].

إنّ سعة المنجز القصصي لكتّاب القصة القصيرة في الأردن إذ تزيد المجموعات القصصية في فترة الدراسة عن أكثر من مئتي مجموعة مما يجعل الإحاطة بالمكان فيها كلها شيئا لا يمكن لفصل أن ينهض به، فاحتيج إلى اختيار بعض النماذج من المجموعات القصصية ، فكان اتخاذ المجموعات القصية الآتية شواهد لدراسة المكان في هذا الفصل وهي : سيدة الأعشاب وعين تموز لخليل قنديل / المستهدف لجمال ناجي / ضيوف ثقال الظل لجعفر العقيلي / تقاسيم المدينة المتعبة لباسم الزعبي / بيكاسو كافيه لسامية العطعوط / عدوى الكلام لهاشم غرايبة / يد في الفراغ لأحمد النعيمي / فلفل حار لصبحي الفحماوي / فالانتاين والقبيلة لسليمان الأزرعي / طمي لمريم جبر / أرض الحكايا لسناء الشعلان / موت لا أعرف شعائره لمفلح العدوان .

وقد تفاوتت آراء النقاد والباحثين في تحديد أنماط المكان وتقسيماته . ومن النقاد غالب هلسا في كتابه جماليات المكان، حيث قسّمه إلى ثلاثة عناوين وهي: المكان المجازي والمكان الهندسي والمكان كتجربة. أما الناقد بروت ، فقسمه إلى ثلاثة أقسام وهي : المكان الأصل أيْ مسقط رأس الكاتب والمكان الوقتي والمكان الذي يقع فيه الاختيار [2]. أما مول وريمير ، فقد اعتمد في تقسيمه للمكان على موقفه من السلطة التي يخضع لها المكان ، فقسّم المكان إلى أربعة أقسام : مكان يمارس فيه سلطته وهو مكان حميم وأليف ، ومكان يخضع لوطأة سلطة التغيير ، ومكان ليس ملكًا لأحد (أماكن عامة) وهي ملك للعامة ، ومكان خالي من الناس مثل

---

[1] عثمان، عبد الفتاح، **بناءا لرواية: دراسة في الرواية المصرية، القاهرة، مكتبة الشباب، 1982**، ص 60

[2] ينظر : المرزوقي ، سمير وجميل شاكر ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ص 58-59

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الصحراء[1]. وقسم ياسين النصير المكان في كتابه الرواية والمكان إلى نوعين رئيسين : المكان الموضوعي والمكان المفترض أي مكان متخيل غير واضح المعالم .[2] وفي كتابه البناء الفني في الرواية العربية قسم شجاع العاني المكان إلى أربعة نماذج : المكان المسرحي والمكان التاريخي والمكان غير الأليف والمكان المعادي [3].

وقد اعتمدتُ في تقسم المكان على ثلاث ثنائيات هي ثنائية (المكان الأليف والمكان والمعادي) و (المكان الواقعي والمكان المتخيل) وثنائية (المدينة والقرية) ؛ كونها من التقسيمات الأكثر شهرة وشمولا في الدراسات النقدية التي تناولت المكان سواء أكانت في الرواية أو في القصة القصيرة .

1 -المكان الأليف والمكان المعادي

المكان الأليف هو مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأنّ ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته ، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر [4]. وهو كل مكان عشنا فيه وشعرنا فيه بالدفء والحماية بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا. وهو المكان الذي نحسّ فيه بألفة سواء أكان عاما أو خاصا قديما أم جديدا واسعا أم ضيقا، مدينة أم حارة أو شارعا أم مقهى.[5] وفيه " الشخصية تشعر بالأمان والحماية من الخارج المعادي وتهديداته "[6]. وفي المكان الأليف " لا يعيش المكان على شكل صور وحسب بل يتمثل داخل جهازنا العصبي في مجموعة ردود الفعل ، فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله[7].

---

[1] ينظر : قاسم ، سيزا ومجموعة من الباحثين ، **جماليات المكان** ، ص 61-62

[2] النصير ، ياسين ، **الرواية والمكان** ، ص 27

[3] العاني ، شجاع ، **البناء الفني في الرواية العربية** ، ص 31

[4] باشلار ، غاستوف ، **جماليات المكان** ، ص 44-45 .

[5] ينظر : لوتمان ، يوري ، **مشكلة المكان الفني** ، ترجمة سيزا قاسم ، ضمن كتاب جماليات المكان لمجموعة من الكتاب ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1988

[6] جنداري ، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا** ، ص 226

[7] شبيل ، عبد العزيز ، **الفن الروائي عند غادة السمان** ، تونس ، دار المعارف ، 1978 ، ص 49

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أما المكان المعادي ، فهو المكان الذي تشعر فيه الشخصية بالاضطهاد والعدائية ، ويكون فيه المرء في أغلب أوقاته مجبرا على الحياة فيه تحت ضغط الظروف الطارئة أو القدر المختوم ، شاعرا بالنفور منه .[1] ويسميه لوتمان (Yuri Lotman 1922-1993) المكان المضاد وهو " مجموعة من الأشياء المتجانسة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المألوفة خارج النص "[2] . وهي " أماكن قد يقيم فيها تحت ظرف إجباري كما هي السجون والمعتقلات أو الأماكن التي توحي بأنها أماكن للموت والطبيعة الخالية من البشر وأماكن الغربة"[3]. وسوف نقوم بدراسة بعضا من الأماكن كالبيت والمقهى والشارع والسجن والصحراء ، ونلاحظ كيف بنى القاص جماليات كل منها سواء أكان هذا المكان أليفا أم معاديا ومن هذه الأمكنة :

أ – البيت

وهو مكان المعيشة الأول إذ فيه تنشأ وتترعرع ، وهو بيت مأهول وقيم الألفة فيه موزعة وليس من السهل إقامة توازن بينها . فالبيت الذي ولدنا فيه محفور في داخلنا، يصبح مجموعة من العادات العفوية. والأشياء التي تتعلق بالبيت تأخذ صفة التذبذب التي تراوح بين الحب والنفور أو بين الاحتماء والهروب منها بين لحظات السعادة أو لحظات البؤس.[4] ويراه باشلار بأنّه " واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ،... فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا ، إنّه البيت – يحفظه – عبر عواصف السماء وأهوال الأرض "[5]. والبيت " الذي يواجه بالعدوانية الوحشية للعاصفة والإعصار، تتحول فضائل الحمية والمقاومة التي يمتلكها إلى فضائل إنسانية، إنّه يكتسب القوة الجسدية والأخلاقية للجسد الإنساني "

---

[1] ينظر : هلسا ، غالب ، **المكان في الرواية العربية** ، غالب هلسا ، ص 124

[2] يوري ، لوتمان ، **مشكلة المكان الفني** ، ص 69

[3] باشلار ، **جماليات المكان** ، ص 45

[4] ينظر : جنداري ، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند إبراهيم جبرا** ، دار تموز للنشر ، دمشق ، ص 237

[5] باشلار : **جماليات المكان** ، ص 31

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والبيت هو " ركننا في العالم... وكوننا الأول، كونه حقيقي، وإنّ ساكن البيت يضفي عليه حدودا . إنّه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام " .[1] ويرى أيضا باشلار بأنّ البيوت والمنازل تمثل نموذجا لدراسة قيم الألفة والحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات وذلك لأنّ بيت الإنسان امتدادا له [2]. ووصف البيت في حقيقته وصف للإنسان الذي يسكنه ، فالبيت بأثاثه وأشيائه وحجمه وموقعه يعكس مستوى الشخصية الاجتماعي والثقافي ، ووضعها المادي ومستواها المعيشي[3]. فالبيت " معطى مشحون بالدلالات والقيم الروحية ، فلا يتوقف حضوره على المستوى الحسي بل يتغلغل في أعماق الشخصية راسماً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءًا صميما منها "[4].

في مجموعة " سيدة الأعشاب " لخليل قنديل، ومن خلال استقراء بعض نصوص المجموعة ، نجد أن الأمكنة المعادية تشكل معلمًا بارزًا من معالم المكان، وهذه الأمكنة لا تحدد بنوع واحد، وإنّما تختلف من قصة إلى أخرى من قرية وحي ومدينة وبين وغرفة وشارع .

يمثل المكان– البيت – في قصة "البيت " مكان لا تشعر الشخصية الرئيسة – الرجل الذي أراد أنْ يشتري بيتا في جبل الجوفة– بالألفة والطمأنينة أي مكان غير آمن ومعادي ، حيث يرتبط هذا المكان بذكريات مرعبة. في البداية أعجب الرجل بالبيت ، وقد عاينه ووجد ضالته في هذا البيت العتيق : " **حين مطّ الرجل عنقه من نافذة السيارة الفارهة وشاهد البيت لكز السائق وقال بصوت فيه إيقاع خبرة وإعطاء الأوامر : هنا توقف** "[5] . وبعد زيارة الرجل للبيت المشؤوم تحول إلى مكان آخر جميل ، حيث بدأ يسترد ألفته من جديد : " **عشرة أيام وتحول البيت الذي كتب على سوره احذر السور مكهرب إلى تحفة معمارية تضج بالحركة والحياة** "[6]. عندها صار سكان المنطقة – جبل الجوفة – يشعرون بالإثم بسبب الأوهام

---

[1] باشلار ، **جماليات المكان** ، ص 36

[2] ينظر :**المصدر نفسه** ، ص 31

[3] ينظر : بحراوي ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 43

[4] لوبوك ، بيرسي ،**صنعة الرواية** ، ترجمة عبد الستار جواد ، عمان ، دار مجدلاوي ، 2000، ص32 .

[5] قنديل، خليل ، **سيدة الأعشاب** ، عمان ، دار فضاءات للنشر ، 2011 ، ص 11

[6] **المصدر نفسه** ، ص 15.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

التي أسقطوها على هذا البيت، ويظهر ذلك من خلال المقاطع السردية الآتية : " **البعض يقول أنّ البيت أقيم فوق أحد أضرحة الأولياء الصالحين وإن صاحب هذا الضريح ينهض كل ليلة اثنين وخميس... ويبدأ رفضته الصوفية** "[1].ومنها أيضا: " **والبعض الآخر يقول أن عائلة من الجن تقطن هذا البيت أصلا** "[2]. ولم يمضِ على إقامة الرجل في هذا البيت عاما حتى شبّ حريق هائل في البيت أدى إلى تفحم الرجل : " **ليل طويل مرّ على قاطني جبل الجوفة وهم يتوافدون تباعا على المكان ويتنشقون تلك الرائحة الفحمية التي يتركها عادة في البيوت والأمكنة** "[3]. فنلاحظ أنّ البيت قد تحول إلى مكان أليف، وفي ظرف طارئ سُلب البيت ألفته وجعل فيه ذكرا للسلوكيات التي تبحث أماكن آمنة.

ويتحول البيت في قصة " المزيونة " من نفس المجموعة ، المكان الجاذب الذي يقوم في مواجهة الأماكن الطاردة مصدر الألفة ، إلى مكان معادي فهو مكان أليف بالنسبة الشخصية الثانوية – هاشم – والذي وافق على أنْ يكون هو المندل الذي اتخذه الشيخ المغربي لإيجاد المزيونة التي اختفت في القرية : " **يومان وإطلالة فجر مرّت على فقدان المزيونة وضياعها والحارة بكل قاطنيها يشعرون وكأن روحهم سُلبت ، أو أنّ غياب هذا الوجه الوضاء عن صباحاتهم ونهاراتهم فأل شؤوم** "[4] . فهو مكان أليف بالنسبة لهاشم الذي قبل التحدي : " **نهض الصبي هاشم وهو يكاد أن يطير فرحا بسبب امتلاكه كل هذا التمايز بحضوره وسط كل هذا العدد الهائل من الرجال، من أجل عيون المزيونة** "[5]. بعدها يتحول البيت – الغرفة – إلى مكان معادي ، فعندما استعمل الشيخ المغربي الصبي – هاشم – لإيجاد المزيونة أخذ جسده يرتعش ولم يستطع النهوض : " **أما الصبي هاشم فقد ظل يرتعش مكانه محاولا النهوض إلا أنّ بقعة هائلة من الزيت المختلط بالماء لها طعم النحاس ظلت تشده إليها حد الاختناق** "[6]. في القصة يتبين بطلان ما يقوم به

---

[1] قنديل، خليل ، **سيدة الأعشاب** ، ص 13.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 13.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 16.

[4] **المصدر نفسه**، ص 50.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 53.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 55.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الشيخ المغربي ، ويظهر ذلك عندما زجّ السارد بمشهد العثور على المزيونة عن طريق الشرطة ، مع ما رافقه من انطلاق الزغاريد من والدتها .

في قصة " المستهدف " يمثل البيت للشخصية الرئيسية مكان لا يشعر فيه بالألفة والاطمئنان ، بل يُستهدف من قبل الأم والزوجة ، فتسرد القصة بواسطة الراوي بصوت المتكلم- المشارك في الأحداث - قصة استهدافه من قبل أمه : " **امرأتان تحكمتا بي وسخرتا مني : أمي وزوجتي . كانت أمي تلبسني قمصان وبنطالات أخوتي الكبار التي يعرفونها ويرفضون ارتداءها** "[1] وكذلك زوجته هي الأخرى استهدفته ، بأنْ قامت بتجميع مالا يريده أبناءه ودعته إلى امتلاك تلك الملابس : " **دعتني بلسان معسول إلى امتلاك تلك الملابس وارتداءها قائلة بنبرة من تخص عزيزا : أنت أبدى منم ، ثيابهم ستعيدك شبابا ، ما زالت جديدة والأهم ، خسارة أن نرميها** " [2] .

في مجموعة "ضيوف ثقال الظل "، يمثل المكان فيها ، البيت والقرية والجامعة وهو كذلك الشمال وأيضا الجنوب . أي أنّه الوطن الأردني . فهذه المجموعة أردنية الهوى والهوية [3].ومن خلال استقراء نصوص المجموعة نجد أنّ البيت في أغلب النصوص لم يكن بالمكان الأليف ، حيث تحول إلى مكان معاد وغير أليف ، وخاصة في قصة ضيوف ثقال الظل ،وقصة ضجيج ، وقصة طقوس، وكذلك قصة الرأس والمرآة.

ونجد المكان الأليف في قصة "ضيوف ثقال الظل "، والمتمثل بالبيت الذي كانت تعيش فيه الشخصية المحورية والذي قد تحول إلى مكان غير أليف: " **لم أعد قادرا على الاهتداء إلى ملامحهم بوضوح، لتنحصر علاقتي بالأسماء فقط.. علاقة باردة وجافة، ، محايدة ، تصيبني بصداع حاد** " [4] . وأيضا : " **لأعترف أنّ حالة من الكآبة بدأت تعكر صفوي، وخليطا من الخوف والقلق ينتابني كلما أجبرتني**

([1]) ناجي ، جمال ، **المستهدف** ص 43 ،

[2] **المصدر نفسه** ، ص 44.

[3] القاسم ، نضال ، **تجربة البحث عن كتابة جديدة** ، جريدة الرأي ، ت 2- 4- 2008.

[4] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، عمان ، دار أزمنة ، 2002ص 25

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الظروف على الاقتراب من الدفاتر أو استعمالها " [1] . فبطل القصة قرر أنْ يعيد ترتيب علاقاته مع أصدقائه ، وذلك بإحراق دفتر هواتفه الخاص بأصدقائه : " **خلاصة الأمر أنني سئمت الساكنين غير المرغوب بهم فما أحلم به هو أنْ أعود كسابق عهدي في القرية ... كان الأمر يتطلب قرارا جريئا كالذي اتخذته لأتخلص من الضيوف ثقال الظل الذين سكنوا أوراقي أربعة أعوام** "[2]. فالقاص هنا يقدم نموذجا لبيت غير أليف ، نستدل من خلال المكان على الطبقة البشرية التي تسكنه وحالته النفسية ، فساكنه إنسان يزعجه الوسط الذي يحيط فيه ، لأنّه مليء بالعلاقات الزائفة والرديئة ، لذا وكخطوة جريئة منه قرر أنْ يلقي دفتر الهواتف بالنار ويتخلص من أصدقائه : " **أغمضت عيني وألقيت بالدفاتر بالنار بلا رأفة ، بعد أنْ تماسكتُ جيدا كيلا ترتجف أصابعي الناحلة** "[3] . والعجيب في الأمر أنّ هناك حدثا غريبا قد حدث ، إذ أخذ دخانا يتصاعد وبدأ الأشخاص الموجودون في دفتر الهواتف ينتشرون عبر دخان في الغرفة ، حيث تلقى البطل منهم العديد من الصفعات والضربات على كل جسده : " **أذكر فيما أذكر أنّ المكان كان يضيق علي ، وإنني كنت أحاول اختراق الجدار... أثناء دفاعي عن نفسي من الضربات التي كانت تتلاحق فوق كل شبر من جسدي، بينما قهقهات شامتة ومشبوهة، بالتدريج، تعلو وتعلو وتعلو** " [4].

وتأتي الضدية المحضة للمكان – البيت – في قصة " طقوس " من خلال ركيزتين أساسيتين ، الأولى هي تراجع صفات الألفة بين بطل القصة – الأديب – والمكان ، فالأديب يحتاج إلى طقوس وظروف خاصة لكتابة روايته ، ولكنّه كلما همّ بالكتابة تذكر طقسا جديدا من شروط الإبداع : " **أغمضت عيني هنيهات ، قابضا على أطراف حلم دافئ، لكنه سرعان ما استفاق عندما فطن أنه أغفل تحضير القهوة الضرورية للكتابة** "[5] . ومن المرتكزات الضدية الأخرى ما يتركه هذا المكان من آثار سلبية على الشخصية ، فعندما شرع بكتابة الكلمة الأولى من الرواية خيّم الصمت على المكان لسبب أنّ الموسيقى توقفت ، عندها

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 25.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 25-26.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 26.

[4] **المصدر نفسه**، ص 27.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 82 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انفعل الأديب مما أدى إلى سقوط القهوة ملوثة الورق ما ألغى طقوس الإبداع الخاصة به : " **احتقن وجهه بالغضب وثار منفعلا في وجه الفراغ . رمى القلم جانبا . وضرب الطاولة بعنف ، فانسكبت القهوة ملوثة الورق الذي انفض عليه الكاتب الوسيم . وفرقه بانتظام** "[1].

ويشكل البيت في قصة " طقوس الزيارة " من المجموعة القصصية يد في الفراغ مكانا معاديا للبطل ، مكانا قائما على التوتر والقلق ، إذ يعاني مطيع من زائر ثقيل الدم وهو أشبه بالشبح (زائر متخيل): " **في الوقت المحدد يدخل الزائر من النافذة ... ينبش الخزائن والأدراج .. ينثر محتوياتها على الأرض ... يقرأ الزائر ما هو مكتوب على شاشة الجهاز ولا أسئلة . لا احتجاجات . لا تذمر** " [2]. وفي كل موعد زيارة يقوم الزائر بتنفيذ طقوس الزيارة وبعد تنفيذها يقوم بصفع مطيع على وجهه و بعد كل زيارة تزيد عدد الصفعات التي يتلقاها : " **في موعد الزيارة التالية لم يظهر مطيع ما هو جديد على شاشة الكمبيوتر ، لكن مطيعا تلقى أربع صفعات بدل الثلاث وقبل أن يخرج الزائر أخبره بأن الصفعة الرابعة جاءت نتيجة لعدم ترديده عبارة الشكر المعتادة** " [3] . في القصة تؤسس الضدية المكانية من خلال مجموعة من المرتكزات، في مقدمتها أنّ هذه الشخصية مأزومة ومنحدرة ومستكينة ينتابها الخنوع لهذا الزائر، ويظهر ذلك في عدد من المقاطع السردية: " **قال مطيع متوسلا : أعدك بأن أطرد السؤال من ذاكرتي ... فتح مطيع باب المنزل . تسمر قربه.. تلقى ثلاث صفعات متتالية وكانت الصفعات مؤلمة لدرجة انه لم يستطع التلفظ بعبارة الشكر، فالتزم الصمت إلى أن خرج الزائر** "[4]. فهذه الشواهد تجعل هذه الشخصية مأزومة ، ولا سيما حين ينفذ مطيع كل أوامر الزائر. ومن المرتكزات الضدية الأخرى أيضا انفصام عرى الألفة بين الشخصية الرئيسة – مطيع – والمكان، مما يجعله يستكين للزائر ثقيل الظل: " **يرن جرس الهاتف فيرفع مطيع**

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 84.

[2] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، عمان ، دار أزمنة للنشر ، 2000، ص 31

[3] **المصدر نفسه** ، ص 35

[4] **المصدر نفسه** ، ص 33

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السماعة. يأتيه الأمر عبر السماعة الأخرى (انتظرني).. يقول مطيع: : حاضر " [1]**وأيضا : " أمر الزائر مطيعا بالاستعداد : فتح مطيع الباب ، تسمر قربه ، تلقى ثماني صفعات ، وقبل أن يخرج اخبر مطيعا بأنه يعتبره أرنبًا قبل الصفعات وبعدها "**[2].

ب – المقهى

المقهى " علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي "[3] . وهو واحد من الفضاءات الانتقالية ، بحيث يوحي بعدم استقرار البطل وإقامته ، ويبدو كذلك علامة على التغيير ودليلا على نمط الحياة القديم ، وتلتقي في المقهى شخصيات من طبقات اجتماعية مثقفة تحاول البحث عن الراحة النفسية ، كما أنّه يعد ملتقى سياسيا للمثقفين لمناقشة القضايا الاجتماعية والفكرية . ويمنح المقهى الإنسان الجالس فيه الإحساس بالألفة والطمأنينة ، لكلّ هارب من شيء ما يطارد معنويا كان أو ماديا ، ففي جلوسه يحتمي بالحياة الأليفة التي يقدمها له المقهى حيث لا تحاصر الأسئلة كما هي موجودة في كل مكان يرتاد إليه[4]. وهو " من الأمكنة التي تملك خصوصيات تجعلها مادة مهمة في الرواية "[5].

وجود المقهى في الشارع العربي أعطى الشارع بعدًا جماليًا جديدًا، لأنّه أتاح للروائي والقاص والفنان أنْ يتأملوا الشارع جيدا ، ويدركوا ما يدور فيه ، وبكلّ بساطة كان المقهى هو كرسي التأمل للشارع ، وكأنّ المقهى هو كرسي الفرجة على الشارع [5]. ويؤكد مصطفى الضبع على أهمية المقهى في العمل القصصي ، حيث يكاد أنْ لا يستغني عنه أي قاص أو روائي حتى لا نكاد نرى فضاءً روائيا إلا وكان المقهى مساحة جزئية من مساحاته ، إذْ يشكل الفضاء واقعا اجتماعيا يعيشه الأبطال ومسرحا تدور في عمقه أحداث لا يستغني عنها النص الروائي في إنتاج دلالاته[6]. وقد يكون المقهى نصف مغلق أو نصف مفتوح ، وهو

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 31.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 36.

[3] ينظر:النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 195.

[4] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 91 .

[5] ينظر:النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 66

[6] ينظر : الضبع ، مصطفى ، **إستراتيجية المكان** ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1998 ، ص 195.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يحمل في تكوينه شيئا من خاصية البيت وشيئا من خاصية الشارع ، وهذا الانسجام والتباين للمقهى كمكان اجتماعي ، وهو ملتقى يومي لقِطاع واسع منحه خصوصية معينة [1]. ويرى شاكر النابلسي أنّ المقاهي انتشرت في أماكن مختلفة من العالم العربي ، كانت منفتحة انفتاحا اجتماعيا وثقافيا وفنيا لو علمنا أنّ بعض المقاهي كانت تقوم مقام النادي الأدبي ، كما كانت تقوم مقام المسرح، حيث يأتي الرواة يقصون الحكايات والسير الشعبية ، من خلال عروض قصصية تصاحبها الموسيقى والألحان الشعبية والأغاني ، ويقدم فيها الفنانون والرواة فنونهم وإبداعاتهم ، وكلّها مظاهر للانفتاح الاجتماعي والثقافي والفني ، الذي ساهمت المقاهي في تحقيقه [2].

ومن الوظائف التي قد يؤديها المقهى في النص الروائي ، أنّه قد يكون مكانا للتنفيس والمتعة والتسلية تفرّ إليه الشخصية القصصية من ضغوط الحياة وهمومها ، وقد يؤدي وظيفة تثقيفية حين يكون رواده من المثقفين الذين يعملون على إشاعة المعرفة من خلال الحوار حول القضايا المهمة ، وقد يكون محطة استراحة في طريق المسافرين تأوي إليه الشخصية قليلا ثم تغادره ، وقد يكون مسرحا لكثير من الممارسات المنحرفة لبيع المخدرات وغيرها [3]. وقد يتخذ الإنسان من المقهى فرصة لكي يعبر عن ذاته ، وهو مسرح الحياة الشعبية ومكان لعب الأفكار والورق والحجار والتأمل والترويح والتفريج عن النفس [4].

تتجلى الألفة في قصة " هزائم كبيرة هزائم صغيرة " بين الشخصية المحورية – السارد – والمكان – المقهى – الملاذ الآمن، باعتبار أن " المقهى بيت الألفة العام ". فقد اتخذه القاص فرصة كي يعبر عن ذاته، حيث يصور القاص تمزق الشخصية وتوترها بعد أنْ عَلِم أنّ والد عشيقته من جهاز الدولة، فيرفض البطل هذا الدور: " **ردّ هيثم: وهل بوسعه الرفض. إنه مجرد لاعب صغير في لعبة اكبر منه ومنك ومني.**

---

[1] ينظر : عبد الملك ، بدر **المكان في القصة القصيرة في الإمارات** ، ص 377.

[2] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص 195.

[3] ينظر : بحراوي ، **حسن بنية الشكل الروائي** ، ص 91-094 / الضبع ، مصطفى ، **إستراتيجية المكان** ، 195- 202.

[4] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 198

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قاطعته مستنكرا : فيفاوض بهذا الشكل المهين ويبيع الوطن في مزاد علني "[1]. فبعد أنْ أصبح الوطن منفى وخاصة بعد اتفاقية وادي عربة ، أصبحت هزيمة المثقف والسياسي لا محالة عنها. فالمقاهي هي الملاذ الملجأ للمشرد، فهي ليست مكان للتسلية واللعب والغناء بقدر ما هي مكان يسترد الإنسان حريته "[2] جاء في القصة: " **تصعد درجات المقهى إلى حيث ينتظرك مقعدك المتربع فوق زاوية الشرفة المطلة على الشارع. ترتمي فوقه السجائر ، الواحدة تلو الأخرى** " [3].

وتتجلى الألفة في قصة " المقهى الصياد" من مجموعة " بيكاسو كافية " بين مرتادي المقهى والمكان ، فالمقهى يصطاد العشاق ويقدم لهم كؤوسا مسروقة من الشوق : " **هذا المقهى صياد ماهر للعشاق يصطادهم أرواحا فيدخلون إليه مثنى وثلاث ورباع وحين يخرجون يعلو وجوههم خجل واحمرار** " [4] . في المقابل يشعر السارد – أحد عمال المقهى – بالملل والرتابة من تصرفات رواد المقهى ، مثل التقاط عشرات الصور بالكاميرات والموبايلات : " **في كل يوم أقف بكامل أبهتي وثراء جسدي على بابه .أستقبلهم زوجا .أروي لهم الحكايات الطازجة بطعم الفانيلا** " [5]. لذلك يقرر ترك المقهى والخروج منه إلى شارع عريض يبحث عن أي رجل أو مكان لا تطاله الأيدي والنظرات . فهذه المؤشرات جعلت من المكان – المقهى – مكانا ضديًا وسلبيًا وغير مألوف ، كما يلحظ من خلال وصف الراوي للمكان الذي يتحرك فيه مرتاديه العشاق (مظاهر براقة – علاقات مصطنعة – الرتابة – عدم الحصول على رجل حقيقي . وأيضا عدم الاستقرار المكاني وانفصام عرى الألفة بين الشخصية الرئيسية والمكان مما جعله يهرب ويقرر أنْ يترك المقهى ويغلقه بالشمع الأحمر : " **قررت أن يكون يومي الأخير لي ولهم . خلعت مئزري الأبيض المتسخ قليلا، بعنف، ألقيته على الأرض** "[6]

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل**، ص 34.

[2] النابلسي ، شاكر ، جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 198

[3] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 34.

[4] العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، **قصة المقهى الصياد** ، بيروت ، دار الفارابي ، 2012 ص 19

[5] **المصدر نفسه**، ص 19

[6] العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، ص 20

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتقدم القاصة في قصة " المقهى الخشبي " من المجموعة ذاتها المقهى بصورة مرعبة ، مكان غير أليف لا يستطيع مرتاده النهوض والمغادرة ، كانوا فريسة سهلة لهذا المقهى المجنون : " **جاءني النادل بالفاتورة فانقدته بقشيشا كبيرا ... وعندما نهضتُ عن مقعدي ، لم استطع الحركة ، تسمرت قدماي في الأرض وشعرت بألم كبير . لم يتحرك مني إلا جزئي العلوي** "[1]. وبما أنّ المكان المعادي هو " مجموعة من الأشياء المتجانسة يقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المألوفة خارج النص " [2]. فلا بدّ من وجود مرتكزات ضدية تؤكد الرؤية السلبية للمكان في القصة، ومنها أن هذه الضدية تنبع من المكان نفسه ، حيث تراجع صفات الألفة فيه . وهذه بعض الشواهد من القصة : " **صفعت خدي ... لعلي أحلم ، من المؤكد أني أحلم ، لكن الصفعة آلمتني كثيرا ، فحملت الخشبتين العكازين وخرجت وأنا أتعود وأبسمل وأحوقل ، وأشتم الساعة التي دخلت فيها إلى المقهى** " [3] .

وهذا ما نلاحظه أيضا في قصة " كافكا في المدينة " ، حيث يظهر المقهى بصورة غير مريحة وكئيبة : " هنا **في المقهى بالذات ، حيث الأثاث داكن اللون ، ورطوبة الجو خانقة، لا تفيد معها مراوح معلقة** "[4]. وقد اشتمل وصف السارد للمكان على معظم المكونات الأساسية ، مما يجعل القاص يتوهم بأنّه يقع في لحظة السرد داخل المقهى وخاصة عندما وصف مرتادي المقهى من الكتّاب : " **في هذا المقهى بالذات ، يأتي الكتّاب في كل يوم ، الكتّاب الأموات ... ويدخلون في صخب لا معقول** " [5]. وبنية السرد في القصة تبقى على وتيرة واحدة والمتمثلة بالراوي المشارك ، حيث يقدم لنا الراوي وصف المكان بواسطة ضمير المتكلم : " **إنّه المقهى الذي قصفته الطائرات وحطمته فوق راسي قبل بضعة العوام ... ومنذ ذلك الوقت وأنا استقبل الكتاب الأموات هنا** " [6] .

---

[1] العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، ص 22.

[2] ينظر : لوتمان ، يوري ، **مشكلة المكان الفني** ، ص 69.

[3] العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، ص 22-23.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 24.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 24.

[6] **المصدر نفسه** ، 24.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويتحول المقهى – المكان الأليف– إلى مكان معادي في قصة " تكنولوجيا الحب والكراهية " ففي البداية تتجلى الألفة فيه عندما يحتضن هذا المقهى العلاقة بين قيس وهيليدا التي أثارت غيرة الأصدقاء : " **قيس وهيليدا كانا محط الأنظار ، ليس لجمال كل منهما ، ولا لأن قيس لديه سيارة بي أم سبور ... بل لأن جلستهما كانت مريبة ، لا بل أكثر من ذلك ... ولذلك أثارا غيرة وحسد الآخرين بعلاقتهما المميزة** "[1]. فيتحول المقهى في القصة إلى مكان معادي، ويتزامن ذلك عندما تدّخل القاص سرديا وبواسطة شخصية ثانوية – هايل – ليكشف عن خبر اعتقال صدام حسين ، عندها يتحول لمكان غير أليف لهذه الشخصية : " **استيقظ هاتف مطلقا موسيقى راقصة أيقظت الجميع باستثناء قيس وهيليدا ... أعلن الرسالة التي توقع أن تطغى على خيانة قيس وهيليدا : صدام حسين اعتقل يا أخوان** "[2]. فأراد القاص " الكشف عن حالات التأزم القيمي الذي يهدر تجليات اللحظة الجميلة , بحيث تبدو المدينة المتعبة , مدينة مليئة بالحمقى , لأنّ تقاسيمها معوجة الأوتار [3].

ج – الشارع

وهو المكان المزدحم الصاخب ، المليء بالغموض والأصوات العالية وعوادم السيارات[4]. وهو " صحراء المدينة وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري لامتداد طاقته على مد الخيال ولانعطافاته تحولات من الزمان والمكان ". وللشارع وجوه عدة ومضامين مختلفة، وهو كيان مرتبط بحياة من تجارب الإنسان وعلاقاته، ومن هنا يصبح الشارع نتاج المدينة وتطورها منذ عصر الحضارة. وتعتبر الشوارع والأحياء أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات، و مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. وقد عدّه بعض النقاد بأنّه معادل موضوعي

---

(1) الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، عمان ، وزارة الثقافة ، 2007 ص 33.

(2) **المصدر نفسه** ، ص 34

(3) النصير، محمد سلام ، " **صراع القيم في مجموعة باسم الزعبي تقاسيم المدينة المتعبة** " ، جريدة الدستور ، ت 2008/4/14

(4) النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 60.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

للضياع الإنساني [1]. وكان للشارع جمالياته المختلفة باعتباره مسارًا وشريانًا للمدينة ، وفي الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل والنهار وتجلياتهما [2].

وقد احتل الشارع مكانًا بارزًا في القصة القصيرة في الأردن ، وكانت له دلالات مهمة ربما يعكس الواقع المادي والنفسي الذي يحيط بالشخصية .

يقدم القاص المكان– الشارع – في قصة " تحول " بناء على طابع واحد يتناسب مع جو القصة: " **ربّاه الطريق مزعجٌ . الجرافات والحفارات والقلابات ... الطريق أصبح مثل ساعة رملية : آلاف السيارات المسرعة تتدفق عبر الشارع العريض** " [3] . ففي المكان يكشف القاص عن طريق السارد بضمير المتكلم عورات وإخفاقات المجتمع ليعكس صورته القبيحة ، فهو عبارة عن مكان مزدحم غير منظم مختنق مرورياً : " **المسرب اليمين سيء ، فيه أوساخ كثيرة ومسير على حافة الهاوية فوق التراب ... تنك ماء يرش الماء على حافة الطريق ، يرشني ، يتحول الغبار المتراكم على السيارة إلى وحل يحجب الرؤية** " [4]. ومن جماليات المكان – الشارع – الفوضى القبيحة التي تحكمه كما ظهر فيما مضى من شواهد ، " وكذلك أن يصوره القاص من خلال الحواس الخمسة بحيث نتمتع بلذته النصية من خلالها ، لكي يجعلنا نحيط بجماليات هذا المكان إحاطة تامة [5]. ويظهر ذلك في هذا المقطع السردي : " **لكن شرطي المرور يقف في ظل شجرة متقيا لظى الشمس ، رغم أن النهار ما زال في أوله ، ومبتعدا عن الغبار الذي يثيره السائقون الذين يتجاوزن عن يمين الشارع على حافة الخندق العميق** "[6] . فالشارع العربي كما هو معروف ماديا واقعيا ، شارع قبيح المنظر ، سواء كان هذا الشارع في المدينة أو

---

[1] عبد الملك ، بدر ، **المكان في القصة القصيرة في الإمارات** ، ص366.

[2] شاكر ، النابلسي ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 60.

[3] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 111.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 112.

[5] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان** ، ص 89.

[6] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 113.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القرية ، ومردّ هذا القبح من هذه الفوضى ... وجرّاء عدم الانتماء إلى الشارع وربما يعود إلى اعتبار الشارع شارع السلطة وشارع الحاكم [1].

وتدور أحداث قصة " الممحاة " من مجموعة " يد في الفراغ "، في إحدى الشوارع المتخيلة التي اخترعها القاص، فالمكان هنا متخيل. وفي القصة تسود الأجواء الغرائبية في الشارع ، فجميع كل من في الشارع قد أصبحت رؤوسهم أقلام رصاص، مارس النسيان عملته عليهم ، يسألهم السارد – البطل – عن طلاب المدارس والجامعات ، ولكنّه يقابل بالنفي والنسيان : " **كانت حركة الناس في الشوارع تتخذ طابعا غرائبيا ، فهم يتلفتون حوله كثيرا ، والذي يخرج من شارع يعود إليه مرة أخرى ، وثمة ثرثرة غير طبيعية** " [2] . وشخصيات القصة يُمارس عليهم فعل التحول والنسيان : " **سألتهم عن طلاب المدارس والجامعات .. عن الموظفين ... فأخبروني أن أحدا من الذين ذكرتهم لا يعرف مكان دراسته أو مكان عمله** ". وأثناء تجوال البطل – السارد – في شوارع المدينة لعلّه يجد أحدا لا تعلو رأسه ممحاة لمساعدته، وجد طفلا صغيرا يضع قبعة فوق رأسه ويبدو أنّه ذكيا. ولكن وعن طريق حواره معه وعلى أنّه يملك رأسًا حقيقا لا ممحاة ، أيقن أنّ هذا الطفل كذلك لا يعرف وجهته : " **قلتُ : أنت الوحيد الذي يمتلك رأسا حقيقا لا ممحاة . قال ما يدريك ، ثم رفع قبعته فشاهد ممحاة غيرة ما زالت في طور النمو** " [3]. فنلاحظ أنّ السارد قد اهتم بالشارع ، إذ جعل منه مكانا يمارس عليه فعل النسيان والتشتت الجماعي ، حيث تجسد هذه الصورة رؤية الشخصية الرئيسية للشارع الذي يبرز وفق تصورها الحيرة والاستغراب من تصرفات هؤلاء الناس ، فجميع من في الشارع قد تحولت رؤوسهم إلى مماح لا رؤوس . وما لبث الأمر حتى انتقل إلى الشخصية الرئيسية – السارد – الذي تحول رأسه إلى ممحاة أيضا ،

---

[1] النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 67

[2] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 45

[3] **المصدر نفسه** ، ص 49 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتجلى هذا في المشهد الذي دار بين البطل واحد المارة عندما سأل البطل عن وجهته : " **صعقني السؤال ، فلأول مرة اكتشف أنني لا أعرف الإجابة ، وما أن تحسست رأسي حتى وجدت الممحاة** " [1]

ويحضر الشارع بصورة عجائبية مخيفة في قصة " النمل " ، حيث ينص".الأصدقاء البطل بعدم الخروج إلى الشارع ، لأنّ النمل يقوم بقضم أقدام المارة ، ويظهر ذلك من خلال استعانة السارد بالحوار الخارجي : " – **أرجوك لا تغامر بالخروج الآن – أغامر ؟!.. نعم ، فالنمل يملأ الشوارع ويقضم أقدام المارة بصورة عجيبة .. عجيب ما أسمع وزاد من عجبي استمراره بتفتيش جواربه ونفضه بشدة** "[2] . ولا يكترث البطل بتنبيهات صديقه، ويخرج إلى الشارع ولا يرى أثرا للنمل مع أنّه وجد شخصا في الشارع يركض بشكل ملفت للنظر: " **أين هو النمل الذي يتحدث عنه ؟! ولست أرى أمامي غير إسفلت عريض وأرتال من السيارات وكثير من المارة يسيرون على رصيف ضيق** "[3] بعد ذلك وعند خروج البطل من مكتبه ، وجد أسراب النمل تتراكض وراءه وأخذت تغطي أرضية الغرفة : " **مرّ أحد المستخدمين أمام المكتب ، حاولت أن أناديه لكن الصوت أنحبس خلفي .. يا للمفاجأة !! أسراب النمل تتراكض باتجاهي أحجامها كبيرة وغريبة**" [4]. ومن جماليات المكان – الشارع – في القصة كما يراها شاكر، أن يصورها من خلال الحواس الخمسة بحيث نتمتع بلذته النصية من خلال الحواس لكي تجعلنا نحيط بجماليات هذا المكان إحاطة تامة [5]. وهذا ما نلحظه من خلال أحداث القصة ، حيث استعان السارد بحاسة النظر لإبراز جماليات المكان – الشارع – في القصة ويظهر ذلك في المقاطع السردية الآتية : " **نعم ؟ فالنمل يملأ الشوارع ... إنه نمل بأحجام كبيرة لم أرها من قبل وبكميات هائلة، إذا حاولت أن تضغط على مجموع منها لقتلها، اجتمع عليك كثير منه وهجم كأنه يدافع عن الباقين** "[6]. فالشارع كما صوره

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 49.

[2] جبر ، مريم ، **طمي** ، بيروت ، دار الفارس ، 2000 ، ص 64

[3] **المصدر نفسه** ، ص 66

[4] جبر ، مريم ، **طمي** ، ص 67.

[5] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان** ، ص 89.

[6] جبر ، مريم ، **طمي** ، ص 64

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السارد مكان غير أليف. و كذلك فقد يكون من أبرز جماليات المكان هي الفوضى القبيحة التي تحكمه، ونلحظ ذلك من خلال وصف السارد للشارع في المقطع الآتي: " **أين هو النمل الذي تتحدث عنه ؟! ولست أرى أمامي غير أسفلت عريض وأرتال من السيارات وكثير من المارة يسيرون على رصيف ضيق** "[1] . في القصة يقدم السارد المكان – الشارع – بناء على طابع عجائبي يتناسب مع واقع القصة ، حيث تكشف عن القلق والحيرة التي تنتاب بطل القصة ، فهو عبارة عن شارع مخيف سلب حرية البطل .

وفي قصة " عورة " من المجموعة القصصية بعد خراب الحافلة ، نجد أنّ الشارع الذي يصفه السارد بضمير المتكلم – المشارك – يدل على الانسحاق والإهانة التي يتعرض لها الإنسان، حيث يتفاجأ البطل الذي كان يسير في الشارع بأنّه عار تماما : " **صعقني الأمر ، ورحت بارتباك شديد أحاول إخفاء عورتي بيدي . نظر صديقي إلي مستغربا، وقال: ما بك. لم يقوم بهذه الحركات الغريبة ؟!**"[2] . فالبطل لا يدري كيف حدثت له هذه الفضيحة لأنّه أكد بأنّه ارتدى ملابسه قبل الخروج من البيت. وبعد ذلك ومن خلال الحوار الذي دار بين البطل وصديقه في الشارع اكتشف بأنّه ليس هو العاري الوحيد في الشارع. بل لقد كان الجميع مما وقع عليهم بصره عراة. في القصة نرى أنّ " الشارع الذي يصفه القاص جماليا هو الشارع القبيح والجميل فنيًا. وهذا القبح نابع من عدسة القلب وتوصيات المشاعر التي تتعامل مع هذا المكان[3] . ومن أبرز جماليات المكان التي صورها القاص، تلك الفوضى القبيحة التي تحكمه والذل والاستلاب الذي مارسه الشارع على بطل القصة حيث انفصام عرى الألفة بين الشخصية والمكان: " **لا أعرف كيف حديث الفضيحة، فقد ارتديت ملابسي قبل خروجي من البيت.. أنا متأكد من ذلك ما الذي جرى لي** "[4] . ونلاحظ من خلال تقديم السارد لأحداث القصة بأنّ بنية السرد بقيت واحدة والمتمثلة

---

[1] جبر ، مريم ، **طمي** ، 65 ص.

[2] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات ، 2002 ، ص 61

[3] النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان** ، ص 68 .

[4] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، ص 61.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بالراوي المشارك المتمثل بالسرد بضمير المتكلم حيث يقدم بنفسه الأحداث والشخصيات. ويظهر ذلك من خلال الأفعال الواردة في النص : كنت – اكتشفت – تعجبت .

ويبدو الشارع مكانا أليفا في قصة " ضجيج " من المجموعة القصصية (ضيوف ثقال الظل) للقاص جعفر العقيلي . في القصة تتجلى الألفة بين الشخصية والمكان – الشارع – . فالصورة المكانية تعبر عن الوضع النفسي الذي كانت تعيشه الشخصية الرئيسية . ففي القصة يتحول البيت المكان الأليف إلى مكان معادي شعر فيه البطل بالاضطهاد والعدائية ، فبعد أنْ أحسّ البطل البطل بأن البيت قد أصبح كالقبر بسبب ابتعاده عن الناس ، ولذلك استدعى كهربائيا وأمره بأنْ يضبط جرس الباب بحيث يقرع كل نصف ساعة ثم يتوقف بعد دقيقة: " **وما أقبح الأشياء وما اشد وطأة عزلتي التي اخترتها بإرادتي هجست وأنا أقاسي وحدة تكبر كل صباح ، فهل من عاقل يختار منفى ليستأنف حياته فيه** "[1] . عندها يختل نظام الساعات في البيت لتطلق أجراسها في وقت واحد محدثة هلعا شديدا ، ولهذا يعلن البطل عن انهزامه ويخرج من بيته حاملا حقيبة الملابس إلى الشارع – الملاذ الآمن والأليف بالنسبة له : " **أعلنتُ هزيمتي وخرجت بجنون من بيتي حاملا حقيبة ملابسي بما حوت إلى الشارع ، وقد قررت أن لا أعود إلى بيت تسكنه كل هذه الأصوات** "[2]. ففي القصة يقدم القاص المكان– الشارع – بناء على طابع واحد يتناسب مع جو القصة والحالة النفسية التي صار عليها البطل .

د – السجن

وهو مكان ذو أبعاد هندسية مميزة عن باقي الأمكنة الأخرى في الأرض، حيث قسوة الزمن وضيق المكان.وهو مكان مغلق إجباري يتشكل من " مكان محدد المساحة ويتصف بالضيق ، وهو فضاء طارئ ومفارق للمعتاد ، مثل الإقامة في السجن أو المستشفى ، أو الإقامة الجبرية التي تُفرض على

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 64 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 68.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المرء ، فهذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه " [1]. وهو من الأمكنة التي تترك أثرا في النفس، ويشكل مكانها إيحاءات ورموز لمشاعر الإنسان وإحساسه بالأشياء ، فالسجن رمز كبير ومحيط استلابي [2] .

واحتل السجن مكانة واسعة في المجموعة القصصية " بعد خراب الحافلة " لسعود قبيلات ، حيث قدّم القاص في بعض قصصه وصفًا واسعًا ومفصلًا للسجن. ويظهر فضاء السجن في قصتي أهل الكهف والسّجين . ففي قصة " أهل الكهف " يظهر السجن كمكان غير أليف. حيث يحاول السجين أن يرى من هم خارج السجن ، فيرى على الشارع المحاذي الذي لا يفصله عن السجن سوى حاجز من الأسلاك أصوات وضحكات كانت لعاشقين تأبط كل منها الآخر : " **أصوات ودودة ، وضحكات مرحة ، فطور بفرشة وبطانياته وكومها فوق بعضها البعض ، ثم صعد فوقها وأمسك بقضبان الطاقة** "[3] . بعدها يحاول السجين التواصل مع العاشقين ، فعلى الرغم من أنّه يسمع أصواتهم إلا إنّهم لم يسمعانه على الرغم من صراخه : " **رفع صوته إلى مداه الأقصى ، ومثل غريق يائس راح يصرخ في إثرهما لكنهما ، رغم صراخه ، ورغم قربهما استمرا في مشيهما و حديثهما وضحكاتهما** "[4]. وقد حاول السجين أنْ يخفف من وطأة السجن من خلال استذكاره اللحظات الجميلة في حياته : " **رقّ قلبه لهما وداعبت روحه نسمات من ذكريات لطيفة قديمة**"[5]. في هذه القصة مثّل السجن لدى البطل انفصال عن العالم الخارجي واتصال بالعالم الداخلي، فهو ثنائية مفارقة [6]. يجمع بين استلاب الحرية وحرية سماع أصوات العشاق . فالسجن يمثل فضاء غير أليف ، فضاء للموت والقهر والذل .

---

[1] حسين ، فهد ، **المكان في الرواية البحرينية** ، المنامة ، فراديس للنشر والتوزيع ،2003 ، ص209.

[2] ينظر : محادين ، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية العربية الحديثة** ، ص 112.

[3] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، ص 39.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 39 .

[5] **المصدر نفسه** ، ص 39 .

[6] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان** ، ص 308

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويظهر السجن كذلك في قصة " السّجين" ، كفضاء غير أليف ونستطيع أنْ نستشف ذلك من خلال أحداث النهاية عندما قام بطل القصة بإحراق نفسه ؛ فالسجين محمود والذي كان يعمل في بيت أحد السفراء أقام علاقة غير مشروعة مع زوجة السفير : " **حتى أنّها أصبحت تحبه مثل كلبها** " [1]. إلا أنْ اكتشف أمرهما الضابط الذي كلّفه الرئيس بحراسة البيت ، فبلغ الشرطة لاتهام محمود لمحاولة اغتصاب زوجة السفير ، بعد ذلك يودع محمود السجن . في بداية سجنه مثل فضاء السجن بالنسبة له فضاء أليفا . كان يقوم بخدمة السجناء ، وحينها أتهم أنّه عديم الإحساس وغريب الأطوار. بعدها يتحول السجن مكان الفصل إلى مكان للوصل مع الآخرين ومن مكان لتعطيل الإنتاج الفكري عن طريق العزلة ، إلى مكان لإنتاج أفكار جديدة ، ومن مكان للصمت إلى مكان للحكي، ومن مكان لحجب المعرفة إلى مكان للحصول عليها[2] . جاء في وصف البطل : " **لم يكن يتذمر أو يبدي أي نوع من علامات الضيق أو الملل ، لهذا فقد صار الإحساس السائد عنده لدى أغلب السجناء ، إنه أبله عديم المشاعر**"[3]. في ذات يوم وبعد أنْ أُدخل المساجين إلى غرفهم علت صيحة ألم هائلة من إحدى غرف السجن، حيث كانت المفاجأة أن محمود قد أحرق نفسه. فنرى من خلال أحداث القصة أنّ السجن قد أصبح مكانا مزدوجا يحمل عاطفتي الحب والكراهية، حب محمود لأصدقائه والجلوس معهم واحد تلو الآخر موزعة حكاياته. وكراهية عندما قام محمود بإحراق نفسه بسبب إحساسه بالقهر والظلم. ويورد القاص وصفا طوبوغرافيا السجن[4] ، وذلك من خلال بعض الأوصاف : " **كانت في السجن –عدا الغرفة الجماعية – غرف انفرادية يسكنها بعض السجناء** "[5]. ومن جماليات المكان السجن أن يُظهر القاص فظاعة ما يواجهه الإنسان فيه، فالسجن مكان قهري وموحش مكان يعكس الآلام السجناء والنزلاء:

---

[1] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، ص 53

[2] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 318

[3] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة ، قصة السجين** ، ص 53.

[4] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان** ، ص316 .

[5] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، ص 53.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" **بعدما خيم المساء كئيبا، موحشا، فأُدخل المساجين كالعادة إلى غرفهم... بعد هذا كله ، وفي قلب الرتابة والسكون المخيمين، علت فجأة صيحة ألم هائلة ... ثم تلاها صراخ سجناء كثيرين** "[1].

واحتل السجن مساحة واسعة في قصة " زهور الغاب " من مجموعة عدوى الكلام للقاص هاشم غرايبة . ففي القصة يتخيل السارد نفسه وهو جالس إلى جوار عرار في سجن إربد، حيث صوّر السارد السجن بالنسبة لعرار بالمكان الأليف الذي استطاع من خلاله أنْ يترجم رباعيات الخيام : " **حين داهمت الرجل لأكتب عنه كان منكبا على أوراقه يكتب الحلقة الخامسة من ترجمته لرباعيات الخيام التي يرد بها الشاعر اللبناني أمين نخلة** "[2]. وتتأسس الضدية المكانية في المكان – السجن – على مجموعة من المرتكزات . وفي مقدمتها أنّ هذه الشخصية – عرار – مهزومة ومأزومة ، ويأتي هذا التأزم في وقت لاحق لترجمته رباعيات الخيام عندما واجهته مشكلة عدم إتقان اللغة الانجليزية اللازمة لترجمة هذه الرباعيات : " **عندما كبر النهار ... توقف عرار عن الكتابة ، ما أفاده تصفحه لترجمة البستاني العربية ، ولا أسعفته ترجمة التركيين حسين دانش ورضا توفيق** "[3]. ومن المرتكزات الضدية الأخرى ما يتعلق بالمكان ، حيث تنبع الضدية من المكان نفسه ، حيث تتراجع صفات الألفة مما يترك آثارا سلبية على الشخصية ويظهر ذلك في هذه المقاطع السردية : " **أطفأ السراج الذي كان يصدر رائحة كريهة لأن زيته شح ، وقام ليغتسل ويتناول طعام الفطور** " [4] . وأيضا : " **كان صوت شجار في صحن السجن . أحسست أن العمل الأدبي الذي بين يدي يسخر مني، إنهم يتشاجرون مرددين كلمات تبتعد عن الذوق** " [5] . فكل هذه الشواهد تدل على الرؤية السلبية لدى الشخص حيث انفصام عرى الألفة بين الشخصية والمكان مما جعله يتراجع عن طقوس الكتابة والتوقف عنها.

---

[1] قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، ص 54.

[2] المصدر نفسه ، ص 8 .

[3] غرايبة ، هاشم ، **عدوى الكلام** ، **قصة زهور الغاب** ، عمان ، دار الفارس ، 2000 ، ص 9.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 10.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 10.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والسجن في قصة " رؤيا" يمثل فضاء للموت ، يمثل القهر والاستلاب , حيث يودع زيد السجن , ولأنه كان على علاقة مع نجمة التي أحبها ، لم يطق العزلة وافتقد المتعة التي كان يجدها في نجمة : " **أنا زيد الفرد أخاطبكم* زيد العاشق الذي غرق بفتنة نجمه صبح ألقه وأعيته الحيلة * أناشدكم العون * وأحدثكم أحيانًا وأحدث داخلي أحيانًا أخرى... العزلة هي الوحدة * الوحدة صحراء وتكافح لب الروح** "[1]. وقد قدم القاص وصفًا مفصلًا للسجن فقد وصفه بالفضاء المعادي والرتيب الذي يضج بالأحاديث الفارغة ، فضاء يمثل معاناة الإنسان فهو مكان أشبه ما يكون بالقبر : " **حياة السجن أضيق بقليل من حياة الناس خارجه ولكنها مزدحمة أيضًا** "[2]. فالسجن فضاء العربي القسري وهو فضاء للحجز الجسدي فهو أيضًا مكان للموت البطيء وللرتابة القاتلة [3] . ويظهر ذلك من خلال استعانة السارد بالأجواء التي كانت سائدة في السجن، مكان يجمع بين المتناقضات وتتعدد فيه الاختبارات فلا يعود الفرد قادرًا على التغيير: " **الإنسان يظل يفتقد أشياء كثيرة هنا يترهل الناس وتتبلد أحاسيسهم ... هذا المنحدر الذي يجتّره السجناء باستمرار حتى يصير الأمل في الإفراج بعد أيام طويلة من المراودة والمطاردة والإلحاح سرابا لا أحد يجرؤ على الاعتراف بزيفه** "[4] .

ونجد المكان الأليف في قصة " الكف الأسود " متمثلا بالزنزانة التي وُضع البطل فيها والتقى خلالها الشيخ – الرجل الملتحي– ويرسم السارد الجو المحيط بالزنزانة : " **في الزنزانة كان القرآن الكريم رفيقي الوحيد الذي عثرت عليه في تلك الحجرة ومارست معه مرضي الآن أتيت عليه مرات لا استطيع حصرها** "[5] . فالقاص هنا يقدم نموذجا لفضاء يمكن من خلاله أنْ تستدل على طبيعة الحالة النفسية للبطل ، ففي الزنزانة اتفق البطل والشيخ، وأظهرا قدرة على مواصلة الحوار فيما بينهما : " **بدأت قصتنا**

---

[1] غرايبة ، هاشم ، **عدوى الكلام** ، ص 85.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 64.

[3] ينظر : محادين ، عبد الحميد ،**جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية العربية** ، ص 112.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 64.

[5] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 14

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أغرب من الخيال ولقاؤنا أكثر طرافة من أحداث مسلسل ضعيف الحبكة "[1] . فبنية السرد في القصة واحدة والمتمثلة بالراوي المشارك – ضمير المتكلم – ونلاحظ كيف أنّ السارد قد استطاع أنْ يخفف من وطأة السجن وقسوته، وذلك من خلال حواره مع الشيخ وارتباطه به: " **قال بحزن ستظل معي لست ممن ينسون الرفقة. قلت: وأنا سأتذكرك وأقسمت لشيخي أن أظل وفيا لتلك العصابة**" [2]

د – الصحراء

وهي مكان ذو خصوصية لا محدودة ، شكلت اتساعًا وفراغًا لا محدودين وجعل ذلك الصحراء مهمة إلى حد بعيد ، ولا يحيط بها إلا قليل ممن يعايشونها ، ومن هنا كانت الصحراء لغزا ، وكانت رمزا لكل ما هو متسع شاسع ومخيف ورمزا لكل ما هو خارج التصور المحدد وخارج التفكير البسيط [3]. وتشترك الصحراء مع البحث في صفتي الخوف والتأمل، إذ بمقدار ما تثير الصحراء من الخوف في حالات معينة ، فإنّها بعد أن يزول الخوف ، تحمل الإنسان على التفكير والتأمل ، ولكنها بعد ذلك تصنع بين يديه وبين الآخرين سدا . فيشعر الإنسان وكأنه في سجن لا يستطيع التخلص منه ، وهذا ما يولد الخوف والعلة[4]. وهي " عمق ثقافي ومعتقدي لأبناء المنطقة العربية "[5] . فالصحراء الغامضة المكشوفة هي التي تجمع الثنائيات على صعيد واحد إحاطة وفراغ ، أمن وخوف وضوح وغموض عزلة وضجيج ، فالثنائيات من أبرز الوسائل لإبراز جماليات المكان ... فالصحراء مكان ليس كالأمكنة ، ولذا فإن الفاعليات التي تقع فيه ليس كالفاعليات التي تقع في الأمكنة الأخرى ، إنّ المكان يمنح الأحداث بعدًا يخصصها ويميزها ويحتاط لها ويتداخل مع سماتها [6]. وفي أبعاد الصحراء تكمن قيم الطبيعة وسحرها ، فهي فضاء بكثبان وفضاء بواحات . وفضاء بسماء وأفق منطبقين... فضاء بجفاف ومطر وخيول وج

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ص 16.

[2] **المصدر نفسه ، ص 16.**

[3] ينظر : محادين ، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية العربية** ، ص 49

[4] ولعة ، صالح ، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، 2010 ، ص 119

[5] صالح ، صلاح ، **الرواية العربية والصحراء** ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1996، ص 28

[6] محادين ، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية العربية** ، ص 50.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وخيول وعيون ماء . فضاء متصل اتصالًا مباشرًا بالسماء [1]. وتعتبر الصحراء من الأماكن الواقعية الواسعة والتي تشكل جزءا كبيرا من الأراضي العربية، وقد ورد ذكرها أعمال كتاب القصة القصيرة الأردنية.

يبرز فضاء الصحراء في قصة " قافلة العطش " في المجموعة القصصية " قافلة العطش " كفضاء جافٍ قاسٍ مكان للحرمان والضياع والسلب، حيث تُفقد فيه نساء القبيلة حريتهن في العيش الكريم وإجحاف في حقوقهن. حيث تدور أحداث القصة ضمن فضاء واحد – الصحراء – حيث يسرد القاص بصوت الغائب قصة قافلة جاءت تفتدي النساء اللواتي أسرنَ في غارة من قبل قبيلة غازية ، حيث يستعين السارد بالحوار الذي دار بين زعيم القبيلة والبدوي الملثم الذي كان على رأس القافلة : " **قال العجوز الملثم بالخزي : جئنا نفتدي بمالنا النساء اللواتي أسرتموهن في غارتكم على مضاربنا** " [2] . زعيم القبيلة الغازية وافق على فكّ أسر النساء اللواتي تم أسرهن بل وقام بإكرام النساء بأنْ قدم الماء والغذاء : " **لقد أكرم قومها لأجلها ، أمر بأن يقدم الماء والغذاء للقافلة التي جاءت تسترد مهرة القمري ، رفض المال ، ورفض الغذاء ، بل أنعم على كل النساء بالحرية ، وخيرهن بين البقاء أو الرحيل** "[3]. بعد ذلك ترفض الفتاة العودة مع القافلة، إذ صوّر هذا الموقف مدى الخزي والعار الذي حلّ لهذه القافلة التي كانت عطشى للحب : " **العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسا قاسيا من طقوسها الدامية، أورثها وأد البنات، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من العار**" [4]. ومن جماليات المكان الصحراء أنْ يصف القاص الطبيعة القاسية للصحراء، حيث التفتت القاصة إلى جبروت الصحراء ذاكرةً القحط

---

[1] النصير ، ياسين ، **إشكالية المكان في النص الأدبي** ، ص 151.

[2] ينظر: الشعلان ، سناء ، **قافلة العطش** ، عمان ، مؤسسة الوراق ، 2006 ، ص 18.

[3] **المصدر نفسه**، ص 11.

[4] الشعلان ، سناء ، **قافلة العطش** ، ص 13.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

العطش : " **كانوا قافلة قد لوحتها الشمس وأضنتها المهمة واستفزها العطش جاءوا يدثرون الرمال وحكاياهم التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم** "[1].

فهي صحراء متبدلة ومتغيرة لا يمكن الإحاطة بها أو منهما وقد ترتبط الصحراء بالموت ، " فالموت في الصحراء بالإضافة إلى حرّها وصقيعها وامتدادها اللامحدود وتمردها على الطبيعة . كل هذا صنع منها فضاءً عصيًا على التطويع والتوظيف في خدمة التقدم [2] . ولعلّ من أبرز جماليات المكان الصحراوي كما يراه عبد الحميد محادين ارتباطه بالعدوان على الحرية الفردية في موازاة البحر الذي يشارك الصحراء هذه السمة فالفضاء الكوني يغري الناس باستلاب حرية بعضهم البعض ، والصحراء ارتبطت بالعدوان والغزو وقطع الطرق وكذلك ارتبطت رمزية الصحراء بإحاطتها الواسعة بالفرد الذي تسلب حريته ... فالصحراء مكمن خطورة العدوان على الحرية وعلى الخصوصية الفردية[3] : " **لقد جلبت الدمار لنا. كيف تختارين آسرك على أهلك ؟! لقد جئت ببدعة ما سمعتْ بها العرب من قبل، كيف تقبل حرة أن تكون في ظل آسرها، قالت بتعب مهر ركض حتى آخر الدنيا: أنا عطشى ...** " [4] سماتها لأبنائها ، فهي قاسية وشرسة : " **العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسًا قاسيًا من طقوسها الدامية، أورثها وأد البنات ، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفًا من العار** "[5].

ويظهر فضاء الصحراء في قصة " زهور الغاب " من مجموعة " عدوى الكلام " للقاص هاشم غرايبة ، حيث يصور فضاء قاسيا غير أليف ، كان معاديا لبطل القصة– عرار– وخاصة حين صور معاناته في الطريق الصحراوي الذي قطعه وهو في طريق إلى سجن الجنوب : " **ثمة خوف من اللامتناهي الفظيع ، من الفضاء ذاته، من المادة بعينها. نظر إلى السهوب المتناهية ، رأى نفسه قد**

---

[1] الشعلان ، سناء ، **قافلة العطش** ، ص 9.

[2] ينظر : إبراهيم ، صالح ، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن** منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2003 ، ص 20

[3] ينظر : محادين ، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية العربية** ، ص 93

[4] الشعلان ، سناء ، قافلة العطش ، ص 12–13

[5] غرايبة ، هاشم ، **عدوى الكلام** ، ص 13.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

صار حسنا قال : اللهم أمتني وتراب الطريق يعفر حول قدمي. اللهم خذ بيدي قبل أن أقول لمن ألقاه حين القيام خذ بيدي " [1] . فالقاص قدّم فضاء الصحراء ، فضاء عقيما لا حياه فيه، وتعجب كيف أن الأوائل قد تشبثوا فيه : " **قال عرار ما الذي جعل أسلافنا يتشبثون بهذا الصحراء عشقا وشعرا ومقاما ويورثوننا هذا التصحر المزمن ؟ غير معقول أن إنسانا معاصرا يتدفق أمام ناظريه نبع راحوب ومياه وادي الشتا يظل يبكي على رسم درس** "[2] . ويلجا القاص إلى أسلوب الوصف الدقيق لمكونات الفضاء الصحراوي ويظهر ذلك المقاطع السردية الآتية : " **لا زهور ولا غاب لا قصور عمان ، ولا خرابيش النور في وادي الشتا هذه بيداؤنا وإليها نعود** " [3] وأيضا : " **نظرتُ في مرآة السيارة الشرقية فلم أرى نفسي ولا البيداء ولا شجيرات الغضا ولم يبق في الفضاء إلا نحن تلك الراعية السارحة** "[4] . ومن جماليات المكان في القصة ، أنّ هذا المكان – الصحراء – يؤسس للضدية المكانية ، علاوة على أن هذه الشخصية مأزومة ، ويظهر هذا من خلال عدد من المقاطع الحوارية التي أقامها السارد مع بطل القصة : " **قلت مواسيا : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل .. قال عرار : ما الذي جعل أسلافنا يتشبثون بهذه الصحراء وقال قمر مشغرة أجمل من قمر (وادي الغضا) ومع ذلك يوصف بالمكان نفسه وتشبه به الأشياء نفسها** "[5] أضف إلى ذلك أنّ الضدية تنبع من المكان نفسه ولاسيما حين تعاني هذه الشخصية فراغا روحيا مما يعني غياب الثوابت والوشائج التي تربطه مع المكان ويظهر ذلك في المقاطع السردية الآتية : " **قلتُ : وسالت بأعناق المطي الأباطح . هل تنكر جمال هذه الصورة الإبل والبطاح ؟ قال : ماجرؤ أحد قبل (زهير) أن يصف القدر بأنه طيب وفي ذات الوقت لا يرحم. فحينما شبه زهير القدر بجمل أعمى استحوذت الصورة على إعجاب الناس**"[6] .

---

[1] غرايبة ، هاشم ، **عدوى الكلام** ، ص 12.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 13.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 12.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 14-15.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 13.

[6] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 13.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

هـ – القبر

يكون القبر مكان أليفا للشخصية المحورية في قصة " موت الرجل الميت " ؛ ففي بداية القصة يكشف الحوار الذي دار بين البطل وزوجته عن الحالة التي تعيشها الزوجة بأنّها تعيش مع إنسان ميت ، لذا قرر أنْ يبحث عن قبر وهذا ما لاقى قبولا وتشجيعا من زوجته : " **حدقت في عيني وأضافت : منذ سنوات وأنا أعيش مع إنسان ميت" سرق زوجتي مني ... إنني ما زلت، رغم موتي، أراعي مشاعر الأحياء... وأوصتني زوجتي بأن أجد قبرا قريبا ، سهل المسالك** "[1]. في البداية يفشل البطل في الحصول على البيت. يسبب حرجًا لدى الزوجة لأنّها لا ترغب في بقائه في البيت. وفي اليوم الثاني عاد للبحث عن قبر فتحقق له ذلك، حيث صوّر الكاتب نشوة البطل بذلك: " **ولم أعجب، أنني وجدته محفورا، جاهزا لاستقبالي فنزلت فيه، وتمددت، وأغمضت عيني... لم أر من الذي أهال التراب فوقي، بل أحسست بنشوة طلقة... وخفت على نشوتي أن تنضب مع الأيام ، ألا أنها ظلت تتصاعد إلى أن بلغت ذروتها** " [2].وفي مقطع سردي آخر يعبر البطل عن ارتياحه بوجوده داخل القبر: " **فارتاحت روحي، لأن أبنائي عرفوا بأنني حي بينهم، ولم يسألوا لماذا، إذن نزور هذا القبر** " [3].

ويبحث البطل في قصة " قبر مفروش للإيجار " من المجموعة نفسها عن قبر مفروش للإيجار ليستكمل قصته (موت الرجل الميت) التي جاءت في القصة السابقة. ومن خلال الحوار الذي دار بينه وبين حارس المكان يتضح لدينا أنّ القبر كان بمثابة المكان الأليف في نظر البطل: " **هذا المكان يناسبك وهو مفروش بفرش فاخر ولا ينقصك إذا تم النصيب إلا أن تحضر كفنا... فالمكان فسيح وحسن الإضاءة وجيد التهوية ومجهز بكل ما يلزم... فالمكتب من خشب الورد والكرسي الدوار مثير ومرعب**".[4]. وفي مقطع آخر : " **بعد أن يأست من رؤية شكل أو ملمح ، قلت ، علي الآن أن استمتع في هذا المكان**

---

[1] أبو حمدان ،جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 11.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 15.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 16.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 17.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الطيب المريح كنت أنظر طلة الفجر ستكون تجربة فريدة لي "[1] . بعد ذلك يكتشف البطل أنّ القبر لا جدران له ولا نافذة ولا باب بعد أنْ تلقى وعدًا في البداية بأنّه يستطيع رؤيته سكان العمارة من قبره والتحدث إليهم، لذا يتحول القبر إلى مكان معادي وغير أليف : " **لكن الفجر لم يطلّ علي ، ولم اقدر أن اطل عليه إذ حين قمت إلى النافذة وجدتها مسدودة تماما. مثلما سدتّ كل نوافذ العمارة بأبوابها ومطلاتها بشكل محكم ولم يعد حوالي إلا هذا الانسداد المصمت** "[2] .

وفي مجموعة " تقاسيم المدينة المتعبة " يقدم القاص باسم الزعبي صورًا صادمةً عن مجتمع المدينة التي كان لها تأثير سلبي على أبطال القصص، وخاصة قي قصة رواية الفصول الأربعة ، وقصة رصاصة واحدة تحية لأم الوليد ، وقصة تضحية وقصة تحول. ومن خلال الاطلاع على بعض نصوص المجموعة ، نلاحظ أنّ الأمكنة الأليفة تحضر وبشكل طفيف في قصص المجموعة ، وطغيان المكان المعادي – الذي مارس فعل القهر والسلب على أبطاله – على نصوص بعضها من مثل البيت والمتحف والمقهى وصالون الحلاقة ، بالإضافة إلى فضاء المدينة والريف، مع تركيز الكاتب على الأثر النفسي التي تلحقه المدينة بأبطالها ، حيث تجعلهم مغتربين مع أنهم فيها .

وتتجلى الألفة في قصة " المرايا المعتمة " بين الشخصية الرئيسة – الرجل – والمكان – مطعم النورس – : " **أنا استمتع بجلساتي خاصة في هذا المطعم ، مطعمي المفضل برفقة صديقة، يعجبني في هذا المطعم موسيقى فيروز ... يبدو أن صاحب المطعم صاحب ذوق رفيع** " [3] فالصورة المكانية تعبر عن الوضع المادي الذي تعيشه الشخصية ، فالمكان مرآة تطبع سلوك الشخصية وتصرفاته التي يمكن أنْ تكشف عن هويته : " **كانت الإجابات في فمه ويوافقها عل كل شيء ، لم تمانع عندما دعاها إلى شرب كأس من العصير في مطعم النورس على أنغام موسيقى فيروز ... أراهن أنها لن تصدني ، شباب كامل في العقد**

---

[1] أبو حمدان ،جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 19.

[2] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 26.

[3] **المصدر نفسه**، ص 49.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السابع من العمر "[1]. و تبقى بنية السرد في القصة على وتيرة واحدة . حيث تمثلت بالراوي صاحب المعرفة الكلية ، إذ يقدم الراوي بشكل غير شخصي الأحداث والشخصيات ليتم السرد باستخدام ضمير الغائب : " **قبل أن ينطلق إلى موعده في مطعم النورس ، نظر في المرآة ، كل شي في غاية الكمال ، لا تجاعيد في الوجه ، شعر فضي قليل** "[2] .

2 -المكان الحقيقي والمكان المتخيل

يميل الكتّاب إلى الاستعانة بالأمكنة الواقعية في قصصهم ، حيث يذكر اسم المدينة أو القرية والمدرسة مع وصفها وصفًا دقيقًا لأنّ تسمية المكان باسم إحدى الشخصيات الحقيقة يمنحه نوعا من الفضاءات التي يمكن العثور على موقع معين لها [3] . أما الأمكنة المتخيلة فهي " الأمكنة التي يصعب الذهاب إليها لتأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي تتميز بها أو أوصافها التي تنعت بها " [4]. وهو المكان الذي لا يمكن العودة فيه إلى أي مرجع أو مكان له ما يماثله خارج النص فهو ينشأ في المخيلة مستعيدا بعض خصائصه أحيانا من مكان واقعي .[5] وهو فضاء يحتوي على كل عناصر الرواية الأخرى كالسرد والأحداث والشخصيات والحبكة والزمن . ومن داخله تتم عمليات التخيل والاستذكار والحلم، وقد يكون هو الهدف الأساسي من العمل الروائي.

تعد قصة " تقرير مصور من لبنان " من مجموعة (فلفل حار) للقاص صبحي الفحماوي من القصص التي احتلت فيها بيروت فضاءً واقعيًا جرت فيه أحداث القصة ، فكلّ تحركات الشخصيات وقعت في محيط لبنان ، الساحة التي وصل إليها البطل عند قدومه إلى لبنان وهي ساحة البرج: " **قبل أن ابحث عن فندق يكون مستقري لهذه الليلة حيث أبحث عن مركز المدينة ، الذي أعرفه في ساحة البرج ، فلم**

---

[1] الزعبي ، **باسم** ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 49.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 51.

[3] ينظر: يقطين ، سعيد ،**قال الراوي** ، **البنيات الحكائية في السيرة الشعبية** ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1997 ، ص 333

[4] ينظر :**المصدر نفسه** ، ص 246

[5] ينظر : النصير ، ياسين ، **الرواية والمكان** ، ص 246

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استدل عليه رغم ثقتي الكبيرة بذاكرتي التي لا تخطا أبدا " [1] . والشارع الذي كان يذهب إليه البطل شارع الحمراء والفندق الذي نزل إليه (فندق البريستول) والمقاهي القديمة التي نزل ليبحث عنها منها مقهى(كافيه دوباري) و(الهورس شو) و (الإكسبرس) . كل هذه الأماكن مثلت أماكن واقعية جرت أحداثها في فضاء واقعي واحد ألا وهو بيروت: " **نزلت من الفندق إلى شارع الحمراء ابحث عن المقاهي القديمة التي كنت أمر بها وأجلس فيها، نظرا لشح السيولة النقدية في جيبي** "[2] . فنلاحظ كيف ترتبط الشخصية بالمكان ارتباطا وثيقا لأنّ هذه الأمكنة تمثل ذكريات جميلة تعلق بها في الماضي ويقوم باستحضارها، ويظهر هذا التعلق في المقاطع السردية الآتية : " **فلقد صار عندي شوق لزيارتها ولتصوير ساحة البرج فيه بصفتها بؤرة الحدائق التي اعرفها في بيروت** "[3] . وأيضا : " **أين هو مقهى (كافيه دوباري) الذي كان يجلس فيه نزار قباني**"[4] . **وأيضا:** " **أين مقهى (الهورس شو) الذي كان يتربع فيه محمد الماعوط؟** .."[5] . وأيضا : " **كنت أفطر في مطعم هنا على رصيف الشارع حمصا أو فولا مقرونا برغيف خبز... من هنا كنا نذهب إلى شارع الحمراء، بسيارة الأجرة الرباعية بربع ليرة لبنانية للشخص الواحد**"[6]. فالقصة تشكلت من أمكنة مختلفة، شوارع ومقاه وفنادق، وكلّها ارتبطت بمدينة بيروت، واعتبرت الفضاء المكاني الذي جاء في أحداث القصة التي أوحت للقاص بأنْ تكون مسرحا لأحداثه. وينقل لنا القاص ملامح هذه المدينة – بيروت – ليبرز من خلالها ما حدث لمعظم معالمها: " **وصلت إلى المكان، أتذكر أنه كان هناك تمثال رباعي الأشخاص اسمه تمثال الحرية... يا لشدة حزني حينما رايتهم... وجدت أجسادهم البرونزية المفرغة مثقبة من الرصاص مثل منخل واحدهم يقف مقطوع اليدين**"[7] .

---

[1] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 14-15 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 15.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 13.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 11.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 11.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 16.

[7] **المصدر نفسه** ، ص 15 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي قصة " أحد شباب ثورة25يناير " ، يستعين القاص بالأماكن الواقعية في القصة ، حيث صرح القاص باسم المدينة –الإسكندرية – واسم البحر بحر سبورتنج السكندري : " **أمسكتُ بيد طفلتي يارا ابنة الأربع سنوات وخرجت معها من الشقة الصغيرة في باب بحر سبورتنغ السكندري الرحب الصدر** "[1] . فهذا النوع من الأمكنة الواقعية هو الذي يتسيد قصص المجموعة ، ففضاء هذه القصة هو الإسكندرية وإنْ لم يلجا الكاتب إلى التصريح : " **ما زلت أقف في انتظار الدور الذي قد يكون بعد ساعة أو ساعتين ولكن بعد دقيقة أو دقيقتين ، كانت الأرغفة تقذف في حضن الشاب المفتول العضلات** " [2]. وينقل القاص ملامح هذه المدينة ليسرد من خلالها كرم وشجاعته شباب ثورة 25 يناير ، وقد زاوج القاص في أثناء سرده للقصة ما بين اللغة العامية والفصيحة من خلال حوار السارد مع إحدى شباب ثورة 25 يناير : " **لا يمكن اي دا أنت ضيفنا يا راجل ! ... لا أبدا ، يكفي كرمك يا أخي بإعطائي دور الأولوية على هذه النساء اللواتي ينتظر أولاد كل منهم بفارغ الصبر عودة أمه... – ولا قرش صدقني ولا قرش لن تدفع أبدا هذه على حسابي أنا مع السلامة .. هذا العيش من مصر** "[3].

ويستعين الكاتب في مجموعة " القبيلة " كذلك بالأماكن الواقعية ، في " قصة الكف الأسود " ، حيث يتمظهر المكان الذي تجري عليها أحداث القصة بمظاهر شتى ، فالمدرسة مكان واقعي معادي حين شعر فيه الشابات المثقفان بعدم الألفة والعدوانية لهذا المكان لاتهامهم بانتمائهم لعصبة الكف الأسود التي اتهمها الطلاب بالخطف والتخابر مع اليهود : " **قال الطلاب الأكبر سنا : انتبهوا سوف يخطفونكم ويسحبون دمكم ويبيعونه لليهود. إنهم من عصابة الكف الأسود ... صرخ أحد التلاميذ وكان الأكثر شرا والأقوى شكيمة : أنا سأتدبر أمرهم . اتركوهم لي ودق صدره** "[4] . فقد كان المكان معادي مما اضطر الشابان إلى الهروب من المدرسة . فعلا غادر الشابان غرفة المعلمين وشيعهما أبو فيصل – مدير المدرسة

---

[1] فحماوي ، صبحي ، **فلفل** ، ص 19.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 33.

[3] **المصدر نفسه**، ص 33.

[4] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 10.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

– وهو يربت على كتفيها معتذرا ويمجد دورها. ومع أنّ السجن يمثل مكانا واقعيا معاديا، فهو " المكان الذي تعيش فيه الشخجرت فيهاريا، وفي هذه الأماكن المغلقة والذي يحاول التهرب والنفاذ دائما وتشعر بالضيق الأجواء الضاغطة والتي تفرضها طبيعة المكان لإحساسها بالاضطهاد والقهر" إلا أنّه يظهر كمكان واقعي أليف في القصة ، إذ انسجمت الشخصية الرئيسة فيه وخاصة عندما التقى البطل بالرجل الملتحي. فقد اطمأن كل منهما للآخر حيث تحدثوا عن الفكر والثقافة والتراث وتحديات العرب والمسلمين الراهنة : " **قال الشيخ يبدو إنك موسوعي الثقافة ، وتملك القدرة على الخوض في كافة المعارف – قلت ضاحكا : لقد ابتليت بهذا الداء منذ اختطفتني عصابة الكف الأسود** "[1] .

وتعد قصة " صبيحة الأربعين " من القصص التي احتل فيها القرية فضاء واقعيا جرت فيها أحداث القصة : " **كان عوض الفلاح الجبار الملقب بالعملاق والذي يملك طاقة أسطورية على العمل والتحمل قد اعترض كلبا مسعورا يلاحقه صبية القرية** "[2] . فالقصة تسرد حكاية خوف قرية عوض – بطل القصة – من مرض الكلب الذي قد يتسبب به عوض بسبب العضة التي تعرض لها من كلب مسعور. إذن،القاص البيت الذي يسكنه عوض ورصد فيه السارد كل تحركاته التي كانت محط أنظار أهل القرية الذين كانوا يرتقبون أنْ تمضي الأربعين يوما دون أنْ ينبح عوض ويعضّ أحدا منهم : " **صحتْ القرية بالكامل وهرعت إلى دار عوض!! إذن ، لقد نبح عوض أخيرا .. لم تمر الأربعون بسلام ، عوض لن يعوض ... يا خراب بيتك يا عوض .. العوض على الله .. وتدافع الرجال والنساء على الشباك وراحوا يتصايحون** "[3] . ونلاحظ ارتباط الشخصية الرئيسة – عوض – للمكان ارتباطا وثيقا : " **كان عوض العملاق لا يستند عن فراشه يسأل أبناءه كلما اطلوا عليه من الشباك ؟ كم بقي على البيدر من المحصول ؟ وكم ادخلوا إلى الحواصل** " [4] . وينقل القاص ملامح القرية ليسرد لنا من خلال هذه الصورة

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 15–16.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 55.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 63.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 60.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

البساطة والعفوية التي غلبت على أبناءها واستلامهم للخرافة والخوف منها، وذلك من خلال حالة الترقب التي بدت عليهم من أنْ يطلق عوض كحاته ويتحول إلى كلب . ويظهر ذلك في المقاطع السردية : " **اليوم عليكم أن تخيطوا جرحكم بأيديكم.. ستسمعون نباح أبيكم بأذانكم لا تقتربوا منه لا نريد مصائب جديد**". . وأيضا : " **عاد أبو اليأس وناشدهم : عمي حبايبي . لا أريد لكم أن تضغطوا أمام مهمتكم ، كونوا كما كان عليه عوض من الجرأة والرجولة عليكم أن تطلقوا الرصاص عليه من الشباك بمجرد أن تسمعوا نباحه** "[1]

ويستخدم القاص في قصة " القصاص " من نفس المجموعة الأماكن الواقعية، ولم يردّ ذكر أي مكان خيالي في القصة. فالأماكن التي تستهدف الأحداث موجودة في الواقع وفي فضاء القرية، حيث يتعرض أهل القرية لخداع قصاص الأثر بإيهامهم بأنّ عصابة من أطراف القرية هي من سلبت أغنامهم. " فهذه القصة لا تبهرنا باستخدام التقنيات الحديثة أو اعتماد الغرائبية أو الأسطورة والتراث. وإنّما تبهرنا بتصوير الإنسان الذي يقترب من شخصية المؤلف، وهو يعايش مرارة الواقع قابضًا على مبادئه وسط العاصفة "[2]. والقلعة التي جرت فيها أغلب أحداث القصة مكان واقعي حاول القصاص إيهام أهل القرية بوجود اللصوص فيها : " **كنا نوشك أن نبلغ قمة التلة . حيث ارتفعت قلعة متهدمة كانت مرصدا وحصنا قديما لحكام المنطقة . قال القصاص: تنبهوا جيدا وعليكم أن تسيطروا على الموقع سيطرة تامة** "[3] . إذا القلعة والخان والخرائب رصدت كل تحركات الشخصيات الرئيسة في القصة. وهي أماكن واقعية . نقل القاص ملامحها وارتبطت فعلا بهذه الشخصيات . فالخان مثلا كان مكانًا اكتشف فيه السارد زيف وكذب القصاص عندما تفاجأ برأس عجلهم المسروق يُطبخ بالقرب من خان القصاص : " **سلكتُ صوب**

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 57

[2] ينظر :عبيد الله ، محمد ، **جماليات القصة القصيرة في الأردن**، عمان ، مكتبة المجتمع العربي للنشر ، 2005 ص 27

[3] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 88 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الخان رأيت قدر الطبيخ على النار كان البخار يتصاعد من القدر ورائحة اللحم المطبوخ تزحم أنفي ورأيت رأس عجلنا الأصبح مرميا بالقرب من القدر... كانت عيناه مبحلقتين بالفراغ ويعض على لسانه "[1].

في مجموعة " المستهدف " لجمال ناجي، يستعين القاص بالأمكنة الواقعية، فالمكان في القصة محددٌ لا غرابة فيه ويمكن رؤيته في الواقع. وفي المجموعة أماكن مختلفة من مدن وشوارع وقرى وبيوت كانت هي الفضاء المكاني الذي جاء في أغلب قصص المجموعة، والذي أوحى للكاتب أنْ تكون مسرحا لأحداثه وتعد قصة " الكحلاء " من القصص الذي احتل فيها البيت مكانًا واقعيًا جرت فيه أحداث القصة ، فالبيت و بالتحديد – الحديقة – هو الذي يكشف تحركات الشخصيات في القصة .ومن خلال أحداث القصة نجد أنّ البيت يشكل مكانا واقعيا غير أليفا وقعت فيه العديد من المشاكل بسبب وجود نبتة الكحلا : " **قالت أمي وهي تشير إلى النبتة التي تسميها الكحلة هذه الكحلة فأل شر .. ضحكت ولم أعلق ، أضافت– البيت الذي تزرع فيه الكحلة تصيبه العين** "[2]. فالبيت الذي لا غرابة فيه له أبعاده وصفاته التي يمكن رؤيتها على أرض الواقع ولهذا يخالف مقولة باشلار الذي يقول فيها " إن البيت مكان المعيشة المقرنة بالدفء والشعور بأنّ ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر " [3].

أما في مجموعة " سيدة الأعشاب " لخليل قنديل ، يقول القاص خليل قنديل عن علاقة نصه بالواقع " أنا الابن الشرعي للواقع وأنا من أعطى رأسه الصغير لفنتازيا الواقع في وقت مبكر ، فالطفولة الكامنة فيّ تجعلني أرى الصباح وكأنه حادثة كونية تحدث للمرة الأولى . والمسألة لا تأخذ تلك الجفافية التي يطرحها الآخرون " [4]. فالقاص يكتب قصصه بإتقان نادر ، ويمنحها روحها المحلية – الأردن – فيورد الأمكنة بأسمائها، ويتبع خارطة عمان متربعة فوق قمم وسفوح جبالها وبشرفاتها المطلة على المنحدرات والامتدادات

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 92 .

[2] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 11.

[3] ينظر : باشلار ، **جماليات المكان** ، ص 12.

[4] ينظر: " **سيدة الأعشاب لخليل قنديل في طبعة ثانية** " ، جريدة الرأي ت /http://alrai.com/article/482152،.2011/9/8

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إنه قاص محلي وعبر محليات ينشد العالمية لأنّها الطريق [1]. وفي قصص المجموعة يميل القاص إلى الاستعانة بالأماكن " البيت " مثلا ، تدور أحداثها في جبل الجوفة المكان الواقعي ، وفي قصة " السبعيني " تدور أحداث القصة داخل البيت . وكذلك الحال في قصة " العجوزة زهوة " والتي تدور أحداثها في القرية . فهذا النوع من الأمكنة هو متسيد قصص المجموعة، ففضاء أغلب قصصها إما الريف أو المدينة. " إنّ أهم ما يميز هذه المجموعة اعتمادها على المدينة الحديثة ، بل الجزء الأكثر تحضرا فيها وهذا يعني أنّ المؤلف يرغب في إبراز تأثير الثقافة الشعبية بكل ملامحها الموضوعية والميتافيزيقية في حياتنا اليومية ... وكأنها تدور في فلك متحرر من شوائب الثقافة الشعبية" [2] .

ويبدو هذا واضح في عدة قصص من المجموعة، ومنها قصة المزيونة عندما استعان الشيخ المغربي بالطفل (هاشم) لمساعدته عن طريق الجان للبحث عن المزيونة، وقصة العجوزة زهوة ، وقصة الكلية .

ويلجأ القاص في قصة " البيت " إلى التصريح بأسماء وصفات الأماكن الواقعية (جبل الجوفة في عمان) وهو المكان الذي تقع فيه أحداث القصة تحديدا البيت القديم الذي شُيّد في الجبل الذي ارتبط بذكريات مرعبة : " **كان من أول البيوت التي أقيمت في جبل الجوفة وكان صاحبه من علية القوم . وانّه أحضر له البناءين من الشام وبيروت**"[3] . وأيضا : " **هنا بدأ البيت بواجهاته الحجرية الأربعة ذات اللون الطيني المتعفن والمهترئة الحواف... الذي بدأ يسترد ألقه الأول بالحركة الدؤوبة العمال .. بالحديقة التي تتنفس فيها الأشجار. .. والكهرباء التي كانت تشعشع على سالبيت والحديقةيقة وفي النوافذ**"[4]0

وينقل القاص في قصة " المنديل " ملامح المكان الواقعي وعاداته ليبرزها من خلال استحضار ظاهرة وعادة اجتماعية من القرية ، ألا وهي المنديل وإبرازه بعد ليلة الدخلة : " **كانت العروس في هذه اللحظة تنظر إلى المقعد الفارغ ... وتقبض على منديلها الأبيض الذي أعطتها إياه أمها هذا الصباح**

---

[1] ينظر : " **سيدة الأعشاب لخليل قنديل في طبعة ثانية** " ، جريدة الرأي ت ./http://alrai.com/article/482152،2011/9/8

[2] ضمرة ، يوسف ، **سيدة الأعشاب لخليل قنديل** .. الحكاية هي الأصل ، جريدة الرأي ، ت 2010/10/22.

[3] قنديل، خليل، **سيدة الأعشاب**، ص 12.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 15.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتتحسس حوافه المطرزة باللون الأخضر"[1] .ومن الملامح أيضا ما يمكن الإشارة إليه من خلال هذه الاقتباسات: " **انتفض أبو عدوان مشهرا مسدسه وهو يصوبه نحو السماء وأطلق ثلاث رصاصات متتالية** "[2] . وأيضا : " **استطاعت أن تلمح عريسها وهو يركض من الشباب الذين لاحقوه بالعصي والضرب والقرصات ، كي يكون أكثر فحولة ورجولة أمام عروسه** "[3].

أما الأمكنة المتخيلة ، فقد ظهرت في العديد من أعمال القصة القصيرة في الأردن ، ففي مجموعة " يد في الفراغ " ، نلاحظ وجود هذا النمط من الأمكنة ، فلا وجود لها في الواقع بالرغم من أنّها مكان أليف لأنّها قد تكون مدينة الحلم والاستقرار. وكذلك قد تكون مكان معادي كما في قصة (قطط وأرانب) وقصة (المتثائب) . ولذلك نجد أنّ كل الشخصيات الموجودة في القصص تمتاز بالغرابة والغموض والتحول والنسيان

وتبدو المدينة في قصة " الممحاة " مكانا متخيلا دارت فيه أحداث القصة، فهي مدينة من الخيال اخترعها القاص، وسبب ذلك هو الأحداث الغريبة التي تدور في القصة، وكذلك الصفات التي تنعكس على الشخصيات. وتظهر الغرابة في ثنايا المقاطع السردية الآتية: " **اقترب مني رجل في خريف العمر كان يعلوا وجنتيه نمش ربما اكتسبه من حرارة الشمس... والذي ينظر من رأسه حتى أسقال:ميه لا يجد وصفا له سوى أنه قلم رصاص تعلوه الممحاة** ".[4]. ويتخذ الشارع حيزا في أحداث القصة ، حيث جعل القاص منه مكانا متخيلا ولم يصفه بشكل واقعي، أي فاقد الواقعية ، وظفه ليكشف عن غياب ذاكرته وتشتته وحالة الضياع والتشرد التي وصل إليها، وذلك عن طريق الحوار الذي أجراه السارد مع الطفل الصغير : " **اقتربت من الطفل وسألته : أين وجهتك ؟ .. نظر الطفل إلي مستغربا ثم قال : لا أعرف . قلت: أنت الوحيد الذي**

---

[1] قنديل ، خليل **سيدة الأعشاب** ، ص 56 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 59.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 62.

[4] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 45-46 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يملك رأسا حقيقيا لا ممحاة. قال ما يدريك ؟ ثم رفع قبعته فشاهدت ممحاة صغيرة ما زالت في طور النمو "

.[1]

وتطالعنا في قصة " المتثائب " المدينة التي دارت فيها أحداث القصة ، مكانا متخيلا يصعب تحديدها، فلا اسم ولا صفات سوى، وقد مارست الغرابة على شخصيات القصة . وهذه المدينة التي جعلها القاص فضاء لأحداث قصته لم يصفها القاص بشكل واقعي، بل أحاطت به الغرابة. ويظهر ذلك من المقاطع السردية الآتية: "**ذات مرة تثاءب الحائط فارتداني ، وذات مرة تثاءب إخواني فارتدوني ، وذات مرة تثاءبت عشيرتي فارتدتني أما الشمس فحين استيقظتْ في الصباح وجدتني نهباً لكل أولئك** "[2] . وأيضا : " **لم يطل الوقت حتى أصبح التثاؤب مهنة راح يعتاش منها الكثيرون إذ بدا الناس يتثاءبون في وجود بعضهم بعضا وبالتالي يبتلعون بعضهم بعضا**"[3] . فكل هذه الأمكنة افتراضية، تناول فيها الكاتب أفكارا لا معقولة (فانتازية) أراد بها أنْ يتمرد على واقعه ، ويعتمد على مبدأ معين وهو أنّ حجم الفم المتثائب هو المقياس للسيطرة على الآخرين . وفي النهاية لم يستطع السارد ومن معه من ذوي الأفواه الصغيرة أن يبتلعوا صاحب التثاؤب الكبير (سفيان) ، لأن أفواههم كانت مغلقة : " **اقترح بعضهم أن نتثاءب جميعا في وجهه. لأنّ أفواهنا حين تتحد بالضرورة ستكون أكبر وأقوى من فمه ، ولكننا حين ذهبنا لنتثاءب جميعا في وجهه وخرج إلينا وجدنا أفواها كثيرة لا تريد أن تفتح** "[4] .

وتسيطر الأمكنة المتخيلة في مجموعة " موت لا أعرف شعائره " ، حيث لا وجود لها في الواقع وأجواءها متخيلة ، ولا يمكن العودة إليها وتعبر عن الحالة النفسية التي تتعايش معها الشخصية الرئيسية ، فلا يظهر زمان ولا مكان وإنّما يقوم القاص بصنع عالما متخيلا قد يكون ملاذا آمنا له من تهديدات العالم الخارجي . ويظهر العالم المتخيل في عدة قصص من المجموعة مثل قصة (موت لا اعرف شعائره) قصة (نحت آخر لتمثال المفكر) . قصة (عري) وقصة (موعظة). وسنقوم بتحليل قصتين هما: موت

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 49.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 83

[3] **المصدر نفسه** ، ص 85

[4] **المصدر نفسه** ، ص 88

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا أعرف شعائره، وقصة نحت آخر لتمثال المفكر. ومن الجدير بالذكر " أن معظم نصوص المجموعة يقوم على تقديمها سارد مشارك في الأحداث ، نظرًا لموقعه كشخصية رئيسة عمره، وقع أغلب نصوص المجموعة تحت حالة عن الحلم والهذيان والتخيل : " **كنت على آخر كسرة من الوعي حين شهدت أن الحاسوب قدير على كل شيء فاتجهت قبل أن أكمل كاسي الأخير إلى محطة غيابي أمام الشاشة** " [1] .

تقع أحداث قصة " موت لا اعرف شعائره " في مكان متخيل لا وجود له في الواقع ، عالم متخيل من تأثير الخمر، جعل السارد في غياب تام عن الوعي : " **تمام الزجاجة الرابعة إلا الكأس ها أنا أغمض قلبي واتكئ على عزم عيني محدقا في الصفحة التي أضاءت أمامي متماهية معي كأنني جزء منها** "[2]. فالشخصية الرئيسة في القصة – السارد – تواجه غيابا للوعي سبب تأثير الخمر بزجاجاته الأربعة والتي تشير إلى عقود عمره ، والعامل الآخر الذي أفقده الوعي . " فالنص يصنع عالما متخيلا من تأثير الخمرة أولا ومن ألعاب الكمبيوتر ثانيا ، مقدما حالتين من حالات الغياب والخلق في الوقت ذاته . وحالتين من اللذة التي توقف العقل عن التفكير في المصير وما يتعلق به " [3] جاء في القصة : " **واحد فقط أمام الحاسوب مبرمجا عظيما كان !! وكان الكون بكل أثاثه الحي والميت ، وجميع خياله الحاضر والغايب مرهون بلمسات أصابعه على لوحة المفاتيح المفضوحة أمامه** "[4] . والنص يقيم العجيب من خلال الهذيان والغياب الجزئي للوعي. الذات شطران يقفان متواجهان في صراع بين فاعل ومفعول وكلاهما يتبادل موقع الآخر مسربين فكرة المصير بعد فساد العمر، بحيث تتحول شعائر الموت إلى زيف " [5] . جاء في القصة : " **حتى الموت تشابه علي.. ليس بسيطا كما استقبله البشر قبلي بياض كفن ... هنا للغياب حسابات أخرى** "[6] . وينقل القاص من خلال أحداث القصة ملامح هذا العالم الواقعي المتخيل ، ونستطيع أنْ نستنشفه من خلال الغرابة والهذيان التي

---

[1] العدوان ، مفلح ، **موت لا أعرف شعائره** ، عمان ، دار أزمنة للنشر ، ص 9 .

[2] **المصدر نفسه**، ص 9.

[3] مصطفى ، إيهاب ، **قراءة في مجموعة موت لا أعرف شعائره** ، جريدة الرأي ، ت 2005/8/12.

[4] العدوان ، مفلح ، **موت لا أعرف شعائره** ، ص10.

[5] مصطفى، إيهاب ، **قراءة في مجموعة موت لا أعرف شعائره** ، جريدة الرأي ، ت 2005/8/12.

[6] العدوان ، مفلح ، **موت لا أعرف شعائره** ، ص 12.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سيطرت على الأجواء ، كما في المقاطع السردية الآتية : " **المكان ضيق علي طرقت بكلتا يدي .. فلم يستجب أحد ! كررتُ الطرق على جدار القرص الذي دُفنت فيه بعنف أكثر ، معبرا عن حيرتي، وتوجسي من موتي** "[1] . وأيضا : " **اشتد خوفي حين زاد انتشار النار، وشرعتْ في تغيير لونها الأحمر إلى الأزرق مرورا بكل مراحلها الأخرى ، ممتدة حتى مسافات شاسعة أمامي ومن بين ألسنتها تعلوا صرخات** "[2] .

ويقيم القاص في قصة " نحت آخر لتمثال المفكر " عالما متخيلا أنشأه في مخيلته، وإنْ كان يستمد بعض خصائصه من المكان الواقعي – المتحف –. فأثناء زيارة السارد لمتحف دودان في باريس ، التقى بتمثال ذو رأس كبير عامر بالأفكار يراقب الناس منذ عشرات السنين : " **كل يوم يمرون قبالة نظره كأنهم يستعرضون حضورهم ، أو يتفقدون حقيقة حياتهم على مرأى منه وكان دائم التحديق بهم... راصدا ومراقبا من موقعه كل المدينة ، البشر, الحافلات, الشجر** " [3]. والعجيب في الأمر أنّ هذا التمثال قد دبّت به الحياة عندما سمع كلمة ظلم حين أنصت للمارة وهم يرددون هذه الكلمة ، حينها دُهش المارة بسبب الفعل الفانتازي الذي قام به التمثال من نزعه لرأسه وإمساكه به بين يديه : " **راسخ في ذات المكان مذ شكّله خالقه أول مرة غير أنه مختلف الآن لاحظ الزوار مشرقا أكثر ، وكأنما البرونز اخذ لون الجلد ، فدب في جموده الدفء .. أي معجزة هذه ؟! صعقوا حين لاحظوا يتحرك بعد طول سكون، فازداد عدد المتجمهرين حول التمثال** ". فالأجواء الغرائبية وبالرغم من حصولها بمكان واقعي قد سيطرت على أحداث القصة كما يتضح في هذه المقاطع السردية : " **زاد الحضور حولي وتأملوه معي ، حين رفع رأسه ببطء عن ظهر كفّه دققوا في سكينة الكف ... والمفكر أيضا لم ترمش عيناه بل بقي محدقا في المدينة أمامه بينما كفتاه يضغطان بقوة على رأسه** "[4].

---

[1] العدوان ، مفلح ، **موت لا أعرف شعائره** ، ص 14.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 20.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 29.

[4] **المصدر نفسه** ،ص 31.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: 1- فضاء المدينة

المدينة هي " المكان الذي يجمع شتات الشخصيات غيرها، رابط بينها وبين غيرها، فتصبح هي صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات "[1]. ويرى محمد إسماعيل السيد أنّ المدينة ظلت متسربة داخل عالم القصة القصيرة حتى وهي تصور فضاء القرية والمدينة بحسب تركيبها وتشكيلها والتحامها والتصاق حياتها ، وتفارق ساكنيها وتجانسهم واختلافهم وائتلافهم ، تشكل مرجعية في العمل القصصي فيبتعد القاص عنها أو يقترب لكن عينها عليه في النهاية [2]. " ترتبط القصة القصيرة ارتباطا وثيقا ب " المدينة الحديثة " من حيث تقارب نشأتهما ، وما تركته المدينة من تأثيرات واضحة على بناء القصة القصيرة وثيماتها الموضوعية " [3]. والمدن على إطلالتها دون مرجعية واقعية، أو مرجعية تخييلية هي التي تمنح الروائيين حرية الجماليات المكانية عنها . فالمدينة هي تفاصيلها التي يتواجد الناس فيها . وهي الرموز المكانية المرتبطة بسلوكات محددة [4] . وتعد المدينة من المرتكزات الرئيسية في القصة الأردنية، إذ كانت حاضرة في أغلب القصص بوصفها أطارا مكانيا عاما مع اختلاف في طريقة حضورها.

في المجموعة القصصية " يد في الفراغ "، يأخذنا الكاتب إلى عالم مشتت تنعدم فيه الايجابية ، حيث تجري أغلب أحداث القصص في المدينة ، مدينة ينتابها الخوف والقلق والحيرة والضياع ، وخاصة في قصة (شتات النفق اللامرئي) وقصة (المتاثب) وقصة (الممحاة). وسنقوم بتحليل قصة " شتات النفق اللامرئي " ، لنبين مدى العزلة والحيرة التي تنتاب شخصيات القصة والتمرد على الواقع ، واقع المدينة . في البداية يرى التوءامان بأنهما سوف يستعدا للخروج إلى مكان عامر بالأضواء والحياة بعكس واقع المعتم الذي يعيشا فيه : " **مشيمة واحدة تجمعنا ، وبالتالي رحم واحد في نفق واحد ، في مدينة واحدة . حسبنا في البداية أننا حين**

---

[1] صبري ، حافظ ، " **الحداثة والتجسيد المكاني** "، القاهرة ، مجل فصول، ع 4 ، 1984 ، ص 165.

[2] محادين، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية** ، ص 103

[3] ينظر: السيد ، محمد إسماعيل ، **بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة** ، ص 52

[4] محادين ، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية** ، ص 107

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نخرج إليها سنجدها عامرة بالأضواء والحياة "[1] فهما توءامان مثقفان يعرفان جميع الفنون السريالية ومعطيات علم النفس والعديد من القوانين الرياضية : " **حاولنا أن نطبق المعادلة السابقة ، فلملم كل منا نفسه على نفسه ... ثم رحنا نركب الصورة على هوانا . سريالية تماما .. كنا نعرف ذلك** " [2] . ولكن للأسف فالتوءامان اللذان يحلمان بالخروج من المكان المعتم إلى مدينة عامرة بالأضواء والحياة ، يتفاجأان عند خروجهما بمدينة مظلمة قاسية : " **أثناء ذلك اكتشف كل منا وفي وقت واحد أننا إذا اجتزنا رحم النفق فإلى النفق ، وإذا اجتزنا النفق إلى رحم المدينة التي لاحت لنا عندئذ متاهة دون تخوم** " [3].

فالقاص هنا يقدم المكان من خلال ما يسميه شاكر بالمكان المغلف ، وهو " المكان الذي يكون مغلفا كما تغلف الحلوى بالورق (السوليفان) لا يلامسه الفنان ولا يفركه بين أصابعه ، ولكنه يراه من خلال هذا التغليف ، مجرد رؤيته يبدو جميلا . وهكذا يكون للمكان صورتان : صورته الحقيقة وصورته من خلال ورق التغليف "[4] . وهذا ما يظهر في المقطع السردي الآتي :" **حسبنا في البداية أننا حين نخرج إليها سنجدها عامرة بالأضواء والحياة** "[5]وفي مقطع آخر : " **هل تعتقد أن المدينة ستوصلنا إلى العدل المحلوم به** "[6]. فهذا المقطع يوضح أنّ للمدينة وجه جميل يحلم به التوءامان بالسعادة والفرح والحياة ، والوجه الآخر القبيح الذي اكتشفه التوءامان بعد خروجهما من المشيمة ، وجه قبيح قاسي ومدينة مظلمة قاهرة : " **اجتزنا النفق إلى رحم المدينة التي لاحت لنا عندئذ متاهة دون تخوم** "[7].

في المجموعة القصصية " فلفل حار " والتي تحتوي على إحدى وعشرين قصة تحمل عناوين مختلفة ، نقل فيها الكاتب بعض الإشارات التي تدل على الوضع الراهن ، وقد تنوعت صورة المكان في المجموعة حيث

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 24

[2] **المصدر نفسه** ، ص 25.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 30 .

[4] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان العربية في الرواية** ، ص 37 .

[5] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 24 .

[6] **المصدر نفسه** ، ص 29.

[7] **المصدر نفسه** ، ص 30 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

جرت أحداثها في المدينة والقرية وحتى في فضاءات دول عربية أخرى مثل لبنان ومصر كما في قصتي (تقرير مصور من مصر) و (أحد شباب ثورة 25 يناير). وقد جاء ذكر المدينة في المجموعة في أكثر من موضع ، ومن خلال هذه القصص ظهرت الشخصية الرئيسية كارهة للمدينة ؛ لضجيجها وازدحامها ، فهي كما يرى شاكر " أمكنة اللعنات الشيطانية "[1].

ينقل الراوي في قصة " ربيع عجلوني " بصوت الغائب حالة السرور والغبطة التي كان عليها الجد سرحان – بطل القصة – قبيل ذهابه إلى عمان ليعيش مع ابنه سلمان ، وفي الوقت نفسه ، تظهر علامات الانزعاج من أصوات البقر والماعز : " **يتدافع الأطفال فوق أعشاب الربيع الخضراء الطرية الندية ، وهم يتضاحكون حول جدهم سرحان ... وذلك بعد أن قرر هجرها منزعجا من أصوات ثغاء الماعز وخوار البقر وصياح الديك .. تتداخل معها أصوات أهالي البيت الكبير** "[2] . و تبرز القرية من خلال الأسطر الأولى من القصة ، مكانا موحشا لم يستطع الجد سرحان التكيف معه : " **ونباح الكلاب ، التي تتابع إزعاجها له بين الحين والحين ، وتتداخل معها أصوات أهالي البيت الكبير ... وأشجار الأسكدنيا التي لم تنضج ثمارها الغزيرة** "[3]. لتبرز الصورة الجمالية للمدينة عمان من خلال وصف السارد لها ، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الجد وأحد أحفاده : " **سأذهب لأعيش مع عمكم سليمان ، فهناك عمارات زجاجية جميلة وشوارع عريضة وكنافة نابلسية** " [4] . عندما وصلت الحافلة التي سوف تقل الجد إلى العاصمة أثناء سفره ، يصف السارد منظر الحقول والأشجار أثناء سفر الجد سرحان : " **فانطلقت بين الحقول الندية ، والأشجار المتعنها.ة من أسكنديا ورمان وزيتون وليمون وما تحتهما من مزروعات الفول الأخضر والبصل والثوم ، المزركشة بأزهار الحنون وشقائق النعمان** "[5]. فنلاحظ من خلال وصف السارد لهذا المشهد ، أنّه لا يؤدي إلا إلى زيادة شحم القصة ومن ثم ترهلها كما يرى شاكر النابلسي . إضافة إلى أنّ مثل هذه الصور الجمالية للأمكنة والتي لا

---

[1] النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 30

[2] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 75

[3] **المصدر نفسه** ، ص 75

[4] **المصدر نفسه** ، ص 76

[5] **المصدر نفسه** ، ص 77

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقوم بأداء أي وظيفة مهمة تذكر في الرواية تكون مدعاة لتطاول النقاد عليها ومطالبة الروائي بحذفها والاستغناء عنها [1] . وعندما وصل الجد سلمان العاصمة – عمان – قرر أنْ يستريح من عناء السفر .ليتحول المكان الأليف إلى مكان معادي أحسّ فيه الجد بالضيق والعدائية . حيث قدم القاص ما يعرف بالقبح الجمالي أو الجماليات السالبة ، وهي ما تنقله لنا الحواس من جماليات تعبر في حد ذاتها قبحا ، فوصف القبيح لا يعتبر قبحًا جماليًا ، والجمالي القبيح هو ما يعجز الفنان عن تقديم من ذي مستوى رفيع بغض النظر مما يصوره إنْ كان قبيحا في طبيعته أو جميلا [2].

جاء في القصة : " **في الليل ثارت قنابل ومتفجرات ، جعلت جبال عمان السبعين ترتج ، وتلاحقت الصواريخ والمرفقعات المدوية لدرجة خلخلت توازن العجوز الذي يقول دائما : ياغافل إلك الله** "[3] . وأيضا : " **وقف العجوز سرحان على رصيف الشارع يتفرج على معالم المدينة ، فقال له ابنه وهو خارج مع زوجته إلى العمل الصباحي : لا تقف هنا يا أبي ... دخل العجوز مستغربا من هذه المدينة لا تكلم بعضها** " [4] . فنلاحظ من خلال المقاطع أنّ شعورا بالكراهية لهذه المدينة قد سيطر على الجد سرحان ، بسبب ما ينتشر بالمدينة من عادات وتقاليد وسطوة قاسية تصل إلى حد الاستلاب . وقد يستخدم الحواس الخمسة في وصف المكان التي من خلالها يستطيع الفنان أنْ يحقق أكبر قدر من الجمالية للمكان الموصوف فالفنان يريد استعمال هذه الحواس إظهار الكراهية وقرفه من المدينة [5].

وقد استعمل القاص حاستي السمع والبصر لينقل لنا جمالية المكان ، حيث الوصف الدقيق الذي يتمتع بدرجة عالية من الجمالية . ويظهر هذا في المقاطع الآتية : " **خرج العجوز يتفقد الأحوال ، فإذا به أمام هيكل آلة عملاقة ، ولاحقا علم أن اسمها (جاك همر) تقطع الصخر وتحفر حفرة هائلة مقابل بيتهم**

---

[1] ينظر: النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص 40.

[2] ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 35.

[3] ينظر: ، صبحي ، **فلفل حار** ، **قصة ربيع عجلوني** ، ص 77.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 78

[5] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص 33

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

..دد.دد.دد.دد" [1]. **وأيضا : " وفوراً انجرت في الحي أصوات سماعات سيارات نقل متحولة مرعبة تقول : إلباطاطا ، إلباندورا ، إلخيااار ، إلكوساييييية..** "[2] . ومنها أيضا : " **خزاين قديمة للبيييييع ! طاولات .. كراسي مستعملة للبيييييع** "[3] . ومن الصور التي استخدم فيها القاص حاسة البصر ، المقطع الآتي : " **شاهد العمارات فيها متزاحمة واقفة متراصة بلا حيوية مثل حزم الحطب الجان** "[4] . وبسبب كل هذه الظروف ، أمر الجد سرحان ابنه بتدبيره ونقله إلى القرية – المكان الأليف – فقد رأى أن ضجيجها مفعم بالحيوية : " **رغم أن مواشي الحوش كانت تتصايح كالعادة ، دون أن ينتبه ، ما إذا كان هناك نباح كلب أو خوار بقرة أو ثغاء ماعز ! ولهذا ضحك الأحفاد الساهرون على شخيره كثيرا** " [5].

تحتل المدينة مكانة متميزة في مجموعة " تقاسيم المدينة المتعبة "المجموعة , إذ كان لها تأثيرها العميق في بناء القصص , ويلمس القارئ هذا الإحساس بالمكان في عدد كبير من القصص ، أما الاهتمام بالمدينة جاء على نحو أكثر بروزاً وتألقا فيها . فطُرحت بوصفها عنصراً فاعلاً في سيكولوجية الشخصيات المحورية في قصصه وتأثيرها الاجتماعي [6]. وخير مثال على هذه السلبية والعدائية من قبل المدينة ما نلحظه في قصة "رواية الفصول الأربعة " ، حيث تتقلب الفصول الأربعة على الروائي الذي يتسرع في كتابة رواية , ونتيجة ذلك التقلب يعجز عن الكتابة بسبب ظروفه النفسية السيئة التي يعاني منها , فيحسّ أنه على علاقة معادية مع المدينة , وبأنه مغترب نفسياً واجتماعيا , ومن آثار هذا الاغتراب تبرز العلاقة العدائية مع المجتمع والآخرين : " **الشمس تلقي لهيبها ، الحرّ والرطوبة يحولان أعصابي إلى حبة ذرة في مقلاة . كم أنا سيء الحظ ! كلما حسمت أمر الكتابة يظهر ما يعيقني ، يقولون في الأخبار ، أن البلاد لم تشهد مثل هذا الحر منذ خمسين**

---

[1] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 78.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 79.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 79–80.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 76.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 80.

[6] ينظر : القاسم ، نضال ، **البناء الفني في تقاسم المدينة المتعبة** ، جريدة الرأي ، ت 18– 12– 2009.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سنة "[1] . فمن خلال رسم القاص للمكان – المدينة – نجد أنّها أعلنت حربها الشرسة على مثقفيها وفي مقدمتهم بطل القصة – الكاتب – ولهذا تتحقق الرؤية السوداوية للمدينة : " **اللعنة على هذه التكنولوجيا ، لقد استباحت الزمان والمكان ، حشرتنا في بوتقة فوق نار ، وقودها أعصابنا وقلوبنا المتعبة ... بغداد سقطت آخر ضربة على الرأس المثخنة ، بطلي لا يفعل شيئا** " [2].

تقدم قصة " شقائق النعمان " لقارئها الشخصية الرئيسية – غادة – وهي تعيش حالة مأساوية في المدينة – بغداد – تحت وطأة الفقر وقسوة زوجها – نعمان – ، وهذا ما نلاحظه من خلال تقديم السارد بصوت الغائب حال غادة في مستهل القصة : " **لم تأبه كثيرا عندما باع المدفأة الصدئة التي كانت تحن على الصغار ببعض الدفء الذي حرمهم منه ... كل هذا في كفه أما أن يضربني . فرات كُسرت ذراعه ، شرف يبول في ملابسه بسب الخوف ، حتى الصغيرة إيمان لم تسلم وأصابها ارتجاع في الدماغ** "[3] . ومن جهة أخرى تعلن المدينة حربها عليها ، حيث ازدادت صورة المدينة سوداوية عندما ارتبطت المدينة بتصرفات زوجها – نعمان – إذ تدفع ظروف القهر إلى رفض هذا الواقع والانتقال إلى مدينة أخرى : " **بعدها لا أذكر يدا واحدة مسحت على شعري ، لكنه عاد وبيده كيس مليء بالأوراق النقدية قال : – بعت البيك أب ، سنذهب إلى عمان . – كيف سنعيش هناك . – لا تقلقي هذه فلوس . صاح بي – ماذا تملكين هنا ؟ هل يكترث أحد بنا ، هل نبقى ننتظر دورنا إلى المقصلة** "[4]. بعدها انتقلت غادة وزوجها إلى عمان وبالتحديد جبل الجوفة ، ومع ذلك استمرت معاناتها حتى في المكان الجديد : " **كم شعرتُ بالذل والمهانة وأنا أطرقُ باب الجيران . في بغداد لم استنجد رغم كل الجوع . طيبة الناس ليست بلسما لجراح الروح** "[5]. وفي القصة تؤسس الضدية المكانية – مدينة بغداد و مدينة عمان – على مجموعة من المرتكزات ، وفي مقدمتها أن هذه الشخصية المحورية مأزومة بماضيها وحاضرها ولا سيما من خلال خطابها مع نفسها : " **ما الذي جعلني أقبل به زوجا ؟ بل إني أحببته**

---

[1] الزعبي، باسم ، ***تقاسيم المدينة المتعبة*** ، ص 6.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 10.

[3] **المصدر نفسه**، ص 10.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 12.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 45.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في بعض الأوقات ، بل إنني كنت معجبا به "[1] . " وأيضا: " **نعمان يا نعمان: لماذا قتلوك، نيسان، يا نيسان ! متى تعيد إلي نعماني"**[2].

ولعل هذه الشواهد تدل على الرؤية السلبية لدى الشخصية وانعدام الألفة فيه . ومن المرتكزات الضدية الأخرى ، عدم الاستقرار المكاني وانفصام عرى الألفة بين الشخصية المحورية والمكان مما يجعلها تهرب منه : " **عاد إلي يومها مخمورا وبيده كيس مليء بالأوراق النقدية . قال : – بعت البيك أب ، سنذهب إلى عمّان** " [3] وأيضا : " **كنت داخل الدائرة القوقازية ، لا استطيع الخروج منها ... ابن الجيران حاول اختراق البوابة .. أعلن مشاعره ... هائم بقدي النحيل مثل نخيل العراق** "[4] وأيضا : " **جبار بوابة منزلي المتهتكة أصبح لا يعود إلى المنزل في الفجر . صار الصقيع يهجم علي من كل صوب** "[5] .

تقدم القاصة في قصة " المدينة المحرمة " من المجموعة القصصية " بيكاسو كافيه " لقارئها مدينة تعيش حالة من الفوضى والقتل ، حيث انعكس هذا على بطل القصة : " **دخلت المدينة المحرمة .. الأقواس تنحني بانسياب فوق النوافذ ، وقد ترتفع على البوابات بتثاقل . الألوان أصابها العمى فاستحالت إلى سواد . والجدران ترنحت بالدم ، فمالتْ على القتلى** "[6]. كما ترصد القاصة الحال التي صار عليها السارد ، حيث أعلنت المدينة حربها الشرسة عليه : " **لم يكن في جيبي نقود ، وتلك الملايين التي كنت أحملها في كيس على ظهري ، استحالت رمادا... كنت أضع طاقية منتوفة الريش على رأسي ، وارتدي بنطالا مثقوبا في فيها:ليمنى بفعل رصاصة اعتقدت في حينها إنها طائشة لكنها لم تكن** "[7] . وبهذا تحقق الرؤية السوداوية

---

[1] الزعبي، باسم ، ***تقاسيم المدينة المتعبة*** ، ص 10.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 12.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 15.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 16.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 17.

[6] العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، ص 45.

[7] **المصدر نفسه** ، ص 45.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للمكان من حيث انعدام مظاهر الحياة فيها : " **كان الوقت ضبابيا ، بفعل السماء ، فالشمس لا تبدو لناظرها والعصافير لا تزقزق** "[1] .

بعد ذلك ازدادت صورة المدينة سوداوية وقتامة ، حيث توغل البطل في إحدى شوارع المدينة : " **دخلت حدود شوارع آخر حيواني الرائحة والمذاق ، تفوح منه رائحة زنخة كريهة ، يطغى عليها لون الدم المصفى والمخثر** "[2] . ومن خلال وصف السارد للمكان – المدينة – نلحظ أنّه قد استخدم حاسة البصر والشم في بناء المكان لتحقيق أكبر قدر من الجمالية للمكان الموصوف .[3] " **كان الشارع الذي سرت فيه، شارعا نباتيا. تصطف الأشجار كجنود يستعدون لمعركة دونكيشوتية** "[4].

2- فضاء القرية

تبدو القرية مكانا أساسيا في العالم العربي ، الأمر الذي دفع الباحثين إلى تعريف المدينة العربية بأنّها ليست سوى قرية كبيرة ، ومع ذلك ظل تعامل الأدباء والشعراء خاصة معها بوصفها نقيضا ل" المدينة " ، حيث تمتاز الأولى – القرية – بمواصفات طبيعية وبشرية تجعلها أقرب إلى الملاذ النفسي والروحي للأديب ، على العكس من المدينة التي يصبح فيها الإنسان صغيرا ومغتربا تحكمه بغيره – غالبا- علاقات مادية نفعية [5]. والقرية هي الذاكرة البكرية الأولى التي تظل مدارة للدفء النفسي والسعادة الغابرة طيلة حياة الإنسان ، كما تظل مخزونا لا ينضب لوقود الخيال ووحدة كتلة الأزمنة "[6]. والقرية رمز البداوة والهدوء بعكس المدينة مكان الخوف والضيق والضياع ، والمدن كأمكنة واسعة تتسم بخصائص تنبثق من هذه الاتساعات وكثرة السكان . والمكان

---

[1] العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، 45.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 46.

[3] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية** ، ص 33.

[4] العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، ص 46.

[5] السيد ، محمد إسماعيل ، **بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة** ، ص 27

[6] النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 102

© Arabic Digital Library Yarmouk University

القروي مكان حميم للحياة الأولى للإنسان ، وهو مرتبط بها نفسيا وذهنيا ووجدانيا ، وللقرية علاقة دائمة بالمدينة ، والقرية متخيل مكاني بوصفه النظرة الأولى التي لم تكونها الحضارة [1].

وقد كان للريف حضور بارز عند كتاب القصة القصيرة الأردنية، وفيما يأتي استعراض لبعض القصص التي كان الريف مسرحا لأحداثها، ومن هذه النماذج:

ظهر الريف بشكل جلي عند هاشم غرايبة وخاصة في مجموعته " عدوى الكلام " ، فنلاحظ أنّ القاص في قصص – سحر الشجرة و مصارع العشاق وعدوى الكلام– قد أتخذ من القرية أو الريف الأردني مكانا لأحداث قصصه . ففي قصة " **سحر الشجرة** " ، جرت أحداث هذه القصة في الريف في " جبل باعون "أهله:وى محمد للبروفسورة المشرفة على رسالته العلمية " ايغهارد " عن بعض المعتقدات التي يؤمن بها أهل القرية والتي تدور حول تقديس الشجرة : " **قال محمد وهو يتفحص الشجرة : هل توقعت أن تكون هذه الشجرة ساحرة ؟! .. لقد وصفتها بدقة في بحثي عن الأشجار المقدسة** "[2] . وبأنّ هذه الشجرة تشفي من الأمراض وترد الغائب إلى وطنه وتعيد السجين إلى أهله : " **أشار إلى الشجرة وقال : هذه شجرة مباركة، فمن به مرض يرجو شفاءه ومن له غائب يتمنى عودته ، أو سجين يسعى لفكه . أو عاشق يرجو الوصال، يحج إلى هنا** ". محمد بدوره كان رافضا لهذه الفكرة لأنّه لا يؤمن بهذه الخرافات : " **طبعا لا أعتقد ما يعتقد به أهل المنطقة ، انظري كيف هي عجفاء هزيلة ، لأنها تخضع لعملية التقليم الضرورية للنمو** "[3]. فالقاص استمد أحداث قصصه من واقع القرية ، وقد عالج فيها قضايا اجتماعية كان يتداولها أبناء القرية . فصورة القرية في هذه القصة سلبية نتيجة رفض محمد لهذه المعتقدات . ويرى بعض الباحثين أن البناء الهيكلي في قصص غرايبة القصيرة قد تطور ، فقد كانت مواضيعه مستمدة من الواقع ، وكانت أحداثها في معظمها في بيئة واحدة ، وتعالج قضايا اجتماعية يعاني منها أبناء القرية . أما في قصصه المتأخرة فقد أصبحت موضوعاتها تعالج

---

[1] ينظر : محادين ، عبد الحميد ، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة** ، ص 120

[2] غرايبة ، هاشم ، **عدوى الكلام** ، ص 50.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 55 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

قضايا عامة تهم الأسرة بأكملها ، وخرجت من بيئة القرية إلى بيئات متعددة في القصة الواحدة .[1] فنلاحظ كيف أنّ السارد قد استعان على بعض المواقع التي برزت المعتقدات فيه، والتي كان أهل القرية يؤمنون بها مستعينا بعدد من الوسائل ، ومنها الحوار الذي دار بين الطالب محمد والمشرفة عليه : " **انتبهي.. إن سكان المنطقة يعتقدون أن مَن قطع غصنا أو ورقة أو زهرة من هذه الشجرة يلحق بها الأذى ، حتى أنهم يحرصون على عدم لمسها ... سألها محمد علي مداعبا ماذا تمنيت ؟ قالت الأماني إذا أعلنت فسدت . قال باستعلاء غير مصطنع : طبعا أنا لا اعتقد ما يعتقد به أهل المنطقة ، انظري كيف هي عجفاء هزيلة ..** " [2] فنلاحظ من خلال تقديم السارد للمكان ، أنّ الطالب قد صمم على رفض هذه المعتقدات التي تداولها أهل قريته ، فلا بدّ من العودة إلى العلم والتخلص من الخرافات .

في مجموعة " سيدة الأعشاب وعين تموز "، تبرز القرية وهي ترزح تحت وطأة المعتقدات الشعبية التي تحكم الحياة الخاصة للشخصية الرئيسية، وقد تكون ضحية لممارسها. ففي مجموعة "عين تموز " يصور عالم المرأة مدمجًا في العناصر السائدة في المجتمع. وهو عالم مستلب تضيع فيه المرأة بما تتعرض له من جور، ولا تحاول التصدي أو المقاومة. إنّها بشكل عام وفية للعناصر السلبية في الواقع دون أمل واضح في التعبير الذي يشكل المرأة ركنه الأساس.[3]

تقدم قصة " الصغير " في مجموعة عين تموز قرية تعيش تحت معتقدات تجسد العقل الباطن للمجتمع القروي ، فبعد أنْ تجهز الأم ابنها الصغير، إيذانا بذهابه إلى السوق مع والده ؛ وذلك ليباركه الشيخ مبروك : " **فرح الصغير وهو يسمع الأم توصي الأب : أجلسه عندك بالدكان ، لا تجعله يخرج واحرص عليه وأجلسه في حضن الشيخ مبروك ليقرأ فوق رأسه ويمنحه من بركاته** "[4]. وترصد القصة مدى البهجة التي ارتسمت على محيّا الصغير الذي ينتظر من بركات الشيخ ليمنحه من بركاته ، وهو يتخيل مقابلته بملابس

---

[1] ينظر ، خصاونة ، علي ،**التطور الفني في قصص هاشم غرايبة** ، إربد ، دار الكندي ، 2009 ، ص 164.

[2] غرايبة ، هاشم ، **عدوى الكلام** ، ص 54 –55 .

[3] عبيد الله ، محمد ، **جماليات القصة القصيرة** ، قراءات نقدية ، ص 20–21

[4] قنديل، خليل، **عين تموز**، عمان، وزارة الثقافة، 2002، ص 14.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

نظيفة وابتسامة مطمئنة : " **رسم الصغير على نحو مباغت في ذهنه صورة الشيخ جليل له ذقن بيضاء وثياب بيضاء وذراعان هادئان وأصابع أنيقة وابتسامة مطمئنة تبين من خلالها أسنان بيضاء لامعة** "[1] . بعد ذلك تفاجأ الصغير برجل يتقدم باتجاه الدكان، كان نحيلا ذا وجه داكن وملامح شاحبة عندها التصق به وانتابه إحساس بفقدان الحماية : " **هيا يا شيخ أعطه من ريقك المبروك ... بالسرعة ذاتها تقدم الشيخ وبصق بصقة كبيرة في الفم الصغير ، اختلطت البصقة الهرمة ... بريق الصغير أحسها تملأ فمه وتنزلق في حلقة لزجة حامضة** "[2] . بعد هذا المشهد ازدادت صورة القرية سوداوية في نظر الطفل وتحول هذا للفضاء إلى فضاء مفجع ومعادي بعد أنْ كان لطيفا : " **نظر الطفل بعينين زائغتين إلى الشيخ مبروك ... لكنه ارتخى فجأة وبدأ جسده يرتعش بينما أخذت نظراته المرتبكة تراقب بدهشة حركة الناس في السوق وهي تغرق في بصقة كبيرة ذات طعم مالح وهرم** "[3]. فنلاحظ كيف صور السارد المكان – القرية – من خلال " عدسة قريبة مباشرة ، لم نرَ فيها أثرا لتجليات الزمان وكأنها أرغفة مخبوزة لتوها ولها أصالة التعتيق "[4] .

وتبرز القرية في قصة " العجوزة زهوة " من خلال الاستهلال، والذي يهدف من خلاله " جلب انتباه السامع إلى الشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية " [5]. والذي جاء به السارد في القصة من خلال السرد بضمير الغائب ، حيث الأجواء المرعبة والكابوسية للقرية : " **كان مساءً موحشا وسوداويا، قد حط على القرية برغم البدر الذي كان يبدو في طرف السماء مبتهجا بلونه النحاسي** "[6]. وتبدو القرية مكانًا موحشا عبر عنه السارد بمشهد خروج العجوز زهوة التي أرادت الاجتماع برجال القرية . فمن جماليات المكان هو رسم القاص لحالة الرعب التي خيمت ".لقرية : " **ذلك المساء خرجت فيه العجوزة زهوة من سقيفتها**

---

(1) قنديل ، خليل ، **عين تموز** ، ص 14-15.

(2) **المصدر نفسه** ، ص 16

(3) **المصدر نفسه** ، ص 16

(4) ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، ص 49

(5) ينظر : النصير ، ياسين **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1986 ، ص 176 .

(6) قنديل، خليل، **سيدة الأعشاب**، ص75.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحوش بيتها منحدرة بخطواتها وعكازاتها باتجاه بيوت القرية "[1] . ثم يأتي القاص بمشهد العجوزة زهوة ، حيث حذرت فيه العجوزة عند مشاهدتها البوم وهو يقف على رجم الشيخ جراح في حلمها : " **لقد رأيتُ البوم في حلمي ليلة البارحة ، يقف على رجم الشيخ جراح وينعق . وهذا فأل شؤم على نسائكم المرضعات وعلى الصبايا والشباب** "[2]. ولا شك أنّ هذا المشهد الدرامي قد بث مدى الخوف والرعب الذي يحيط بالقرية، حيث تشير الدلالات إلى امتعاض البطل – السارد– وتذمره من الأجواء المخيفة التي تحيط بالقرية. وقد استعان السارد على إبراز سوداوية الواقع والحياة في القرية بعض الأحداث التي لازمت الجو العام للمكان وجرى توظ"ي سياقات عديدة : " **صعدت بنظراتها باتجاه رجم الشيخ جراح الذي بدت حجارته البركانية السوداء في سفح الجبل ، الملتمعة بضوء القمر وكأنها قدّت من حجارة جهنم** "[3]. وأيضا : " **عجائز القرية وكهولها ما زالوا يذكرون كيف دخلت حوش الشيخ جراح وهي قادمة من بوادٍ نائية وبعيدة ، مستغيثة من رجال قبيلتها الذين أرادوا ذبحها ... وفي تلك الليلة وحده الفتى الذي أمسك بالبومة أحس بالرعب الكامل وهو يلحظ الخرزة الزرقاء وهي ترتجف في عنق البومة** "[4] . وقد أعانت هذه المناظر في مساعدة القارئ على تصوير الأجواء المخيفة والمرعبة للقرية. ومن الملاحظ في تقديم السارد هو تركيزه على عناصر الظلمة التي انتشرت في القرية . وهذا ما رسم جمالياتها .

في المجموعة القصصية " القبيلة " ، تمثل القرية مكانا أليفا ، حيث انتشار صور الكرم والعدل والقيم الإنسانية ، على العكس تماما من مجتمع المدينة – العاصمة – القائم على الصراع الطبقي : " **راجعتُ كل ما قرأته من مادة الثقافة الاشتراكية عن المادية والديالكتيك ، فعدلتُ عن فتح عيادتي في العاصمة ، وقررت أن افتحها بين مضارب القبيلة** "[5] . فالطبيب ابن الشيخ العائد من الخارج يقرر أنْ يقيم عيادته في القرية لأنّه رفض التخلي عن إنسانيته وقبل التعامل مع مجتمع القرية الذين هم أهله ولم يبخلوا عليه : " **وكيف لي أن أقنع**

---

[1] قنديل، خليل، **سيدة الأعشاب**، ص 75

[2] **المصدر نفسه** ، ص 76

[3] **المصدر نفسه** ، ص 76

[4] **المصدر نفسه** ، ص 76

[5] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 19

© Arabic Digital Library Yarmouk University

القبيلة بصوب اختياري ، وهم الذين ذبح فقراؤهم قل الأغنياء أبكارهم احتفاء بعودتي من الغربة حاملا شهادة الطب "[1] . وتتجلى جماليات القرية من خلال مقاطع نصية استطاع القاص بها إعطاء الصورة الطيبة للريف ومنها: " **راح مهيب بن فرحان من بعيد يقف أمام بيته ويصوب بندقيته إلى الفضاء ويطلق الرصاصة الأولى. قال والدي : كأنكم لم تسمعوا شيئا ، واصلوا السير ، إنها طريقته في دعوة ضيوفه** "[2] **وأيضا : " كانت زوجة المضيف تقطع من لحاف أولادها بمقص الصوف ، ثم تغطس القطعة بالسمن العربي ، وتلقي بها في النار تحت قدر الطبيخ** "[3]. ففي هذا المقطع بدأ القاص " كالمصور الذي يلتقط صورا جميلة ، فهو كالمخرج الذي يحبّ مكانا يريده هو شخصيا أنْ يظهر في أجمل صورة ، وقبل التصوير يرتب الأشياء ويجملها ويزينها ، ويزوقها ويرشها بالعطر ... ثم ينصب كاميراته " [4]. قصص الأزرعي " لا تبهرنا باستخدام التقنيات الحديثة , أو اعتماد الغرائبية أو الأسطورة والتراث , وإنّما تبهرنا بتصوير الإنسان الذي يقترب من شخصيه المؤلف وهو يعايش مرارة الواقع قابضاً على مبادئه وسط العاصفة" [5].

بعد القراءة والتحليل لبعض نصوص المجموعات القصصية والمتعلقة بالمكان ، جاء المكان متنوعا في الأهمية في البناء القصصي ، سواء أكان المكان أليفًا أم معاديًا ، واقعيًا أم متخيلًا مثل البيوت والمقاهي والأسواق . كما ذكرت القصص الشارع والذي كان وثيق الصلة بالشخصية المحورية، فلاحظنا كيف أنّ الشارع قد عبّر عن الهروب الذي ينشده البطل من الواقع المعادي المتمثل بالبيت مكان الألفة العام. أما البيوت فقد قسمت في القصص بمختلف مستوياتها إلى عدة أقسام ، القسم الأليف والذي حضر بصورة طفيفة في قصص المجموعات المدروسة ، أما البيت كمكان غير أليف أي معادي ، فقد حضر بكثرة في قصص المجموعات ، فكان في أغلب قصص مجموعة ضيوف ثقال الظل مكانا غير أليف ، حاول البطل الهروب منه والتخلص من

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 19

[2] **المصدر نفسه** ، ص 26

[3] **المصدر نفسه** ، ص 27

[4] ينظر : النابلسي ، شاكر ، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص 56

(5) عبيد الله ، محمد ، **هم الواقع هم التجربة في القبيلة لسليمان الأزرعي**، من كتاب (جماليات القصة القصيرة قراءات نقدية) ، ص27.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العلاقات التي كانت تربطه بأصدقائه في هذا البيت ، وقد يكون مكان تتوتر فيه الشخصية الرئيسة كما في قصة ضجيج ، إذ تشعر الشخصية الرئيسية بالكراهية له وعدم الراحة فيه .

أما السجن فقد لعب دورًا بارزًا في عملية تكوين الشخصية نفسيًا واجتماعيًا ، وكان في بعض القصص ملاذا آمنا لهذه الشخصية تمارس فيه الكتابة والإبداع ، وفي أحيانا أخرى يمارس سكوته على الشخصية مما يدفعها إلى الانتحار مثلا .

إن المحاولات التي قدّمها كتّاب القصة القصيرة في الأردن ارتسمت بنوع المكان وعلاقته بالشخصية التي عاشت فيها أو انتقلت من خلاله ، كما جاءت هذه الأمكنة في بعضها مجرد خلفية تتحرك فيها الشخصيات دون الاهتمام بجزئيات المكان أو صفته . وهذا ما يؤكد أن الكتاب لم يهتموا بالمظاهر السطحية ، بل اهتموا بالمكان الذي يقدم الدلالات النفسية للشخصيات وعلاقة هذا المكان بحالات المجتمع المختلفة .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الباب الثاني : الأبنية السردية

الفصل الأول: البناء الزمني

أولا : الزمن وأهميته في البناء السردي للقصة

ثانيا : الزمن في القصة القصيرة الأردنية

أ – الترتيب الزمني

1 – الاسترجاع

2– الاستباق

ب – الاستغراق الزمني

1 – تبطيء السرد

أ – المشهد

ب– الوقفة (الاستراحة)

2 – تسريع السرد

أ – التلخيص

ب – الحذف (الإضمار)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثاني: الأبنية السردية

الفصل الأول: البناء الزمني

أولاً: الزمن وأهميته في البناء السردي للقصة

يشكل الزمن أحد الأعمدة الفنية المهمة في البناء السردي للقصة ، إذ أنّه يمثل الرابط الفني الأساس بين العناصر الفنية في القصة، وبالأخص بناء الحدث وأنساقه ورسم الشخصيات وبواعثها " فالشخصية لا ينفصل عنها الزمن إلا في الدراسة والتحليل إذ لا بدّ من زمن تتحدث وتتحرك وتفكر خلاله الشخصيات " [1] . والزمن هو من يجمع كلّ العناصر السردية إذ أنّ الإشارات الزمنية في أي نص سردي تشترك مع جميع العناصر السردية الأخرى والموجودة في النص مؤثرا فيها ومنعكسا عليها [2]. وكذلك السرد الذي يهدف إلى " التعرف على القرائن التي تدلنا على اشتغال الزمن في العمل الأدبي " [3]. والزمن " إحدى الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية ، فدراسة الزمن هي التي تكشف عن القوانين التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي" [4] .

ويعد الزمن عنصرا جوهريا، حيث أنّه ليس عنصرا قائما بذاته ، وتبرز دراسته طبيعة العالداخلي.بين زمن الحكايا المسرودة الذي يتميز بتعدد الأبعاد ، وزمن الخطاب الذي يميز الخطبة ، ولعلّ هذا أهم ما يميز الزمن من العناصر الحكائية الأخرى . [5] فالزمن " من أركان القصة الذي يؤثر ويتأثر بالأركان الأخرى للقصص بوصفه حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها مع العناصر الأخرى " [6]. ويؤدي دورًا كبيرًا

---

[1] لوبوك ، **صنعة الرواية** ، ص 55 .

[2] ينظر : بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 113.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 113.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 113.

[5] ولعة ، صالح ، **بناء الزمن الروائي ودلالته في روايات عبد الرحمن منيف** ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 498 ، 2000 ، ص 7 .

[6] ينظر: سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 34.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بوصفه أحد العناصر المهمة في صياغة شكل القصة وتحديد إطارها الخارجي وترصين بنائها الداخلي [1].

ثانياً: الزمن في القصة القصيرة الأردنية

أ – الترتيب الزمني :

ويمكن الحديث عن تقنيتين للنص القصصي في النماذج المختارة ، وهما تقنية الاسترجاع ، وتقنية الاستباق . يستعمل القاص الاسترجاعات والاستباقات وفق ما تمليه عليه خطاطته الجمالية للعرض السردي ، غايته من وراء ذلك كله جعل القارئ يواجه الحدث القصصي بطرائق غير معهودة لديه . وبهذه الوسيلة يمارس تأثيره الجمالي "[2].

1 – الاسترجاع :

اختلفت التسميات التي دارت حول هذه التقنية، نظرا لكثرة الدراسات التي تناولت موضوع السرد ، وعلى الرغم من هذا الاختلاف إلى أنّه يكاد أنْ يتفق على مسميات منها : الارتداد والاستذكار والاسترجاع . فكل هذه المصطلحات تدل على معنى معين إلا وهو ذكر حدث لاحق لحدث سابق . والاسترجاع " يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق " [3] . وهو " عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد "[4] . قسّمه لطيف زيتوني إلى عدة أنواع ، منها استرجاع تام وجزئي واسترجاع داخلي وخارجي واسترجاع مختلط [5]. الاسترجاع مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للخطة الراهنة استعارة لواقعه أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساحة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع [6]. وهو توقف الراوي عند نقطة زمنية معينة في السرد, والعودة إلى الوراء لسرد أحداث سابقة على

---

[1] ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق** ، ص 38 .

[2] لحمداني ، حميد ، " **اشتغال الزمن في القصة القصيرة بالكويت** " ، مجلة البيان الكويتية ، ع 381 ،2002، ص 8

[3] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 18.

[4] المرزوقي ، سمير ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، ص 101 .

[5] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 18.

[6] برنس ، جيرالد ، **المصطلح السردي** ، ص 25.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النقطة التي بلغها السرد , كل عودة إلى الماضي تمثل بالنسبة للسرد استرجاعا لماضيه الخاص. والاسترجاع أحداث سابقة على الزمن الحاضر , حاضر السرد وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الاسترجاعي , والمؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي ، كنت و كانت [1]. السارد عندما يقوم بعملية السرد فإنّه يبنيها على عملية الاسترجاع للقصة كاملة ومن ثم يقوم بذلك النوع من الانتقاء ومن هنا يمكن الإقرار بأنّه في السرد القصصي لا شيء موجود في الزمن الحاضر [2].

ومن خلال الاسترجاع , قد يعود القاص إلى الوراء لسرد أحداث سابقة لبداية القصة , وعند ذلك يسمى استرجاعا خارجيا ، وقد يعود القاص إلى ماض لاحق لبداية القصة تأخر تقدمه في النص , وعندها يسمى استرجاعا داخليا . وفي الاسترجاع الداخلي تسلط الضوء على إحدى الشخصيات أو إحدى القصص التي كان السرد وقد تجاوزها وهي شخص الأحداث التي تقع أثناء الستة أيام التي تقع منها أحداث الرواية الأساسية , ولكنّها لا تذكر في حين حدوثها بل يأتي ذكرها بعد فوات وقوعها , أي التذكير بها فيما بعد [3].

وللاسترجاع وظائفه الفنية والجمالية في النص الروائي أو القصصي , فهو قد يأتي لملء الفجوات الزمنية التي خلّفها السرد وراءه ، مما يساعد على فهم مسار الأحداث , وبخاصة عن ظهور شخصية جديدة لا نعرف عن ماضيها , فيأتي الاسترجاع ليضيء هذا الماضي الذي قد يربطها بالشخصيات الأخرى , ويحدد دورها في مسار الأحداث واستكمال ما نقص منها , أو عن عودة شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادة للظهور من جديد , فيأتي الاسترجاع ليطلعنا على ما حدث لها خلال فترة غيابها , وقد يتركز الاسترجاع حول ماضي الشخصية الروائية فيأتي حاصلا إضاءات متعددة تسهم في تفسير حاضرها. [4]

---

[1] ينظر: بوعزة ، محمد ، **تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم** ، ص 89.

[2] ينظر : الحاج علي ، هيثم ، **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينات** ، ص 115

[3] ينظر : بورايو ، عبد الحميد ، **منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)**، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ،1994 ص 155.

[4] ينظر : قاسم ، سيزا، **بناء الرواية** ، ص 54- 58 / ينظر: بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 121- 122 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد يلجأ الراوي إلى الاسترجاع ليقدم حدث لم يستطع تقديمه في موقعه لتزامنه مع حدث آخر , فيكون الاسترجاع وسيلة لعلاج الموقف , وسدّ الفراغ الحاصل , وقد يعود الراوي إلى الوراء ليسترجع أحداثا سبق تقديمها , ولكنّه يعيدها ليحقق هدفا مقصودا, إما للتذكير بها أو للتأكيد على أهميتها وإما لتغييرها تغييرا جديدا , أو إضافة معنى آخر إلى معناها السابق في ضوء المواقف الجديدة , إما لإكسابها دلالة ، يكون الاسترجاع من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية [1].

ويميز النقاد بين الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي . أما الاسترجاع الخارجي وهو " الاسترجاع الذي يعيد الأحداث إلى ما قبل سردها " [2] ويرى جنيت أنّ وظيفة الاسترجاع الخارجي هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك. أي أنّ " سعته خارج سعة الحكاية " [3] . والقصة تستخدم الاسترجاع الخارجي من أجل إثراء اللحظة القصصية بكل ما يكون سابقا عليها. وقد تتداخل الاسترجاعات الداخلية مع الحكاية الأصلية فهي تكمل الحكاية بإثارة القارئ عن هذه الحكاية الفائتة . [4] . والاسترجاع الخارجي سيظهر في الرواية غالبا بالصورة التي تستخدم هذه الحكاية وتثيرها، وسيتراجع هذا الدور في القصة إلى مرتبة تالية لهدف تنوير الشخصية وإثراء اللحظة والمساهمة في التبئير ، وكذلك سيظهر على الاسترجاع دوره الفّعال والعضوي في القصة القصيرة بصورة أوضح منها في الرواية [5].

أما الاسترجاع الداخلي ، فيسميه جينيت(Gérard Genette 1930-) " غيرية القصة " [6] . وهو " قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي ويستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية

---

[1] ينظر : قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 121- 122 .

[2] يقطين ، سعيد ، **تحليل الخطاب الروائي** ، ص 77

[3] جينيت ، جيرار، **خطاب الحكايا** ، ص 60

[4] ينظر: ، عبد الفتاح ، **البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية** ، تونس ، الدار التونسية للنشر ، 1981 ، ص 109

[5] ينظر : الحاج علي ، هيثم ، **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية** ، جامعة حلوان – مصر ،2005 ص 128.

[6] جينيت ، جيرار ، **خطاب الحكايا** ، ص 61

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بقصد توضيح ملابسات موقف ما "[1] . والاسترجاعات الداخلية في عملها تتضمن الحقل الزمني للحكاية الأولى وعلى أنّها وجه من وجوهه، على عكس الاسترجاع الخارجي الذي يهدف إلى جلب أحداث خارجة عن نطاق الحكاية وداخلها في ماضيها إلى خط أحداثها ليصبح أحد مكوناتها على الرغم من خروجها إليه استخدام الاسترجاع بكثافة [2]. والاسترجاع الخارجي أشدّ التصاقا بالقصة القصيرة ، في حين أنّ الاسترجاع الداخلي أكثر استعمالا في الرواية ، فطول الرواية يمنحها إمكانية احتواء الحكاية بأكملها . والاسترجاع الداخلي في القصة القصيرة وسيلة مهمة للسارد لإبراز إستراتيجيته السردية وإعادة تلوين الهيكل البنائي السردي [3].

ويرى المرزوقي ورفيقه أنّ الاسترجاع الداخلي : فرعين ، براني الحكي وجوانيه . أما براني الحكي ، فيقصد به أن يتم اختراق الخط كأن تدخل إلى الأحداث لشخصية جديدة يجد الكاتب من الضروري التعريف بها وعرض جوانب من حياتها ، ويتم ذلك عن طريق الاسترجاع. أما جواني الحكي يوضع في خط الأحداث وهذا بدوره يتفرع إلى نوعين ، ارجاعات تكميلية ووظيفتها تكميل الأحداث التي يتم القفز عليها زمنيا ، وارجاعات تكرارية ووظيفتها إرجاع الحكي إلى ماضي الحكي عن طريق التذكير . [4]

والناظر في القصة الأردنية , يدرك استخدام تقنية الاسترجاع في أغلب النصوص القصصية في هذه الفترة – الألفية الثالثة – على اختلاف في درجة حضورها في النص القصصي , لسبب أنّ الأمر متعلق بحاجة القاص إليها لخدمة النص القصصي ورغبته في توظيفها بصورة تأثر على مستوى السرد , فكلّ كاتب يملك رؤية وتطلع فني أو جمالي وأهداف يسعى لإبرازها ولذلك يستخدمه القاص في عمله , من أجل تحقيق أغراضه " وقد يتفاوت استخدام المقاطع الاسترجاعية في العمل القصصي من حيث طول وقصر الفترة الزمنية التي تعود إليها وتسمى هذه المسافة الزمنية يطالها الاسترجاع عبر المفارقة " [5]. وبالاعتماد على هذا المدى تحدد نوع

([1]) عبد السلام ، فاتح ، **الحوار القصصي** ، ص 135

[2] ينظر: الحاج علي، هيثم، **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية**، 150.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 105

[4]ينظر : المرزوقي ، سمير ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، ص 77 .

[5] الحازمي ، حسن ،**البناء الفني في الرواية السعودية** ، جازان ، ط 1 ، 2006 ص 392 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاسترجاع الذي استخدمه القاص , أهو استرجاع داخلي أم خارجي أم نموذج بين الاثنين , في حين أنّ الاسترجاع قد يكون مذكورا ومحددا بدقة , وقد يكون غير محدد ويحتاج إلى قراءة ووعي وجهد لتحديده.

وفي النماذج القصصية المختارة في عينة الدراسة, نجد هناك تفاوتا كثيرا في المساحة التي يشغلها الاسترجاع، فهناك عدد كبير من القصص لا يشغل الاسترجاع فيها إلا مساحة محددة وصغيرة, بينما نجد عدد آخر من القصص يشغل الاسترجاع منها مساحات كبيرة.

إنّ ميل بعض كتاب القصة القصيرة إلى استخدام الأسلوب التقليدي القائم على التالماضي.مني للأحداث يعكس قناعتهم الفنية به , إذ يرونه محققا لرابط الجمل , ومسحا في فهم القارئ له, ومتمشيا مع ما اعتاد الناس عليه , خلافا لما يحدثه التناوب الزمني من تثبيت للقارئ وخروج عن المألوف , ولعلّ ما يدعم هذا الزعم أنّ أغلب الكتاب الذين يميلون إلى هذا الأسلوب يكررون ذلك في كل أعمالهم , ما يدل على اقتناعهم به.

ويستخدم الكاتب تقنية الاسترجاع في المجموعة القصصية " القبيلة " للعودة إلى الماضي . ونظرا لكثرة ما جاء في نصوص قصصه من استرجاعات ، فإننا سنقتصر على عدد من النماذج المنتقاة من بعض قصص المجموعة لتقديم صورة إجمالية لهذا السرد الاسترجاعي ، ففي قصة " القبيلة " ، يلجأ الراوي إلى استخدام الاسترجاع ليقدم حدثا لم يستطع تقديمه لتزامنه مع حدث آخر ، فيكون الاسترجاع لمعالجة هذا الموقف ولسدّ الفراغ داخل النص القصصي ف " يلجأ الكاتب للاسترجاع الخارجي لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الحدث أو إلى إبراز معالم التغيير والتحول في الحدث أو في الشخصية وذلك من خلال مقارنة ذلك بالواقع "[1] يقول الراوي :" **تذكرت مواسم الشتاء في أوروبا ، حيث البرد يقص المسمار كما يقولون إنك تخشى أن تمسح أنفك كي لا تسقط عند قدميك ...عندما كنت طالبا** " [2]. فهذا الكلام يعود إلى زمان سابق لبداية القصة إذ استطاع القاص أنْ يساعد القارئ على فهم ماضي الشخصية القصصية – الطبيب العائد من أوروبا – حيث نقل أحداث ماضية تتعلق بأيام دراسته في أوروبا وطبيعة النظام الاجتماعي في أوروبا وطبيعة النظام

[1] فاتح ، عبد السلام ، **الحوار القصصي** ، ص 41

[2] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 21

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الاجتماعي ومقارنته بطبيعة النظام في قريته ، ومدى التعاطف الذي أظهره بسبب الرعاة الذين بات مصيرهم مجهولا بسبب العاصفة الثلجية .

ويأتي الاسترجاع في قصة " صبيحة الأربعين " ملتحما بالسرد بصورة فنية حاول فيها الكاتب أنْ لا يشعر القارئ بأنّها جاءت مقحمة داخل النص القصصي " فما يحدثه الاسترجاع من انحراف زمني في السرد ، يجعل القارئ متعلقا بالنص ، لما يحدثه هذا التذبذب من توتر وتعليق للقارئ " [1]. يقول الراوي :" **كان عوض الفلاح الجبار الملقب بالعملاق ، والذي يمتلك طاقة أسطورية على العمل والحمل ، قد اعترض كلبا مسعورا يلاحقه صبيحة القرية ... حين حشره عوض في زقاق غير نافذ ، وهمّ بتهميش رأسه بعصاه التي لم تكن لتخطئ الخصم يوما . هجم الكلب عليه وأنشب مخالبه وأنيابه في ساقه** " [2].فهذه الاسترجاعات تأتي من خلال شخصية الراوي العليم وعن طريق الحديث المباشر الموجه للقارئ مباشرة ، ولذلك جاء هذا الاسترجاع ملتحما في سرد أحداث القصة والتي تدور حول خوف أهل القرية من داء الكَلَب الذي قد يأتيهم من عوض – الشخصية الرئيسة – الذي أُنشبت مخالب الكلب في ساقه .

و يمضي الراوي في ذكر استرجاع آخر ، ومنها ما جاء على القصة:و الياس الذي جمع أبناء عوض وتحدث إليهم بحزم ووضوح عن حال أبوهم ، فكان الاسترجاع خارجيا كان الهدف منه " استعادة صفحات من ماضي الشخصية ، ووضعها في مواجهة الحاضر لكشف بعض جوانب الشخصية من الداخل "[3] . ولا يدخل ضمن حدود نقطة البداية التي انطلق منها حاضر القصة :" **كان أبوكم مثالا للرجولة .. عندما وقعت بيننا وبين رعاة الغنم، ، طرح عوض أربعة منهم وأصيب أنفه ، لم نجد أطباء في تلك الأيام ، وضع الخيط على الإبرة ونظر في المرأة ، ورش الملح على الجرح** " [4]. وهو استرجاع خارجي يعود إلى فترة محددة ، فالقصة تبدأ مع هجوم الكلب على عوض ، ويعود الاسترجاع إلى ما قبل بداية القصة ، حيث يسد ثغرة حكائية وكأنّ

---

[1] قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 54 .

[2] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، إربد – الأردن ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، 2003 ، ص 55

[3] الفيومي ، إبراهيم ، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة** ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 1997 ، ص195.

[4] نصار،ي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 57.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السرد أشار إليها . واستطاع الكاتب كذلك ومن خلال هذا الاسترجاع أنْ يساعد القارئ على فهم ماضي الشخصية – عوض – الرجل العملاق الذي كان يضرب به المثل بالشجاعة والقوة والرجولة. ولسذاجة أهل القرية وبساطتهم اعتقدوا أن عوض بهذا المرض – الكَلب – سيتحول إلى كلب يعوي خلال أربعين يوما . فالاسترجاع في القصة قام بوظيفة إفهامية تفسيرية للحوار السابق له ، والذي دار بين عوض وابنته زينة التي أرادت أن تطمئن على حالته :" **لن ينبح عوض هذا الصباح يا زينة ، عوض لا ينبح قبل الموعد ، ما زال أمامي عشرة أيام على الأربعين** " [1].

ونطّلع على ماضي الشخصية القصصية – البشعة – في قصة " البشعة " – المهداة إلى غالب هلسا – من المجموعة القصصية فالانتاين ، الشخصية الريفية البسيطة من خلال لسان الراوي بصوت المتكلم . ويتم ذلك من خلال استرجاعها لعدد من القصص الخارجية ، منها سبب تسميته بهذا الاسم . يقول الراوي :" **لقد اتهمت بسرقة أغنام إحدى القرى المجاورة . حكم علي القاضي بالبشعة لإثبات براءتي ؟ كان علي أن أمد لساني إلى الخارج . وأن يضع القاضي جمرة متقدة عليه ، فإذا لم يحترق لساني ، فهذا يعني أني بريء ... لم يحترق لساني ! فالبريء يظل لسانه بليلاً باللعاب ، ولا يصاب فمه ولسانه بالجفاف ... هكذا أعلن القاضي براءتي . لقد أطفأ لساني الجمرة المتقدة ....**" [2]. فيجيء هذا الاسترجاع ليسرد تفاصيل قصة تسمية أبو محمود بالبشعة ، ويكشف عن أهميته . وبهذا الاسترجاع الذي يعود إلى زمن سابق لبداية القصة، استطاع القاص أن يساعد القارئ على تقديم معلومات توضح جوانب مهمة من حياة هذه الشخصية وصفاتها – القوة والبراءة من التهم الموجه إليه – . وبذلك يكون الراوي قد أطلعنا على من خلال هذا المقطع السردي على جزء من ماضي الشخصية.

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي في القصة ، مشهد استسلام مدير الم".م البشعة ، حيث استرجع السارد على لسان معلم المدرسة هذا المشهد :" **تذكرت الوضع الفكاهي للسيد المدير وهو يستسلم أمام البشعة ...**

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 55.

[2] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 46

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وراحت صور الثنائيات المتناقضة لمدير المدرسة وأدواره الرجولية والجبانة ... لقد رأيته مستسلما أمام عصا البشعة ويأمر بتغيير علامات حفيدة " [1] . فنلاحظ من خلال هذه الاسترجاعات أنّ القاص لم يقصد الرجوع إلى الزمن فقط ، أي يتوقف فيها الزمن الحاضر عن التحرك ، وإنّما حقق العديد من الأهداف ، ومنها إعطاء معلومات عن الشخصية الرئيسية في القصة وجوانبها الفكرية والنفسية وحتى الاجتماعية ، مما يعطي تفسيرا لما يحدث في القصة . وبعدها يعود السرد ليستأنف سيره بصورة انسيابية بعد أنْ توقف قليلا وعاد إلى الوراء مسترجعا أحداث عمرها عدة أيام ، وكان لمجيئها في هذا الموقع تأثيرا على الشخصية الرئيسية .

ويستخدم القاص في قصة " الجوكر " من المجموعة القصصية " يد في الفراغ " الاسترجاع الخارجي للحديث عن ماضي الشخصية ، وبالأخص عند تفسيره لمصطلح الجوكر. يقول الراوي :" **قبل ثلاثين عاما وثلاثين يوما وثلاثين ثانية ، كنت أخلط بين (المسخوط) ككلمة سمعتها من أبي و (الدجال) ككلمة كثيرة التداول . و(الجوكر) ككلمة سمعتها من شخص يدعى أن الحياة لعبة بما في ذلك الولادة ، والممات ، والاستقرار ، والترحال** " [2]. ويعين هذا الاسترجاع الخارجي القارئ على الربط بين حياة الشخصية الرئيسية في النص ، والتي تعاني التشتت والغرابة والغموض فالاسترجاع " يقدم معلومات إضافية تعين المشاهد أو القارئ على تتبع الأمور والأحداث وفهمها " [3].

ومن نماذج الاسترجاعات ما نجده في المجموعة القصصية (فلفل حار) ، حيث نرصد الكثير من الاسترجاعات التي كان لها حضورًا بارزًا في نصه القصصي ، وسنقتصر على القصص الآتية : قصة تقرير مصور من لبنان – قصة فلفل حار .

ويستخدم القاص الأسلوب التقليدي في قصة " تقرير مصور من لبنان " في استرجاع الماضي من خلال تحديد الزمن الطبيعي لوقوع الحادثة وهو زمن يرتبط بالمكان – بيروت – يقول الراوي :" **كنت أفطر مطعم هنا على رصيف الشارع حمصا أو فولا مقرونا برغيف خبز وفلقة بصل وعرق نعناع ، وشرحة فجل ،**

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 44.

[2] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، قصة الجوكر ، ص 59 .

[3] نصار ، نواف ، **المعجم الأدبي** ، دار ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، 2007، ص 13

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بينما العامل يرش الماء على الأرصفة "[1]. وأيضا : "**كنّا نذهب إلى شارع الحمراء، بسيارة الأجرة الرباعية الركاب ، ربع ليرة لبنانية للشخص الواحد** "[2]. فهذا الاسترجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية القصة ، وفيه تحدث القاص عن ماضي الشخصية وقدّم مشاهد تتعلق بماضيها ، حيث الأسعار في متناول الجميع ، وذلك ليعقد أمام ناظري القارئ التحول الذي طرأ على ملامح الحياة في بيروت ، شوارعها ومطاعمها ، جرّاء الحرب الأهلية اللبنانية . فهذا الاسترجاع يعين القارئ على الربط بين حياة الشخصية ويقدم معلومات إضافية ساعدت القارئ على فهم بعض الأمور .

يأتي الاسترجاع في قصة " فلفل حار " لتشويق القارئ لمتابعة أحداث القصة ، حيث يعود السارد إلى الوراء ليعطي معلومات حول هذه الشخصية – الصبي – وجوانبها الفكرية والاجتماعية أو يعطي تفسيرا لما يحدث في القصة . يقول الراوي :" **استعيد ذكريات طفولتي ، إذ كان عمري لا يتجاوز الاثنتي عشرة سنة عندما كنت أقف على حدود مزرعتنا المجاورة لبيت أبو منور ، متنصتا إلى صوته وهو يئن أنينا مجروحا يحزن الحجر** "[3].تشكل مقاطع الاسترجاع في هذه القصة والتي تم توظيفها مقاطع مكتملة وطويلة نوعا ما ، وربما نكاد نعثر على إشارات قصيرة لمثل هذه اللعبة الزمنية ، فالقاص يعود بذاكرة شخصياته إلى الماضي البعيد، وهذا الماضي يربط الحاضر السردي ثانيا مما يحتم وجود مثل هذه المقاطع الطويلة ، ومن خلالها يتم الكشف عن الكثير من المسببات والنتائج التي آل إليها الحدث . ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات حضورًا في النص القصصي لصبحي الفحماوي ، ليتم التحايل على التسلسل الزمني ، حينما يتم قطع الزمن الحاضر والعودة إلى الماضي واستدعائه وتوظيفه في الزمن الحاضر فيصبح جزءًا أساسيًا من نسيج السرد القصصي [4].فالسارد يستخدم الألفاظ التي تدل التذكر أو التفكير ، ويظهر ذلك من خلال استخدام بعض الأفعال (أدركتُ – أعرفُ – أراقبُ – اعتقدتُ – فكرتُ). يقول الراوي :" **لكنني أدركت متأخرا لماذا بعد أن سكن**

---

[1] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، لبنان ، ص 16.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 16.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 23.

[4] البياتي ، سوسن ، **الزمن في قصص صبحي فحماوي** ، جريدة الرأي ، ت 30-7- 2010.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدرويش شحادة في تلك الغرفة الالقصصي.لم يعد أبو منور يتهالك على فراشه ، بل صار يذهب إلى الكسارة ويعود مثل الحصان " [1]. وقد جاء الاسترجاع ملتحما بالسرد بصورة لا يشعر منها القارئ بأنّها مقحمة داخل النص القصصي .فهذه الاسترجاعات الخارجية لا توشك أن تتداخل مع الحكاية الأولى ، لأنّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك " [2].

في المجموعة القصصية " المستهدف " للكاتب جمال ناجي ، يستخدم الكاتب تقنية الاسترجاع ، وسنقتصر على عدد من النماذج المختارة من قصص المجموعة ومنها : قصة الكحلا ، وقصة المستهدف .ففي قصة " الكحلا "، يلجأ الراوي إلى استخدام الاسترجاع ليعود بنا إلى أحداث سابقة ، فأثناء تجول البطل في الحديقة ومن خلال نظره إلى النبتة – الكحلا – فأل الشؤم كما تراها أمه . استرجع السارد أحداث سابقة تتعلق بالحدث الرئيس . يقول الراوي :" **أعادتني تلك الكلمات إلى شهور خلت ، فبعد أن زرعت الكحلا في حديقتنا صارت أمي تحلم بجدتي التي توفيت قبل أعوام طويلة وتناديها بلوغه وخوف أثناء نومها** " [3]. فهذا الاسترجاع قصير جدا لا يتجاوز السطران ، وهو استرجاع خارج يعود إلى فترة سابقة لبداية القصة ، وقد جاء ملتحما بالسرد ، إذ كان جزءا من خواطر بطل القصة المنشغل بهذه النبتة . ويمتد الاسترجاع في القصة إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص، حيث يشرح السارد حال الأم وخوفها الدائم من هذه النبتة، فهي تبعث على الشؤم، وهي السبب في جميع المصائب التي تحدث: " **منذ أن زرعت تلك النبتة... وقعت على السلم وأنا أدق مسمارا في مكان مرتفع ... وفي اليوم التالي مات عمي في حادث سير مروع** " [4].ولعلّ هذا الموقف الذي جاء فيه الاسترجاع قد شغل مساحة صغيرة، بل إنّه موقف عاصف في ذهن البطل المزدحم بالخوف والرهبة جرّاء التحذير الذي تلقاه بسبب تلك النبتة. ونلاحظ من خلال الاسترجاع إنّه قد جاء بضمير المتكلم، وكأنه بوح

---

[1] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 28

[2] جينيت ، جيرار ، **خطاب الحكايا** ، ص 61

[3] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 13

[4] **المصدر نفسه** ، ص 11-12

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وجداني من خلال استعمال الكاتب للعديد من الأفعال من مثل: خرجت – اقتربت – لمست – وصفت – أعادتني – زرعت – أثارني.

وقبل الانتقال إلى الحديث عن " الاستباق " التقنية الثانية في نظام الأحداث الزمني في القصة ، لا بدّ من التوقف عند بعض النتائج المتعلقة بالاسترجاع ، فالنماذج المختارة من القصة القصيرة في الأردن تؤكد حضور الاسترجاعات بصورة واسعة ، واستخدامه الفني بوصفه من التقنيات المهمة التي لا يمكن للنص الاستغناء عنها ، وقد تبين أنّ الاسترجاعات الخارجية والتي تعود إلى قبل بداية القصة كانت أكثر استخداما من الاسترجاعات الداخلية .

وقد لوحظ أنّ هناك تقاربا واضحا على مستوى النص القصصي في حجم المساحة التي يشغلها الاسترجاع ، بالإضافة إلى حرص كتّاب القصة القصيرة على أنْ تكون مقاطع الاسترجاع مترابطة ومتجانسة مع النص السردي بصورة لا تبدو معها مقحمة ، كما حرصوا على توظيف الاسترجاع دلاليًا وفنيًا بحيث لا يأتي عبئًا وعالةً على النص ، بحيث كانت أكثر الطرق التي قدم فيها كتاب القصة الاسترجاع عن طريق الشخصيات ، ومن خلال حوارها مع شخصية أخرى داخل العمل القصصي ، أو عن طريق المناجاة – حديث النفس – .

2- الاستباق :

وهو" مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكره حدث لم يحن وقته بعد " [1] . وقد قسمه لطيف زيتوني إلى استباق تام، وجزئي، واستباق داخلي، وخارجي. وهو نقيض الاسترجاع ,فالاستباق يعني تجاوز النقطة الزمنية التي وصلها السرد , والقفز إلى الأمام لتقديم حدث أو أحداث سابقة لأوانها, لتقع فيما بعد أو يمكن حدوثها [2]. يكون " الاستباق عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه "[1].وهو " شكل من أشكال الانتظار أو التطلع " [2]. وهو " كل حركة سردية تقوم على أنْ يروى حدث يذكر مقدما " [3].

---

[1] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 15.

[2] ينظر ، بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي**، ص 120.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتم الاستباق بأنْ تتوقع إحدى الشخصيات لما سيحدث أو تخطيطا لمستقبلها· والاستباق هو اشتغال التخيل , من قبل التخمينات والتوقعات المستقبلية والسوابق مثلها مثل اللواحق تقسم إلى قسمين خارجية وداخلية , الخارجية تتعلق بالأحداث التي تم توقع حدوثها خارج حدود زمن الأحداث الأساسية , مثلا التنبؤ بالمشاريع التي سيقوم بها البطل , وأما الداخلية تتعلق بالأحداث التي تم توقع حدوثها في حدود الستة أيام التي ستقع فيها الأحداث ويمكن تسمية السوابق الخارجية (توقع خارجي) والداخلية (توقع داخلي) [4]. ويساهم الاستباق في التمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الراوي , أو توقع مستقبل إحدى الشخصيات الروائية , كما أنّه قد يكون بمثابة إعلان مما سيؤول إليه بعض الشخصيات كالمرض أو الموت , أو الزواج , أو الفشل في مشاريعها [5]. ويرى بحراوي وسيزا قاسم أنّ الاستباق ما هو إلا توقعات قد تتحقق أو تخيب ، إذ تأتي على شكل توقعات صغيرة . " إنّ ما يقدم من خلال الاستباق لا يكون مؤكدا ما لم يحدث بالفعل , ولذلك صور الاستباق تأتي في الغالب على شكل توقعات أو تخطيط من قبل الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف والأحداث التي تعيشها وهي توقعات قد تتحقق وقد تخيب تبعا لتطوير الأحداث , لذلك فإن الاستباق يأتي على هيئة إشارات سريعة لا تستغرق فقرة أو فقرتين في الغالب بينما يشغل الاسترجاع ناحية أكبر في النص , ولهذا فإن الاسترجاع في النصوص الروائية أكثر من استخدام الاستباق [6].

للاستباق مجموعة من الوظائف التي تخدم تشكيل البنية السردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكاية يمكن تلخيصها مما يلي : تعتبر مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الإستشرافات ، كما يسهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة عن تساؤلات يطرحها. أيضا ، إنّ الإنباء لمستقبل حدث ما , من خلال الإشارات والإيحاءات تمنح القارئ أحاسيس

---

(1) بوعزة ، محمد ، **تحليل النص السردي** ، ص 89

(2) الفيصل ، سمر ، **بناء الرواية العربية السورية** ، ص 196.

(3) جينيت، جيرار ، **خطاب الحكايا** ، ص 51 .

(4) العيد ، يمنى ، **تقنيات السرد الروائي** ، ص

(5) ينظر :الحازمي ، حسن ، **البناء الفني في الرواية السعودية** ، ص 419.

(6) ينظر : قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 61 / ينظر : **بحراوي ، بنية الشكل الروائي** ، ص 132

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بأنّ ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة , وإنّما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص. ومنها أنّ الاستباقات تكون أيضا بمثابة تمهيد , وتوطئه لما سيأتي من أحداث رئيسية , وهامة, فتخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية. ومنها أيضا أنّ الاستباقات تلقي الضوء على حدث ما بعينه لما تحمله من دلالات عميقة يمكن تفجرها أمام القارئ من خلال عملية تقنية الاستباق [1].

وأشارت قصراوي إلى العلاقة بين الاستباق والاسترجاع . تقول : " ويشترك الاستباق والاسترجاع في كونها تستعينان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث , حيث يتجاوز الراوي التسلسل المنطقي الزمني للمتواليات الحكائية من جهة أخرى يختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية والوظيفة [2]. فغاية الكاتب من الاستباق هو الإعلان عن استباق مقدم للحدث يعطيه مسحة من الطابع الجمالي ليكسب القصة شكلًا مميزًا وهو أمر نلمسه في النماذج المختارة من المجموعات القصصية لكتاب القصة القصيرة . وسنكتفي بالوقوف عند عدد من مجموعة من القصص منها :

يأتي الاستباق في قصة " المزرعة " على لسان الراوي بضمير المتكلم – الشخصية الرئيسية في القصة عندما استضاف صديقه القديم – الأستاذ الجامعي – إلى بيته:" **أدعوك وأسرتك لقضاء يوم في بيتي في المزرعة، تغادرونه قبل الغروب، وسوف يتعرف الأولاد على بعضهم. هي فرصة لاختبارك واختبار أسرتك** " [3] . فيشير هذا المقطع إلى استباق داخلي موضوعي، أعلن فيه الراوي بضمير المتكلم عن الاستباق وهي الدعوة التي قدمها لضيفه الأستاذ الجامعي وعائلته للمزرعة التي يملكها، فغاية الكاتب هو الإعلان عن استباق مقدم للحدث.

في قصة " رواية الفصول الأربعة " ، يقول الراوي :" **الفكرة مكتملة في ذهني الآن . ليس أمامي سوى أن أرسم صورته على الورق ، قبل أن تلقي الأيام والأحداث بركام جديد فأفقده إلى الأبد ... بطلي**

---

[1] ينظر : قصراوي ، مها ، **الزمن في الرواية العربية** ، ص 36

[2] **المصدر نفسه** ، ص 212-213

[3] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 95

© Arabic Digital Library Yarmouk University

محام سأجعله ذا ماض سياسي، والأفضل أن اجعله مستقلا سياسيا " [1] . وأيضا: " **جاء الشتاء، قلت سيكون من المناسب أن أعود إلى مشروعي، سأطلب إجازة من العمل لمدة شهر وأحتل إحدى الغرف في البيت وأستولي على المدفأة** "[2]. ففي هذه المقاطع يتجاوز السارد حاضر السرد ليقفز إلى الأمام مستبقاالاستشراف،وتمهيدا لأحداث ستقع في المستقبل ، ومنها أنّ البطل – الكاتب – سيقوم بكتابة رواية ، وسيختار بطلا لروايته وهو محام لا ينتمي لأي حزب سياسي مما يجعله مقبولا عند القرّاء . ولعلّ هذا الاستباق يوجه انتباه القارئ لمتابعة الحدث من خلال هذا الاستشراف ، وكذلك نتيجة إحساسا بأنّ ما يحدث داخل النص لا يخضع للصدفة ، وتخلق عنده حالة توقع لمستقبل هذه الشخصية .

والاستباقات المستخدمة في المجموعة القصصية " الجولة الأخيرة " قليلة إذا قورنت بالاسترجاعات السردية في القصة ، ولعل مردّ هذا إلى أنّ الاسترجاع يفيد النص القصصي أكثر مما يفيده الاستباق ، لأنّ الاسترجاع يؤدي إلى ربط حاضر القصة بماضيها ، وإثراء اللحظة القصصية بما هو سابق عليها . أما الاستباق فقد يفيد القصة شيئا من التشويق، وهذا ملا نلحظه في قصة " الجولة الأخيرة " . يقول الراوي :" **صدقني يا رضوان ، إن عشّرت البقرة هذه المرة ستنال الإيجار الذي تريده في آخر الشهر ... يا خي ما قصة بقرتك ؟ لم يملأ عينها الثور** " [3]. وأيضا : " **بينما الأفكار المجنونة تتقاذفه هبط عليه الحل السحري: سأبيعه اليوم ، سأبيع الديك اللعين ... سأنتقم منه شر انتقام** " [4]. فنلاحظ من خلال هذا الاستباق الذي جاء على شكل حالشخصيات، الشخصية الرئيسة – أبو عقاب – والشخصية المضادة – رضوان – أنّ الراوي أراد شد انتباه القارئ لمتابعة تطور الشخصية الرئيسية التي تعاني من كلام الناس وخاصة رضوان ، إذ كان يعيره بنقص فحولته . فالمقطع يشير إلى استباق داخلي أعلن فيه الراوي بصوت المتكلم عن وجود إشارة إلى التحدي

---

[1] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 5.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 8.

[3] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 43.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 44 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الذي سيواجهه من خلال أحداث القصة ، مما يساعد القارئ على تصور الأحداث التي ستقع ، وما سيطرأ على الشخصيات من تحديات وصعوبات .

وقد يأتي الاستباق في القصة عن طريق عدة أنماط منها الكلام المباشر والحوار بين الشخصيات ، أو من خلال المونولوج الداخلي . ففي قصة " وجدتها " من المجموعة القصصية (رأس كليب) يأتي الاستباق عن طريق الكلام المباشر الذي صدر عن الوالي وهو يغلي غضبا على جحا . يقول الراوي : " **لأضربنه خمسين سوطا حتى يكون عبرة لمن يعتبر . قال الوالي هذه الكلمات وهو يغلي غضبا بعد أن تناهى إلى مسامعه أن أبا الغصين البصري الشهير بجحا يتندر عليه بين الأعراب** " [1]. حيث يدور موضوع الاستباق حول الوعيد الذي تلقاه جحا من الوالي بأنّه سيعاقبه عقابا شديدا – خمسون جلدة – لأنّه كان يتندر عليه بين الأعراب . فنلاحظ أنّ هذا السرد الاستباقي كان بمثابة توطئة وتمهيد للأحداث الهامة التي ستحصل في نهاية القصة ، وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية ، كما أنّه يسهم في بناء القصة من خلال التساؤلات أو المعطيات التي ستبوح فيها أحداث القصة . فنلحظ أنّ هذا الاستباق قد ساعد على تشكيل البنية القصصية وعمل على مزجها مع البنية الحكائية ، إذ أشرك القارئ وشد انتباهه للأحداث التي يمكن وقوعها ، ومنح للقارئ إحساسا بأن الراوي يملك هدفا أو مخططا يحاول تحقيقه من خلال هذا الاستباق .

من خلال ما عُرض من بعض النماذج التي كان مواطن استشهاد على هذه التقنية – الاستباق– نجد أن كل هذه الاستباقات قد ساعدت القارئ على تصور الأحداث التي ستقع فيما بعد ، وكذلك ما سيطرأ على الشخصيات من تحولات ، ونجد أن أغلب الاستباقات التي جاءت في النص القصصي قد تحققت فيما بعد .

ب: الاستغراق الزمني

وترتبط هذه التقنية بنظام سرد الأحداث من حيث السرعة والبطء، فالحركة السردية أمّا أن تتسم بالسرعة تارة أو بالبطء تارة أخرى، كأنْ يلخص القاص سنوات طويلة بأحداث مروية في عدة أسطر.

---

[1] الرشيد ، حسام، **رأس كليب** ، ص 44

© Arabic Digital Library Yarmouk University

1– تبطيء السرد :

أ – المشهد :

وهو من اللقطات المقربة للحدث, يركز فيها القاص على أدق التفاصيل الواردة في العمل القصصي في تسلسلها الزمني، وجعل الحدث تحت المجهر أي التركيز على وصف لحظة سردية. وهو مواضع القص الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الحكاية[1].هو حالة التوافق بين حركة الزمن وحركة السرد حيث يتحرك السرد أفقيا بنفس حركة الحكاية... ويسمى المشهد بالطريقة الدرامية في كتابة النص [2]. ويحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي. [3] .

ويميز الدارسون بين نوعين من المشهد هما : المشهد البانورامي ، الذي يلجأ فيه الكاتب إلى توسيع إطار المشهد ، وترك عدد كبير من الشخوص فيه. والمشهد المشهدي ، الذي يعتمد على الوصف القصيرة،أحداث [4].

ويتمثل المشهد في المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد ، والتي تبطئ حركة السرد ليكاد يتطابق زمن القص مع زمن الحكاية ، بينما يرى بعض النقاد بأنّه يتمثل في المقاطع التي تعني بتفصيلات الحدث وعرضه عرضا مسرحيا ، وكأنه يحدث أمام القارئ بما يحويه من فعل وحركة وحوار [5]. والهدف من المشهد إطالة الفترات الزمنية القصيرة ، لأنّه أسلوب يعرض الأهداف بشكل مفصل ومتأن . ومن وظائفه : أنه لا يجعل القارئ يلهث وراء الركض السريع الذي يخلف تتابع الأحداث في القصة و التركيز على اللحظات والأحداث المهملة في حياة الشخصية من خلال استعمال الأبعاد التقنية ، ويتابع حركتها وإشاراتها ويشهد فعلها

([1]) القاضي ، محمد وآخرون ، معجم السرديات ، بيروت ، دار الفارابي للنشر ، 2010 ، ص 394

[2] ينظر : عاشور ، عمر ، **البنية السردية عند الطيب صالح** ، ص 22

[3] ينظر: جيرالد ، **قاموس السرديات** ، ص 173

[4] بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 166

[5] ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق** ، ص 65

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وكأنّ كلّ شيء يحدث أمام القارئ وكأنّه مشارك بالحدث بصورة تبعث الحركة والتلقائية في السرد [1]. ويصور المشهد فترات كثيفة مشحونة لأنّ المشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحيانا فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد حيث يتمدد الحوار ويتسع فيعمل على قطع السرد لتقديم الشخصية نفسها [2]. وقد حدد عمر عبد الواحد عدة وظائف يقوم بها المشهد في الخطاب الروائي ؛ فالمشهد يضفي على السرد طابعا دراميا حيث أنه يكسر جموده ورتابته بضمير متفرد وكذلك الإيماء بالواقع وتفويت أثره في القصة، كما أنّ للمشهد دور حاسم ومهم في تطوير الأحداث [3].

والمتأمل في القصة القصيرة في الأردن يجد المشهد حاضرا بصورة فاعلة في نصوصها القصصية وبوظائفها المتعددة ، حيث بثّ الحركة التلقائية في السرد ، " واشتراك القارئ في الحدث فالمشهد عبارة عن استهلاك للنص الحكائي مهمته أحداث الأثر الدرامي الذي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات" [4].

ولعل من الصعب حصر جميع النماذج في القصص التي احتوت على الوقفة ، ولذا سيتم التطرق إلى مجموعة من النماذج القصصية .

تجلى السرد المشهدي في قصة " القبيلة "، وقد تكررت المشاهد الحوارية داخل النص القصصي وخاصة بين بطل القصة – الطبيب القادم من أوروبا – ووالده شيخ القبيلة . يقول الراوي : " **قلت لوالدي إن مستقبلي في العاصمة . فردّ بحزم لا مستقبل لك خارج القبيلة** " [5]. والمشهد الحواري الآتي:" **صاح بي والدي : أنهض أيها الطبيب. أريدك أن ترافقني. قلت : إلى أين . قال إلى حيث الرعاة والأغنام في المرابع القاصية** " [6] .

---

[1] ينظر : قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، 90-91 / ينظر : بحراوي، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 166.

[2] قصراوي ، مها ، **آليات بناء الزمن في الرواية العربية** ، ص 239.

[3] ينظر : عبد الواحد ، عمر ، **تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري** ، ص 67.

[4] بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 167.

[5] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 19.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 23.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكذلك السرد المشهدي الذي جاء على لسان الطبيب وشيخ القبيلة " فيقوم السرد على الحوار كحوار بين صوتين ، فيقوم الكاتب من خلاله بنقل نص كلام المتحاورين متقيدا بحرفيته النحوية ووضعيته الزمنية "[1] . يقول السارد : " **إن أولاد مهيدب باتوا بحاجة إلى الأغطية . إذن ، كنت ترى زوجته وهي تقطع لحف أطفالها وتوقدها لتطهوا لنا الطعام . قال : أنت رجل لا تخجل أيها الطبيب . لقد ضيعت الغربة أصلك كيف تسمح لنفسك أن تتسلل بنظرك إلى شق الحريم** " [2] . فنلاحظ من خلال سرد أحداث القصة ، أنّ مشهد الحوار القائم بين الطبيب ووالده – والذي كان يدور حول إصرار شيخ القبيلة على أنْ يفتح ابنه عيادته في القرية على الرغم من معارضته ، لذا أراد أنْ يفتحها في العاصمة– وقد استحوذ على جزء كبير من أحداث القصة . وكذلك المشهد الذي عاتب فيه الشيخ ابنه الطبيب ، إذ أدعى أنّه كان يختلس النظر على زوجة البدوي وهي تقطع من لحف أطفالها . هذه المشاهد التي زجّ بها القاص داخل العمل القصصي قد أبطأت السرد وعملت على التقليل من حركة نتيجة الحوار الطويل الذي دار بين الشيخ وابنه ، حيث تضمن العديد من التفاصيل الثانوية من خلال ما عرض من أحداث أو صفات.

في قصة " صبيحة الأربعين " من المجموعة نفسها ، استعان القاص بالمشهد وبوظيفته الدرامية ،لأنّ المشهد " يضفي على السرد طابعا دراميا حيث أنّه يكسر جموده ... كما أنّ له دور حاسم ومهم في تطور الأحداث " [3] . فقد عملت الوظيفة الدرامية على كسر رتابة السرد من خلال عرض تفصيلي وموضح لبعض الأحداث والتفاصيل الدقيقة، فقد جعل السارد الشخصيات تتحرك بكل سهولة وفسح المجال للتعبير عن موقفها وأفكارها من خلال هذا المشهد الدرامي: " **كان عوض، الفلاح الجبار.. قد اعترض كلبا مسعورا يلاحقه صبية القرية.. حين حشرهالرأس: زقاق غير نافذ ، وهم بتهميش رأسه بعصاه التي لم تكن تخطئ الخصم يوما ، هجم الكلب عليه وأنشب مخالبه وأسنانه في ساقه قالوا : إن الكلب مسعورا كان يدور حول نفسه والصبية**

---

[1] فاتح ، عبد السلام ، **الحوار القصصي** ، ص 41

[2] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 28–29

[3] عمر ، عبد الواحد ، **شعرية السرد : تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري** ، ص 17

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يهاجمونه بالعصي... وكان الزبد يخرج من فمه وعيناه حمراوان كما الجمر المتوهج " [1]. فغاية القاص كما يرى بحراوي وسيزا قاسم ، أنّه جعل القارئ لا يلهث وراء الركض السريع الذي قد ينتج عن تتابع الأحداث والتركيز على اللحظات والأحداث المهمة في حياة الشخصيات ، وكذلك وكأنّ كل شيء يحدث أمام القارئ كأنّه مشارك بالحدث بصورة تبعث الحركة التلقائية في السرد [2]. ويظهر بذلك كيف أنّ السارد قد عمل على إبطاء السرد من خلال تصوير اللحظات المشحونة في النص السردي ، وحمل أيضا العديد من التفاصيل من خلال ما عرض من أحداث ومنها : أولا مشهد هجوم عوض على الكلب وكيف أنّه قد أنشب أظفاره فيه ، وكذلك مشهد عوض الذي صار رزنامة القرية ، إذ اعتقدوا بأنّه سيتحول إلى كلب ينبح وأخذوا يراقبون كحاته المتواصلة.

يشغل الحوار مكانا مهما في قصة "أحد شباب ثورة 25 يناير " ، إذ يكشف القاص من خلاله عن كرم وأصالة الشعب المصري، على الرغم من فقر الحال وضنك المعيشة : " **قلت له محرجا: أشكرك جدا، واعتذر لهذا الإرباك الذي سببته لكم! كم تريد ثمنها؟ فقال رافع الرأس : ولا قرش ! – لاكون هذا لا يمكن ! أنت ضيفنا يا راجل . – لا ، أبدا يكفي كرمك يا أخي بإعطائي دور الأولوية على هذه النساء اللواتي ينتظر أولاد كل منهن بفارغ الصبر عودة أمه رغيف** " [3] . فنلاحظ أنّ هذا الحوار الذي هو " جزء مهم من الأسلوب التعبيري، وهو صفة من الصفات الفعلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه، ويعد من أهم الوسائل التي يعتمد عليها في رسم الشخصيات" [4] . قد جرى الحوار دون تدخل الراوي بما جاء فيه ، فقد عرض المشهد الحواري الذي كسر رتابة السرد و بعض الأحداث والتفاصيل والثانوية التي كانت سائدة في الأجواء ، وكيف أنّ الكاتب قد حرص على تقديم المشهد كاملا من خلال الطريقة المسرحية التي يخفي الكاتب من خلال حوار الشخصيات وأفعالها .

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 55.

[2] ينظر ، قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 90–91 / بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 166

[3] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 33 .

[4] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 117.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن وظائف المشهد أنّه يساعد القارئ بالتعرف على طبيعة الشخصية القصصية ، وإبراز اللحظات المؤثرة في حياة الشخصية . ويبرز ذلك في قصة " الحلاق " من المجموعة القصصية المستهدف للكاتب جمال ناجي يقول الراوي :" **أسميناه الأخنب لأنه يستعين بأنفه كي يساعد لسانه على النطق ، فتبدو كلماته كما لو أنّها خارجة من أنفه ... كان طويلا ممتقع الوجه تعلو حاجبيه ملامح توحي بنوع من اللؤم المهني وترغمني على الانصياع لتعليماته برفع راسي أو إنزاله أو إرجاعه إلى الوراء** " [1]. وجاء أيضا : " **على أن أكثر ما أغاظني فيه أنه امتلك شهية غريبة لقص الشعر ... إن أصابعه التي تتحكم بالمقص بمهارات فائقة تعيث في شعر رأسي قصا و تقصيرا بلا هوادة** " [2] . فالمشهد يكشف بوضوح عن طبيعة الشخصية القصصية الحلاق الذي اعتاد بطل القصة الصبي التوجه إليه لقص شعره، حيث يصف الصبي مهاراته في القص من خلال حركاته التي تشير إلى اللؤم المهني. فالقارئ يتعرف على طبيعة الشخصية القصصية، ويعد هذا التعرف أقوى وأبلغ في إخبار السارد، فتنكشف لنا الشخصية أيضا من خلال الحوار الذي دار بين الصبي –الشخصية الرئيسية – والحلاق:" **أنسيت أن اليوم الاثنين ؟ – قلت: – المدرس أمرني بقص شعري وإلا لن يدخلني حصة الدرس. – متى قال هذا ، فنظر في عيني مشككًا ، ما دعاني إلى تدعيم زعمي. – والله العظيم إنّه قالها لي اليوم** " [3]. ففي القصة اعتمد القاص على المشهد الدرامي والمشهد الحواري ، حيث عمل على كسر رتابة السرد من خلال عرض بعض التفاصيل الدقيقة حيث جعلت الشخصيات تتحرك بكلّ سهولة وتفسح المجال للتعبير عن موقفها من خلال الحوار .

ومن الأمثلة على المشهد ، ما جاء في قصة " قطط وأرانب " من المجموعة القصصية يد في الفراغ والتي احتوت على مشاهد متصلة تؤكد على إشكالية انقطاع الإنسان – البطل – عن حاضره وماضيه وغياب ذاكرته مما يعني ذلك بطء الحركة الزمنية للسرد . يقول الراوي : " **في صيف ما ... تحت السيارة الجاثمة قطة تتحرك بكامل حريتها ، تخرج وتعود تعبث بالعجلات ثم تختبئ خلفها تجري باتجاه الرصيف المقابل ، ثم تعود**

---

[1] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 28.

[2] **المصدر نفسه** ، 29.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 31.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

للسيارة من جديد "[1]. وكذلك : " **تفرقت الأرانب في أنحاء القاعة وراحت تتقافز هنا وهناك، ولم تلبث أن وجدنا أنفسنا نقفز خلفها ، ثم إذا القاعة كلها تقفز ، بينما الأرانب تقفز إلى الشارع ونحن نقفز خلفها ، سمر وبيض ، شرقيون وغربيون** "[2]. فالقاص يدفع بهذه المشاهد من خلال تركيزه على الأفعال المضارعة : (تتحرك – تخرج – تخشى – تجري) جعلت القارئ يتابع تطورات الحدث وحركاته خطوة خطوة، بالإضافة إلى ما أحدثه المشهد من أثر درامي– فانتازي – جاذب ومشوق من خلال الفكرة التي سادت كافة القصص في المجموعة ، حيث واجه النعيمي هذه الحياة وقرفها من خلال هذه الطريقة الفانتازية .

وإذا تأملنا هذه المشاهد كذلك ، نجد أنّ القاص يعرضها ببضع دقائق، وقد صوره بعدد من الأسطر ، مما يعني الزمن الفعلي الذي استغرقته الحدث مساو للزمن الذي يتعرف فيه القارئ على الحدث بواسطة السرد وبذلك يعتبر القارئ مشاركا في الحدث .

ومن وظائف المشهد، أنّه يساعد القارئ في التعرف على اللحظات المشحونة والمؤثرة في حياة الشخصية ، بحيث تعبر عن نقطة مفصلية في حياة الشخصية . يقول الراوي: " **أثناء بحثي الذي طال وجدت طفلا يبدو في الثانية عشر من عمره قد وضع على رأسه قبعة، فأدركت أنه طفل ذكي... اقتربت من الطفل وسألته قال:جهتك ؟ نظر الطفل إلي مستغربا: ثم قال : لا أعرف . قلت أنت الوحيد الذي يمتلك رأسا حقيقيا لا ممحاة . قال ما يدريك ؟ ثم رفع قبعته فشاهدت ممحاة صغيرة ما زالت في طور النمو** "[3].فهذا المشهد يكشف بوضوح عن طبيعة شخصية البطل، فهو يعاني الضياع والانقطاع عن الماضي حتى عن الحاضر ، والقارئ يتعرف نفسه على طبيعته الشخصية القصصية من خلال المعطى السردي في القصة ويعد هذا التعرف – كما سبق القول – أبلغ من إخبار الراوي ، فالشخصية تكشف عن نفسها من خلال حوارها مع الطفل الصغير وصاحب الرأس الممحاة .

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 8.

[2] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 11.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 49.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتجلى السرد المشهدي في قصة " الجُمجمة "من المجموعة القصصية (فالانتاين) ، ومن بين تلك المشاهد ، مشهد الحوار القائم بين المستثمر والمسؤول الحكومي حول إمكانية إقامة مشروع مدينة سكنية فوق مقبرة القرية . يقول الراوي : " **قال المستثمر للمسؤول الحكومي . بادرة سيئة ، وفأل غير محمود ردّ المسؤول : توكل على الله يا رجل المشروع ناجح ، إنني أراه تماما مثلما أراك ، وما نفعله لا يخالدقيقة. أو القانون**" [1] . فالمشهد الذي زجّ فيه القاص داخل العمل القصصي أبطء السرد وعمل على التقليل من حركته بسبب الحوار الذي دار بين المستثمر والمسؤول الحكومي من خلال ما عرض من آراء وتفاصيل .

وقد اعتمد القاص على المشهد بوظيفته الدرامية التي عملت على كسر رتابة السرد من خلال عرض تفصيلي وموضح لبعض الأحداث والتفاصيل الدقيقة . وهذا ما نلحظه في المقاطع الدرامية الآتية : " **توقفت الجرافات عن العمل في الحال .. ابتعد السائقون عن ساحة المقبرة ... بينما الجُمجمة المتحركة لا تزال تتململ في مكانها في منتصف المقبرة وتتدحرج ذات اليمين وذات الشمال** " [2]. وجاء أيضا : " **فجأة تقدم أحد العمال صوب الجُمجمة بخطوات واثقة وسريعة ، فلاحقها حيثما تدحرجت؟! بدا وأنه اكتشف سرًا خاصًاالقصة،ح أحد غير أمسك الجُمجمة بكلتا يديه رفعها فوق رأسه ثم ضربها بالأرض فانفلقت وفرّ منها جرذ ضخم** " [3] . فغاية هذا المشهد درامية في القصة ،لأنّ القاص أشرك القارئ في الحدث بحيث منحه الإحساس بالمشاركة بالفعل .

ب – الوقفة:

تعمل الوقفة مع المشهد على إبطاء زمن الرواية حيث يتعطل زمن الحكاية بهذه الوقفة أو الاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب وتظهر هذه الحركة في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفا وفيها يكون زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة [4].كما أنّ زمان السرد في الوقفة يكون أكبر من زمان

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 12

[2] **المصدر نفسه** ، ص 10

[3] **المصدر نفسه** ، ص 13

[4] ينظر : العيد ، يمنى ، **تقنيات السرد الروائي** ، ص 83

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحداث ، بل أنّ زمان الأحداث قد يتلاشى تماما وتنشأ عنه اللغة الوصفية التحليلية التي يسهب الراوي فيها بالتغني بالتفاصيل ورسم الصورة المكانية [1].

ومن فوائد الوقفة ومحاسنها ما ذكره مختار مالاس، يقول " يقصد بالتوقف انتقال السارد من سرد الأحداث إلى عملية الوصف التي يصبح فيها المقطع النصي يساوي ديمومة في مساحة الحكاية ، فالسارد حينما ينتقل إلى عملية الوصف التي يحتاج إليها في حالات متعددة مثل المكاني أو رسم الشخصيات من الخارج أو من الداخل أو رسم مشهد اجتماعي ، فإنّه يقوم بتعليق الديمومة الوقتية لتسلسل الأحداث الحكاية [2].

والوقفة هي من تقنيات إبطاء السرد أو إيقاف استمرار الزمن السردي أو تعطيله ويكون هذا التوقف في الزمن في المقاطع الوصفية الغير ممتزج بالسرد فهو متعلق بالصورة الوصفية التي توقف زمن السرد وتعطله وتبطئ سيره وتكون محطة استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه ثم يكمل سيره بعد أنْ يفرغ الوصف من أداء مهمته [3]. و ينظر جورج لوكاش للوقفة من خلال اهتمامه وتناوله بمسارين يتجه الوصف من خلالهما ، المسار الأول يظهر الوصف على أنّه حدث ملحمي يتم انجازه من خلال الأعمال التي تقوم بها الشخصيات وتكون محملة بالدلالات والمعاني ، والمسار الثاني الذي يمثله الطبيعيون حيث تكون الشخصية بلا دور بل تبقى متفرقة على الحدث الموصوف [4]. ومن خلال الوقفة يلجأ القاص لوصف الشخصيات في القصة ، لأنّ هذا الوصف يسهم في تحديد إطار الأحداث والشخصيات ووسيلة لإبراز ملامح الإنسان ونقل تفاصيل واقعه والأشياء التي تحيط به ، وقد كان لذلك أثره في شد الأحداث والشخصيات إلى أماكن وأزمنة معروفة [5].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] ينظر : الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 162

[2] فتوح،، مختار ، **تجربة الزمن في الرواية العربية** : رجال في الشمس نموذجا ، ص 59

[3] ينظر : بحراوي ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 175 / ينظر : لحمداني ، حميد ، **بنية النص السردي** ، ص 76 – 77

[4] ينظر : لوكاش ، جورج ، **الرواية كملحمة برجوازية** ، ت جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ، 1979 ، ص 80

[5] ينظر : جنداري ، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند جبرا** ، ص 176

وبعد استقراء المجموعات القصصية المدروسة ، رصدنا محطات كثيرة توقف عندها الزمن عن حركته وفسح المجال لتلك المشاهد الوصفية ، وسيتم التوقف عند بعض القصص من المجموعات القصصية .

وتعد قصة " الرأس والمرأة " من القصص التي غلب عليها الوصف ، فنبدأ بوصف الراوي لشكل رأسه التي أنكرها . يقول الراوي :" **إنها رأسي ؛ الوجه الناحل الذي ورثته عن جدي لأبي ، العينان المغروزتان في أعماقه ، الأنف المضغوط الباسط قاعدته فوق أرجاء الوجنتين الضامرتين ، والفم الممتد حتى أطراف الأذنين المنكمشتين بعيدا ، بالتأكيد هي راسي التي أعرفها جيدا ... الشعر المتجعد بخصلاته المتماوجة كيفما اتفق ، الجبهة المفلطحة التي تضيق عند حدود الحاجبين ، والندبة السوداء التي تزين حنطة خدي الأيسر** " [1] .فنلاحظ من خلال هذه الوقفة أنّ وصف الرأس كان أساسا لها ، حيث وصف السارد رأسه بشكل يثير الدهشة ، الوجه الناحل والعينان المغروزتان والوجنتين الضامرتين ، إضافة إلى الشعر المتجعد . ونلاحظ كيف أن السارد قد عمد إلى رسم تلك الصورة الدقيقة التي تبطئ زمن سرد الحكاية .

وفي محطة أخرى ، تتوقف حركة الزمن في قصة " الجولة الأخيرة " من المجموعة نفسها عندما تضمنت أحداث القصة ملخصًا عن قصة أخرى ، تتحدث عن زواج أبو عقاب – الشخصية الرئيسية – من فضة . وكذلك قصة انتقاله إلى المدينة للعلاج منعا لأقاويل الناس بعدم قدرته على الإنجاب: " **على الأقل لما كنت تزوجت فضة وتورطت هذه الورطة... تذكر اليوم المشؤوم يوم زفافه** " [2] . وكذلك : " **كيف لا وهو الذي هرب من القرية إلى المدينة منعا لأقاويل الناس ، وتنصلا من تساؤلاتهم ونصائحهم المتكررة ... متى يأتيك الولد الصالح ... زر الطبيب ربما يكون العيب منك ... أكيد معمولك عمل ولا يفكه غير الشيخ إبراهيم** " [3]. فنلاحظ ومن خلال وصف السارد للشخصية ، أنّه قد تعمق في ذكر الملامح الداخلية لها على ما تحتويه من تحديات وأفكار تتعلق بزواجه من فضه ، وعدم قدرته على الإنجاب . وتساعد الوقفة في هذه القصة في الكشف عن الدور الفاعل والمشارك في إثراء الأحداث ، وهذا ما نلحظه في شخصية رضوان الند

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 13

[2] **المصدر نفسه** ، ص 50

[3] **المصدر نفسه** ، ص 50

© Arabic Digital Library Yarmouk University

القوي (لأبو عقاب) ، ويظهر ذلك في الوقفات الوصفية الآتية :" **أما رضوان فكانت تطفو على وجهه ابتسامة ماكرة وهو يُهدىء من روع أبي عقاب : يا رجل ليس إلى هذا الحد ، لن تصاب البقرة بأذى ، وأنا أكثر حرصا عليها منك** " [1].وأيضا : " **بلا روح بلا بطيخ ، ألا يكفي أنني أتحملك ، وأتحمل قرف بقرتك البور منذ شهرين ، وأنني أضع سيارتي تحت تصرفك تاركا شغلي ورزق عيالي** " [2].فهذه المشاهد تهدف إلى التخفيف من سرعة حركة الزمن السردي وتوقفه، والاستطراد في زمن الخطاب السردي وازدياد سعته، وتسليط الضوء على خفايا شخصية رضوان وانفعالاته حتى يفهم المتلقي مستقبل الأحداث.

في المجموعة القصصية " تقاسيم المدينة المتعبة " والتي غلب على قصصها الوصف ، يلجأ القاص إلى الوقفة لوصف الشخصيات ، ونبدأ بوصف الكاتب لشخصية موظف المتحف – الشخصية الرئيسية – في قصة " المتحف " . يقول :" **الشعر المصفوف والمدهون ب " البريل كريم " ، البنطلون المكوي ، والباقة البيضاء المنشأة – للعلم – لم يتخل عن المكواة المعدنية التي تسخن على البريموس ... لم يتخل عن الشفرات الوقفة،ة ذات الحدين ، وهو مقتنع بأن لا " كولونيا " تعلو على الريفدو** " [3]. فنلاحظ من خلال هذه الوقفة ، أنّ وصف السارد لموظف المتحف كان أساسا لها ، حيث وصفه بالأناقة التي كان يتحلى بها ليكون الموظف المثالي ، فخمسة وعشرون عاما لم تسمح بأن يتغير شيء في حياته . و يقول الراوي: " **كانت حياته منسابة مثل جدول ماء رقراق لا يعيق طريقه شيء... عندما تم تعيينه في المصلحة ، فكانت فرحته لا توصف** " [4]. فهذا الوصف يتعمق المتحف، الخارجية للشخصية بما تحتويه من أناقة وحب لعمله في المتحف، وعمل توقفا في سير الزمن السردي في القصة.

ومن نماذج الوصف الذي يحدث توقفا في سير الزمن السردي ، ما نجده في قصة "هشاشة " من المجموعة نفسها . يقول الراوي :" **العرق يكاد لا يظهر على الجلد ، فهو يتبخر فورا .. جفّ حلقه ، وشفتاه ،**

---

[1] **العقيلي ، جعفر، ضيوف ثقال الظل** ، ص 44 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 46 .

[3] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 27

[4] **المصدر نفسه** ، ص 28

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وحتى لسانه ، استعجل العودة إلى البيت ولا شي في مخيلته سوى الماء "[1]. وأيضا: " **المشوار طويل، التصقت شفتاه ببعضهما من شدة الجفاف، لم يعد يستطيع أن ينطق بكلمة واحدة... الحرّ قضى على الماء ، شحنة واحدة كاملة تلقفها الناس قبل أن أضعها في المحل** "[2]. فهذا الوصف بالإضافة إلى تقديمه الشخصية الرئيسة في القصة، جاء أيضا موقفا لحركة السرد بعد سلسلة من الأحداث والحركات.

ولوصف المكان حضور بارز في هذه المجموعة ، فهو يشغل مساحة واسعة في صدر هذه المجموعة . ومن النماذج الوصفية المكانية الموقفة لسير الزمن السردي ، هذا الجزء المقتطع من قصة " المنزل المطل على عبدون " . يقول الراوي :" **ينزل الدرجات المهترئة في جبل عمان ، تزحم أنفه رائحة الرطوبة والعفن والطحالب ، تأسره العتمة حتى يدخل منزلها .. يلج الباب الحديدي الرمادي للمنزل القديم ذي الواجهة الحجرية المسودة بفعل الطحالب والعفن** "[3]. ويستمر القاص في وصف المكان – جبل عمان – وصفا تفصيليا ، ثم يستطرد في الحديث عن الشارع :" **شارع خال ، مجرد من كل شيء : الناس ، العمارات ، والمحلات ، حتى الشمس والسماء والهواء ، تتلقفه هاوية باردة مظلمة تفوح منها رائحة عفن** "[4].

فنلاحظ أنّ السارد قد رسم المكان بريشة فنان لا بقلم قاص، حيث اعتمد على حاسة السمع والبصر والشم والبصر في المشاهد ويتم ذلك من خلال وسيط قوي إلا وهو الملاحظة. ولو تأملنا هذا الوصف التأملي لوجدنا أنّه جاء بصيغة المضارع ، ما يدل أننا أمام حدث في الزمن الحاضر ويحمل الاستمرارية في الحركة : ينزل – يلج – يلفي – تتلقفه – تفوح منها تدور به الدنيا .

تتوقف حركة السرد في قصة " الدَرن " وذلك عندما وصف السارد الكائنات الغريبة (الأدران) والتي بدأت تخرج من أطرافه، فهو في حالة رعب وخوف منها :" **تخرج من أطرافي ومن جانبي الدرنات الصغيرة الكريهة القميئة ، تظل على اتصال مع جسدي بحبل سري ، ثم تتضخم بسرعة قياسية ... تقتات مني ،**

---

[1] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 77

[2] **المصدر نفسه** ، ص 78 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 15

[4] **المصدر نفسه** ، ص 15

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتمتلئ بالمصل الأصفر ، وتنتفخ إلى أن تتدلى إلى جانبي ... وتتكاثر من حولي قربا و بأشكال هلامية ليصبح حجمها أكبر من حجمي " [1].وأيضا : **بوقاحة، من حولي بأشكالها الأميبية الخادعة ، وسدت علي الطريق ! حدقت بي بوقاحة ، ومدت ألسنتها في استهزاء بي، فذكرتني بقوتي التي كنت عليها قبل هذا الخراب ... استعادت أشكالها المقرفة الخادعة** " [2]. ويكتظ المشهد الوصفي بأفعال تدل على هذه الكائنات الغريبة التي احتلت جسد بطل القصة ، حيث أنّ هذه الأفعال تصور الحدث الذي قامت به مثل (تخرج – تطل – تتضخم – تقتات – تتكاثر – تتدلى) . وقد وظّف الكاتب الوصف ليسلط الضوء على انفعالات الشخصية وحالة الرعب ، حتى يفهم المتلقي مستقبل تلك الأحداث . والمتأمل في هذا الوصف أيضا يلحظ أنّ السارد قد اعتمد على الرؤية البصرية، إذ أن التمعن في المشاهدة لا تتم إلا من خلال العين: "**ومدت ألسنتها بوقاحة !عادت للاستهزاء بي من جديد** " [3].

وتختلف عملية تشكيل المكان من كاتب لآخر ، فمنهم من يقدم وصفًا موسعًا للمكان ، حيث يشعر القارئ بأدق التفاصيل، وتنعكس أحواله وأشكاله في ذهنه ، ومنهم من يتبع أسلوب الانتقاء ، حيث يقدم تلميحات وإشارات خاطفة . [4]

في قصة " العاصمة " من المجموعة القصصية (القبيلة)، وجدت محطات توقف فيها الزمن عن حركته ، وفسح المجال لتلك المشاهد الوصفية . يقول الراوي :"**العاصمة ؟! نعم إنها العاصمة التي لا أعرف شكلها ولم أكن قادرا على تصورها تماما. ... كنت أتخيل العاصمة غولة سوداء كبيرة ، تفتح شدقيها وتلتهم الرجل لقمة واحدة كلما استعمل والدي عبارته المشهورة (تبلع)؟.. ولا يبتلع الطعام إلا الجائع** " [5].وجاء أيضا : " **أما مرابع القرية وبيادرها ، فسرعان ما غصت بعلب الاسمنت والحجر ، ولم يعد بمقدور أمهار القرية أن تزرع البيادر المعشبة عرضا وطولا . ولا نعاجها أن تحتضن خرافها الحبيسة البيضاء تماما كالثلج**

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ،ص 7 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 8 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 9.

[4] ينظر: صندوقة ، فاطمة ، **المكان في روايات غالب هلسا** ، ص 32 .

[5] الأزرعي ، سليمان ،**القبيلة** ، ص 54–55 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعد عودة الأمهات من المراعي "[1]. وكأن هذه الوقفة الوصفية للعاصمة والقرية بمثابة استراحة زمنية تتوقف فيها سير الزمن السردي حتى انتهى الوصف من أداء مهمته وعاد لمتابعة سير الزمن السردي . وهذا الوصف يأتي من خلال شخصية البطل نفسها ويستغرق زمنا ، ويأتي كذلك من خلال الوصف التأملي من خلال عين– ابن شيخ القرية – بطل القصة .

2– تسريع السرد :

يمثل عنصر السرعة في النص السردي أهمية كبرى في العمل القصصي، فهو عنصر جمالي في القصة مما يجعلها مميزة عن باقي الفنون السردية الأخرى كالرواية. والقصة القصيرة لا تهدف إلى نقل الأحداث بل وصفها وهو ما يفرض على القصة القصيرة تعاملا خاصا مع لغة السرد وإنْ استهدف التكثيف فأنّ الطاقة الوصفية الكامنة داخل هذا التعامل تؤدي إلى وجود نوع خاص من الإيقاع السردي يرتبط بزاوية الرؤية والأهداف التي يتبناها السارد في مسروده ، وهي الأهداف التي تؤدي إلى وجود اختلافات كبرى بين الإيقاعات السردية في القصص القصيرة بين التوفيق الكامل واستخدام الفجوات السردية وهو الآخر الذي يحتاج كما أشار جينيت إلى دراسة أكثر ارتباطا بالنصوص على المستوى التطبيقي التحليلي [2].

ويعد تسريع السرد من العناصر المهمة التي يقوم عليها النص السردي بسبب عدم القدرة على ترحيل جميع الأحداث وبذلك يقع العاتق في السرد على عنصر الانتقاء من جميع فقرات النص القصصي ، حيث يحاول السارد تلخيص بعض الأحداث أو بالأحرى التغاضي عن مدة زمنية ذات أقل أهمية في إيضاح المنشور المراد في القصة . ويقصد بالتسريع أيضا أن يستخدم السارد بعض الآليات التي تقود إلى إحساس بأنّ النص السردي يعالج فترة زمنية طويلة في جملة قصيرة . فيسعى الكاتب إلى تسريع السرد عن طريق " استعمال صيغ كافية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى ونموذجه هو السرد التلخيصي الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنْ تستغرق مدة طويلة ثم الحذف الذي يؤثر على الثغرات الواقعة في

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 63 .

[2] ينظر : الحاج علي ، هيثم ،**آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية** ، ص 360

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التسلسل الزمني ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة [1]. وهذه العملية من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أنْ يعطي للقارئ التوهم القاطع بحقيقة التسريع الذي يتناسب مع الطبيعة المكثفة للقصة القصيرة حيث يساعد على الوصول إلى الهدف السردي النهائي من خلال استخدام عدد أقل من الكلمات وعدد أقل من مقاطع الوصف أو الأحداث التي تعتمد على الوصف [2] . ويهدف الكاتب من هذه التقنية الانتقال زمنيا بمجرى الأحداث عن الموضوع لغاية فنية يفكر فيها القاص ليستدرج القارئ إلى أحداث أخرى ويشتمل على التلخيص والحذف.

وتقوم هذه الحركة على حركتين هما:

أ- التلخيص:

هو تقديم الأحداث التي استغرقت فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة دون الخوض في تفاصيلها، ويمكن تمثيل العلاقة بين زمن السرد وزمن الحكاية في حالة التلخيص بهذه المعادلة زمن السرد أصغر من زمن الحكاية وهو المرور على أحداث وأقوال جرت على امتداد سنوات أو أشهر أو أيام واختزالها في بضعة أسطر أو كلمات دون التوغل في تفاصيل تلك الأحداث مما يؤدي إلى تسريع السرد [3]. والتلخيص عند جينيت أن يقدم السرد أعمالًا وأقوالًا في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود من دون تفاصيل [4].

وللتلخيص عدة وظائف يؤديها داخل النص الروائي وهي : الربط بين المشاهد. ومنها طي الفترات الزمنية الميتة في الحكاية التي لم يكن فيها أحداث تستحق التوقف التفصيلي. وتقديم الشخصيات الجديدة ومعرفة ماضيها بصورة موجزة . وأخيرا عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع المجال لمعالجتها معالجة

---

[1] سويدان ، سامي ، **في دلالية القصص وشعرية السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ، بيروت ، دار الفارابي ، 199 ، ص 182.

[2] ينظر : قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 26.

[3] لحمداني حميد ، **بنية النص السردي** ، ص 76 / بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 145-146 .

[4] جينيت ، جيرار ، **خطاب الحكاية** ، ص 109 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تفصيلية [1]. والتلخيص هو الجزء من السرد الذي يلخصه الراوي ويحيط بفكرته الرئيسة أو هدفه الرئيس فإذا كان السرد يتعلق بسلسلة من الأجوبة على أسئلة معينة فإنّ التلخيص هو الذي يؤلف الأجوبة على هذه الأسئلة : ما موضوع السرد ولما قيل هذا في السرد [2].

ويرى بحراوي أنّنا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي تكون قد أصبحت قطعة من الماضي ولكن يجوز افتراضا أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في الحاضر أو مستقبل القصة . [3] وتعتبر الخلاصة الجزء الذي ينهض بتلخيص الحكاية وتحديد موضعها [4].

ويكون زمن السرد في التلخيص أقل من زمان الأحداث وينشأ عن ذلك الحكي حيث نجد اللغة الحكائية التي تختزل الأحداث التي بما تجري في عدة أعوام في عدة سطور. ومن خلال النظر إلى التعريفات السابقة التي تناولت أو حددت معنى التلخيص ، نجد أنْ التلخيص من الأدوات المهمة في يد القاص ، حيث يستطيع أن يقدّم في أسطر قليلة سنوات طويلة من حياة الشخصية سواء رئيسة أو ثانوية ، حيث لا يتسع النص لمعالجتها لذا يلجأ القاص إلى التلخيص الذي يمكنه من عرض قطاع طويل من حياة الشخصية .

ونماذج التلخيص في القصة القصيرة متعددة ومتنوعة يصعب حضرها والوقوف عليها جميعا ، لذا سوف نتطرق إلى مجموعة مختارة من قصص المجموعات .

يلجأ السارد إلى التلخيص في قصة " ضجيج "من المجموعة القصصية (ضيوف ثقال الظل)، على لسان الشخصية الرئيسة ، إذ تكشف لنا هذه الشخصية الرئيسية ما جرى في مدة زمنية سابقة . يقول الراوي : " **تنقلت خلال ثلاث سنوات هي عمر تمردي الذي بدأته قبيل تخرجي من الجامعة بشهور بين ثلاثين بيتا وشقته وغرفته هي ليست لي ، ولم يكن شيء فيها من ممتلكاتي** " [5]. وجاء أيضا: " **بعد عشر أسابيع كما اشتهي، قرأت فيها ثلاثة عشر كتابا، وأنجزت قصتين وقصيدة وطويلة وغيرت مكان سريري أربعين مرة** "

---

[1] ينظر : قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 78 / ينظر : يوسف ، آمنة ، **تقنيات السرد** ، ص 82 .

[2] مالاس ، مختار ، **تجربة الزمن في الرواية العربية** ، ص 226 .

[3] **بحراوي ، بنية الشكل الروائي** ، ص 146

[4] برنس ، جيرالد ، **قاموس السرديات** ، ص

[5] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 62

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1].فيتضح لنا أنّ الراوي قد قدّم تلخيصا للمدة التي قضاها قبيل تخرجه من للبحث عن بيت يقضي على وحدته التي عانى منها خلال سني حياته. كلّ ذلك لخصه بهذه الأسطر القليلة . فهذا التلخيص يقوم بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراؤه عن طريق المعلومات التي يمدها للقارئ عن الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها .

وعادة ما يأتي التلخيص عبر السرد أو عبر الحوار المنقول أو عبر الحوار المباشر ، ولذا فقد جاء في قصة " يد في الفراغ " من المجموعة القصصية يد في الفراغ عن طريق السرد. يقول الراوي:" **خلال ذلك الأسبوع حاول إلا يترك معجما ولا كتابا في اللغة ولا ينقب فيه .. استشار كبير اللغويين ، ورجال الفكر والأدب... كان يتوصل إلى كلمات ومصطلحات مثل وارِك ، وموروك وذو الورك المخلوع أو المهاجر** " [2] .فنرى من خلال هذا المقطع أن حياة الشخصية – صاحب الورك المخلوع – وكيف قد تم اختزالها أو اختصارها فيما لا يتعدى أسطر قليلة. ونلاحظ كيف أنّ السارد قد تجنب الخوض في التفاصيل الدقيقة التي مرّت بهذا الشخصية.

وجاء الاختصار في أكثر من موضع في قصة " المستهدف" من المجموعة القصصية المستهدف ، إذ تجنب السارد الخوض في التفاصيل الدقيقة التي جرت مع بطل القصة – المستهدف – يقول الراوي :" **ثمة أمر مشترك بين أمي وزوجتي، وربما كل النساء ، وهو تفردهن بامتلاك غريزة الاحتفاظ بالأشياء التي لا لزوم لها ، وهذه مناسبة للتذكير بوجود نقص بسلم الغرائز لدى سيجمون فرويد**" [3] . **يقول أيضا : " قبلت فكرة زوجتي على مضض ، اكتفيت بالسكوت إياه ، وجربت ملابس أبنائي فبدا معظمها ضيقا على البدني** " [4]. ففي القصة يلجأ الكاتب على لسان الراوي بصوت المتكلم المشارك إلى الكشف عما جرى وقوعه خلال فترة زمنية طويلة ، وهي فترة استهدافه من قبل والدته في البداية ، وزوجته من ناحية أخرى . فهذا التلخيص من

---

[1] العقيلي ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 63

[2] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 69

[3] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 46.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 47.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شأنه أنْ يساعد الكاتب على سد الثغرات التي يخلفها السرد وراءه عن طريق المعلومات المختصرة التي يمدها للقارئ عن طريق طبيعة الشخصيات أو حتى الأحداث التي شارك فيها. ومن خلال هذه المقاطع نرى أنّ السارد قد اطلعنا على الأحداث التي وقعت باختصار، مما يدل على أنّ الراوي قد سكت عن ذكر بعض الأحداث مكتفيا بتلخيصها.

نخلص مما تقدم إلى أن وظائف التلخيص متعددة ومنها الربط بين المشاهد وتقديم الشخصيات الجديدة وعرض ما فيها. وكذلك طي الفترات الزمنية الميتة في الحكاية ، وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يسمح للنص السردي معالجتها تجعل منه تقنية مهمة لا يستغني عنها القاص، فهي الوسيلة التي استطاع القاص من خلالها الانتقال بين المشاهد ، وكذلك طي الفترات الزمنية بأوجز عبارة ، وكان التلخيص تقنية مهمة في يد القاص أعانته على تسريع السرد من خلال المرور السريع على الفترة الزمنية .

ب – الحذف والإضمار :

هي تقنية من تقنيات السرد تتيح للروائي اختزال مدة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن السرد وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث . [1] أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية [2] . والحذف هو" اختصار الأحداث غير الهامة للإسراع في القص والتحكم في النسق السردي " [3]. والحذف هو تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق لأنّه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي ، وبالتالي لابدّ من القفز واختيار ما يستحق أن يروى [4]. ويستخدم الحذف للدلالة على مظهر من مظاهر تغير نسق السرد ... ويشكل أسرع حركة سردية على الإطلاق إذ هو يتمثل في قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود الخطاب.[5]. والحذف هو إغفال فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية وعدم

---

[1] ينظر : بحرواي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ص 156.

[2] ينظر : المرزوقي ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، ص 19.

[3] القاضي ، محمد ، **معجم السرديات** ، ص 373.

[4] ينظر : قصراوي ، مها ، **الزمن في الرواية العربية** ، ص 232.

[5] ينظر : القاضي ، محمد ومجموعة من المؤلفين ، **معجم السرديات** ، ص 30.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

التعرض لما جرى من أحداث في السرد وهي التقنية الزمنية الثانية إلى جوار التلخيص التي يمكن أنْ يلجأ إليها الراوي لتسريع السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن الحكاية [1].

ويُقسّم الحذف إلى حذف محدد أو معلن، وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بقول المدة المحذوفة . وحذف غير محدد أو ضمني ، وهو الحذف الذي لا يعلن فيه الراوي عن طول المدة الزمنية [2]. وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص ، وغير مصرح به أو بمدته ، فهو حذف مغفل " [3]. ويؤدي الحذف إلى سرعة إيقاع الحدث ، لأنّ الراوي يغفل مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية دون الإشارة إلى ما حدث فيها فهو تكثيف زمني غايته امتصاص فترة زمنية ليس لها قدر من الأهمية في بناء الحكاية ، فضلا عن أنّ ذكر ما لا أهمية له سيفقد التركيز على الحدث [4].

ونماذج هذه التقنية الزمنية متعددة ومتنوعة وسنتوقف عن بعض النماذج المختارة من قصص المجموعات ومنها .

زخرت نصوص المجموعة القصصية " رأس كليب " بنصيب وافر من الحذف ، وسنقوم باستعراض بعضها ، مثل : قصة المجنون ، وقصة طرفة ، وقصة واوي . في البداية نبدأ بما ذكره الراوي في قصة " المجنون " ، الشاب الذي أقدم على خطبة ابنة الوالي على الرغم من قلة حيلته وفقره والتي اشترطت عليه أنْ يأتي لخطبتها في ظهيرة اليوم الثاني عاريًا كما ولدته أمه . يقول الراوي : " **قالت له بصوت واثق : أن تأتي لخطبتي في ظهيرة الغد وأنت ...؟ – حين سمع شرطها الغريب سقط ذقنه على صدره من فرط خجله ... في ظهيرة اليوم التالي والوالي مجتمع مع خاصته حدث ما لم يكن في الحسبان ، فقد دخل على مجلسه ذلك الشاب ، ولكنّه هذه المرة لابسا عباءته الكالحة ... وإنّما دخل عاريا كيوم ولدته أمه** " [5] . فنلاحظ أنّ السارد قد استغنى عن فترة زمنية طويلة والتي من خلالها اقتصر السارد الوقت ، حيث امتدت من لحظة اشتراط

---

[1] ينظر : **بحراوي ، بنية الشكل الروائي** ، ص 156 / ينظر : **قاسم ، سيزا ، بناء الرواية** ، ص 89.

[2] ينظر : يوسف ، آمنة ، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** ، ص 85–86 .

[3] فضل، ، عمر ، **في مناهج التحليل الخطابي** ، ص 133 .

[4] فضل ، صلاح ، **بلاغة الخطاب وعلم النص** ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، ص 332 .

[5] الرشيد، حسام، **رأس كليب**، ص 6–7.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الأميرة على المجنون شرط زواجها ، حتى لحظة قدومه عاريا إلى مجلس الوالي . فمن دلالة هذا الحذف أنّ هذه الفترة قد لا تخدم الحدث الرئيسي ، ولا فائدة من ذكرها وهذا ما يعد تسريعا للسرد .

وكذلك حذفه لما جرى من أحداث في السرد في قصة " الطرفة " من المجموعة نفسها ، فالسارد استغنى عن تفاصيل تلك الطرفتين اللتين حدثتا مع جحا . يقول الراوي : "**حكى جحا للوالي عن طرفة حدثت معه في سوق بغداد مع سماك بصري رقيق الساقين طرفة قديمة بعض الشيء ، عبس وجه الوالي لسماع هذه الطرفة** " [1]. يقول أيضا : " **ثم بصوت مرتعد حكى له عن طرفة أخرى حدثت معه قبل أيام خلت في ناحية الكرخ مع غلام حبشي لم يطر شاربه بعد ، لكن وجه الوالي ازداد عبوسًا، بلع جحا ريقه وشعر ببول ساخن يسيل من بين فخذيه** " [2]. فنلاحظ من خلال تلك القصتين ، أنّ السارد لم يتطرق إلى ذكر ما جرى فيهما من وقائع وأحداث وأنّه قد أسقط تلك الحكايا من زمن السرد . وهذا ما يعتبر تسريعا للسرد واختصارا للزمن ، واختزالا للتفاصيل غير المهمة .

ونجد هذه التقنية في قصة " وا... وي " يقول الراوي :" **دلف إلى بيته فوجده جالسا في باحته يمسّد بيديه المعروقتين لحيته الصفراء المسترسلة إلى سرته ، ألقى عليه السلام واتخذ مجلسه إلى جانبه وحكى له بصوت كبير قصته عراكه مع زوجته** " [3]. فهذه الحكاية عّبرت عن فترة زمنية كاملة، وهي على مستوى الوقائع تتجاوز عدة ساعات ، لكن على مستوى القص قام السارد بحذف أحداث قصة عراكه مع زوجته ، حيث تحكي قصة رجل عاد من رحلة صيد ، وكان متنكبًا فريسته التي ظفر بها بعد طول عناء ، حيث ألقى بين يدي زوجته واوي مكتنز اللحم ، ولكّنها أشاحت بوجهها عنه وقالت إنّ لحمه حرام . فنلاحظ أنّ السارد فقد قفز عن الحكاية فكان القفز على ما هو غير ضروري ، لأنه قد سبق ذكره وتمهيدا للوصول إلى الهدف الأساسي .

و نماذج الحذف في المجموعة القصصية " تقاسيم المدينة المتعبة " للكاتب باسم الزعبي يصعب حصرها والوقوف عندها كلها ، لذا سنقوم باستعراض قصة من قصص المجموعة وهي قصة " رواية الفصول

---

[1] الرشيد، حسام ، **رأس كليب** ، ص 48.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 48.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 48.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأربعة ". فنلاحظ من خلال أحداث القصة أن السارد قد أغفل فترات زمنية طويلة من زمن الحكاية ولم يتعرض لما جرى من أحداث في السرد ويظهر ذلك أثناء تقلب فصول السنة الأربعة عليه ، وهو لم يستطع انجاز روايته . وهذا ما نجده في المقاطع السردية الآتية :" **جاء الشتاء قلت سيكون من المناسب أن أعود إلى مشروعي ، سأطلب إجازة عن العمل لمدة شهر ... مضى الشتاء وقد أدمنت الاندساس في الفراش والتهام الأفلام الأمريكية** " [1]. و جاء أيضا : " **جاء الربيع ، دافئا ، أنيسا ، محفزا على استكمال المشروع ، لكن الأحداث تلقي بظلالها الثقيلة ... جاء الصيف ولم اكتب روايتي ، بطلي المحبط ، تعبت من كل شيء الحياة والأخبار** " [2].وقد تكون دلالة هذا الحذف إنّ هذه التفاصيل لا تخدم الحدث الرئيسي مما يعتبر هذا تسريعا للسرد واختصار للزمن الذي كان على مدار الفصول الأربعة ، مما يعتبر اختزالا للتفاصيل غير المهمة . وفي هذه الحالة يصعب على السارد سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل ودقيق مما جعله يختار القفز واختيار مما يخدم الحدث الرئيسي .

ونجد الحذف كذلك في قصة " ضيوف ثقال الظل " من المجموعة القصصية ضيوف ثقال الظل، حيث أغفل السارد فترة زمنية طويلة. يقول الراوي : " **قبل أربعة أعوام من الآن، لم تكن ثمة مشكلة هذا النوع من حياتي ، فأصدقائي الذين عددهم عدد أصابع اليدين مجتمعة كانوا من أبناء قريتي ، وكنا نلتقي بعد الغروب ودون مواعيد مسبقة** " [3]. فنلاحظ أن السارد قد صرّح بالمدة المحذوفة بقوله – أربعة أعوام – ولم يتطرق لما جاء فيها من وقائع وأحداث ، إذ أنّه أسقط النص من زمن الحكاية ، فالحكاية على مستوى الوقائع قد تتجاوز عدة سنين لكن على مستوى القص اختزلها بثلاثة أسطر فكان القفز على ما هو غير ضروري للوصول للحدث الأساسي .

في المجموعة القصصية " المستهدف " استخدم القاص تقنية الحذف ليختزل مدة زمنية أو قصيرة ، أو ليغفل فترة زمنية محددة ، وعدم التعرض لجميع الأحداث التي جاءت في السرد . ونظرا لكثرة ما جاء في

---

[1] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 8–9.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 10–11.

[3] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 22 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

نصوصه من حذف، فإننا سنقتصر على عدد من النماذج المختارة من قصص المجموعة لتقديم صورة إجمالية لهذا الحذف.

نخلص من ذلك أن الحذف بطرائقه وأنواعه المختلفة التي ظهر منها داخل النص القصص من الوسائل التقنية الزمنية التي يستخدمها القاص ، – بجانب التلخيص – لتسريع السرد وتجاوز الفترات الميتة من زمن الحكاية ، وهي تقنية زمنية لا غنى عنها في عمل قصصي ، لأنّ القاص يلجا إليها ليتجاوز الفترات الزمنية التي ليس فيها أحداث مهمة يشعر القاص بضرورة التوقف عندها . وهو بهذه التقنية يسرع من حركة السرد حاذفا الفترات الزمنية التي لا فائدة من ذكرها .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: موقع الراوي

أولا : مفهوم الراوي ودوره في القصة

ثانيا : أنماط الراوي في نماذج مختارة من القصة القصيرة :

1 – الراوي الخارجي (كلّيّ العلم)

2 – الراوي الداخلي (محدود العلم)

3 – الراوي المتعدد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: موقع الراوي

أولاً : مفهوم الراوي ودوره في القصة

حظي الراوي باهتمام النقاد والدارسين في النص القصصي ، حيث إنّ بموقعه يتحدد شكل القصة ، وقد يتخذ الكاتب دور الراوي حيث يصور الأحداث ويصف الشخصيات باستخدام صوت الغائب هو . فالراوي يقوم بسرد الأحداث وتقديمها للمروي له حيث يكون على معرفة بالشخصيات ، سلوكها ، حاضرها وماضيها ، وحتى أفكارها . وهو " من ينقل الأحداث من زوايا مختلفة ومتنوعة ، وقد يكون واحدًا من شخوص القصة ، وقد يكون ناقلًا يحكي ما سمعه وحفظه ، وكأنه عدسة كاميرا ينقل ما يراه ويسمعه فقط ، وقد يكون باحثًا يستقصي أطراف الخيوط ويفحص العلل ويعالج الأحداث " [1] .

فالراوي هو الذي " يتولى وظيفة التصوير والمراقبة ، فيمهد بخطاب الشخصيات ، لكي يتهيأ للعمل الأدبي الذي يظهر من خلاله [2]. ويعّرفه عبد الله إبراهيم بأنّه " الشخص الذي يروي حكايته أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة "[3] . وهو أيضا " متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به، هذا المتكلم هو الراوي أو السارد " [4] . وهو " قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله "[5] . والسارد هو الشخصية التي تروي القصة ، وغيابه مستحيل حيث يشكل موضوعا للسرد ، ويشكل كائنًا بشريًا منوعًا يتيح خطاب الخاص دون أنْ يكون بالضرورة طرفًا في المسرود [6]. والراوي قاصًا في القصة ، يستقل بأعباء السرد والوصف . كما أنّه شخص ثان منشق عن المؤلف الذي يحتاج إلى هذا القاص المفترض ليسقط ذاته عليه. ويقصد بالراوي الشخص الذي يقوم بالسرد والذي يكون شاخصًا في السرد وهناك

---

[1] الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 18

[2] الغانمي ، سعيد ، **أقنعة النص** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ط 1 ، 1991 ، ص 144

[3] إبراهيم ، عبد الله ، **السردية العربية** : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1992 ، ص 11

[4] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 95.

[5] عثمان، عبد الفتاح ، **بناء الرواية**، ص 131.

[6] ينظر: الباردي، محمد، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، تونس، مركز النشر الجامعي، 2001، ص 3.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

على الأقل سارد واحد لكل سارد ماثل في مستوى الحكي بنفسه مع المسرود له الذي يتلقى كلامه وفي سرد ما قد يكون هناك ساردون لعدة مسرود لهم أو المسرود واحد بذاته[1] . حيثُ يمتلك الراوي القدرة على تقديم الشخصيات وملامحها وعلاقاتها وتناقضاتها ، ويقدم الوقائع المتعاقبة والمتداخلة والخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات و الأحداث[2]. وينتمي الراوي إلى عالمين آخرين ، هما : عالم الأقوال ، وعالم الرؤية الخيالية التي ترصد فيها هذه الحياة [3]. والراوي يعي ويرصد ما تفعله الشخصيات وما تقوله، وما تفكر فيه، وما تتناجى به ثم يعرضه [4]. وعندما يقصّ الراوي لا يتكلم بصوته ، بل يفرض راويا تخيليا يأخذ على عاتقه عملية القص ، ويتجه إلى مستمع تخييلي أيضًا يقابله في هذا العالم، فالروائي يتقمص شخصية تخيليلة تتولى عملية القص ، وسميت هذه القصة بالأنا الثانية للكاتب [5]. ويرى لطيف زيتوني أنّ مهمة الراوي هي تنظيم عناصر القصة . يقول: " في القصة القصيرة هناك عناصر تنتظم داخلها من خلال شخص مهمته تنظيم هذه العناصر وتقديمها للقارئ وهذا الشخص يدعى الراوي، فالراوي هو متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به، وهذا المتكلم هو الراوي أو السارد " [6].

وقد تعددت الدراسات المختصة بالراوي وذلك للأحداث،ين الرواة وأنواعهم وخصائص كل راوٍ، فقد فرق بيتش (**Warren Beach 1880– 1957**) بين أنواع زاوية الرؤية وتحدث عن الراوي الخفي الذي يحرك الشخصيات ، وعن الراوي الظاهر المسيطر وذكر الراوي العليم بكل شيء والراوي محدود المعرفة مفضلًا أسلوب هنري جيمس في تخيله عن صوت الراوي العليم بكل شيء [7]. ولكل قاص طريقته في كيفية عرضه

---

[1] برنس، جيرالد ، **المصطلح السردي** ، ترجمة : عايد خزندار ، ص 158.

[2] إبراهيم ، عبد الله ، **المتخيل السردي** ، ص 117.

[3] ينظر، الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والفن القصصي**، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 17.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 17.

[5] قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، ص 131.

[6] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 95 .

[7] الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والفن القصصي**، ص 31–33

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لطرق سرده للأحداث ، ومن هذه الطرق (وجهة النظر) أي طريقة سرد النتاج القصصي [1]. حيث يعتمد السارد على شكلين أساسين: الأول التجرد الموضوعي التام عن الشخوص والأحداث وفيها يكون الراوي خارجيا عن نطاق الحدث، والثاني أنْ يكون الراوي أحد شخوص العمل القصصي حيث يقدم إلينا تفسيره وتأويله الأحداث من خلال وجهة نظره الشخصية. ويرى عبد الرحيم الكردي أنّ الراوي إحدى شخصيات القصة ، إذ يقوم بوظائف مختلفة . يقول : " والراوي واحد من شخوص القصة إلا أنّه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها ولذلك فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة ثم وضعه في إطار خاص " [2].

وفي القصة يقدم المؤلف أحداث القصة على لسان شخص ينقل ما يجري في القصة بحيث يكون إما ظاهرًا أو خفيًا ، ويقبل القارئ كل ما يبوح به الراوي دون أن يسأله عن مصدر معلوماته أو صدقها . ويتخذ الراوي أربعة مواقع أساسية وهي : راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمي إليها ويسرد القصة بضمير الغائب ، وراوٍ خارج الحكاية وينتمي إليها يسرد القصة بضمير المتكلم ، وراوٍ داخل الحكاية ولا ينتمي إليها وهي شخصية داخل الحكاية تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها ، وراوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها وهي شخصية تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها .[3]

وقد صنف جان بويون (**J.Pouillon**) الراوي إلى ثلاثة أقسام هي: [4]

1 – أن يظهر أنا الراوي عبر البطل هو كما في السرد التقليدي.

2 – أن يختفي أنا الراوي وراء البطل وهو والراوي لا يعرف شيئا عن الشخصية ويكتفي بمراقبتها.

---

[1] ينظر : بطرس ، انجيل ، **دراسات في الرواية العربية** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 ، ص 91

[2] الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 17.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 99

[4] ينظر : تودوروف ، **مفهوم الأدب** ، ترجمة : عبود كاسوحة ، ص 51

© Arabic Digital Library Yarmouk University

3 – أن يرتبط الراوي بإحدى الشخصيات وكل شيء من خلالها .

كما استخدم الغرب والعرب ثلاثة أنماط للراوي :[1]

1 – الراوي العليم بكل شيء ويسميه النقاد الفرنسيون الراوي من الخلف .

2 – الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية ويسمى الرؤية أو الراوي المشارك.

3– الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية الرؤية من الخارج.

ورؤية القاص في القصة إما أنْ تكون خارجية، وبها يصف الراوي ما يراه ويقدم الشخصيات والأحداث بشكل محايد، فهو عليم بكل شيء يمتلك قدرة لا محدودة في كشف بواطن الشخصيات ويتساوى مع المؤلف. وقد أطلق عليه السرد الموضوعي . وقد تكون الرؤية داخلية يكون فيها الراوي أحد شخصيات الرواية يقدم ما يشاهد من أحداث ويستعين بضمير الأنا في تقديمه عالم القصة .

ثانياً : أنماط الراوي في نماذج مختارة من القصة القصيرة الأردنية

على الرغم من تعدد أنواع الرواة وأنماطها، وتعدد صور الراوي من حيث البناء تبعا لوجودها في المجموعات القصصية ، فقد رأيت أنْ يتم التركيز على ثلاثة أشكال وجدت في هذه المجموعات وهي :

1 – الراوي الخارجي (كلي العلم)

يجمع كثير من النقاد أنّ الراوي من الخلف هو الراوي من الخارج، أو الراوي بضمير الغائب و يساوي ذات السارد العليم . يوزع علمه بين الشخصيات والأماكن ولا يتبنى وجهة نظر إحداهما. والراوي في هذا الجانب سبب المركز السلطوي الذي لا تملكه كل شخصيات القصة ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات[2]. ويكون بمثابة العين التي ترصد الأحداث وتصف الشخصيات ، وتحدد الأماكن والأزمنة[1].

---

[1] ينظر : لحمداني ، **بنية النص السردي** ، ص 47–48 / الكردي ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 104

[2] جنداري ، إبراهيم ، **المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق** ، مجلة الموقف الثقافي ، ع 44 ، 2003 ، ص 84

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويملك حرية التنقل والحركة بين مختيرويها، الشخصية القصصية [2]. وهو راوٍ غير متضمن في القصة التي يرويها ، راو إطاري يستهل سرده دون أنْ يشير إلى نفسه أو هويته [3].

وصوت هذا الراوي هو المقدم لنا في القصة لكونه المتحدث باسم الشخصيات وتُعرفُ آراؤها من خلاله، كما أنّه يعلم مصائر الشخصيات وحقيقة أفعالها [4]. وهذا الراوي ينطلق من رؤية خارجية (الرؤية من الخلف) حيث تكون درجة معرفة الراوي أكثر من الشخصية الحكائية ، فهو يستطيع أنْ يدرك ما يدور بخلد الأبطال كما أنّه يدرك رغباتهم الخفية [5].

وهناك ما يسمى بالراوي (عين الكاميرا) وهو الذي يقدم أفعال الشخصيات وأقوالها الشخصية التي تعبر عن عواطفها وأفكارها عن طريق الحوار ، وهذا الراوي يشبه الكاميرا في كونه ينقل ما أمامه بأمان دون تعليق على ما يحدث . والراوي يعطي معلومات ضرورية عن الشخصية دون أنْ يربطها بدور ما بدلالة معينة في النص وإنّما يجعل هذه المعلومات تلازم الشخصية بشكل مؤقت. ويقوم الراوي (عين الكاميرا) بتنظيم الحوار من خلال نقله من شخص إلى آخر عن طريق الفعل – قال الراوي – يقدم الشخصيات ويترك الأحداث تتحرك أمامه ولا يتدخل إلى عند الضرورة القصوى [6]. ومن وظائفه ، التعريف بالشخصية من خلال ذكر سماتها التي لا تُربط بدور معين في النص .واستحضار الراوي شمولي المعرفة حيث يتداخل الراويان كذلك للكشف عن السمات التي لا يستطيع الراوي عبر الكاميرا كشفها. وربط الأحداث وترتيبها وفقا لزمنها المنطقي .ونقل الحوار من الشخصيات من خلال استخدام عبارة قال ثم يترك للشخصيات أن تعبر عما لديها دون أن يحملها على قول

---

(1) برين ، جون ، **كتابة الرواية** ، ترجمة : مجيد ياسين ، ط 1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1993 ، ص 102

(2) خالد ، عدنان ، **النقد التطبيقي والتحليلي** ، ص 86.

(3) ينظر : عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي ، **جماليات التشكيل الروائي** ، اللاذقية ، دار الحوار ص 106

(4) ينظر:، ميشيل ، **بحوث في الرواية الجديدة** ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، بيروت ، منشورات عويدات ، 1986 ، ص 64

(5) ينظر : لحمداني ، حميد ، **بنية النص السردي** ، ص 74 .

(6) صالح ، محمد ، " الرؤية السردية في قصص سناء الشعلان "، www.pukmedia.com

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلام صادر عنه كما في الراوي شمولي المعرفة وإنّما تستخدم عبارة قال بوصفها أداة لربط الأحداث والتهيئة لانتقالها من طرف إلى طرف آخر لكي تتطور الأحداث [1]. والراوي " موقع أو دور أو سلطة يجعلها الكاتب في صورة إنسان أو في صورة شيء آخر له وعي إنساني "[2] . ويرى الكردي أنّ طريقة عرض القصة تقرب من المسرحية في طريقة عرضها ، إذ ترتبط وظيفة الراوي بوصف الأحداث والتعليق عليها . يقول : " عندما تعتمد القصة على هذا الراوي ، فإنّ الأفعال الظاهرة للشخصيات هي التي تكون محط عناية الراوي وموطن اهتمامه ، فلا يذكر إلا ما يبدو أمام العينين أو ما تسمعه الآذان أو يشمه الأنف ، وبهذا تقترب القصة في طريقة عرضها من المسرحية ، ويتحول الراوي إلى مجرد واصف للأحداث أو معلق عليها. ويتخذ كل شيء في القصة التي تروى من الخارج صورة الفعل أو الصفة المدركة إدراكًا حسيًا ، حتى يكون له وجود ، ومن ثم فان القصة كلها تتحول إلى حركات وهيئات مكانية وصفات حسية وأحاديث منطوقة" [3]. ويرفض سمر روحي التفصيل بطريقة السرد التي يهيمن فيها الراوي العالم بكل شيء وتدعو إلى طريقة الأصوات ووظائفها التعبيرية ، فتقنية الشكل مقصورة على الأصوات فلكل شخصية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي .[4]

في المجموعات القصصية المختارة نلحظ ملامح هذا النوع من الرواة، حيث يستفيد الكاتب من إمكانيات الراوي كلي العلم، إذْ يقدم الشخصيات القصصية بصورة أوضح من خلال عدد من التقنيات، منها الوصف الخارجي، والإخبار، والأفعال والأقوال :

يقول الراوي في قصة " صبيحة الأربعين " من المجموعة القصصية " القبيلة " :" **كان عوض الفلاح الجبار الملقب بالعملاق والذي يملك طاقة أسطورية على العمل والتحمل قد اعترض كلبا مسعورا يلاحقه**

---

[1] بوث ، **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ترجمة : محمود الربيعي ، القاهرة ، دار المعارف ، ص 68.

[2] الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 18

[3] ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 127.

[4] الفيصل، سمر روحي، **ملامح في الرواية السورية**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص 320-322.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

صبية القرية حين حشره عوض في زقاق غير نافذ هجم عليه الكلب وأنشب مخالبه وأنيابه في ساقه "[1]

فالراوي هنا كلي العلم " يملك حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية "[2]، يتناوب في استخدام صيغ ضمير الغائب مثل (هو – هي – هم)في السرد :" **امتطى بعض الشباب الخيل وطاردوا الكلب المسعور في حقول القمح ، إلى أن ظفروا به ، فقطعوا رأسه وأتوا به داخل الكيس** " [3]. فينطلق الراوي من رؤية خارجية في القصة ، حيث المسافة بينه وبين ما يرويه ، فيعرض الأحداث كما هي معتمدًا السرد الموضوعي حيث يروي قصة عوض – الفلاح الجبار – الذي اعترضه كلب مسعور ، ولذلك تخوف أهل القرية من انتشار مرض الكَلب الذي قد يتسبب به عوض بسبب العضة التي تعرض لها من كلب مسعور :" **ليلة الأربعين ، لم تنم أسرة عوض ، ظلوا يقظين في فرشهم .. يتابعون همس الريح .. كل واحد يدرك قلق الآخرين. . وكان عوض يرقد في فراشه داخل غرفته المظلمة، ينتظر طلوع الفجر.. الفجر الحادي والأربعين .. ذلك الفجر الذي يحدد مصيره** "[4]. فالراوي بتنويعه بأساليب السرد قد ركز على السرد التصويري والحواري بكافة أشكاله ، حيث اتخذ من شخصية (عوض) حيلة فنية لتمرير آراء الكاتب ونقده الاجتماعي (القناع)،إذ أراد أنْ يظهر مدى جهل أهل القرية عندما اعتقدوا أن عوض سيتحول إلى كلب بمرور الأربعين يومًا ، مما دعاهم إلى انتظار هذه الأيام على أحرّ من الجمر . والراوي الخارجي في القصة والذي يستخدم ضمير الغائب ويطل على العالم القصصي من خلال شخصيات القصة . وهذا يعني وجود بؤرة مركزية للسرد تنطلق من الشخصية الرئيسية، مما يقع في دائرة اهتمامه، وما عدا ذلك ولا نراه.

ويختار السارد راويًا من خارج القصة في قصة " يوم الإجازة " من المجموعة القصصية " موت الرجل الميت " لجمال أبو حمدان ، بطلا يطلّ علينا من موقع الراوي كلي العلم ، ويسرد بصوت الغائب ، وهذا ما

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 55 .

[2] خالد ، عدنان ، النقد التطبيقي والتحليلي ، ص 8 .

[3] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 55 0

[4] **المصدر نفسه** ، ص 62 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يتناسب مع الهدف الذي سعت القصة إلى تحقيقه ، ألا وهي هيمنة الموت على حياة الجلاد ، وأنه لم يتمكن من نسيانه . يقول الراوي : " **مع انبلاج فجر اليوم ، تبدأ إجازة الجلاد**

ومع انبلاج فجر الغد ، تنتهي إجازة الجلاد

يوم فريد ومختلف ، ملك له بكل هنيهاته ، ما حظي بمثله ، منذ بدا عمله [1]. فالراوي يركز على شخصية الجلاد من الداخل كما يتبين في المقطع السابق ، إذ يصف حركاته الخارجية ومشاعره ، وينقل أفكاره ، وقد يسمعنا صوتها الداخلي المعبر عما يجول في صدره . حيث ينطلق قول الراوي (عمله – زواجه – انشغل – يقف) برؤية خارجية تعتمد على الراوي الذي لم ينس التفكير بالموت حتى عند يوم إجازته ، فيسرد سردًا موضوعيًا بحيث يركز الراوي على وصف الأحداث و الشخصيات :" **عند الفجر ، استيقظ على تغريد الطيور ، ومنع نفسه أن يسمعها استغاثات مخنوقة .. فاستمع ... عند الصباح ذهب إلى البحر ، ومنع نفسه أن يرى أمواجه دماء دفاقة ، فاستمع عند الظهر ، دخل حديقة ، ومنع نفسه أن يرى الأزهار رؤوسا ذابلة .. فاستمع** " [2]. وقد استفاد الراوي من موقعه بحرية التنقل بين الشخصيات والأمكنة ، وقدّم صورة نابضة عن المكان من خلال منظور محايد . فنلاحظ من خلال سرد أحداث القصة أنّ ضمير هو وهي و السرد الموضوعي هو من يتكلم في النص حيث الأفعال (أتى – يوصل – ما عاد قادرًا – استيقظ – ذهب – ظلت – تنقلت – تركته – تعثرت – ترددت) وغيرها من الأفعال الدالة على الضمير. حيث يتم سرد النص عبر راوي كلي العلم من خلال استبطان دواخل الشخصيات من خلال استخدام القاص السرد الموضوعي :" **أما اليوم فله وحده ، لمتعته الذاتية ، لابتعاده عن أجواء عمله المكربة ، عن الزنازين ، وعن منصة الإعدام التي ظل يقف بجانبها معظم أيام عمره** "[3].

يختار الكاتب في قصة " تكنولوجيا الحب والكراهية " من المجموعة القصصية (تقاسيم المدينة المتعبة) لباسم الزعبي ، راويًا من خارجها " يتخذ لنفسه موقعًا ساميًا فوق مستوى إدراك الشخصيات وما تعمله ، فيعرف

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 33 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 35 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 33 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ما تعرفه وما لا تعرفه ، ويرى ما تراه وما لا تراه ، وهو المتحدث الرسمي باسمها ، فلا يسمع القارئ إلا صوته ، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره "[1] ، يطل على العالم القصصي بشخصياته وأحداثه وأمكنته وأزمنته من موقع الراوي كلي العلم ، مستخدما ضمير الغائب صيغة رئيسية لقوله ، والقارئ يلحظ ذلك من أول سطر في القصة حتى آخر سطر . يقول الراوي :" في **الكوفي شوب ، التقى الأصدقاء ، الجميع كان يعرف العلاقة بين قيس وهيليدا، اللذين جلسا متلاحقين ، تصايح الجسدان وانسابت الحرارة بينهما شلالا من المياه الدافئة** "[2]. فالراوي هنا كلي العلم يتناوب في استخدام صيغة رئيسية وهي ضمير الغائب بين (هم هما وهو) في السرد :" **طلبوا النراجيل والمعسل والقهوة ... أخرجوا أجهزتهم الخلوية ووضعوها أمامهم ... قيس وهيليدا كانا محخارجية**،ر " [3]. فينطلق الراوي من رؤية خارجية ، يعرض الأحداث كما هي معتمدا السرد الموضوعي ، حيث إنّ هناك مسافة بينه وبين ما يرويه :" **الأجهزة الخلوية الأخرى غفت في أماكنها ، لكن عيون أصحابها بقيت متيقظة تسجل المشهد الذي سيكون خبر المقاهي** " [4] . فالضمير (هو – هم – هما) هو من يتكلم في النص، فنجد الأفعال التي تدل على الضمير (استيقظ – التقى – كانا – جلسوا – طلبوا – اشترك – أدار ظهره – يحتملون).ومن خصائص هذا الراوي أنّه يُعرّف القارئ بالشخصية من جميع جوانبها المظهرية والباطنية ويعرفها من خلال السرد: " **تناول كل منهما جهازه الخلوي، وأدار ظهره للآخر، وراحا يتكلمان همسا متدثرين بالأنوار الخافتة للمقهى** "[5]. وعلى الرغم من أنّ الراوي قد قام بإفساح المجال لشخصياته أنْ تتحاور بعيدا عن تدخله ، إلا أنّه ظل يمارس سلطته المطلقة بالتنقل بين الشخصيات والأمكنة والأزمنة ، وحتى الاطلاع على أفكار شخصياته والتحدث عنهم وتقديم معلومات كاملة . وهذا ما يظهر بجلاء في القصة . والراوي هنا كلي العلم يفرض سيطرته على الأحداث، فيسرد ويصف من وجهة نظره دون أنْ يكون مشاركا في

---

[1] الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 101

[2] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 33

[3] **المصدر نفسه** ، ص 33 .

[4] **المصدر نفسه** ، ص 34 .

[5] **المصدر نفسه** ، ص 33-34 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحدث ويستخدم السرد الموضوعي:" **لم يعد الأصدقاء يحتملون المشهد ،انسحب في البداية وديع وعبير ولم يجددا نفس الارجيلة ، تلاهما نسيم وبسمة بدعوى المغص الذي أصابها** "[1].

يقول الراوي في قصة " المجنون " من المجموعة القصصية " رأس كليب " لحسام الرشيد :" **حين عزم أمره على خطبة ابنة الوالي ، نصحوه بأن لا يقدم على فعلته المجنونة ، كثيرون تقدموا لخطبتها ونالوا حتفهم على يديها** "[2]. في هذا المقطع يعلق الراوي منذ البداية عن موقع الراوي خارج النص والسلطة العليا التي بدت من خلال الإطلالة الشاملة على الزمان والمكان والشخصيات ، فهو لا ينظر من خلال الشخصية بعينها . بل إنّما يطلّ على الجميع . فالراوي ينطلق من رؤية خارجية – من الخلف – حيث درجة معرفة الراوي أكثر من الشخصية الرئيسية في القصة ، بحيث يستطيع أن يدرك الرغبات الخفية عند أبطال القصص :" **بعد برهة من التفكير العميق ، فكرة عبقرية خطرت في رأسها ، أخبرته بموافقتها ولكن على شرط لا يعرفه إلا خاطبها** "[3].في القصة يكون السرد الموضوعي القائم على أساس الحكي بضمير الغائب – هو – ، فالسارد هو الذي يرصد الأشياء بكاميراته حيث يسجل الأحداث دون أنْ تفوته شاردة ولا واردة ، فيصف أفعال الشخصيات، ويصف المكان كذلك :" **انفجر الحاجب ضاحكًا حتى كاد ينقلب على ظهره من الضحك ، طائر الغرابة حلق فوق رؤوس الحراس الذين أخذوا يحملقون في وجوه بعضهم** "[4]. فنلاحظ أنّ صوت الراوي هو الأكثر حضورًا ، فكلّ شيء يقدم من خلاله (زمان – مكان – شخصيات) حتى حركتها وأفكارها ومشاعرها ، فيظهر الراوي هنا بصورة جلية وصوته عال، لأنه بعيد عن الشخصيات وقريب من المؤلف ، وهذا ما يسمى أسلوب السرد التقريري .[5]

---

(1) الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 30 .

(2) الرشيد ، حسام ، **رأس كليب ، قصة المجنون** ، ص 3 .

(3) **المصدر نفسه** ، ص 6 .

(4) **المصدر نفسه** ، ص 4 .

(5) ينظر: الكردي ، عبد الرحيم ، الراوي **والنص القصصي** ، ص 163.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

2- الراوي الداخلي (محدود العلم)

يرى النقاد أن هذا الرواي قد يكون من الشخصيات الرئيسية أو الثانوية ، ظاهرًا وربما يكون عالمًا في بعض الأمور ، ويستخدم ضمير الغائب أو المتكلم . و " هو شخصية رئيسة أو ثانوية من شخصيات القصة يروي الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلم غالبًا بحيث تظهر الأحداث والأشياء والشخصيات كأنّها ظلال في العقل الباطن للراوي الشخصية . وهو إحدى شخصيات القصة ، حيث تندرج في مجريات الأحداث [1]. وهذا الراوي يكون في الغالب ظاهرًا أو على جانب من المعرفة ، وعليمًا بكل شيء وواعيا وموثوقا به ، ربما يكون أو تكون واقعة أو مماثلة على مسافة قريبة أو بعيدة من المواقف والمواقع المسرودة ، وكذلك الشخصيات أو المسرود له [2]. وهو الراوي الذي يقدم الرواية من داخلها بوصفه شخصية من شخصياتها وقد يكون مشاركا في الأحداث، وقد يكون مجرد شاهدٍ عليها وقد يستخدم ضمير المتكلم وهو الغالب وقد يستخدم ضمير الغائب.

والراوي الداخلي قد يكون مشاركًا وقد لا يكون، فهو يقصّ ما شاهده بنفسه أو ما شاهده واحد في مثل موقفه. يقول الكردي " ومن هنا فإن الأشياء ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات والقاص يخلط نقل الأحداث بعواطفه وبأفكاره الخاصة، وهي بذلك تكون خاصة لتجربة القاص لأنها تجربة إنسانية "[3].

ومن وظائفه :[4]

1 – كشف سمات الشخصية الباطنة من خلال استدعاء الأحداث من الذاكرة أو من خلال الأحلام تفكر فيها الشخصية لاحقًا في توقعاتها واستنتاجاتها لأشياء ممكنة الوقوع .

2 – التأكيد على واقعية القصة من خلال سماع صوت الشخصية المشاركة في الحدث مباشرة .

---

[1] ينظر:، سعيد ، **تحليل الخطاب الروائي** ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ص 190.

[2] برنس ، جيرالد ، **المصطلح السردي** ، ترجمة : عايد خزندار ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص 158

[3] الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والفن القصصي**، ص 130

[4] ينظر: روبرت همفري ، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة: دار المعارف، د ت ، ص68.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3 – دفع الأحداث من طرف الشخصية الرئيسة التي تروي قصتها ليصل إلى مفارقة تجعل للحدث موضع سخرية تمثل نهايتها.

ويسمّى هذا الراوي بالراوي المشارك – الرؤية مع – ومعرفة الراوي فيه لا تتعدى أو تتجاوز معرفة الشخصيات لأنفسها. وهو راوٍ يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية أي مشارك في الأحداث أو قد يكون الشخصية الرئيسية نفسها، فهو حاضر والراوي المشارك ، شخصية من شخصيات الرواية يحكى عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى وهو في سرده يعتمد ضمير المتكلم " [1] وفيه يستخدم القاص ضمير المتكلم السردي الذي يجذب قصته صوب التخييل الذي يمثل أفضل الضمائر وأكثرها ملاءمة لهذا النمط السردي[2] . وفي هذا الضمير " تتنوع الأبنية وتتعدد الرؤى وظلالها وتتيح للشخصية أنْ تواجه القارئ مباشرة ، فتتحدث إليه وتحاوره دون وصاية وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة [3]، حيث يعمل على زيادة الفجوة بين المؤلف والسارد داخل العمل القصصي . وفائدة هذا الراوي أنّه يفتح الباب واسعا أمام المخيلة لتقديم العالم كما تراه ، وبذلك يفسح المجال للغة الشعرية [4]. ويرى نجم أنّ طريقة هذا الراوي المشارك في رسم الشخصيات والأحداث من الداخل هي الطريقة التمثيلية لأنّ الكاتب ينحّي نفسه جانبا ليتيح للشخصية التعبير عن نفسها، أما الراوي من الخلف فهو يرسم الشخصيات والأحداث من الخارج لذلك يستخدم الطريقة التحليلية [5] .أما حميد لحمداني فيرى أنّ هذا الراوي شخصية حكائية موجودة داخل الحكي وهو راو ممثل داخل الحكي ، ولكن هذا التمثيل له مستويات ، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ينتقل أيضا عبر الأمكنة ولكن لا يشارك مع ذلك في الأحداث. وإما أنْ يكون شخصية رئيسة في القصة[6] . ويسمع الحكي باستخدام عدة من الرواة ويكون الأمر

---

[1] العيد، يمنى، **في معرفة النص**، بيروت، دار الآداب، ط 4، ص 233.

[2] ينظر : عبيد ، محمد صابر وسوسن البياتي ، **جماليات التشكيل الروائي** ، سوريا ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ص 271

[3] إبراهيم ، عبد الله ، **البناء الفني في رواية الحرب في العراق** ، 1987 ، ص 196 .

[4] الخطيب، محمد كامل، **السهم والدائرة**، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 83.

[5] نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ص 233.

[6] لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص 49.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

شكله أكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر ومن الطبيعي أنْ يختص على واحد منهم بسرد قصته أو على الأقل سرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون[1].

ومن ميزات هذا الراوي أنّه يمثل البؤرة السردية المركزية التي يرى من خلالها العالم الروائي ، فإذا كان الراوي الخارجي كلّي العلم المصاحب لضمير الغائب يرتبط بالقص الكلاسيكي التقليدي فإنّ الراوي الداخلي محدود العلم المصاحب غالبا لضمير المتكلم مرتبط بالقص الحديث [2]. ومن البديهي في القصة القصيرة أنّ كل قاص يستخدم في قصته تقنية السرد كعملية إنتاج ليمثل فيها الراوي دور المنتج المروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة[3]. وفي هذا النمط تتساوى معرفة الراوي مع معرفة شخصياته القصصية فما يعلمه الراوي تعلمه الشخصية والعكس كذلك فما لا يعلمه الراوي لا تعلمه الشخصية . والمادة الحكائية تقدم إما بضمير المتكلم أو الغائب ولكن دائمًا حسب الرؤية التي يمتلكها شخص واحد [4].

في القصة القصيرة الأردنية – فترة الدراسة – نلمس اهتمامًا ملحوظًا بالراوي الداخلي ، حيث تنهض المجموعات القصصية على وجود هذا النمط من الرواة ، إذ يفسح الراوي المجال للشخصية القصصية أن تتحرك وتروي أحداث القصة بطريقتها الخاصة، وهذه بعض النماذج :

يقول الراوي في قصة " الرأس والمرآة " من المجموعة: " **إنها رأسي الوجه الناحل الذي ورثته عن جدي لأبي, العينان المغروزتان في أعماقه, الأنف المضغوط... الشعر المتجعد بخصلاته المتماوجة ، الجبهة المفلطحة التي تضيق عند حدود الحاجبين** " [5]. حيث تُروى القصة على لسان راو محدود العلم . فتبدأ القصة بسرد الشخصية الرئيسية بواسطة ضمير المتكلم والضمير– أنا– قصة الخداع الذي يمارسه رأس البطل والمرآة ، فقد أحس بالغربة ، وأخذ يشك بأنّ رأسه على جسده أم لا بدليل أنّه لم ير صورة رأسه على المرأة ،

---

[1] لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ، ص 49 .

[2] ينظر : قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 54 .

[3] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 105

[4] شبيل ، عبد العزيز ، **الفن الروائي عند غادة السمان** ، تونس ، دار المعارف ، 1978 ، ص 163

[5] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 13.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لذلك أخذ يتحسسها ليجد رأسه مستقرة فوق عنقه ، فهو لم يعد يرى نفسه مما يشير إلى الاغتراب الذاتي الذي مارسته ظروف الحياة القاسية على البطل .فالراوي محدود العلم في القصة يتحدث بضمير المتكلم أنا، فهو راو مشارك يقترب من أنْ يكون راويًا داخليًا حيث إنّ الأحداث لا تقدم إلا من وجهة نظره:" **إنها رأسي... به. الأمر غريبا إلى الحد الذي لا يمكنني أن أستوعبه ... صباح أمس رايتها في مواجهتي ، تطل علي من فضاء مرآة الحمام الدائرية ذات الإطار البلاستيكي المزركش** " [1]. فنلاحظ أنّ هذا الضمير يُقرب القارئ من العمل السردي ويجعله أكثر التصاقا به موهما إياه أنّ الكاتب فعلا هو إحدى الشخصيات التي ينهض عليها النص الحكائي . فالمرجعية جوانية بعكس ضمير الهو – الغائب – براني المرجعية .

وفي قصة " ضيوف ثقال الظل " من المجموعة نفسها يقول الراوي:" **رغم النتائج كان الأمر يتطلب قرارا جريئا كهذا، فما عدت أحتمل الفوضى في أركان حياتي... كان لابد من أن أتخلص من أولئك الذين عرفتهم وأطردهم من بين أوراقي التي يسكنوها رغما عني منذ سنين** " [2]. فالراوي ملتزم بموقعه وزاوية رؤيته، فمعرفة الراوي المصاحب مساوية لمعرفة الشخصية، ولذلك صور الراوي الحدث بعين البطل متخذا الجمل الفعلية التي تزاوج بين الماضي والحاضر. حيث يستخدم القاص طريقة التعبير الذاتي من خلال استعمال ضمير المتكلم – أنا– البارز في قوله مثل: (أتخلصُ – عدتُّ – اشتهي – انخرطتُ – احتجتُ – تعرفتُ – ارتبطتُ). وتتحرك الأحداث باستخدام هذه الطريقة – السرد الذاتي – فأخذ الراوي يجسد لنا ما تتعرض له الشخصية الرئيسية:" **جمعتُ الدفاتر السبعة. لم أشأ أقلب صفحاتها لأودعها الوداع الأخير حياتي . ينبغي أن أقصيها بمن فيها عن حياتي . سأعيد ترتيب ذاكرتي كما أشتهي... أغمضت عيني وألقيت الدفاتر بالنار، بلا رأفة، بعد أن تماسكتُ جيدا كيلا ترتجف أصابعي النحيلة** " [3]. فالشخصية القصصية هي التي تسرد للقارئ أحداثا شاهدها وتوقف عندها من خلال استخدام ضمير المتكلم الذي يرشدنا إلى الذات الساردة :**تراجعتُ إلى**

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 14

[2] **المصدر نفسه** ، ص 21 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 26 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوراء لأتبين ملامحه التي بدأت بالاتضاح ، فشاهدت بأم عيني الأشخاص الذين اعرفهم والذين لا أعرفهم ... يتناسلون من الدخان، ويحيطون بي ، ويحاصروني بأجسامهم الضبابية القاتمة " [1]. فنلاحظ أنّ ضمير المتكلم في القصة أكثر تحكما من ضمير الغائب في كوامن النفس وغايات الروح ، إذ يستطيع هذا السرد أن يكشف النوايا التي يقدمها إلى القارئ كما هي مجردة .

يقدم القاص في مجموعة " موت لا أعرف شعائره " معظم نصوص مجموعته عبر سارد واحد وهو الراوي الداخلي – المشارك – باعتباره الشخصية الرئيسية في تلك النصوص بالأخص في نص موت لا اعرف شعائره و نحت آخر تمثال للمفكر. يقول الراوي:" **تمام الزجاجة الرابعة إلا كأس.. ها أنا أغمض قلب"**.**اتكئ على عزم عيني محدقا في الصفحة التي أضاءت أمامي ، متماهية معي ، كأني جزءا منها** "[2]. فالراوي هنا يتحدث بضمير المتكلم – أنا – بوصفه مشاركا في الأحداث ، حيث يقترب بأنْ يكون راويا في السرد ، والأحداث لا تقدم إلا من خلال وجهة نظره ، فيصف من خلال سرد القصة حالة الغياب التي وصل إليها حال السارد تحت تأثير الخمر بسبب الزجاجات الأربعة التي تجرعها ، فالنص يضعنا أمام عالم متخيل ابتدعه السارد بسبب تأثير الخمر وألعاب الكمبيوتر ، لأنّه قدّم نفسه قربانا من أجل الاكتشاف :" **بخشوع نطقتُ ثلاث مرات رقمي السري ، وكلمة العبور ، ثم استسلمت للي التي أخذت تسحبني وأنا لا أراها .. واحد فقط أمام الحاسوب ..مبرمجا عظيما كان** "[3].تهيمن السارد – الشخصية – على بنية النص السردي، فتثبت خيوط شباكها على ثنايا النص وهي تستخدم ضمير المتكلم. فالخطاب الذي يرسله السارد وهو على مسافة مما يقوله إلى متلق مباشر كما نلحظ في سرد أحداث القصة، إذ تروى الأحداث بضمير المتكلم كما هو شائع في السرد الذاتي.وفي بعض الأحيان ينهض النص السردي بأسلوب يتصف بالشعرية ، حيث يتوغل الكاتب في استعمال التعبير الذاتي من خلال استعمال ضمير المتكلم أنا البارز في قول الراوي : (تساءلتُ – حركتُ رأسي –

---

[1] العقيلي ،جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 26 .

[2] العدوان ، مفلح ، **قصة موت لا اعرف شعائره** ، ص 9 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 10.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طرقتُ بكلتا يدي) .يقول الراوي:" **تساءلت: هل كل وعيي الذي رضعت، من طفولة حرفي، حتى كهولة نطقي، وحي من نسيج الخداع ؟! هل الماضي أكذوبة** " [1].

ويقول الراوي في قصة " نحت آخر تمثال للمفكر ": " **شاهدته في باريس .. بالتحديد في ساحة متحف رودان.. وتأملته وهو يستقبلني في أول زيارة للمكان** " [2].حيث تُروى القصة على لسان راو محدود العلم ، فتبدأ بسرد الشخصية الرئيسية بضمير المتكلم – أنا – قصة التمثال ذو الرأس الكبير المليء بالأفكار حيث يراقب الناس منذ سنين طويلة ، فجأة تدب الحياة بالتمثال أثر سماعه لكلمة ظلم. عند ذلك تميل الأحداث إلى الفانتازية :" **التفتُ حولي حين وردت في خاطري كلمة (ظلم) هنا ، لكن التمثال سمعها... شعرت بحركته فجأة . فتراجعت خطوة ، فأحسست بجموع الزوار يتأملون التمثال قبلي** "[3].وفي النص تتحرك الأحداث بطريقة السرد الذاتي ، إذ أخذ الراوي يجسد لنا ما تتعرض له الشخصية ، ولا تقدم الأحداث إلا من خلال وجهة نظره :" **قلت :هل عادت الحياة إلى تمثال المفكر ؟اقتربت،جمع من حولي .. اقتربت ، فسمعت نحيب الجسد ، كل الجسد على الرأس الذي انفصل عنه** "[4].فالقصة استعانت بضمير المتكلم ليكشف عن خوالج الذات والإرهاصات التي قد تواجهها . والكاتب في القصة قادنا إلى موضوع القصة وذلك من خلال تبئير داخلي عبر سارد يكون في الأغلب أحد شخوص القصة بسرد الأحداث برؤية داخلية بضمير المتكلم.

تنهض المجموعة القصصية " المستهدف" لجمال ناجي على وجود هذا النمط من الراوي ، إذ يتيح الراوي المجال للشخصية أنْ تروي أحداث القصة ، ففي قصة ساعة جدي من نفس المجموعة ، يقول الراوي :" **لم يبق من جدي سوى ساعته . هي ساعة مستديرة مربوطة بسلسلة فضية ولها غطاء نحاسي ... مات جدي وانتقلت الساعة إلى أبي فامتلك الزمن** " [5] . فالراوي في القصة ينطلق من رؤية سردية داخلية بوصفه

---

[1] العدوان ، مفلح ، **موت لا أعرف شعائره** ، ص 11 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 25.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 30.

[4] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 31 .

[5] **المصدر نفسه** ، ص 33.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أحد المشاركين ، فوجهة نظره ذاتية يستخدم فيها صيغة المتكلم – أنا – فهو مشارك في الحدث: " **كنت اشعر أن النبضان يتسارعان أو يلتقيان ، أو يتزاحمان ، نبض القلب ونبض العقارب ، وخصوصا حين يسأله رفاق عمره بين الفينة والأخرى : كم الساعة** " [1]. فنلاحظ أنّ طريقة التعبير الذاتي التي يتميز بها الراوي الداخلي حين تتحرك الأحداث بواسطتها ، فأخذ الراوي يحدد ما تتعرض له الشخصية الرئيسية في القصة ، حيث يضفي القاص الدلالات الرمزية على الساعة التي ورثها والد البطل عن أبوه ، ثم انتقلت إليه .. وكأنه يقصد تقدم الأب بالعمر واقترابه من الشيخوخة :" **لما عاد أبي لم ينتبه إلى التغيير الذي طرأ على ساعته ولم يسألني عما فعلت بها في غيابه ، وظل الناس يسألونه ويجيبهم بثقة ، لكن سرعان تلك الثقة ما تبددت ، فقد صار ساعة تسبق الظل** "[2] . فنلاحظ من خلال سرد أحداث القصة أنّ معرفة السارد تتساوى مع الشخصية المحورية فهما شخص واحد وهذا ما اعتمده الكاتب في القصة ، إذ أن الشخصية المركزية هي من تدور حولها الأحداث ومنها يصدر السرد .

3- الراوي المتعدد :

في بعض القصص قد يحتاج القاص إلى أكثر من راو في نصصه القصصي الواحد، حيث تتداخل الرؤية الداخلية والخارجية (الرؤية من الخلف والرؤية مع). حيث تهيمن الرؤية الداخلية على العمل القصصي وتختفي الرؤية الخارجية . فالراوي بضمير الأنا يترك مكانه في مفصل من مفاصل العمل الروائي ويتحول إلى راو حاضر يعرف أمورا كثيرة [3]. وفي هذا النمط من الرواة يتناوب أكثر من صوت على رواية أحداث القصة حيث " يقدم الحدث مسرودا من خلال وجهات نظر متباينة أو متعارضة أحيانا على المستوى الإنساني أو الفكري "[4]. وفي هذا النوع يروي القاص أحداث القصة بأسلوبين: الموضوعي والذاتي، فيقوم الراوي بالطريقة الموضوعية برواية بعض الأحداث بضمير الغائب، بحيث تطابق معرفته مع معرفة الشخصيات عن نفسها.

---

[1] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 37.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 38 .

[3] ينظر: العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي**، ص 90-91.

[4] الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ص 19.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يلجأ الكاتب في قصة " القبيلة " من المجموعة القصصية " القبيلة " إلى توظيف تقنية تعدد الأصوات من خلال تناوب شخصيات القصة في التعبير عن أنفسهم أو سرد الحكاية من خلال وجهات نظرهم . يقول الراوي : " **ذئاب البراري تطبق عليّ ، تحاصرني من كل الجهات ولكنني لست مستعدا لان أتنازل عن إنسانيتي وأتحول إلى ذئب ... وكيف لي أن اقنع القبيلة بصوب اختياري ، وهم الذين ذبح فقراؤهم قبل الأغنياء أبكارهم احتفاء بعودتي من الغربة حاملا شهادة الطب** "[1]. يبدأ الراوي القصة بضمير المتكلم – الداخلي – ويفرض سيطرته على السرد ، فتسرد القصة حيرة ابن شيخ القبيلة – السارد – في مكان إقامة عبادته . حيث عاين معاناة الرعاة في وجه العاصفة وكرم أهل قريته وخاصة عندما شاهد زوجة البدوي وهي يقوم بتقطيع أغطية أطفالها لتقوم بإنضاج الطعام، لذا قرر أن يقيم عيادته بين مضارب البدو. ويتخلل النص السردي العديد من الحوارات التي جاءت لخدمة النص القصصي ومنها : " **لم لا ! الدنيا تغيرت يا دكتور ، ولن أسمح لك بفتح عيادتك في العاصمة . القبيلة أولى بك .. قلت لوالدي : إن مستقبلي في العاصمة .. فرد بحزم: : لا مستقبل لك خارج القبيلة** "[2] .

فنلاحظ من خلال أحداث القصة أنّ هذا النص يقوم على عدة أصوات سردية . حيث يبرز ضمير الغائب وضمير المخاطب :" **رأيت الشيخ مهيدب بن فرحان يقف أمام بيته ويصوب بندقيته في الفضاء ويطلق الرصاصة الأولى . قال والدي : كأنكم لم تسمعوا شيئا . واصلوا السير . إنها طريقته في دعوة ضيوفه . أطلق مهيدب بن فرحان الرصاصة الثانية** " [3].

ويظهر الراوي المتعدد في قصة "مقاطع من سيرة أبي الغصين " ، إذ يحتاج القاص إلى أكثر من راو في نصه القصصي . ويتناوب أكثر من صوت على رواية أحداث مقاطع القصة . ففي قصة " اللص " يقول الراوي :" **بعد أربعة أقداح من الخمر المعتق لعبت ألاعيبها في رأسه عاد حجا إلى حارته في الرمق**

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 19.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 19

[3] **المصدر نفسه** ، ص 26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأخير من الليل وبعد مكابدة عظيمة دخل إلى بيته .وهو يترنح من وطأة السكر مغمغما في باطنه "[1]. يبدأ الراوي كلي العلم – الغائب – بفرض سيطرته على السرد ، فيسرد بضمير الغائب قصة أبي الغصين – جحا – الذي وقع ضحية لسكره بأنْ دخل بيته غير بيته متأثرا من شدة السكر ، وتخيل أنّ هناك لصًا داخل البيت ، لذا اخذ يصرخ بأعلى صوته ويستنجد بأهل الحارة الذين اكتشفوا في النهاية بأنه واقع تحت تأثير الخمر.

وينتقل السرد في القصة من الراوي بضمير الغائب إلى السرد بضمير المتكلم المشارك في الأحداث . ويظهر ذلك في العديد من المقاطع السردية في القصة :" **هذا هو بيتي وان تغير لون بابه !!! ... يأهل الحارة لص في بيتي ، لص ... هذا هو اللص عليكم به** "[2].

يعد الراوي من أهم أعمدة السرد الروائي والقصصي، يقوم بعملية ترتيب ووصف الشخصيات أفعالها وكومنها الباطنة وكذلك وصف الزمان والمكان في القصة . لذا فقد تعددت الدراسات والآراء حول طبيعة الراوي . ورغم التعدد في تعريفات الراوي إلا أنها تكاد تجتمع حول ماهيته ودوره في النص القصصي، فهو راو يروي حكاية أو يخترعها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهو قناع من الأقنعة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله. واعتبره بعض النقاد بأنّه قاص افتراضي يستقل بأعباء السرد والوصف.

لقد اقتضت طبيعة هذا الفصل البحث في المجموعات القصصية المختارة أن يقسم الراوي إلى ثلاثة أنماط توافرت في هذه المجموعات ، فكان الراوي العليم (كلي المعرفة) ، حيث نهضت المجموعات القصصية على وجود هذا النوع من الرواة ، إذ يمتلك قدرة غير محددة في الكشف على العوالم التي تحيط بالشخصيات وأفكارها الداخلية وأسرارها ويستخدم ضمير الغائب في سرده ، وتكون درجة معرفته أكثر من الشخصية الحكائية نفسها . وقد يكون الراوي محدود العلم فيستخدم ضمير المتكلم – أنا ونحن – في سرده حيث يعمل على إبراز الذات الشاعرة للكاتب وتصبح اللغة أقرب إلى الشعرية . أما النمط الثالث فهو الرواة المتعددون ، حيث حاول القاص الاستعانة بأكثر من راو لنصه القصصي بحسب ما تقتضيه طبيعة السرد في القصة .

---

[1] الرشيد ، حسام ، **رأس كليب** ، ص 41.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 41.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الثالث : البناء اللغوي

أولا : السرد :

1 – مفهوم السرد

2– مستويات لغة السرد

أ – اللغة التقريرية ب – اللغة التصويرية ج – اللغة التعبيرية

د – اللغة التسجيلية

3 – الأنماط السردية :

أ – السرد الموضوعي ب – السرد الذاتي

ثالثا: الحوار

1 – مفهوم الحوار

2 – مستويات لغة الحوار

أ – الحوار باللغة الفصحى ب – الحوار باللغة العامية ج – الحوار بين العامية والفصحى

3 – أنماط الحوار

1 – الحوار الداخلي 2 – الحوار الخارجي (المونولوج)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللغة هي " القالب الذي يصبّ فيه الروائي أفكاره ، وباللغة تنطق الشخصيات ، وتتكشف الأحداث ، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب "[1] . واللغة هي الوعاء الحامل لفكر اوبناؤها،والقادر على جعل الماضي واقعًا معيشًا ، وهي العنصر الذي يكشف عالمه الداخلي ويوحد بينه وبين العالم الخارجي .[2] ولغة القصة هي الثوب الذي يكتسي به العمل القصصي ، وقد تكون اللغة المثقلة بالتزويق اللفظي منفرة للقارئ لأنّها تضيع المعنى ، وكذلك قد يؤدي أسلوب القصة الركيك إلى إفساد القصة ومعناها[3] وعلى القاص أنْ يترك الفرصة لشخصيات أعماله القصصية أنْ تتحدث بلغتها ومستواها الفكري حتى يمكن أنْ تكتسب طبيعة منطقية .[4] ويجب عدم الفصل بين نسيج القصة وبناؤها ، لأن القصة لُحمة فنية لا يمكن تجزئتها إلى نسيج وبناء .[5] ولغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنّما أداة إنتاج ، والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن واحد .[6] . ويرى عبد الله رضوان أنّ " لغة القصة القصيرة الحديثة لغة بسيطة التركيب ، ولكنها مدهشة في الإيصال ، وهي لغة ذات جمل خبرية ، تبتعد قدر الإمكان عن النعوت وعن التسيب في الانسياب اللغوي المتدفق دون رادع ، وهي ترتبط كذلك بالشخصيات ومستوى وعيها ارتباطا حثيثا "[7].ويرى عبد السلام فاتح أنّ من الضروري " أنْ تكون لغة القصة القصيرة مكثفة وموجزة ، وأنْ يكون لمفرداتها دلالات واضحة ، ولعباراتها رصانة واتجاه محدد نحو الهدف المعنوي ، بعيدا عن الإطلالة والدوران الفارغ . ويشترط في اللغة أن تكون ذات إيقاع خاص ينسجم وسير الحدث القصصي "[8].

---

[1] عثمان ، عبد الفتاح ، **بناء الرواية** ، ص 199

[2] ينظر : السعافين ، إبراهيم ، **الأقنعة والمرايا** ، عمان – الأردن ، دار الشروق ، 1996، ص 67-68

[3] ينظر: أيوب، محمد، **العناصر الفنية في القصة القصيرة**، منتدى مطر، www.matarmatar.net

[4] الشاروني ، يوسف ، **القصة القصيرة** ، ص 63-64.

[5] رشدي ، رشاد ، **فن القصة** ، ص 122.

[6] خلف ، جاسم ، **شعرية القصة القصيرة جدا** ، بغداد – العراق ، دار نينوى ، 2010 ، ص 129.

[7] رضوان ، عبد الله ، **البنى السردية** ، ص 58-59.

[8] عبد السلام ، فاتح ، **اللغة القصصية عند يوسف إدريس في ضوء الشخصية الريفية** ، مجلة أقلام ، بغداد ،ج 1 ، 1987 ، ص 22

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: السرد

1 – مفهوم السرد

تقوم لغة القصة على مستويين رئيسيين هما: السرد والحوار, السرد يمثل الشكل المركزي في القصة فالسرد هو الذي يقدم الشخصيات، وينقل الأحداث، ويصف الأماكن، ويجسد الزمن، وينقل كذلك صوت الشخصيات الداخلي بما فيها تنوع واختلاف. وقد جاء في معجم مقاييس اللغة بأن السرد "هو كل ما يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[1] و "السرد ظاهرة حكائية ماثلة في كل شيء الجامد والحي"[2]. والسردية كما وضعها غريماس" (Algirdas Julien Greimas1917 –1992) خاصية معطاة تشخص نمطًا خطابيًا، والبعض منها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية "[3]. و السرد هو "الكيفية التي تروي بها القصة وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له،والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها [4].

ويرى عبد الله إبراهيم أنّ "السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي، ومروي له. ولمّا كانت فنية الخطاب السردي نسيجا قوامة تفاعل تلك المكونات فإن السردية هي العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة. وتحدثت شلوميت كنعان عن السرد الأدبي مؤكدة على أن السرد ما هو إلا رسالة أو لغة وظيفية لفظية . تقول : "والسرد الأدبي عملية يستطيع الشخص من خلالها أنْ يتواصل مع غيره، ضمن إطار القصص"الحكي"مثل رسالة يرسلها الشخص إلى غيره، فيكون عندها المرسل هو السارد، والمرسل إليه هو المسرود عليه، والسرد هو الرسالة أو اللغة و الطبيعة اللفظية التي من خلالها تنتقل هذه

---

[1] أبو الحسن، أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت، ط 1، 1991، ص 153

[2] عميش ، عبد القادر ، **شعرية الخطاب السردي** ،قسطنطينية – الجزائر ، دار الألمعية للنشر ، 2011 ، ص 14

[3] وغليسي ،يوسف ، **السردية والروايات** ، قسطنطينية – الجزائر ، مجلة الروايات ، جامعة منتوري ، عدد 2002 ، ص 9

[4] لحمداني ، حميد ، **بنية النص السردي** ، ص 45.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرسالة "[1] . ويرى عز الدين إسماعيل أنّ السرد " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية " [2]. وهو " فعل لا حدود له . يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية أينما وجد وحيثما كان "[3]. والسرد هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال.[4] و هو " الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكأن السرد هو نسيج الكلام ولكن في صورة الحكي"[5]. ويمكن للكاتب أنْ يستخدم أكثر من راو لتولي السرد، ويصطنع لكل راو اللغة الموازية لمستواه الثقافي [6].

2 – مستويات لغة السرد :

من خلال الاطلاع على النماذج المختارة من المجموعات القصصية في الألفية الجديدة ، نجد تعدد مستويات اللغة داخل النص القصصي ، حيث عبّرت عن كافة المستويات ومنها :

أ–اللغة التقريرية :

وهي اللغة التي تخبر عن حدث أو مجموعة من الأحداث إخبارا خاليا من التصوير، أو تخبر عن شخصية من الشخصيات، فيبدو الراوي وكأنه يقدم تقريرا عنها، أو تخبر عن انتقاء فترة زمنية وغيرها من الوظائف.[7] و نماذج هذه اللغة التقريرية التي تخبر عن الأحداث أخباراً لا تصوير فيه كثيرة في القصة الأردنية, ومنها هذه المقاطع سأرفقها لتزيد الصورة وضوحاً.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

---

[1] ريمون ، شلوميت ، **التخييل القصصي** : الشعرية المعاصرة ، ترجمة : لحسن لحمامه ، الدار البيضاء – المغرب ، 1995 ، ص 11

[2] إسماعيل ، عز الدين ، **الأدب وفنونه** ، دار الفكر العربي ، ص187

[3] يقطين ، سعيد ، **الكلام والخبر** ، الدار البيضاء ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، 1997 ، ص 19

[4] وهبه ، مجدي ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، ص 112

[5] ينظر:، عبد الملك ، **ألف ليلة وليلة : دراسة سيمائية لحكاية حمّال بغداد** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1993 ، ص 84.

[6] ينظر : الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والفن القصصي** ، ص 138–140.

[7] ينظر:الحازمي، حسن، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص 325.

يقول الراوي في " قصة المزرعة " من المجموعة القصصية " القبيلة " لسليمان الأزرعي :" **بعد غياب طويل , التقينا صدفةً . لم يكن أي منا يسعى للبحث عن الآخر، تعانقنا كأننا لازلنا في أيام الشباب . كنت أبحث عن مبيد حشري محدد . ليس أي مبيد , فلقد قال المهندس الزراعي : أبحث عن هذا . وحاول أن تجده رغم ندرته** "[1].

يقول الراوي قصة " تكنولوجيا الحب والكراهية " : " **طلبوا النرجيلة والمعسل والقهوة والشاي بالليمون , والبيرة محلية الصنع . أخرجوا أجهزتهم الخلوية ووضعوها أمامهم لتكون على أهبة الاستعداد... قيس وهيليدا كانا محط الأنظار , ليس لجمال كل منهما , ولا لأن قيس لديه سيارة بي أم سبور .... بل لأن جلستهما كانت مريبة** " [2] .

ويقول الراوي في قصة " ضجيج " من المجموعة القصصية ضيوف ثقال الظل :" **وأخيراً أصبح لي بيت أسكنه ويسكنني . بيت صغير أنيق, يحتل الطابق الثاني بناية جديدة في حي سكني ناشئ على أطراف المدينة. ورغم الجهد الذي كان عليّ أنه أبذله وأنا أقطع المسافة الطويلة... إلا أن السعادة كانت تجتاحني كلما صعدت درجات المبنى الست والعشرين** "[3].

في هذه المقاطع السردية نلاحظ اللغة التقريرية الجافة التي سيطرت على السطور السابقة من القصة , وكأنّ القاص يقدم تقريراً ملخصاً عن بعض الأحداث التي رافقت السرد , ففي القصة الأولى يقدم القاص تقريراً عن رحلة بحثه عن مبيد حشري بعد أن نصحه المهندس الزراعي بالبحث عن نوع محدد من المبيدات . وأثناء بحثه التقى بصديق قديم . وسرد الكاتب قصة دعوته إلى زيارة مزرعته هو وعائلته . ويقدم القاص في " قصة تكنولوجيا الحب والكراهية " , ومن خلال استخدام اللغة التقريرية حالة رواد المقهى الذين كانوا ينشغلون بالنارجيلة واحتساء المشروبات وهم يراقبون قيس وهليدا بعلاقتهما المميزة ، وتناسوا بالوقت نفسه خبر اعتقال صدام حسين الذي أخبر به هايل . وفي قصة " ضجيج " ، يستخدم القاص اللغة الإخبارية ومن خلال

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 93.

[2] الزعبي باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 33.

[3] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 61.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

التلخيص ليعبر عن ملخص لرحلة بحثه عن بيت جديد يسكنه , وسعادته كلّما صعد درجات المبنى الذي يحوي شقته . ففي هذا النوع من اللغة نجد أنّ القاص في قصته لا يقف عند كل الأحداث , ولا يعرضها عرضًا تفصيليًا, إنّما يختار الأحداث المؤثرة في حياة الشخصيات , ويخبر عن بعض الأحداث , ويبدو ذلك في هذه المقاطع السردية من نماذج مختارة من القصة القصيرة الأردنية . ونلاحظ أيضاً اللغة التقريرية الجافة التي سيطرت على بعض أحداث القصة التي لربّما قصد الكاتب بها المرور السريع على هذه الفترة والتي سبقت الحدث الرئيسي .

ومن خلال هذا النوع من اللغة يقدم القاص بعض الشخصيات وخاصة – الثانوية – تقديماً مباشراً . ويظهر ذلك في قصتي المستهدف, ومغص متعدد الاتجاهات من المجموعة القصصية المستهدف. ففي " قصة المستقصة "يقول الراوي : " **هنا تبدأ أمي باستهدافي , حيث تمنع أخوتي عن ارتداء تلك الملابس , بينما تتولى هي مهام أطلاق الشتائم والدعوات على الباعة _ أولاد الحرام _ الذين غشّوها وأقسموا وحلفوا أمامهم بأولادهم أنها أصلية ولا تشرب أبداً** " [1].

يقول الراوي في قصة " مغص متعدد الاتجاهات " :" **زارتني شقيقتي وزوجها صدفة , فلما رأيا حالتي أشفقا عليَّ ... تصدى لها زوجها الذي يتدخل في كل شيء . بما في ذلك شؤون الطبخ التي تعتبرها جزءاً أصيلاً من صلاحياتها المنزلية ... ساد لغط بينهما حول الصح والغلط , ويبدو أنهما وجدا فرصتهما للمناكفة ...** "[2]. فالكاتب يقدم معلومات عن شخصية شقيقته وزوجها , ويسعى للإفصاح عنها من خلال استخدام الجمل الاسمية . وفي قصة " إيسى " من المجموعة القصصية " فالانتاين " للقاص سليمان الأزرعي , يستخدم القاص اللغة الإخبارية , وذلك من خلال استخدام التلخيص أو الحذف ليعبر عن انقضاء فترات زمنية أو تلخيصها , ويظهر ذلك من خلال المقاطع السردية في القصة , يقول الراوي : " **جميعهم ماتوا** " **الصبيان والبنات** " **بعضهم مات أثناء الولادة ... وبعضهم بعد الولادة بأيام وأسابيع , ومات بعضهم الأخر بعد سنة أو**

---

[1] ناجي ، جمال ، **المستهدف** ، ص 43.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 73-74 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سنتين "[1].وأيضا : " **انقطعت أخبار دبلانك لسنوات طوال . ذات يوم وصلت رسالة بالعربية الركيكة لقد أصبح عيسى يقرأ ويكتب** "[2]. فبهذه الحالة يستطيع الكاتب أن يتجاوز الأحداث دون أنْ يشير إليها, ولا يريد التوقف عندها, وهناك شخصيات يرغب بتجاوزها وشخصيات يرغب بذكر شيء عنها.

ب –اللغة التصويرية

جاء في المعجم الأدبي معنى التصوير في الاصطلاح الأدبي، وهو أنْ" ينقل الأديب إلى قارئه المشهد الذي يقع عليه بصره فيصوره تصويرًا واقعيًا ويبرزه في تشخيص معبر.[3] واللغة التصويرية في القصة تقدم لقارئها صورة متحركة وأخرى ساكنة من خلال تصويرها للحدث وللحركة التي تقوم بها الشخصيات أو من خلال وصفها للشخصيات والأماكن والأشياء. والصور المتحركة، يظهر من خلالها الحدث وكأنه يحدث أمامنا، وهذا التمثيل للحدث هو أهم ما يميز السرد القصصي عن السرد التاريخي، فالسرد التاريخي يكتفي بتتابع الأفعال أما السرد القصصي فإنّه يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال. فيبث القاص الحركة والحيوية في الصورة وكأنّها تجري أمام عيني القارئ لحظة حدوثها الأمر الذي يشعره بالمشاركة فيها ويجذبه للمتابعة. ويوظف الكتّاب اللغة التصويرية في عرض الأحداث المهمة وللكشف عن الشخصيات الروائية ولإبطاء السرد وبث الحيوية والتلقائية فيه وتحقيق التوازن الإيقاعي.

1 – الصورة المتحركة

الصورة هي " المادة التي تتركب من اللغة ودلالتها اللغوية والموسيقية ، ومن الخيال الذيالأردن,ن العناصر "[4] و " هي الصياغة الفنية التي يقدمها الفنان عن طريق أدواته الفنية ، وبعد تعامله الواعي – الجمالي مع الموضوع – بحيث يقدم لنا صورة إنسانية مستقاة من الواقع تشترك معه في حالات إنسانية "[5] .

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 71.

[2] **المصدر نفسه** ، 75.

[3] نصار ، نواف ، **المعجم الأدبي** ، ص 69.

[4] الشايب ، أحمد ، **أصول النقد الأدبي** ، القاهرة – مصر ، مكتبة نهضة مصر ، ط 1 ، 1973 ، ص 284

[5] رضوان ، عبد الله ، **النموذج: دراسة نقدية للجوانب الفنية للقصة القصيرة الأردنية** ، مجلة الأقلام ع 3 ، 1981 ، ص 11.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونماذج اللغة التصويرية التي يستخدمها القاص لعرض مشهد معين كثيرة في القصة القصيرة في الأردن , ومنها هذه المقاطع :

يقول الراوي في " قصة النمر " من المجموعة القصصية " القبيلة " : " **تمرغ الذيب قليلاً , ثم راح ينبش التراب بيده ورجليه إلى أن سكن . لم يفقد كثيراً من الدماء: فقد أنساب خيط أحمر من جبهته** "[1].

ويقول الراوي في قصة " الرصد " من المجموعة نفسها: " **رأيت رأساً يخرج إليه من الجدار , وتمتد رقبته إلي : تجمدت في مكاني اقترب الرأس ذو العنق الطويلة الممتدة نحوي من الجدار , لحس رقبتي بلسانه وراح يتردد إلى الجدار , وعنقه الطويلة تقصر شيئاً فشيئاً ,كان يبتسم ويدير لسانه حول فمه ذي الأسنان المخلعة** "[2] . يقول الراوي وفي قصة " المجنون " من المجموعة القصصية " رأس كليب " : " **وهو مرتعد الفرائض وقف بين يدي الوالي , فلما رآه بجسده الضخم ووجه المشرب بالحُمرة وشاربيه المعقوفتين كقرني كبش ، وإلى جانبه يقف سيّافه وهو قابض على سيفه المحدود بالنصل كتمثال أسود**"[3] . فنلاحظ أن الكاتب قد استعمل مجموعة من الأفعال الماضية (اقترب– راح – وقف – رآه – تمرغ) وأنّ كل فعل من هذه الأفعال قد قرأه القاص بصورة أو حركة تجعله صورة متحركة مرئية .

يصف قصة " في قصة " النمر " ، كلبه الذي قتله بداعي الخيانة بلغة تصويرية, فقد خاطبه والده بأن هذا الكلب سوف يُقتل كما تُقتل خيول الإنجليز الهرمة , عندها أطلق رصاصة على رأسه وأراده قتيلاً . وفي قصة " المجنون " يوظف القاص اللغة التصويرية للكشف عن شخصية الوالي والد الفتاة الذي أراد المجنون – بطل القصة _ خطبتها وكيف ارتعد منه المجنون بسبب جسده الضخم وشاربيه المعقوفتين .

ومن خلال الاطلاع على مجموعة من النماذج نجد أنّ عناصر الصوت – اللون – الرائحة – الحجم قد ساهمت بصورة كبيرة في تجسيد الأفعال , حيث جعلت القارئ يتفاعل معها , فيرى ويسمع ويشم كما في هذه المقاطع السردية .

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 70.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 49.

[3] الرشيد ، حسام ، **رأس كليب** ، ص 23

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

2 – الصورة الساكنة

أشار حميد لحمداني و سيزا قاسم إلى أهمية الوصف في تكوين هذه الصورة ، حيث يعدّ من الوسائل الضرورية التي تساعد القاص على تصوير الأماكن والشخصيات وتكون هذه من خلال وصف الأماكن والأشياء والشخصيات وتعتمد على الجملة الاسمية . وفي القصة القصيرة لا يمكن الاستغناء عن اللغة التي تقوم على تصوير الشخصيات والأماكن والأشياء عن طريق الوصف. والوصف من الوظائف المهمة، تتجسد صورتها أمام القارئ، فبواسطته تتحدد ملامح الشخصية و يتم تقديم البعد الجسمي، وهو كذلك وسيلة لتصوير الأماكن كالمدن والأحياء والشوارع وما تحتويه من أدوات. فالأماكن تساعد في الكشف عن حياة الشخصية النفسية وتكشف عن طباعها وتشير إلى بعدها الاجتماعي، فالوصف يستخدم بناء الشخصية ويسهم في إضاءة إبعاده "[1].

يقدم القاص ومن خلال استخدام اللغة التصويرية للشخصيات بصورتها الساكنة تجعلنا نعطي انطباعاً أولياً عن الشخصية بإبعادها الجسمية والنفسية (الطول – العمر) ." فالأوصاف في القصة تصاغ لمجرد الوصف فقط، بل لأنها تساعد الحدث على التطور "[2] ونلاحظ ذلك من خلال المقاطع السردية الآتية :

. يقول الراوي في قصة " الرأس والمرأة " من المجموعة القصصية " يد في الفراغ " : " **إنها رأسي , الوجه الناحل الذي ورثته عن جدي لأبي , العينان المغزوزتان في أعماقه الأنف المضغوط الباسط قاعدته فوق أرجاء الوجنتين الضامرتين , والفم الممتد حتى أطراف الأذنين المنكمشتين بعيداً .بالتأكيد هي رالمقاطع،أعرفها جيداً , الشعر المتجعد بخصلاته المتماوجة كيفما أتفق , الجبهة المفلطحة التي تضيق عند حدود الحاجبين , والندبة السوداء التي تزين حنطة خدي الأيسر** "[3] .

يقول الراوي في قصة " الممحاة من المجموعة القصصية " يد في الفراغ " :" **اقترب مني رجل في خريف العمر , كان يعلو وجنيته نمش ربما اكتسبه من حرارة الشمس ,وربما ولد معه , كان صغير الأنف ,**

---

[1] قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، ص 110–111. / لحمداني ، حميد ، **بنية النص السردي** ، ص 65.

[2] رشدي ، رشدي ، **فن القصة القصيرة** ، ص 114.

[3] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 13.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رفيع الحاجبين وثمة شعيرات مبعثرة تنبت على ذقنه بشكل غير منتظم , والذي ينظر إليه من رأسه حتى أسفل قدميه لا يجد وصفاً له سوى أنه قلم رصاص تعلوه الممحاة "[1] . فمن خلال هذه المقاطع ، نلاحظ أنّ اللغة التصويرية التي استخدمها الكاتب قد سعت إلى تقديم صورة ساكنة للشخصيات . ونلحظ كذلك أنّ هذه اللغة تشير إلى جوانب أخرى مثل البعد النفسي والاجتماعي.

يقول الراوي في قصة " الدراويش ": " **شاهد رجالاً فحولا ونساء وصبايا عربية بثياب خفيفة يجلسون على بسط بالية مفروشة على الأرض , ويتحلقون حول دخان البخور الممزوج بروائح غريبة مدوخة تتصاعد متكاثفة على سقف القاعة الملتفة على جلوسها , فيعبق المكان , ويجلس الجالسين في حالة من اللا يقين** "[2] .فيمكن التعرف على الشخصية – الرجال والنساء – من خلال استثمار الطاقة اللغوية للتعرف على الصفات الواضحة والتي أسهمت في تشكيل البعد الجسمي للشخصية حيث أنّ اللغة تسعى إلى تقديم صورة ساكنة من خلال أداة تصوير وهي عين السارد . فاللغة تلقي بظلالها على بقية عناصر النص الأدبي ، فالبناء الوأزمات.، وتصوير الشخصية والحديث يتكأ على اللغة ، وفضلًا عن دور اللغة في صياغة الأساليب الفنية من حوار وسرد وغيرها .[3]

ج – اللغة التعبيرية / الشعرية

وهي اللغة التي تعبر عن ما في النفس من مشاعر وأحاسيس وعواطف وأزمات [4]. واللغة التعبيرية تمنح الروائي فرصة سانحة للتنويع في مستويات لغة السرد وتقديم مستوى لغوي جديد يتميز بالشعرية [5]. " وتقترب لغة القصة من القصة الغنائية "[6] . و" قد بات في الإمكان بعد قراءة أنواع سابقة مختلفة من القصص قراءة القصة الشعرية ، أو البحث عن شعرية القصة ، وهي قراءة محكومة بقواعد

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 45–46.

[2] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 42

[3] ينظر : قنديل ، **فؤاد** ، **فن كتابة القصة** ، ص 83

[4] ينظر: **وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص110.

[5] ينظر: فتحي ، إبراهيم ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص 208.

[6] قنديل ، فؤاد ، **فن كتابة القصة** ، ص 182

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معينة ، وهذا يعني أنّ لكل قصة خصوصية تفرض قراءتها ، إذ يمكن قراءة أية قصة قصيرة من مستويات عدة ، قد يكون منها قراءة مستوى الشعرية "[1] . و" بات على المرء أنْ يكون متحفظا قليلا لو حاول البحث بعمق في أركان هذا الجنس بخاصة أنّ ملامح غنائية يمكن أنْ تظهر فيه وصفات انفعالية أحيانا "[2]. وسنقف على نماذج متعددة من القصة القصيرة في الأردن للكشف عن هذا النوع من اللغة :

يقول الراوي في قصة " ناصر ونجمه وثلاثة قناديل " : " **قناديل ثلاثة تطفأ , قمر محاق يطلع خلف صفحة بيضاء يسدل السواد والفجيعة على المكان , شهاب يخترق السماء , " نجمة " الملفعة بالبياض تلتهب** "[3] .

وكذلك في قصة " عندما تأنى المسافات " من المجموعة نفسها . يقول الراوي : "**قصة "لضفة الأخرى كانت ملاءات الدحنون والحندقوق وسنابل القمح الفضية الراقصة طرباً لمداعبة شمس الربيع المستحمة بعطر الزهور والتراب والغابات والنهر**" [4]. يقول الراوي في قصة " تفاحة أدم ": " **تتلاطم المشاعر في نفسه , هياجها يغرقه . عندما يغيب عن الوعي يجد نفسه على شاطئ من قوس قزح. الألوان تستفز في نفسه نشوة يشعر بها لأول مرة مذ خلقة الله, تحمل النشوة على جناح النعيم** "[5] .

يقول الراوي في قصة " نقوش الراحلين " : " **وها إنك الآن هنا , معلقٌ بين برزخ الذاكرة , وأروقة النسيان , ينازعك حنين تحاول أن تهمله فلا يهملك , وحاضر يقول " حذار أن تلتفت للماضي , لا وقت لديك , وأنت أين اليوم , لكنك تراوغه متجاهلاً سطوته** "[6]. فنلاحظ أنّ لغة القصة في مجملها تعبيرية , كاشفة عما يدور في نفس البطل , من حزن وألم وإحباط , وكذلك نلاحظ أنّ اللغة جاءت حافلة

---

[1] قطوس ، بسام ، **شعرية الخطاب وانفتاح النص الشعري في رواية إميل حبيبي: سرايا بنت الغول** ، مجلة أبحاث اليرموك ، إربد – الأردن ، مجلد 14 ، عدد 4 ، 1996 ، ص 203 .

[2] دومة ، خيري ، **تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية** ، ص 77

[3] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 104.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 108.

[5] **المصدر نفسه**، ص 118.

[6] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 71

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالتصوير والصور البيانية لتعبر عن الحزن , وحضور الصور المركبة لتجسيد حجم المعانات التي يواجهها البطل .

وتكشف القاصة في المجموعة القصصية " سفر الرؤى " عن لغة تعبيرية تصويرية تقترب من لغة الشعر وتكثيفها واحتوائها على صور كثيرة ، للتعبير عن مشاعر الحزن والألم والحالة النفسية التي وصلت إليها في مراحل الحدث القصصي ، فتشترك القصة القصيرة والقصيدة الشعرية باختيار اللفظة ذات الوقع المرتبط بالمشاعر ، واللفظة الموحية من أهم الفوارق بين لغة التخاطب العادية ولغة الأدب"[1] . ففي قصة " مَن " يقول الراوي : " **وقتي ينفذ ، .. جسدي يذوي ، يقيني يختبئ خجلا وراء نفسي ... فلا أرى المفتاح يلتمع شاحبا ، وانتهي حين أدرك كم هو مستحيل الوصول إليه** " [2].وهذا ما نجده أيضا في العديد من قصص المجموعة مثل قصة " سيطرة " : " **سماء زرقاء تمتد في الأعالي إلى أقصى مدى** " [3]. وفي قصة " فريسة " أيضا : " **جثة ملقاة في الدغل على جانب النهر ، تتناوب على نهش لحمها بعض حيوانات ضارية** "[4].

وتعاني الشخصية في قصة "احتيالات " الاضطراب النفسي والاكتئاب، ونتيجة لذلك تضطر إلى البحث عن وسيلة تمكنها من النوم , فتجد ضالتها في معظم المهدئات وبعض الحيل الذهنية. ويظهر هذا التوتر في مواقف متعددة من القصة :" **لكن ذلك لم يكن مجديا ، حتى البحر خذلني وكف عن هدهدتي ، دفنت رأسي تحت الوسادة وبكيت** " [5]. وكذلك : " **أعد نفسي للخروج ، أقود السيارة باتجاه عملي ، الشوارع مزدحمة ... سائقو السيارات في حالة توتر ، مزاج الناس ميال إلى العدائية** " [6]. فهذه المقاطع تضعنا أمام لغة تعبيرية وهي عبارة عن سلسلة متلاحقة من الأسئلة المزدوجة في باطن الشخصية الأمل.

([1]) عبد الجليل ، علي ، **فن كتابة القصة** ، عمان – الأردن ، دار أسامة ، 2005 ، د. ط ، ص 35-36

[2] ينظر: ، بسمة ، **سفر الرؤى** ، ص 11.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 12.

[4] النمري ، بسمة ، **سفر الرؤى** ، ص 15.

[5] النمري ، بسمة ، **مزيدا من الوحشة** ، ص 27.

[6] **المصدر نفسه** ، ص 28 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي تعبر عن التوتر والقلق الوجودي مما يدفعنا بالتمسك بلحظات الأمل . وتختلف اللغة التعبيرية التي تأتي من شخص بسيط من عامة الناس عن اللغة التي تأتي من خلال مثقف أو أديب، ففي الحالة الأولى تعبر اللغة عن ذات قائلها في حدود الإمكانيات التعبيرية، أما الأخرى تكون قريبة من لغة الشعر في صورها ومفرداتها [1].

د_ اللغة التسجيلية :

وهي اللغة التي تعجّ بمصطلحات البيئة الزمانية والمكانية الخاصة التي تنتمي إليها الشخصيات القصة. و" هناك قصص متناثرة في بعض المجموعات لا تتوفر فيها الحكمة كما يقول ابن رشد ، ينقصها كذلك التناول الفني سواء من حيث اللغة وبينها التركيبية أو من حيث الصورة الفنية "[2]. ويكثر استخدام هذا النوع في القصص التي تسعى إلى تصوير حياة الناس الاجتماعية وهذا ما نجده في عدد من النماذج القصصية في الأردن.

كانت الغاية التسجيلية واضحة في تصوير المجتمع في قصة " الجولة الأخيرة " من المجموعة القصصية (ضيوف ثقال الظل)، حيث حملت كثيراً من مفردات البنية الخاصة التي تشير إلى المكان – الريف– , وذلك في هذه المقاطع السردية : " **قفز إلى باله ما حدث في هذا الصّباح : لم فضة تتابع الديك إلى أن فزع من فرحة أم محمود ، ثم تتحرج أبا عقاب بعينيها الشهيتين , حتى أنّه شعر وكأنها تتمنى أن تكون زوجة للديك , أو أن يكون زوجها ديكاً** "[3] وجاء أيضا :" **قاطعه رضوان بعصبيته : بلا روح بلا بطيخ , ألا يكفي أنني أتحملك وأتحمل قرف بقرتك البور منذ شهرين , شهرين وأنني أضع**

---

[1] ينظر : حسين ، سليمان، **مضمرات النص** ، ص 375.

[2] رضوان ، عبد الله ، **النموذج: دراسة نقدية للجوانب الفنية للقصة القصيرة الأردنية** ، مجلة الأقلام ع 3 ، ت 8/ 1981 ، ص 13.

[3] العقيلي، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 47 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سيارتي تحت تصرفك تاركاً شغلي ورزق عيالي , بانتظار تنفيذ وعودك , حتى يفرجها الله على البقرة و(تعشّر) "[1]

فنلاحظ من خلال مجريات القصة وجود الكثير من المفردات العامية والتي حرص الكاتب على تواجدها بين ثنايا نصه مثل (شن أقليلة , تهيا يا تخت تهيا)- (هدّ)- (تعشيرها)- (عتّرت)- (صاغ)- (زفت) - (يكبسها)- (كماشة)- (الزامور) . ونلاحظ حرص القاص على وضع هذه المصطلحات منصصة داخل النص السردي حيث تشير إلى مفردات خاصة بالمكان .

ونلاحظ وجود مثل اللغة الواقعية التسجيلية في قصة " القبيلة " من المجموعة القصصية القبيلة وبشكل كبير , والغاية منه تصوير المجتمع بالاستعانة ببعض المفردات الخاصة بهذه البيئة :" **لقد تسلل الضوء إلى الشقّ الذي أنام فيه من كل الثقوب . كانت بندقية الشيخ معلقة في مسمار على عمد البيت وسط الغيمة , ورأيت سراج الكاز وقدر الطبيخ ومحماسة القهوة والدلال ونقرة النار** "[2] . جاء أيضا :" **نظر الشيخ صوب صفحة التل المجاورة . حلق كفية حول فمه وصاح (هنوّوه يا راعي الغنم). لم يجب أحد . صوب بندقيته إلى الفضاء وأطلق الرصاص** "[3]. فنلاحظ كيف أن السارد قد عمد إلى استخدام اللغة التسجيلية في تصوير حياة الريف , حيث انتشار الكرم والشجاعة بين أبناء هذه القبيلة , وهذا ما شجعه على العدول عن مشروعه في إقامة عيادته في العاصمة , وإقامتها في القبيلة . وكذلك نلحظ وجود من المصطلحات العامية التي عمد الكاتب على إدخالها داخل المتن القصصي داخل علامات تنصيص ومنها :(هننوه يا راعي الغنم) (تخسى يا الطبيب) (فعلتك الشنيعة لا يفعلها إلا الغرباء) .

وقد تدخل مهنة العلم في لغة السرد في القصة , كأنْ يشير القاص إلى أسماء كتب أو أسماء علماء أو حتى نظريات علمية , وهذا ما نلحظه في بعض نماذج من القصة القصيرة الأردنية وهذه بعض النماذج :

---

[1] العقيلي، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 46 .

[2] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 21.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 24.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تطغى اللغة التسجيلية في قصة " شتات النفق اللامرئي " من المجموعة القصصية " يد في الفراغ " على أحداث القصة ويظهر ذلك عندما عمد الكاتب إلى إدخال بعض المصطلحات العلمية بين ثنايا المتن القصصي . يقول الراوي : " **حاولنا أن نطبق المعادلة السابقة , فلملم كل منا على نفسه , وحدّقنا بالضوء جيداً مددنا له مقدمة أنفينا , ثم رحنا نركب الصورة على هوانا سريالية تماماً , كنا نعرف ذلك , لكننا اتفقنا على أن نهضم الفكرة** "[1]. وجاء أيضا :" **قال صديقي: المسمار الأول في النعش دقه (الفريد نوبل) سواء كان يقصد ذلك أم لم يكن ... ثم خصّ العالم بجوائز لا تهدف إلى تمجيد النبوغ بقدر ما تهدف إلى تجميل نوبل** "[2]. فنلاحظ وجود بعض المصطلحات العلمية الخاصة بالتواءمين (قانون السلحفاة – السريالية) والتي تشير إلى حاجة التوأمين لها كونهما على دراية واطلاع بالقوانين العلمية .

يقول الراوي في قصة " الكف الأسود " من المجموعة القصصية القبيلة :" **فتح الصندوق وناولني كتاباً : (قصة الغني والفقير) حيث كان الكتاب الجديد (جزيرة الكنز) قرأته واسترده فأعطاني كتاباً لجبران خليل جبران**"[3] . فنلاحظ كيف زجّ الكاتب ومن خلال استعمال اللغة التسجيلية أسماء بعض الكتب (قصة الغني والفقير) (جزيرة الكنز) حيث ترتبط بالعلاقة التي تمارسها شخصيات القصة .

ويكثر استخدام هذا النوع من اللغة– التسجيلية – في المجموعة القصصية " فلفل حار " للكاتب صبحي فحماوي , حيث يسعى القاص إلى تصوير حياة الناس الاجتماعية وهذا ما نجده في المقاطع الآتية : " **كان مُصلح بوابير الكاز يدور في حارتنا معلقاً بكتفه صندوقاً يحوي أدوات لحام بوابير الكاز , وهو ينادي بأعلى صوته : مصلح بواااابير كاز موصلييييح ناس ناس مختلفة ألوانهم وأشكالهم وأعمارهم وجنسياتهم وجنسهم , ويسيرون في هذا الشارع مثل يوم القيامة ملابس داخلية فاضحة معروضة** "[4]. فنلاحظ في هذه المقاطع

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 25

[2] **المصدر نفسه** ، ص 26.

[3] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 8–9 .

[4] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 55 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجود كثير من المفردات العامية والتي حرص الكاتب على تواجدها والكاتب ، وهي أقرب إلى الحياة اليومية . مثل (شيبس – ومصلح بواابير –كااز – موصلييح) .

3 – الأنماط السردية

تتنوع أساليب السرد في المجموعات القصصية ومنها: السرد الموضوعي (الطريقة التقليدية) . و السرد الذاتي السرد (غير المباشر)

أ – السرد الموضوعي :

أشار تودوروف (Tzvetan Todorov 1939– 2017) إلى هذا النوع من السرد حيث فيه " يعرف السارد أكثر مما تعرف الشخصية ولا تخفى عليه أسرارها ، كما أنّه مطلع على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث "[1] . وهو انتخاب السارد العليم من الأحداث ما يشاء فيعللها ويفسرها ويعرض الشخصيات وهي في صراعها الفكري والنفسي وعلاقتها التي تربطها بمن حولها " [2] .

يطالعنا السارد العليم في قصة " صبيحة الأربعين " من المجموعة القصصية القبيلة ، حيث تسرد قصة عوض الرجل الجبار الذي اعترضه كلب مسعور ، مما استدعى خوف أهل القرية من انتشار مرض الكلب .يقول الراوي : " **فتح ذيب الصباغ عين الكلب وهمس : إنها حمراء كقطعة الكبد ، كان الله بعون عوض ! وقلب يديه.. توجهت سيارة القرية إلى مستشفى المدينة تحمل عوضا ورأس الكلب المقطوع** "[3]. فنلاحظ أن السارد يمتلك معرفة كاملة عن الشخصيات القصصية حتى دواخلها ، والأحداث التي يمكن حدوثها .

ويعرض السارد في قصة " العزاء " من المجموعة القصصية " موت الرجل الميت " أحداث القصة مستخدما ضمير الغائب للرجل الذي يفاجأ بموته غير المتوقع , ليجد رأسه مسجى داخل تابوت من خشب الورد: " **لم يجد أحدا يرثيه في يوم مماته ، غير كوم من شظايا وغبار ... بعثرتها في زوايا الدار . فما أن**

---

[1] تودوروف ، **الأدب والدلالة** ، ترجمة : محمد نديم ، حلب – سوريا ، مركز الإنّماء الحضاري ، 1996 ، ص 78.

[2] إبراهيم ، عبد الله ، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق** ، ص 168 .

[3] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 56.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فوجئ بموته غير المتوقع ، حتى وجد رأسه المسجى ، داخل تابوت من خشب الورد الذي ما زال يختزن النسغ ، رتلا من الرثائين ، الذين اصطفوا وفق أولوية وصولهم إلى بيت العزاء" .[1]

من خلال السرد الموضوعي نلاحظ كيف أنّ الراوي العليم يتناوب في استخدام صيغة الغائب – هو وهم – في السرد ، فينطلق من رؤية خارجية حيث تكون المسافة بينه وبين ما يرويه من أحداث القصة ، فالسارد هو يرصد الأشياء بكاميراته فلا تفوته شاردة ولا وارده إلا ويصفها، ويصف أفعال شخصياته .

يلجأ القاص في قصة " الجُمجمة " من المجموعة القصصية فالانتاين إلى السرد بضمير الغائب لحكاية الجُمجمة التي عُثر عليها في المقبرة القديمة، حيث أثار تحركها ذعر جميع المراقبين : " **توقف الجرافات عن العمل في الحال ، ابتعد بها السائقون عن ساحة المقبرة القديمة التي تجثم في محاذاة الجامعة ، فيما كانت الجُمجمة المتحركة لا تزال تتململ في مكانها في منتصف المقبرة وتتدحرج ذات اليمين وذات الشمال** "[2]. فنلاحظ من خلال سرد أحداث القصة ، كيف استخدم الكاتب ضمير الغائب ، ورصد بكاميراته الأحداث عن بعد ، وهو على معرفة تامة بحال الشخصيات: " **أجمع المشاهدون على أنها جمجمة ولي صالح وإن حركتها المستمرة ليست إلا تعبيرا عن غضب موتى المقبرة واستيائهم من هذه المعاملة العصرية ورغم مرور عشرات السنين على توقف الدفن فيها** " [3] .

ب – السرد الذاتي

وفي هذا النوع من السرد تتطابق معرفة السارد مع معرفة شخصيات القصة و ينتظر الشخصيات لتقود الأحداث إلى منتهاها، ولكنه لا يقدم تفسيرا للأحداث قبل وقوعها.[4] و " فيه نتتبع السرد من خلال عين الراوي أو طرف مستمع على تفسير الأحداث"

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 55 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 10.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 11.

[4] ينظر: حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، دمشق – سوريا، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 226.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يعبر القاص عن اغترابه النفسي في قصة " الممحاة " من المجموعة القصصية يد في الفراغ، حيث ينقطع البطل عن حاضره وماضيه، فتغيب ذاكرته، ويتحول رأسه إلى ممحاة والجسم أشبه بقلم رصاص. وذلك من خلال استخدام ضمير المتكلم : " **لأول مرة اكتشف أن نظارتي ثقيلة مثل بندقية ، جاء هذا الاكتشاف بعد أن خلعتها ، ونظّفت عدستها واعدتها إلى عيني وأنا أعتقد أن المشكلة تكمن في نظارتي وليس في المارة ، لكني سرعان ما اكتشف أن نظارتي لا علاقة لها بالموضوع** " [1].

ومن أمثلة السرد الذاتي ، ما نجده في قصة " فلفل حار " من المجموعة القصصية فلفل حار، حيث يوضح هذا السرد قصة الصبي الذي كشف سر العلاقة التي كانت تربط الدرويش شحادة مع بهيجة – أم منور –. واستنزاف طاقة أبو منور جرّاء عمله في الكسارة من طلوع الشمس وحتى المغيب وبشكل مفرط ، بالإضافة إلى الإرهاب الذي تمارسه زوجته بهيجة جرّاء تلقيمه الفلفل الحار الذي يحفز بقايا الطاقة المستنزفة من (أبو منور). يقول الراوي :" **استعيد ذكريات طفولتي . إذ كان عمري لا يتجاوز الأثني عشرة سيحفز بقايات أقف على حدود مزرعتنا المجاورة لبيت أبو منور ... متنصتا إلى صوته ، وهو يئن أنينا مجروحا يحز الحجر ... بصراحة لم أكن أعرف أن الفلفل الحار يحفز بقايا الطاقة المستنزفة من أبو منور عندما يعود مستهلكا من الكسارة في الليل** "[2].فالراوي هنا " يعطي لنفسه حرية الحركة والانتقال من شخصية لأخرى، ومن واقعة لواقعة ضمن حركة هندسية تقود الشخصيات إلى نهايات درامية متعارف عليها "[3] .

ثانياً: الحوار

1 – مفهوم الحوار

يعد الحوار من المرتكزات المهمة في البناء الفني للقصة القصيرة . وللحوار أهمية قصوى في العمل القصصي، إذ يعتمد عليه القاص في معرفة الشخصيات وتفعيل الأحداث . والحوار هو " حديث بين أثنين أو

---

[1] النعيمي ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، ص 40.

[2] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 24.

[3] حداد ، نبيل ، **بهجة السرد الروائي** ، ص 149.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أكثر تضمه وحدة في الموضوع أو الأسلوب " [1] وهو" أحد الأساليب التي يتقمصها الراوي للتعبير عن واقع الحياة ".[2] وهو " جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات بأسلوب مؤثر خلافا لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف، لذا فالحوار شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة في الشخصيات على شكل أقوال " .[3] وهو نقاش مجموعة من الشخصيات داخل إطار زماني معين ويكون الحوار خارجا عن ألسنة الشخصيات دون انقطاع ويكون الموضوع الرئيسي في الحوار قابلا للتبديل والتغيير. وإنّ عمل الحوار الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف. والحوار هو حديث بين شخصين أو أكثر تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص القصصي .[4] وهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم أو إدراك ما يرمي إليه القاص ، وهو وسيلة مباشرة لتحليل أكثر ما في المضمون[5]. فمن خلال ما عُرض من مفاهيم للحوار، نجد أنّ الحوار ما هو إلا وسيلة مباشرة للحديث بين طرفين أو أكثر، أو هو نقاش بين مجموعة من الشخصيات تقع على عاتقهم تحليل المضمون، ونقل الحدث داخل النص القصصي.

وتتحدد وظائف الحوار عند قباني بالمسائل الآتية: رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضورا، وتطوير الحدث وتعميقه، وكذلك المساعدة في تصوير مواقف معينه من القصة، والتخفيف من رتابة السرد، وكشف مغزى القصة والإنابة عن غرضها، ومنها أيضا إضفاء الواقعية عن القصة. ولخص مورجان (Charles Langbridge Morgan1894– 1958) وظائف الحوار وهي : تطوير أحداث القصة و تصوير الشخصية و تقديم الحوار لحاله والكشف عن الشخصيات المتحاورة ، وخلق جو عام للقصة [6]. والحوار أداة طبيعيه في

---

[1] الحاني، ناصر، **المصطلح في الأدب الغربي**، بيروت – لبنان، دار الكتب العصرية، 1968، ص 35

[2] إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 189.

[3] قسومة ، صادق ، **الحوار : خلفياته وآلياته وقضاياه** ، تونس ، مسكلياني للنشر والتوزيع ، ط 1 ، 2009 ، ص 38.

[4] ينظر: عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاماته السردية**، بيروت – لبنان، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، 1974 ص 95

[5] نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ص 94–95

[6] ينظر : مورجان ، **الكاتب وعالمه** ، ترجمة شكري عياد ، القاهرة – مصر ، دار المعارف ، 1964 ، ص 268

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رسم الشخصيات والكشف عن طبيعتها وموقعها فضلا عن شرح الأحداث وتطويرها[1] . ويعمل الحوار على كشف عنصري الزمان والمكان بوصفها إطار للحدث والشخصية[2] . ويعمل كذلك على تسخين الأحداث في العمل الأدبي وتقديمها ومن ثم رفعها إلى الأمام باتجاه العقدة[3]. وينبغي ألا يكون الحوار طويلا يبلغ الصفحات وألا يكون مَعرضا للأساليب البلاغية، وجمال الألفاظ ، ورنين موسيقاها،لأنّ ذلك ضد العفوية التي يجب أن يتسم بها، كما ينبغي ألا يكون مفارقا لمستوى الشخصية وألا يكون عديم الفائدة في النص،لأنّ ذلك سيحيله إلى ثرثرة لا قيمة لها [4].

ويرى عبد الملك مرتاض أنّ الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعا : إما إلى أنّ الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف ، فيعمد إلى إلقاء المسؤولية على الشخصيات لينطقها أي كلام...ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي وأكاد أقول عن غش ومخادعة للمتلقي ، وإما إلى أنه مبتدئ محروم فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول ، لكنّه لدى نهاية الأمر يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره فتطغو لغة الحوار على لغة السرد . فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثيل على الخشب أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هُم[5].

2 – مستويات لغة الحوار

اختلف النقاد حول لغة الحوار،أتكون بالفصحى أم بالعامية؟ أم بلغة وسطية ؟ فيرى بعض النقاد (هلال – مرتاض – عثمان) إجراء الحوار باللغة الفصيحة، لأنّ الفصحى قادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات ، وتساعد الفصحى أبناء الأمة العربية الواحدة على التوحد والحفاظ على لغة الضاد من

---

(1) عبد الفتاح ، طه ،**الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون** مكتبة الشباب ، دار الزيني للطباعة المنيرة 1975ص165

(2) إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص186.

(3) برناردي، فوتو ، **عالم القصة** ، ترجمة: محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، القاهرة 1969 ، ص277

(4) ينظر : النساج ، سيد حامد ، **بانوراما الرواية العربية الحديثة** ، ص 35 / نجم ، محمد ، **فن القصة** ، ص 119

(5) ينظر : مرتاض ، عبد الملك ، **في نظرية الرواية** ، ص 135.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهمال والضياع .[1] فاللغة العربية قادرة على التعبير عن مشاعر والأفكار والانفعالات التي يتطلبها الحوار، ويجنبه الثغرات والفجوات التي يحدثها الانتقال من مستوى لغوي إلى مستوى آخر هابط . والمتمثل في استخدام العامية ومن ناحية أخرى فإنّ الحوار بالفصيحة يجعل العمل الروائي يسهم في توحيد أبناء الأمة العربية[2] . ومنهم من يتبنى الحوار باللغة العامية، فالعامية هي لغة الناس يتحاورون بها في حياتهم وهي الأقدر على نقل أفكار الشخصيات ومشاعرهم بحرارة وصدق، وهي الأقرب إلى الواقع أو أنْ تستعمل في الحوار – دون السرد والوصف – فالحوار في النصوص السردية أكثر واقعيةً وصدقًا في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى [3] ويرى رشاد رشدي بأنّه لا يمكن للكاتب أنْ يجعل شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد ، وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير اللغة التي تتكلم وتفكر بها في الحياة . فالمسألة خطيرة جدا ، فكتّاب القصة ليسو أحرارا في أنْ يجعلوا قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى [4] . فوجود عمل نثري مكتوب بالكامل بالعامية كما يقول نبيل حداد " أما أنْ نقرأ عملا نثريا مكتوبا بالكامل بالعامية ، فإنّه أمر غير مألوف ، بل لم يقدمْ عليه – على ما نعلم – سوى عدد محدود من الأدباء أشهرهم توفيق الحكيم في مسرحيته الصفقة ويوسف إدريس في قصة قصيرة بعنوان (قصة ذي الصوت النحيل).[5] والحوار العامي يؤدي إلى تناسب الحوار ويتطابق مع مستوى الشخصية الفكري والطبقي عندما يعجز الحوار الفصيح عن ذلك ، فضلا عن شعور المتلقي بهذا الحوار فإن الشخصية غير واقعية .[6]

أما الرأي الثالث ، فيرى أصحابه إجراء الحوار باللغة الفصيحة مع توظيف بعض المفردات العامية التي ليس بالإمكان الاستغناء عنها، فتكون في هذا الموضع ،على أنْ تكون في هذا الموضع أقدر على الوفاء

---

[1] ينظر : هلال ، محمد غنيمي ، **في النقد المسرحي** ، بيروت – لبنان ، دار العودة ، 1975 ، ص 89

[2] ينظر : عثمان ، **بناء الرواية** ، ص 241 / مرتاض ، **في نظرية الرواية** ، ص 134 – 135.

[3] ينظر : مندور ، محمد ، **مسرح توفيق الحكيم** ، القاهرة – مصر ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د.ت ، ص 26-25

[4] ينظر : رشدي ، رشاد ، **فن القصة القصيرة** ، ص 116.

[5] حداد ، نبيل ، **بهجة السرد الروائي** ، إربد – الأردن ، عالم الكتب الحديث ، 2010، ص 32.

[6] ينظر:الوائلي ، كريم ، **المواقف النقدية : قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006 ، ص 214

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالمعنى من اللغة الفصيحة بحيث لو استخدمت مكانها بدت نابية قلقلة[1]. ومنهم من يرى استخدام لغة فصحى في المفردات والعامية في التراكيب [2].

والرأي الرابع ، يرى أصحابه إجراء الحوار بالعامية والفصيحة حسب مستوى الشخصيات، فالشخصية المثقفة تنطق بالفصيحة والشخصيات العامية تنطق باللهجة العامية، بدليل أنّ العامية أقرب إلى الواقعية[3]. ومنهم من يرى إمكانية الجمع بين الفصحى والعامية حسب احتياج السياق ، وعلى الكاتب المبتدئ أن يحاول قدر الإمكان البلد مثلاوار في قصصه بلغة سليمة سهلة تجمع بين رصانة الفصحى ومرونة العامة ، وهي اللغة التي يسمونها الآن – اللغة الوسط . ولكن لا مندوحة في بعض الحالات استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية – رجل أو امرأة – من أولاد البلد مثلا . والذين لا يمكن أنْ يتصوره القارئ أنْ تجري على لسان أحدهم كلمة عربية فصيحة.[4] و المتتبع للغة الحوار في القصة القصيرة في الأردن، يجد أنّ هذه المستويات حاضرة في بناء القصة، حيث يلحظ التنوع في استخدام الحوار حسب طبيعة السرد في القصة.

أ – الحوار باللغة الفصيحة

ويشكل هذا النوع من الحوار نسبة كبيرة في النماذج المختارة من القصة القصيرة على اختلاف حجمها وفنيتها . ومن نماذج الحوار الفصيح ما نجده في هذه المقاطع السردية من نماذج مختارة من القصة القصيرة . ففي قصة (القصاص) من المجموعة القصصية" القبيلة ":

" **قال شيخ القرية: أمتأكد أنت مما تقول ؟**

قال قصاص الأثر : وهل فشلت قبل هذه المرة لتسألني ؟

ألم أسلمكم دوابكم في مغارة مفتاح ؟ ألم أعده إليكم من سفوح جبل الشيخ "[5].

---

[1] ينظر : عثمان ، عبد الفتاح ، **بناء الرواية** ، ص 239–241 .

[2] ينظر، يوسف، نوفل، **قضايا الفن القصصي**، القاهرة ، دار النهضة العربية، 1977، ص 30

[3] عثمان ، عبد الفتاح ، **بناء الرواية** ، ص 240 .

[4] قباني ، حسين ، **فن كتابة القصة** ، بيروت – لبنان ، دار الجيل للطباعة والنشر ، 1979 ، ص 112

[5] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 89 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول الراوي في قصة " الثور الأسود " من المجموعة القصصية " تقاسيم المدينة المتعبة " :" **يا عبد الله، أنت تعلم أنه لم يكن ثيران ثلاثة، ولم يكن هناك أسد، ولا ابن آوى، لا الأسد يحتاج لابن آوى لاصطياد ثور. نظر ابن المقفع في عيني وقال حزينا: لا أعرف لماذا يتهمونك بالغباء أيها الثور، ولا يخجلون من ذبحك وتمزيق لحمك بين أسنانهم** "[1] . فمن خلال هذه المقاطع الحوارية ، نلاحظ أنّ الحوار قد جاء بلغة فصيحة سهلة ، ففي قصة " القصاص " يعبر الحوار عن الموقف الذي جرى بين شيخ القبيلة والقصاص الذي خدع أهل القرية بأنْ سلب جميع أغنامهم وأوهمهم بوجود لصوص في القرية يختبئون في القلعة . فالحوار يكشف مدى لؤم القصاص وطمعه بالأموال التي سلبها من أهل القرية بدلا من اكتشافه وملاحقته اللصوص المزعومين . أما في قصة الثور الأسود، وخاصة والحوار الذي دار بين ابن المقفع والثور الأسود، فقد استعان القاص بهذا الحوار ليكشف الخطأ الذي وقع فيه الإنسان. فعندما سرد ابن المقفع قصة الثور الأسود اكتشف بعد الآلاف السنين أنهم لم يفهموا الحكاية، فقد أعجبوا بالأسد ولا يزالوا يعتقدون أن الأسد لا يستطيع أن يأكل ثورا إلا بمساعدة ابن آوى.

يدور الحوار في قصة " الكحلا " بين الشخصية الرئيسية ووالدته حول نبتة – الكحلا – التي كانت فأل شر على البيت ، لذا تحول إلى مكان غير أليف . فنلاحظ أنّ الحوار قد جاء بعفوية وملائما للشخصيات المتحاورة و " يجب أنْ يكتب القصة باللغة الفصحى وذلك لأنّها موجهة إلى متلقٍ قادر على القراءة والإدراك ولا يجد صعوبة في فهم الحوار الفصيح "[2] . وبدا الحوار وكأنه جزء من سرد القصة وغير منفصل عنها . وكذلك أسهم الحوار في الكشف عن الشخصيات المتحاورة ، فحديث القصاص يكشف عن مدى طمالشديد،اله ، وحديث ابن المقفع يكشف عن مدى استغرابه من تصرفات الإنسان ، وحديث الوالدة يدل على مدى الخوف

---

[1] الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، ص 64.

[2] عبد الجليل ، علي ، **فن كتابة القصة** ، ص 89.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والقلق الذي أحست به نتيجة وجود نبتة الكحلا. واستخدام الحوار في القصة القصيرة يجب أنْ يعتمد على المرونة في التعبير والتركيز الشديد ، بشكل يعبر فيه عن المعنى بجملة موجزة [1].

ونماذج الحوار باللغة الفصيحة المشابهة لهذا الحوار في فنيته وبساطته كثيرة ، لذا سنكتفي بإيراد حوار آخر يؤدي نفس المهمة . ففي قصة " الحلاق" من المجموعة القصصية المستهدف . يقول الراوي :

" **أريد قص شعر رأسي .**

رمقني بنظرة من يستهتر بي:

- **أنسيت أن اليوم هو الاثنين ؟**

- **قلت : المدرس أمرني بقص شعري وإلا لن يدخلني حصة الدرس** . فهذا الحوار يكشف عن شخصية الحلاق الصارمة مع الصبي – الشخصية الرئيسية – في القصة حيث كان مشككا في أقوال الصبي. وقد يكشف الحوار عن أحداث جديدة لم ترد في السرد من قبل، حيث يقطع السارد بهذا الكشف شوطاً مهماً بالأحداث إلى الإمام.

ب- الحوار باللغة العامية

يقول عبد الملك مرتاض " كنا نقرأ الرواية في نصها السردي حتى إذا جاء الحوار تركناه لعدم فهمنا إياه ولاستبشاعنا لعاميته الساقطة التي لا ينبغي لها أنْ تكون لغة للآداب .[2] ويرى نبيل حداد أن " العامية بعبقريتها العفوية قادرة على استحضار نمط الحياة هذا بنبضها بصدق ودون تزويق ، فالعامية بمخزوناتها الفكرية والوجدانية قادرة حقا على بسط معالم المرحلة وتشخيص قسائمها والتقاط إيقاعها "[3].

وقد كرّس عدد من كتاب القصة القصيرة هذا الحوار وأصروا على استخدامه بين ثنايا نصوصهم القصصية . ومن خلال الاطلاع على النماذج المختارة من القصة القصيرة في الأردن , فنجد أنّ الحوار لم يرد كاملاً باللغة العامية إلى عدد قليل جداً . ففي قصة " فلفل حار " من المجموعة القصصية فلفل حار . يأتي

---

[1] مريدن ، عزيزة ، **القصة والرواية** ، ص 53.

[2] مرتاض ، عبد الملك ، **في نظرية الرواية** ، ص 118-119 .

[3] حداد ، نبيل ، **بهجة السرد الروائي** ، ص 37.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المقطع الحواري: " **لماذا تنظر على الطاولة يا شيخ فالح مثل السعدان ؟ فيتنهد الشيخ فالح قائلاً :أأأأأخ يا مسعودة : فتقول زوجته المتعوسة : لماذا تتأوه بقلب مجروح يا شيخ فالح .... فيجيبها متلهفاً وعيناه على شباك الحارة . ما عمرك جربت الحب يا مسعودة ... حبّك برص وعشرة خرس إن شاء الله**"[1] .ففي هذا الحوار نلحظ تغلغل بنية اللهجة المحلية كاستخدام التعابير , ك (نطّ – تتأوه – بُرص– جرّبت – حبك بُرص وعشرة خرس) .

ويأتي الحوار في قصة " كأسك يا لبنان " باللغة العامية مختلطاً بالسرد ولا يأتي مستقلاً عنه. يقول السارد: "**لكْ من أين لك هذه الساعة**

"**تبادلتها مع ابن المدينة** "

"**بدلتها بماذا ؟** "

"**والآن أنت بلا فرد ؟**"

"**لكن معي ساعة : يستغرب الرفيق غباء الحلبي , فيقول له : "لكن لو اليوم تحداك واحد وسحب فرده عليك وقال لك : هيك وهيك لأختك : فهل تقول له الساعة خمسة ونص** "[2].ففي هذا الحوار تتغلغل بينة اللهجة المحلية – اللبنانية ، ويستخدم القاص بعض المصطلحات (هيك وهيك لأختك) مع إيراد بعض الأمثال الشعبية المحلية في بعض الأحيان .

ج – الحوار بين الفصحى والعامية

فجاء هذا النوع من الحوار كمحاولة للتخفيف من وطأة الخلاف بين المناهج التي ترى أنّ الحوار يكون بالفصيحة أو بالعامية. فكما ذكر سابقا فرأى فريق من النقاد أن يكون حوار باللغة الفصحى على ألسنة الشخصيات المثقفة، والحوار بالعامية يكون على ألسنة الشخصيات العامية.

---

[1] فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، ص 134.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 26 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في القصة القصيرة الأردنية نجد صدى هذه الازدواجية في عدد كبير من القصص مع احتمال سيطرة الحوار الفصيح على بعض أجزاء المشهد, أو أجزائه بالعامية ولكن بشكل بسيط. وقد تتفاوت درجات الازدواج بين العامية والفصحى, فيأتي الحوار بين العامية والفصحى في مقطع سردي واحد وفي بعض الأحيان قد يجري الحوار بالعامية والفصحى كلّ على حدة.

والأمثلة كثيرة على ذلك , ففي " قصة الأنيق " من المجموعة القصصية " خيانات مشروعة " للكاتب عمار الجنيدي . نجد حواراً يجمع بين العامية والفصحى في مقطع سردي واحد . جاء في القصة :

" **-أبوك يا أستاذ أدهم , لازم تلحقه**

هاله فزع الأطفال ولهفتهم :

-ماله؟ وين لازم ألحقه ؟؟

-هاشم وأخوته بطحوه بساحة البيدر وضربوه بالمذاري "[1]. فالفقرة الأولى من الحوار جاءت على لسان أبناء الحي الذي شهدوا العراك الذي حصل مع والد ادهم وهشام . أما الفقرة الثانية فكانت على لسان أدهم – الأنيق – الذي بدوره وعند سماع الخبر فكّ ربطة عنقه وعلقها في الخزانة , وكأنّ شياً لم يحدث وكأنّ أبوه لم يقتل في ساحة البيدر . هذه الازدواجية في الحوار أعطته قوة ونمته وخاصة من خلال استخدام المصطلحات (لازم تلحقه)(بطحوه) (ضربوه بالمذاري) .

وجاء الحوار في قصة " الجولة الأخيرة " من المجموعة القصصية ضيوف ثقال الظل خليطاً من اللغة الفصيحة والعامية مع أنه جاء في مواضع أخرى باللغة الفصيحة ويظهر ذلك من خلال المقاطع السردية الآتية " **انقطع حبل أفكار أبي عقاب وأنفلت صارخاً في وجهه : " يا زفت , خففت السرعة وارحمني . حرام عليك تخيل نفسك مكان البقرة , قاطعهُ رضوان بعصبية : بلا روح بلا بطيخ ... لم تجبني عن سؤالي يا أعقاب أينأين ذهب بك عقلك ؟ هاه , أي سؤال ؟ .... فنظر إليه رضوان بطرف عينه اليمنى قائلاً بصيغة لا تخلو**

[1] الجنيدي ، عمار ، **خيانات مشروعة** ، ص 15 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من نكهة المزاح كأنك لم تنم ليلة البارحة , معلوم يا عم ، وهل ينام من لديه امرأة مثل فضة "[1] . يأتي الحوار في القصة بلغة مفهومة , ويؤدي دوراً مهماً في القصة ، إذ يقدم ما كان يتعرض إليه (أبو عقاب) من غمز لفظي من قبل عدوه اللدود رضوان , حيث تظهر علامات الاستهزاء على محيّا رضوان الذي لمّح على عدم قدرة (أبو عقاب) على الإنجاب من خلال إشارته إلى المعادل الموضعي ل (أبو عقاب) ألا وهي البقرة . كما نلحظ أن هذه المقاطع الحوارية تعبر عن الموقف بعفوية صادقة من خلال استخدام بعض الجمل القصيرة مثل (يا زفت خفف السرعة) (بلا روح بلا بطيخ) .

أما في قصة " البشعة " من المجموعة القصصية " فالانتاين " . فإن الأمثلة كثيرة ، فنجد الحوارات باللغة الفصحى، وأخرى يجرى الحوار بالعامية والفصحى . وهذه بعض الأمثلة على ذلك : " **قلت وحّد الله يا حجي ، وستقضي حاجتك بإذن الله ، قال أنت معلم غريب ، ولست من أبناء القرية ولا يحق لي إيذاؤك ابتعد عن طريقي . قلت يا حجّي دعنا نتفاهم. مع من ستشتبك من الأساتذة, ولماذا؟** "[2].فنلاحظ أن الحوار قد جاء في بدايته باللغة العامية على لسان المعلم الغريب ، وجاء الحوار باللغة الفصحى على لسان البشعة . وقد أراد القاص بهذا الحوار أن يظهر حالة القلق والغضب والتوتر التي كان عليها البشعة نتيجة العلامة المتدنية التي حصل أحد أحفاده.

3- أنماط الحوار

أ - الحوار الخارجي :

وهو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة وذلك إنّ التناوب هو السمة الحداثية الظاهرة عليه [3]. وهو " الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة ، وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص "[4] .

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 46.

[2] الأزرعي سليمان ، **فالانتاين** ، ص 36.

[3] عبد السلام ، فاتح ، **الحوار القصصي** ، ص21.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 22.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن الأمثلة على الحوار المباشر – الخارجي – ما جاء في قصة القبيلة , حيث استطاع الكاتب أن يدير حواراً ممتعاً بين شخصيتيّن رئيسيّتين في القصة هما الطبيب العائد من الغرب وولده شيخ القبيلة ، " فالحوار له وجود واضح في أية قصة تضم شخصيتين بينهما وشيجة تربطهما بحدث وزمان ومكان وعليه تقع المسؤولية في نقل حركة الأحداث من نقطة إلى أخرى داخل النص " [1] . وقد استحوذ الحوار على جزء كبير من أحداث القصة . جاء في القصة : **دكتور. ؟ الدنيا تغيرت يا دكتور . ولذا سمح لك بفتح عيادتك في العاصمة القبيلة أولى بك . (نعم ... الدنيا تغيرت ... تغيرت... ولكن بأيديكم لم تتغيروا لم تتغيروا) ؟ .قلت بجزم: : أن مستقبلي في العاصمة . فرّد بجزم : لا مستقبل لك خارج القبيلة** "[2].

وجاء أيضًا : **صبيحة الليلة الرابعة ، توقفت العاصفة ، وخرج الأهلون من بيوت الشعر كالنمل المبتل الطالع من ثقوب الأرض . صاح بي والدي : أنهض أيها الطبيب : أريدك أن ترافقني . قلت إلى أين . قال : إلى حيث الرعاة والأغنام في المرابع القاصية** " [3]. فنلاحظ أنّ الكاتب قد استخدم الحوار المباشر وسيلة لعرض المعلومات المتعلقة بالتضارب الذي حصل بين شيخ القبيلة وابنه الطبيب العائد من الغرب حول فتح العيادة الخاصة به ' فالابن يريد فتحها في العاصمة بعكس شيخ القبيلة الذي يريد من ابنه أن يفتحها داخل القرية . فهذا الحوار أدى وظيفته بأنْ ساعد على كشف مغزى القصة ، وكذلك أعطى لمحة من الواقعية على أجواء القصة حيث نقل معاناة الرعاة في المرابع حيث العاصمة والثلوج .

ويكشف الحوار الداخلي في قصة " البشعة " من المجموعة القصصية " فالانتاين " للقارئ طبيعة الشخصية القصصية وتكوينها والاجتماعي والنفسي " فيؤدي الحوار إلى رسم صورة واضحة للشخصية المتحاورة حيث يمكن من خلال الحوار رسم الأبعاد الثلاثية للشخصية ، البعد الجسمي ، والبعد الاجتماعي ، والبعد النفسي "[4] . فالمتلقي يكتشف شخصية البشعة (أبو محمود) من خلال الحوار الذي دار بينهما وبين عدد من

---

[1] عبد السلام ، فاتح ، **الحوار القصصي** ، ص 29.

[2] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 19.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 21.

[4] مريدن ، عزيزة ، **القصة والرواية** ، ص 54

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شخصيّات القصة : " **قالوا للبشعة : الأستاذ حسّان يريد أن يسمع منك حديثاً عن ذريتك يا أبو محمود . قال : ذريتي حتى الآن أكثر من مئة مولود من الذكور والإناث والأبناء والأحفاد . ما زلت والحمد لله , وأقوم بواجباتي الزوجية**"[1] . وفي حوار أخر : " **الشباب ينادونك في حضورك أبا محمود ! وفي غيابك ؟ (خجل الجميع وأحمّر وجوههم)... قال يسموننني البشعة أليس كذلك ؟ قلت: بلى, وما قصة البشعة وقال لقد اتهمت بسرقة أغنام أحدى القرى المجاورة... حكم عليّ القاضي بالبشعة لإثبات براءتي ؟!** " [2]. فينكشف للقارئ من الحوار أنّه ساعده في التعرف على شخصيّة البشعة وتكوينها أو تعميقه.(يملك أكثر من مئة مولود) والنفسي كذلك . كما يساعد الحوار الثاني المتلقي على الكشف عن مغزى القصة والإنابة عن غرضها (تسمية البشعة) كما أنه يساعد على تطوير الحدث وتعميقه .

ب – الحوار الداخلي :

يوظف هذا الحوار للتعبير عما تحسّ به باطن الشخصية وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة، وكذلك يعطي الحوار الداخلي الفورية للقصة. ويعمل الحوار على " تكثيف الأحداث والزمان، فيعطي الفورية للقصة القصيرة، وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للمتلقي ومن مهام هذا الحوار أنه يعمل على تكثيف الأحداث والزمان وهو كذلك صامتا ومكشوفا في ذهن الشخصية وهو غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ [3].

ومن أساليب الحوار الداخلي الارتجاع ، وهو عبارة عن قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي أو يستهدف استطرادًا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما [4]. ومن الأساليب الأخرى ، المونولوج ، وهو ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات

---

[1] الأزرعي ، سليمان ، **فالانتاين** ، ص 45.

[2] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 47.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 85

[4] ينظر: سعيد ، علوش ، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ،الدار البيضاء – المغرب ، مطبعة المكتبة الجامعية ، 1985 ، ص 97.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود[1]. وهو "وسيلة تسهم في تطور الحدث وتقود الشخصية إلى مواقف داخل القصة ، وهو خطاب به تعرض الشخصية همومها وأمانيها وتصوراتها عن الناس والحياة، عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجواني "[2] ، فالمونولوج هو الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه ، ويشمل سلسله من الذكريات لا يعتريها مؤثر فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام [3].وفي المونولوج لا يعمد الكاتب إلى رسم الشخصية من الخارج ، وإنّما يتغلغل في داخلها محاولا الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها [4].

ومن الأساليب أيضا حوار تيار الوعي، وفي هذا الحوار تقوم الشخصية عن طريق كسر التتابع المنطقي وإعطاء أفكار تلقائية بطريقة ليست لها حدود وكأنها لا تتوقف على الإطلاق . ويعتمد هذا الحوار على كسر التسلسل السلبي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر في ذهن الشخصية انهمارًا لا يكاد يتوقف. ومن أساليب الحوار الداخلي مناجاة النفس ، وهناك فرق بين المونولوج والمناجاة ، وهو أنّ المناجاة تستحدث على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة النصية وبالفعل الفني، في حين أن المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية [5]. والفرق كذلك بين المناجاة والمونولوج في علاقتهما بحوار الشخصية أنّها تفكر لوحدها ، وفي المونولوج وتفكر بصوت عالٍ في المناجاة [6].

---

[1] **همفري** ، **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ترجمة : محمود الربيعي ، القاهرة ، دار المعارف ، 1979 ، ص 44.

[2] عبد السلام ، فاتح ، **الحوار القصصي** ، ص 119.

[3] ليون، أيدل ، **القصة السايكولوجية** ، ترجمة : محمود السمرة ، بيروت ، دار المعارف ، 1959 ، ص 58.

[4] ينظر:أبو لبن ، زياد ، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ** ، عمان ، دار الينابيع ، 1994 ، ص 5

[5] ينظر : همفري ، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص 56 .

[6] ينظر : علوش ، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ص 209 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كان للمونولوج في قصة " الجولة الأخيرة " من المجموعة القصصية ضيوف ثقال الظل شكلاً واضحا فيها. حيث استطاع الكاتب من خلاله أن ينقل للملتقى الكثير من التساؤلات والحسرات وخاصة من قبل الشخصية الرئيسية أبو عقاب. ويظهر ذلك في عدد من المقاطع الحوارية: " **الخبيث رضوان, لا يستحي على دمه, ولن يقلع أبداً عن عادته السيئة, هو هو, بكلماته الملغومة وأسئلته السمجة كوجهه. همس أيضا:اب في سريرته أيضاً : أنّه يستمتع بحرق أعصابي صبراً جميلاً وبالله المستعان ... وظل زمناً وهو يغلي كبركان ... وعارضاً عليّ سيجارته التي لم تنطفئ بعد** " [1] . جاء أيضا : " **همس أبو عقاب في نفسه ، الثور لم يستشرها بما ينوي فعله , هذه هي الرجولة , أما أنا , فلم يقدني إلى هذه الحال التي أنا فيها إلا المشاورة . وكان من المفروض أن أقطع رأس القط من الليلة الأولى** "[2] .فاستطاع الحوار أنْ يرسم شخصية أبو عقاب – الرجل العنين – المهزوم ، ومقابله الندّ القوي له رضوان بالكلمات الملغومة وأسئلته السمجة والتي تتعلق دائماً بعدم قدرة أبو عقاب على الإنجاب . إضافة إلى ذلك استطاع الحوار أن يكشف مغزى القصة من بدايتها حيث يتعلق المغزى بعدم قدرة أبو عقاب على الإنجاب وشبه ذلك ببقرته التي كان ينقلها لتعشيرها عن طريق رضوان . وكذلك أسهم في هذا الحوار في إضفاء شيئاً من الواقعية السحرية على أحداث القصة , حيث كان امتدادًا لصيغة السرد , وجزءا مهما في المشهد , وعبر عن ذلك بلغة فصيحة بعيدة عن التكلف بالرغم من استعمال بعض المفردات العامية .

واستطاع الحوار في قصة " القبيلة " من المجموعة القصصية " فالانتاين " أنّ يقدم للقارئ حجم الحيرة والتردد التي كان عليها الطبيب _ الشخصية الرئيسية _ في القصة , أيقوم بإنشاء عيادته في العاصمة , أم يقيمها في القبيلة الذين ذبح فقرائهم قبل الأغنياء أبكارهم احتفاء بعودته من الغربة . ف" رسم الشخصية في القصة يستلزم مزيدا من الجهد والخبرة ، فالقصة لا تحتمل الإسهاب وذلك لأنها قصيرة ومحدودة بزمن ومكان

---

[1] العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، ص 45.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 53.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محددين "[1]. جاء في القصة :" **ذئاب البراري تطبق عليَ : تحاصرني من كل الجهات , ولكنني لست مستعداً لأنْ أتنازل عن إنسانيتي وأتحول إلى ذئب كي لا تأكلني الذئاب .. ثم أذا أقبلت لنفسي التعامل مع القوبلغتهم, , فهل بمقدوري الإفلات من هذا الحشد الهائل من الذئاب** "[2] . فنلاحظ أنّ الكاتب قد استخدم هذا الحوار بهدف تقديم الحالة النفسية أو المحسوس النفسي للشخصية, وفيه يتغلغل السارد في أفكار الشخصية القصصية و لا يرسمها من الخارج فقط ، والتي بدورها تعبر عن أفكارها بشكل منطقي مقصود . ونلحظ من خلال أحداث القصة أسلوب الحوار الداخلي القائم على الارتجاع ، حيث يتم قطع التسلسل الزمني بقصد توضيح أحداث ماضية وتوضيحها , جاء في القصة : " **تذكرت مواسم الشتاء في أوروبا , حيث البرد يقص المسمار كما يقولون أنك تخشى أن تمسح أنفك كي لا يسقط عند قدميك ! ... كانت الرحلة أكثر قسوة من رحلات أبطال دستويفسكي الذاهبين إلى سيبيريا المنفى , وخلال إقامتي لسبع سنوات في موسكو الثلج والجليد , لم أعرض نفسي لتجربة كهذه** "[3] .

ويشكل الحوار الداخلي _ المونولوج _ في المجموعة القصصية " حجرة مظلمة " العمود الفقري لأغلب قصصها , فالحوار " يستعمل في تطوير الأحداث ، ويستحضر الحلقات المفقودة ، إلا أن عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيات الأخرى ، وهو ما يسمى عادة بالبوح والاعتراف " [4]. حيث استطاعت الكاتبة عن طريق السرد الذاتي تارة , والسرد الموضوعي تارة أخرى ، أنْ تنقل للملتقي العديد من التساؤلات المحيرة ، وكذلك استطاعت أنْ تنقل رؤية الشخصية القصصية من الأحداث . ففي قصة " جوع " يقول الراوي:" **ليس الجسد وحده فقط, بل كل ما فينا, أرواحنا.أفكارنا, , .. حتى عواطفنا تجوع , ثم تشحّ ، ثم تجف , .. وقد تموت .. أرفع نظري عن طفلي**

---

[1] قنديل ، فؤاد ، **فن كتابة القصة** ، ص 17

[2] الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، ص 19.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 23-24.

[4] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 118.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسرح في المدى البعيد ، لا أذكر أنني ولم لمرة واحدة , ردّدت له أحدى ترانيم الطفولة .. , ليس لنا أدري.صمت ... فالصمت ترنيمة الجياع ..." [1]

وفي قصة "حلم " يأتي الحوار الداخلي الآتي :" **لست أدري , .. , حقيقة لست أدري .. , فها قد فقدت معظم أصدقائي, , ولم تكد ساعات قليلة على اكتشافي المثير هذا .. نظرت بحيرة إلى الزاوية الممتلئة بالخدع والأكاذيب ,.. آه يا حمل المعرفة مربي رجوت لم تبق لي شيئاً ولا أملاً ... لكنني عدت واستغفرت ربي رجوت وصّليت لأشكره على عطائه .....**"[2]. فنلاحظ من خلال هذين المقطعين الحواريين كيف أنّ الشخصية القصصية تقيم حواراً مع ذاتها بهدف التعبير عن مشاعرها، مشاعرها ، وللكشف عن الصورة الواقعية والإحساس الداخلي . فمن " أسباب حيوية السرد الحوار المعبر الرشيق، فالكاتب البارع هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة وتقديمها في مواطنها المناسبة "[3] .

ويكشف السارد في قصة " تعب " من المجموعة القصصية حجرة مظلمة القصة عن لغة تعبيرية تقترب من لغة الشعر وتكثيفها, واحتوائها على صور كثيرة للتعبير عن مشاعر الحزن والأسى والتعب من مراحل الحدث القصصي , ويظهر ذلك من المقاطع السردية الآتية : " **أضغط الأزرار بعصبية ، أسمع رنين هاتفك , أنتظر راجفة، أتمنى أن تجيب ،.. أخاف أن تجيب ؟؟ .. لم لا تجيب .... صوتك أيضا:رسلهواجسي,لة يضع حداً لهواجسي , أترك لك صوتي , خافتاً , خائباً تكاد تخنقه الدموع** "[4].وجاء أيضا: " **ويحل مساء آخر، مثقل بالكآبة والخواء.. لماذا علي احتماله , وضع الأمسيات , لم لا يأتي .... على الشرفة أبقى وحيداً , الليل والسكون والمدى الواسع , وأفكاري الحزينة , وجنوني الساكت أعماني وخوفي منه** "[5] .فنرى أنّ اللغة مجملها تعبيرية كاشفة عما يدور في داخل الشخصية الرئيسية من وحزن وألم. وكذلك نجد أنّها حافلة بالكلمات

---

[1] النمري ، بسمة ، **حجرة مظلمة** ، ص 43.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 61.

[3] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 118

[4] النمري، بسمة ، **حجرة مظلمة** ، ص 32.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 33.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الدالة على الحزن (راجفة – خائفاً – خائنا – تخنقه الدموع – الكآبة – الخواء – الليل والسكون – أفكاري الحزينة) .

فالقصص مكثفة جداً وبخاصّة قصة " ناصر ونجمة وثلاثة قناديل"، " حيث يعتمد فيها الكاتب الكلمة الشعرية للتعبير عن موافق تختصر الزمان والمكان. أما الحدث فيغدو شأنا عادياً بسيطاً كأي أمر يحدث للإنسان في حياته اليومية ولم ينتق الزعبي أحداث قصصه من بيئة مجهولة , إنّما من الحياة اليومية , ليضع منها مادة , لها وظائف وأهداف إنسانية ، ويكشف ما يختبئ في دواخل الناس وفي بيوتهم أي البحث عن حياتهم المهشمة , وإخراج الصراع الداخلي إلى العلنية الصراع بين الشخصية وذاتها , بين الشخصية ومحيطها الاجتماعي "[1] .

من خلال تناول البناء اللغوي ممثلاً بالسرد والحوار ، فنجد أن مستويات السرد قد كانت حافلة بتنوع مستوياتها ، التقريرية والتصويرية والتعبيرية والتسجيلية والمرجعية حسب تنوع موقف الكاتب الذي كان هدفا له ونجد أن هناك تفاوتاً في استخدام اللغة التقريرية . نجد أن هناك مجموعات قصصية قد سادت فيها اللغة بشكل ملحوظ , ومجموعات أخرى سادت فيها اللغة التعبيرية , ومجموعات ساد فيها مستويات، تقريري وحواري (تعبيري) ومجموعات حققت نوعاً من التوازن بين المستويات اللغوية , وحتى في داخل القصة الواحدة منها .

أما الحوار، ومن خلال الاطلاع على بعض النماذج القصصية ، طبعاً بعد التمهيد للحوار تعريفه ومستوياته , فنجد أن الحوار باللغة الفصيحة قد سجل حضورًا قوياً في المجموعات المختارة , بعدها يأتي الحوار المزيج بين العامية والفصحى , أما الحوار باللغة العامية , فوجدته في عدد قليل من القصص .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] القاسم ، نضال ، **البناء الفني في تقاسيم المدينة المتعبة** ، جريدة الرأي ، ت 18-12-2009.

الباب الثالث: نموذج تطبيقي: البنية القصصية في مجموعة " موت الرجل الميت " لجمال أبو حمدان

أولا : جمال أبو حمدان ، حياته وأعماله.

ثانيا : البناء القصصي في مجموعة موت الرجل الميت .

أ – بناء الحدث

ب – بناء الشخصيات

ج – الزمان والمكان

ثالثا : البناء السردي في مجموعة موت الرجل الميت .

أ – السرد

ب – الحوار واللغة

رابعا : ثيمة الموت في مجموعة موت الرجل الميت .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثالث: نموذج تطبيقي: البنية القصصية في مجموعة موت الرجل الميت لجمال أبو حمدان.

يهدف هذا الفصل إلى دراسة عناصر البناء الفني في مجموعة (موت الرجل الميت) للقاص الأردني جمال أبو حمدان، حيث يحاول أن يقدم قراءة تحليلية لهذه المجموعة ، فالمجموعة مميزة في لغتها وموضوعاتها ومضامينها ، ولذلك لا بد من الاجتهاد في مواجهة تلك النصوص وتركها تقدم نفسها بنفسها.

توزع الفصل على أربعة محاور ، الأول منها تناول حياة القاص جمال أبو حمدان وأهم إبداعاته سواء القصصية أم المسرحية أم الدرامية. و تناول الثاني الحديث عن البناء القصصي في المجموعة حيث اشتمل ذلك الحديث عن بناء الحدث ، وبناء الشخصيات ، والزمان والمكان، أما في الثالث فقد تناول البناء السردي في المجموعة ،حيث تطرق الحديث عن السرد والحوار و اللغة .

في المبحث الرابع تناول البحث ثيمة الموت التي تبدو حادثة محورية في أغلب قصص المجموعة. والظواهر المشتركة بين القصص التي تألفت منها مجموعة موت الرجل الميت .

اعتمد الفصل منهج الدراسة التحليلية للمجموعة القصصية ، وذلك بتحليل عناصرها المكونة للكشف عن البنية السردية للمجموعة واستنباط دلالات النصوص وقيمتها الفنية .

أولاً: جمال أبو حمدان: حياته، وأعماله

لقد بلغت القصة القصيرة لدى جمال أبو حمدان درجة من التطور الفني , حيث شهدت قصصه نزعة قوية نحو التجريب والتميز , والبحث عن أشكال قصصية جديدة مختلفة على نحو لم يسبق له مثيل لدى القاصين الذين استفادوا من التجريب, ومن ثم فإن تجربته زاخرة بالأشكال القصصية الجديدة , ولا شكّ في أن هذا لم يأتِ عبثا, وإنّما كان منوطا بأسباب تعود إلى تراكم خبرة الكاتب في مجال القصة , وتفاعله مع التراث العربي والاستفادة من المؤثرات المختلفة , ومن محاولات التجديد المختلفة في مجالات القصة القصيرة.[1] وتأتي مجموعة " موت الرجل الميت " لتدلل على ذلك النضج والتطور الذي بلغه أبو حمدان في كتاباته .

[1] ياغي ،عبد الرحمن ، القصة **القصيرة في الأردن** ، ص 64.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعد جمال أبو حمدان من أصحاب الاهتمامات المتعددة في الكتابة ، فهو يكتب في القصة والمسرح والرواية والدراما التلفزيونية والإذاعية ، وفي هذه المجالات حقق إبداعًا مميزًا ، وحظيت أعماله باهتمام الباحثين والدارسين .

ولد جمال أبو حمدان عام 1944حياته, قرية رساس قرب السويداء في سوريا على درب ارتحال عائلته ما بين لبنان وسوريا. لم يكن مستقرًا في بداية حياته , فقد أتم دراسته الابتدائية والإعدادية في عمان , ثم أكمل دراسته الثانوية في القاهرة, ليسافر بعدها إلى لبنان ويحصل على شهادة ليسانس الحقوق . وبعد أن حصل على شهادته عاد إلى عمان وعمل في الإذاعة الأردنية معدًا للبرامج الثقافية ومقدمًا لبعضها حتى عام 1966م [1]. وهو عضو مؤسس لرابطة الكتاب الأردنيين [2].

وإلى جانب الكتابة التي بدأها في سن مبكرة, وواصلها في مختلف مجالات العمل الكتابي والمقروء, عمل مستشارًا قانونيا في الملكية الأردنية للطيران , ثم استقال منها وتفرغ خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة للكتابة,فأنجز إضافةً إلى مؤلفاته عددًا من المسلسلات الدرامية التي عرضت على عديد من الشاشات العربية ومن بينها:

- الصخر عندما ينطلق.
- شهرزاد (الحكاية الأخيرة)
- ذي قار.
- امرؤ القيس(الثأر المر)
- الحجاج.
- زمان الوصل.
- الطريق إلى كابول.

وجمال أبو حمدان إضافة إلى كونه كاتباً للقصة القصيرة , وروائياً مميزاً , فهو كاتب مسرحي ذو باعٍ طويل في الكتابة المسرحية, وقد شاركتْ أعماله المسرحية في المهرجانات العربية المختلفة ولاقتْ العروض المعدة عن

---

[1] ينظر: المومني ، علي ، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية** ، ص 397.

[2] أبو حمدان ، جمال ، **أدباء أردنيين كتبوا للأطفال في القرن العشرين** ، عمان – الأردن ، دار الينابيع ،1995، ص 178.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أعماله المسرحية صدىً كبيرًا , ومنحت جوائز أردنية وعربية , وهو في سائر أعماله المسرحية " يبدو منصرفًا إلى الواقع , بل إلى الحاضر, وهو منهمكًا في قضاياه ومنصهرًا في همومه وهواجسه وتطلعاته" .[1]

صدر لجمال أبو حمدان عدة مجموعات قصصية, هي :

- أحزان كثيرة وثلاث غزلان : دار مواقف ، بيروت 1969/ وزارة الثقافة ، عمان ، 2008
- مكان أمام البحر: دار أزمنة، عمان، 1993.
- نصوص البتراء : دار أزمنة والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان – بيروت ، 1993
- مملكة النمل : وزارة الثقافة ، عمان ، 1998 .
- البحث عن زيزياء : أمانة عمان الكبرى ، عمان ،1999.
- زمن البراءة : دار أزمنة ، عمان ، 2002.
- موت الرجل الميت: دار أزمنة، عمان، 2005.
- أمس الغد: وزارة الثقافة، عمان، 2010.

وعلى الرغم من أن المجموعة القصصية الأولى لجمال أبو حمدان" أحزان كثيرة و ثلاث غزلان" قد صدرت عام 1970م ثم صمت عقدين ونيفا, حين عاد ليواصل نشاطه الإبداعي في مجال القصة القصيرة , ليقدم ما بين عامي 1993–2010م سبع مجموعات أخرى ، إلا أنّ اسمه ظل طوال فترة الصمت أو التوقف يتردد في المحافل الأدبية , باعتباره رائد حركة التجريب في القصة الأردنية القصيرة . ويكاد يقف في طليعة الجيل الجديد من كتاب القصة الجديدة كما يقول محمود سيف الدين الإيراني. ولم يكن أبو حمدان وحيدًا من كتاب القصة الأردنية الذي بدأ تشقيق هذا الدرب ، ولكنه – فيما نعلم – الوحيد من بينهم الذي صدر له مجموعة قصصية تسعى على – نحو واضح – إلى تجاوز تلك الحساسية التقليدية في القصة الأردنية . فقد أسهم معه عدد من الكتاب في النشر بالصحف والمجلات ، أمثال محمود شقير وماجد أبو شرار وخليل سواحري ممن ينتمون إلى جيل الأفق .[2]

---

[1] ينظر: حداد نبيل ، **الإبداع ووحدة الانطباع (قراءات ونصوص في القصة والمسرحية العربية القصيرة)** ، عمان – الأردن ، دار جرير ، 2007 ، ص 94.

[2] ينظر: الخطيب، حسام، **الحساسية الجديدة: مقالات في القصة في الظاهرة القصصية** ،بيروت – لبنان ، دار الآداب ،1993 ص 49.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أن جمال أبو حمدان يعد من رواد تحديث لغة القصة القصيرة الأردنية , فهو أول من استخدم في تاريخ القصة الأردنية لغة شعرية تعتمد التشبيهات والاستعارات , ومن ثم الصور الشعرية للوصول إلى استخدام المفردة في سياق نثري يعتمد الشعرية أساسا , بحيث لا تعود المفردة تستخدم استخداما مباشرا لما وجدت له , وإنّما أصبح لها استخدام جديد استخدام شعري يعتمد التقريب في الدلالة مع التركيز على تصوير البعد الجمالي في اللغة باعتباره مطلبا بذاته.[1]

والعمل الإبداعي لدى جمال أبو حمدان عمل نخبوي وهو لا يرضى إلا بالقارئ المتميز الذي يستطيع أن يدرك أهمية العمل الذي يقرؤه وقيمته. فهو يعلم بأنّ الفكرة تصل إلى الجماهير جميعًا ولكن بصور وأبعاد مختلفة , ولهذا فإننا نجده يتوق عند تقابل إبداعية العطاء والإنتاج ، وهو الذي يجعله يرغب في أن يكون الكاتب المختلف والأول. فهو يقرأ لفلان كي يختلف عنه كما يكتب كي يرضي طموحه الأدبي , ويرضي قراءه .[2]

وقد سُئل جمال أبو حمدان ذات يوم لماذا لا تتوقف عن الكتابة ؟ أجاب : " قلت:حب الكتابة , إنها معشوقتي فإذا تطردني من رحابها فسأظل ملازما لها , إنها ردّي ودفاعي أمام تغوّل الحياة وخذلانها الكبير, وكما كنت متهيبًا من ولوج عالمها في البدايات , أخشى أن أكون الآن متهيبًا من التوقف عنها. إنني . كما . أسلفتُ أحبها وأذهب إليها كمحب وعاشق مرتبك أمام جلالها الكبير, إنني في حضرة الورق أحس بنفسي كبيرًا و وفي حين أحس بنفسي صغيرًا في حضرة الحياة وتعقيداتها . وذات يوم قلت : إنني لا أمتلك رقعة بحجم ورقة على سطح الكرة الأرضية لكنني عندما أجلس بياض أوراقي أحسّ أنني أمتلك الكرة الأرضية كلها ,هذا الإغواء ليس قليلا, وليس من السهل مقاومته .[3] توفي رحمه الله ففيها، 2015/4/6 في أركنساس في أمريكيا ودفن فيها ، بعد صراع طويل مع مرض السرطان .[4]

---

[1] ينظر: رضوان ، عبد الله ، **البنى السردية (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة)** ، ص 78-79.

[2] أبو سعيد ، نسرين ، **جمال أبو حمدان أديبا (أعماله 1970- 2001)** ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية 2001، ص 8.

[3] **مقابلة مع جمال أبو حمدان**، أجرى المقابلة: محمد جميل خضر ، جريدة الرأي ، ص 13.

[4] موقع وزارة الثقافة الأردنية ، صفحة الكاتب جمال أبو حمدان. http://culture.gov.jo/new.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: البنية القصصية في مجموعة موت الرجل الميت

البناء هو " التحليل الذي يتناول هيكل البنية لكشف أسرار اللعبة الفنية، لأنه تحليل يتعامل مع التقنيات المستخدمة في إقامة النص، أي يتعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة.[1] وهو " مجموعة من القوانين التي تحكم سلوك النظام.[2] وبناء القصة لا يمكن أن ينفصل أو يستقل عن غيره من الأجزاء ، بل كل جزء يساهم في تصوير الحدث ، فكل ما في القصة من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث وتطويره ، بحيث صبح كالكائن الحي لا شخصية مستقلة لا يمكن التعرف إليها ، فالأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف لأنها تساعد الحدث على التطور ، لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه .[3]

المجموعة القصصية " موت الرجل الميت" هي المجموعة السابعة للقاص جمال أبو حمدان, وقد أصدرها في عام 2005, وهي من منشورات دار أزمنة للنشر والتوزيع بالمملكة الأردنية الهاشمية. تضم المجموعة خمس عشرة قصة هي على الترتيب (موت الرجل الميت , قبر مفروش للإبحار , الخروج إلى القنص , يوم الإجازة , العمر ,جيران البحر العشب , العزاء, الشموع , لم يحدث شيء , قمر العاشقين , الورقة , الورد, الربيع , الدخان وتقع المجموعة في 76 صفحة من القطع المتوسطة.

أ – بناء الحدث

يعد الحدث من العناصر المهمة في القصة القصيرة ، فهو " كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء " . [4] والحدث كذلك " سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة الدالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية " . [5] فيه تنمو المواقف ، وتتحرك الشخصيات ، وهو الموضوع الذي تدور حوله

---

[1] ينظر: العيد ، يمنى ، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ، ص 15.

[2] العناني ، **معجم المصطلحات الأدبية** ، ص 104.

[3] ينظر: رشاد ، **فن القصة القصيرة** ، ص 97.

[4] زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 75.

[5] برنس ، **المصطلح السردي** ، ترجمة: عايد خزندار، مراجعة: محمد بريري ، ص 19.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القصة .[1] والأحداث هي عبارة عن مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبًا سببيًا ً وهي كذلك " المادة التي تتكون فيها القصة وتبنى عليها أجزاء الرواية " .[2] و الحدث عبارة عن " معادل موضوعي لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بطريقة فنية " .[3] " في حياتنا لحظات عابرة، قصيرة ومنفصلة، لا يصلح لها أدبا سوى القصة القصيرة، فهي الكفيلة بأن تصور حدثا محددا لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده " [4].

ويقوم بناء الحدث في المجموعة على نسق التتابع، حيث جاءت أحداث القصص متسلسلة مترابطة لا فواصل زمنية قد تحدث ارتباكًا في الحبكة، فالأحداث تتابع إلى أن تصل إلى نقطة الحل.

في قصة " موت الرجل الميت "، تبدأ القصة باستهلال يؤسس فيه الكاتب للحدث الرئيسي ، وهو العلم بموته ، ليس عن طريق وسائل الإعلام ولا عن طريق النعي ، بل عندما نظرت زوجته إلى وجهه . وهذا الاستهلال أعطى القصة ديناميكية وحركة تغري القارئ بالمتابعة والتوغل في طبقات المتن النصي التالية التي تعقب عتبة الاستهلال .[5] ومن يقوم بالسرد هو الراوي المتكلم المشارك في الأحداث:" **هذا الصباح علمت لأول مرة بموتي، لم اعلم به من وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة... إنّما علمت حين نظرت زوجتي في وجهي، وقالت بهدوء: أنت إنسان ميت** "[6]. بعد ذلك تتوزع أحداث القصة عبر عدة مراحل تمتاز باتخاذها مبدأ السببية في سيرها : في البداية ، يكشف الكاتب عبر الحوار الذي دار بين البطل وزوجته عن حالة الموت المفاجئة التي أصابته ، وعلى العكس من ذلك فقد أضافت بأنها تعيش منذ زمن بعيد مع إنسان ميت : " **حدقت في عيني وأضافت : منذ سنوات وأنا أعيش مع إنسان ميت** " [7].بعد ذلك يتقدم الكاتب بالحدث إلى الأمام من خلال إيمان البطل بان إكرام الميت دفنه ، لذا قرر أن يقوم بالبحث عن

---

[1] ينظر: مريدن ، عزيزة ، **القصة والرواية** ، ص 25.

[2] أبو سعدو ، **فن القصة** ، ص 8.

[3] وادي ، طه ، **دراسات في نقد الرواية** ، ص 31-32.

[4] رشدي ، رشاد ، **فن القصة القصيرة** ، ص 4

[5] ينظر: عبيد وآخرون ، **أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم:** قراءات في سرديات سعدي المالح ، ص 43.

[6] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 11.

[7] **المصدر نفسه** ، ص 11.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

قبر ، وهذا ما لاقى قبولا وتشجيعا من زوجته : " **سرق زوجتي مني ... أنني ما زلت رغم موتي، أراعي مشاعر الأحياء... وأوصتني زوجتي بأن أجد قبرا قريبا ، سهل المسالك** " [1]. ثم يصور الكاتب عن طريق الحوار الذي دار بين البطل وزوجته خيبة أمله بسب فشله في الحصول على قبر ، مما جعله يعود إلى البيت في هذا الحوار يكشف الكاتب عن عدم رغبة الزوجة ببقائه في البيت ، كي لا يجد المعزون فيه رجلا ميتا : " **هزّت برأسها بنزق وقالت : لا أريد أن يجدوا في البيت رجلا ميتا ، فتتكدر أمسيتهم ، لا أريد أن يكون العزاء طقسا للموت ، بل احتفالا بالحياة** " [2]. بعد ذلك يصور الكاتب نشوة البطل لعثوره على قبر جاهز لاستقباله، والشعور المطلق بأنّه مات موتا حقيقياً وكاملاً : " **فنزلت فيه ، وتمددت ، وأغمضت عيني ... لم أر من الذي أهال التراب فوقي، بل أحسست بنشوة طلقة... وخفت على نشوتي أن تنضب مع الأيام ، إلا أنها ظلت القصة،إلى أن بلغت ذروتها** "[3]. وفي النهاية يفضي الكاتب إلى المشهد الأخير من أحداث القصة ، حيث يصور الحوار الذي دار بين الأم وأولادها حول حقيقة موت الأب ، وأنّه لم يمت بل هو حي بينهم : " **وأصغيت إلى ابني يسأل وابنتي ... متى مات أبي ؟** "[4] **عند ذلك يالقصة "بالراحة التامة** : " **فارتاحت روحي ، لأن أبنائي عرفوا بأنني حي بينهم ، ولم يسألوا لماذا ، إذن نزور هذا القبر** "[5].

وجاءت الأحداث في قصة " قبر مفروش للإيجار " مرتبةً ترتيبًا حسب تسلسل وقوعها بلا تقديم أو تأخير ، حيث أن كل مرحلة من مراحل الحدث تترابط وتمثل مرحلة زمنية مهمة في الحدث . يبدأ الكاتب بالتمهيد للحدث الرئيسي من خلال سرد أحداث القصة بضمير الأنا المتكلم ، حيث تتدرج الأحداث في بنائها حسب التسلسل الزمني الآتي:

---

[1] أبو حمدان ، **موت الرجل الميت** ، ص 12.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 3.

[3] **المصدر نفسه**، ص 15.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 16.

[5] المصدر **نفسه** ، ص 16.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبدأ الكاتب القصة بتقديم استهلال يعرف بنفسه لحارس العمارة من خلاله ، وهذا الاستهلال يهدف إلى " جلب انتباه السامع إلى الشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية " [1]. يقول : " **قدمت نفسي إلى حارس العمارة ، بهذا الإيجاز : " اسمي جمال توفيق أبو حمدان ، اكتب قصصا قصيرة وطويلة ، ومسرحيات وتدور حول الميت** "[2]أنه يعكف حاليا على كتابة قصة (موت الرجل الميت) ويبحث عن مكان مناسب .بعد ذلك يعرض الحارس على الكاتب أن يؤجره قبرا أسفل العمارة فهو مكان مناسب لشخصية الكاتب ، مفروش بفراش فاخر ولا ينقصه سوى إحضار الكفن : " **إذن فهذا المكان يناسبك ، وهو مفروش بفرش فاخر ، ولا ينقصك إلا أن تحضر كفنا ... ولأنك كاتب فيمكنك إحضار أوراق وأقلام ، فالمكان فسيح وحسن الإضاءة** "[3].

غير أن مكان القبر يقع في قلب العمارة، وجميع أبواب ومنافذ الشقق تتفتح عليه وهو بدون ستائر، أي أنه سيكون مكشوفا لسكان الشقق الأحياء.بعد هذا الحوار يتقدم الكاتب بالحدث إلى الأمام ، فبعد طول تفكير يوافق الحارس على عرض الحارس ، فيتسلم مفاتيح قبره المُذهب : " **هززت رأسي شاكرا ، حسن إذن ، اتفقنا ... وكأنما أدرك الرجل ما أفكر فيه، فبشّ في وجهي، ومد يده إلى حلقة مفاتيح معلقة بزناره، اختار مفتاحا مذهبا، قدّمه إلي، وقال " هذا مفتاح القبر، مبروك. وأرجو أن تكون عتبة خير عليك، وان تجد الموت الهانئ** " [4].بعد ذلك تتابع أحداث القصة ، فمن خلال انهماك الكاتب بنقش قصته على جدران القبر الذي يمكث فيه ، يلاحظ عدم اكتراث سكان العمارة به ، حيث لم يلتفت إليه أحد : " **تحلقوا حول حارس العمارة والذي وقف بيني وبينهم ، قائلا : " إنه المستأجر الجديد "، صحيح أنه ميت ، لكن هذا لا يضره فقد لمست فيه خصالا طيبة ، وأنه كاتب** " [5]. هنا تبدأ الحسرة والحيرة داخل الكاتب وتارة الدموع ، ويتضح ذلك من خلال الحوار مع الحارس الذي جاء ليعبر عن استغرابه من سكان العمارة : " **قال : لم**

---

[1] ينظر: النصير ، ياسين ، **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي** ، ص 176.

[2] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 17.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 17.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 17.

[5] **المصدر نفسه** ، ص 18.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعرفوك لكي ينكروك . قلت : " كيف : أنا الذي أوجدتهم ، رسمت ملامحهم وحيواتهم ، أعطيتهم أنا الذي أوجدتهم ، فكيف أنكروني .. قال : ربما لأنهم أحياء ولأنك ميت "[1]. وفي المرحلة الأخيرة وبعد هذا الحوار يضطر الكاتب إلى الإيواء إلى القبر ، حيث عاد إلى الانهماك في كتابة قصة (موت الرجل الميت) . نظر حوله إلى فتحات قبره لكنه وجدها مسدودة تماما ، فالقبر الذي يمكث فيه قبرا حقيقا :" **ولم يعلم حولي إلا هذا الانسداد المصمت ، وأحسست وكأن العمارة لم تكن قائمة أصلا . وإن كل ما حول قبري المفروش إلا خلاء ممتدا** "[2]. ففي القصة ثمة حكاية مجازية عن كاتب يبحث عن قبر مفروش يسكنه وينعقد الحوار بين شخصية الكاتب وحارس العمارة ليكتشف القارئ أن القبر المفروش ليس سوى غرفة مكشوفة لبقية سكان العمارة من الأحياء , وعندما يأتي سكان العمارة ليستلموا مفاتيحهم يتعرف فيهم الكاتب على شخصياته القصصية التي خلقها, لكن تلك الشخصيات الحية لا تتعرف على الكاتب الذي كان سبباً في وجودها , فيضطر إلى الإيواء إلى قبره ليكتشف أن القبر لا جدران له ولا نافذة ولا باب , إنه قبر حقيقي وليس قبرًا مجازيًا كما حاولت القصة أن تصور لنا في صفحاتها الأولى [3].

يتكون بناء القصة في قصة " العشب " من ستة أجزاء متتابعة ، حيث جاءت متسلسلة مترابطة على النحو الآتي :

في بداية القصة يؤسس الكاتب للحدث الرئيس باستهلال يمهد فيه لقصة طفل صغير يهديه والده في يوم مولده الأول آلة لقص العشب مصنوعة من المطاط : " **في عيد ميلادي الأول . أهداني أبي آلة لقص العشب ... فقد كانت الآلة مصنوعة من المطاط لأحك بها أسناني** "[4].بعد ذلك يعمد الكاتب إلى الحوار الذي دار بين الأم والأب حيث أبدت الأم من خلاله احتجاجها الشديد على هذه الهدية: " **قالت لأبي: لا يوجد عندنا عشب، نحن نعيش في صحراء، لا ينبت فيها عشب، فلماذا أحضرت له هذه. أجاب أبي**

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 22.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 25.

[3] ينظر: ضمرة وآخرون ، **القصة في الأردن نصوص ودراسات**، ص 25.

[4] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 49.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحكمته الرصينة " يوما ما سيكون عشب... " [1].بعد هذا المشهد يتكرر نفس الموقف ونفس الهدية في الثلاث سنوات اللاحقة ، ليهديه والده في يوم مولده الخامس آلة لقص العشب تعمل بالبطارية : " **فرحتُ بها إلى أن نفذت شحنتها ، فانطفأت أضوائها وخمدت أصواتها ، وظلت مهملة في زاوية الدار** "[2].بعد ذلك بحكمة:حداث القصة ، فيستعين الكاتب بالحوار ، فمع مرور الزمن وفي أول يوم دراسي للطفل ، أحضر له والده آلة متطورة لقص العشب هدية دخوله الحرم المدرسي : " **قلت له يا أبي ، المدرسة قائمة في منطقة صحراوية ، ولا يوجد بها أو حولها عشب ". رد عليّ بحكمة : " اصبر يا بني سينبت العشب يوما ما ... وستحتاج لآلة قص العشب ... حافظ عليها** "[3].

وبعد هذا الحوار يتقدم الكاتب بالحدث إلى الأمام ، حيث تتوالى الهدايا على الابن ، ففي عرسه أهداه والده واحدة . بل إن المهنئين أيضا أهدوه مثلها . كما أهدته زوجته في يوم زواجهما وجمالا:وفي يوم العشاق أخرى تفوق الأولى جمالا: " **أهداني أبي في حفل العرس البهي، آلة قص العشب، وكذلك فعل المهنئون، حتى اكتظت قاعة الفرح الإسمنتية، حسنة الإضاءة بتلك الآلات.. ولا من عشبة واحدة** "[4]. وفي المرحلة الأخيرة تأتي لحظة التنوير في القصة والتي تكون بمثابة التقاء خيوط الحدث ، ففي يوم موت البطل اجتمع الناس حول فراشه ، وتوقع أن تهدى له آلات قص العشب ، إلا أن رهبة الموت منعته من أن يفتح عينه لمعرفة من أهداه ، فاستسلم للموت . وفي القبر أحس بأعشاب تنمو على أرض القبر وجدرانه وسقفه ، بل راحت تنمو على ما تبقى من أعضائه ، فضاع بين الأعشاب المتطاولة ، وهنا شعر بالفزع لأنه ليس لديه آلة لقص العشب :" **قبل أن أفقد إدراكي وحسي نهائيا ، أحسست بأعشاب أخذت تنبت وتنمو على أرض القبر وجدرانه وسقفه ، وتزحمني عليه ، حتى راحت تنمو على ما بقي ومن أعضائي** " [5].

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 49 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 49 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 50.

[4] **المصدر نفسه** ، ص 51 .

[5] **المصدر نفسه** ، ص 51 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتطالعنا شخصية " الجلاد" في قصة " يوم الإجازة " ، الجلاد الذي قضى ردحًا من حياته على منصة الإعدام , يقف بجانبها , ويضع الغطاء على رأس المحكوم عليه بالإعدام , ثم يشد الحبل فينتفض جسد المحكوم عليه, وتفيض روحه , هذا الجلاد الذي لم يحظ بإجازة من عمله منذ زمن بعيد , فقط في هذا اليوم لم يكن لدى المحكمة محكومين بالإعدام فسمحوا له بيوم إجازة يقرر الجلاد في نفسه أن يتمتع بتفاصيل بيوم إجازته , فيستيقظ عند الفجر على تغريد الطيور ومنع نفسه أن يسمعها استغاثات مخنوقة , وعند الصباح ذهب إلى البحر , ومنع نفسه أن يرى أمواجه دماء دفاقة , وعند الظهر دخل حديقة , ومنع نفسه أن يرى الأزهار رؤوسا ذابلة , وعند المغرب ذهب إلى الغابة , ومنع نفسه أن يرى الأشجار أجسادا متدلية , والأغصان أيادي تستغيث, وفي السماء سهر تحت الليل الساجي ومنع نفسه أن يرى ظلمة الزنازين . وهكذا ظل الجلاد مستمتعًا طوال يومه إلى أن بلغ استمتاعه الذروة فأحس بالنعاس , ودخل غرفته لينام . وعند الفجر وجدت زوجته جثة تتدلى بحبل من سقف الغرفة.

وتسرد قصة " العمر" سيرة بطلها الذي يدلف هذه اليوم إلى الأربعين , عين من العمر, كان قد تعرف إلى زوجته , وهي في الثلاثين من عمرها , وكان هو حينها في السادسة والعشرين أحبها كما لم يحب زوج زوجته, إلى أنها كانت تذكره دائما بأنها أكبر منه عمرا, وكان يجيبها بأنها أكبر منه عقلا وحبًا . هذا اليوم هي ما زالت تقبع في قبرها وهي في التاسعة والثلاثين من عمرها كيفما ماتت, بينما هو بلغ الأربعين من عمره ,إلا أن توحده معها أبقاه في التاسعة والثلاثين .

أما قصة " جيران القمر" فيأخذنا جمال أبو حمدان فيها إلى عالم أساطير البحر, حينما يسرعنها,قصة صاحب الغرفة السرية التي تقع بجواره, والذي كان يجلس على امتداد أيام عمره يرنو من خلال نافذة غرفته إلى البحر , منتظرا تلك الحورية التي ظلت عصية في لحظة اليقظة . وبعد خمس وعشرين سنة من الجلوس على تلك النافذة يقرر أن يلج إلى البحر حينما رآه ينشق عنها ,ورآها تدعوه لولوج البحر قائلة له: جئت لآخذك . فيسلم نفسه إليها ويدخل البحر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب – بناء الشخصيات

تعد الشخصية من العناصر المهمة في البناء القصصي ، وهي من المكونات الرئيسية في القصة ، ولا يمكن فصلها عن أي مكون من مكونات البناء القصصي ، الشخصية تتفاعل مع جميع المكونات الأخرى كالحدث والزمان والمكان ، والشخصية هي" كل مشارك في أحداث الحبكة سلبا وإيجابا ، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات ، بل يكون جزءا من الوصف ، فالشخصية عنصر مصنوع ، مخترع ، ككل عناصر الحكاية ، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها ، وينقل أفكارها وأقوالها[1] . كما يراها آخرون بأنها : " مجموعة الصفات الاجتماعية ، والخلقية ، والمزاجية ، والعقلية ، والجسمية التي يتميز بها الشخص ، والتي تبدو بصورة واضحة متميزة في علاقته مع الناس " .[2] وهي " ذلك المجموع المتكامل المترابط للعلاقات الداخلية ، الممتزجة بواسطة كل المؤثرات الخارجية " .[3] وتعد الشخصية في القصة بمثابة العمود الفقري للقصة ، أو هي العنصر الذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى ، فالفكرة لا تكتمل إلا من خلال الشخصية ، وكذلك الحدث لا يتولد إلا عبرها ، وتتضح القيمة الحقيقة للزمان والمكان من خلال علاقتها بالشخصية العامة .[4]

وتشترك شخصيات جمال أبو حمدان المحورية في هذه المجموعة بسمات عامة تجمعها فهي جميعها شخصيات متأزمة , ومهزومة, ومقهورة ...., تحس بغربتها وإحباطها وعجزها عن تغيير واقعها . بل إنها تكاد تخلو من نموذج البطل المقاوم والمصر على التطور نحو الأفضل . كما أن بعض شخصيات المجموعة جاءت تجسد في أبعادها إنطواء الفرد وانكفاءه على نفسه, وإحساسه بالهامشية, الأمر الذي دعاه للاتجاه نحو عالمها الخاص, وأحاسيسها الداخلية كما امتازت الشخصيات بالعمومية, فاختفت الأسماء وأضحت الشخصيات

([1]) زيتوني ، لطيف ، **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، ص 113–114.

[2] العاني ، شجاع ، **البناء الفني للرواية العربية في العراق** ، ص 97.

[3] إبراهيم ، نبيلة ، **فن القصة بين النظرية والتطبيق** ، ص 28.

[4] ينظر: الفريج ، هيفاء ، **تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية** ، ص 46.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقرب ما تكون إلى العموم, ونستطيع أن نستثني من ذلك قصة " قبر مفروش للإبحار " حينما قدم لنا شخصيتها المحورية وهي تحمل اسمه وصفته. ونلحظ ذلك في :

- قصة الخروج إلى القنص (مجموعة من الرجال). – قصة العمر (الرجل والمرأة)
- قصة يوم الإجازة (شخصية الجلاد وزوجته) . – قصة الربيع (البستاني)
- قصة جيران البحر (صاحب الغرفة السحرية) – قصة الورد (المرأة العجوز)
- قصة العشب (الطفل الصغير والوالد والزوجة) – قصة العزاء (الرجل الذي تفاجأ بموته)
- قصة قمر العاشقين (شخصية العاشِقين).

إن شخصيات هذه المجموعة بصورة عامة أتت لتدفع بالقارئ باتجاه غرابة العالم الذي تصفه في محاولة منها للتعرف على المأزق الذي تعيشه, وتحاول البحث عن الخلاص منه, أو التأمل أو الانطلاق أو البحث عن الحقيقة.وقد استدعى الكاتب نوعين من الشخصيات هما :

1 – الشخصية الرمزية في المجموعة :

لقد اهتمت الرمزية بإبراز عالم الإنسان الداخلي , وما يدور فيه من تحولات [1] والطريقة التي يحقق فيها الرمز هدفه لا تتم عن طريق تحديد الأشياء تحديدا تاما ودقيقا ، والاستعانة عن ذلك بوسائل أقرب إلى معطيات الفن التشكيلي والموسيقى كالظلال والشفافية والعمق والكثافة ، وبما يمنح الصور الرمزية غموضا ناشئا عن الاحتمالات وتعددها ، لا من تقعر الأسلوب وإبهام الفكرة [2]. وفي القصة يزيد الرمز من مستوى التوتر الأدبي والتأثير في نفس المتلقي ، وهو كذلك يعمل على تقديم المتعة الجمالية عن طريق إشاعتها لجو من المعاني الضبابية [3].

وقد استطاع جمال أبو حمدان أن يحتل مكانة بارزة في خارطة القصة القصيرة الرمزية في الأردن , وقد لفت الأنظار إليه منذ صدور مجموعته القصصية الأولى . وهو باختياره أسلوب الرمز في قصصه فإنه يمنح

---

(1) محمد سعيد ، **العناصر الرمزية في القصة القصيرة** ، ص 15.

(2) ينظر: الهويدي ،**الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث** ، ص 19.

(3) ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 37.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسه حرية اختيار البطل والمكان , الأمر الذي قاده إلى تأليف القصص التي تعتمد وجودها الخاص , وبذلك تصبح معادلته هي المصالحة بين عقلنة النص (التأليف) وعفوية النص (الانسياب) [1].

إن الشخصيات الرمزية في مجموعة " موت الرجل الميت " ليست مجرد شخصيات فردية بل هي نموذج أو حالة إنسانية عامة, ففي قصة " العشب " مثلا تطالعنا شخصيتان رئيسيتان شاب يشعر بعدم قيمة ما كان يقدم إليه من هدايا في مناسبات شتى مر بها في حياته , لأنه لا يستطيع أن يستفيد من تلك الهدايا التي كانت عبارة عن الآلات لقص العشب, وهي مختلفة الأحجام والأنواع , وذلك على اعتبار أنه يعيش في مكان لا ينبت فيه عشب, ولا يتوقع أن ينبت فيه : " **ألا تكفي ألآت قص العشب هذه ... والعشب لا ينبت عندنا . بيتنا قائم في صحراء وبيت ابننا مبني في صحراء، ولا من عشب.. حتى قصر الحاكم قائم في وسط الصحراء، ، والصحارى تمتد حوله من شرق الشمس إلى مغربها** "[2]. والشخصية الثانية : هي الأب الذي يجسد الوعي بأهمية تلك الآلات, على اعتبار أنه سوف يأتي اليوم الذي سينبت فيه العشب : " **ردّ علي بحكمته : اصبر يا بني ، سينبت العشب يوما .. وستحتاج لآلة قص العشب .. فاحتفظ بها ، وحافظ عليها** " [3]. والشخصيتان هنا وإن بدت في ظاهرهما أب وابنة إلا أنهما بالتأكيد يرمزان إلى قضية أكبر من ذلك بكثير , قضية باتت تؤرق أبو حمدان كثيرا في الكثير من أعماله الأدبية ,وهي قضية الشعب الفلسطيني، قضية إثبات الوعي من جديد، ويبدو الكاتب تأثره برواية الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني (أم سعد) حينما تقرأ أم سعد على زرع عود العنب الناشف، على الرغم من أنه عود ناشف إلا أنها ترى أنه لا بد يوماً سيورق.

ولاشكّ في أن هاتين الشخصيتين تتقاطعان مع شخصية الرجل في " موت الرجل الميت ",ذلك الرجل الذي يمثل الوطن العربي بسلبياته, وتأملاته, وأحلامه, وموته وهو حي. وهو شخصية مجردة, لا ملامح لها, ولا اسم, فقط هو متأزم ومشغول بالبحث عن قبر له في أنحاء المدينة. وتمثل زوجة الرجل الوعي بالواقع ورفضه ,

---

[1] ينظر: السالم ، إيناس ،**اتجاهات القصة القصيرة في الأردن من خلال الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة الرأي في التسعينات**، ص 176-177.

[2] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص51 .

[3] **المصدر نفسه** ، ص 50.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

في حين يمثل المعزون الأصدقاء بقية الشعب الميت ,وأظن بأنّ الأطفال هم الأمل الباقي : " **فارتاحت روحي ، لان أبناءي عرفوا بأنني حي بينهم ، ولم يسألوا ، لماذا إذن نزور هذا القبر ... سمعت وقع خطاهم على حصى الطريق الوعر مبتعدة عن القبر** "[1].

2 – استدعاء الشخصية الأسطورية:

لقد برزت الشخصية التاريخية أو التراثية في الكثير من المجموعات القصصية للقاص جمال أبو حمدان , إلى أن أصبح ذلك من أبرز ملامح عالمه الفني, فهو شغوف باغتراف شخصياته القصصية من حضن التاريخ أو التراث والأساطير. ومثال ذلك :

- شخصية (أبو ذر الغفاري) في قصة (أبو ذر الغفاري) من مجموعة أحزان كثيرة وثلاث غزلان . الذي فشل في إنقاذ أبناء قومه من الجياع وحثهم على إشهار سيوف هي ليست تخصهم .
- شخصية زيزياء في قصة البحث عن زيزياء من مجموعة البحث عن زيزياء . حيث اتخذها الكاتب قناعا ليعبر عن القضية الفلسطينية .

ولكنه في هذه المجموعة لا يبدو لنا ذلك الشغف واضحاً جلياً , ولعلّ هذه واحدة من أهم الفوارق التي تميز هذه المجموعة عما سبقها من مجموعات قصصية , فقد خلت المجموعة من تلك النوعية من الشخصيات باستثناء شخصية " حورية البحر " في "قصة جيران البحر" التي أتت لتعيدنا إلى عالم أساطير البحر القديمة. وقد حاول أبو حمدان أن ينتزعها من سياقها المعرفي ليضعها في مناخ عنصري:" **فيمثل هذا اليوم ، شدّ قامته وهمس لنفسه : سألج اليوم البحر ،قد تهيأت له ، فمنذ خمس وعشرين سنة وأنا قعيد هذه الغرفة السرية على الشاطئ . ما عدت أطيق الجفاء والنأي ... وما كاد صوته يجتاز غشاء النفس حتى رأى ، وكان يقظا ، البحر ينشق عنها ... كان مساء وكانت متلفعة بالبحر الداكن ، مرشومة بالزبد ... همست : حان وقت لولوج البحر والشاطئ ، ومشى على الماء** " .[2]

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 16.

[2] **المصدر نفسه**، ص 47.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ج – الزمان والمكان

يقول جمال أبو حمدان " لازمان في كتاباتي ، الزمان عندي امتداد وهمي , الماضي انطوى والمستقبل لم يأت .. والحقيقي هو الحاضر الراهن "[1]. هكذا يصرح ؛ ولكني أرى غير ذلك .

فهذه المجموعة تعلن عن زمانها بشكل واضح , " لأن وجود الزمن في السرد حتمي إذ لا سرد بدون زمن ".[2] ولا يمكن كتابة أي نص سردي بدون الزمن فهو حقيقية مجردة لا تظهر إلا من خلال تأثيره على العناصر الأخرى.[3] وقد حددته في سائر قصصها تحديدا أظنه كان دقيقا. فنحن نجد تحديدا للزمن في قصة " موت الرجل الميت " وهو يحدده منذ البداية: "**هذا الصباح علمت لأول مرة بموتي** " [4]. وفي قصة " قبر مفروش للإبحار " **يقضي بطلها ليلته وهو يكمل كتابة قصته على جدار القبر, وكان ينظر بين الفينة والأخرى إلى خارج القبر منتظرا بزوغ خيوط الفجر الذي ظن بأنه رؤيته من نافذة ذلك القبر ستكون تجربة فريدة بالنسبة إليه** " [5]. وكذلك الحال لقصة " الخروجعند منبلج " يقول : " **ومع منبلج الفجر خرجنا إلى الفضاء الواسع** " [6]فهو يحدد بداية زمن القصة عند منبلج الفجر.

وفي قصة " العمر " يحدد الزمان الذي تدور فيه أحداثها بقوله " **بعد أن أنزل الشمس عن كتفيه دلف الرجل** "[7]. فالزمان إذا يبدأ بمغيب الشمس وبدء الظلام. أما المكان في مجموعة " موت الرجل الميت " فإنه ضبابي , لا ملامح واضحة له, فهو خيالي يفتقد الكثير من محدداته , فقد لجأ القاص في معظم قصص المجموعة إلى أماكن غير متوقعة وغير مألوفة , كالقبر والتابوت . وكان هناك تركيزا على هذه الأماكن المعتمة، ولكن على الرغم من تركيزه على لحظات الإعتام تلك في أمكنته ؛ إلا أنه كان دائما يحاول أن يجد

---

(1) **مقابلة مع جمال أبو حمدان** ، أجرى المقابلة: محمد جميل خضر ، جريدة الرأي ، ص 9.

(2) بحراوي ، حسن ، **بنية الشكل الروائي**، ص 117.

(3) ينظر: الخطيب ، إبراهيم ، **نظرية المنهج الشكلي** ، ص179.

(4) أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 11.

(5) **المصدر نفسه** ، ص 12.

(6) **المصدر نفسه** ، ص 27.

(7) **المصدر نفسه** ، ص 37.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مخرجا لها أو بقعة ضوء , كان يسمح للشخصية أن تخرج من تابوتها مثلا , أو أن تفتح نافذة القبر لتطل على الفجر الذي تنتظره.

يظهر القبر في قصة " موت الرجل الميت " مسرحاً لبعض أحداث القصة :"**ولم أعجب أنني وجدته محفورا ، جاهزا لاستقبالي ، فنزلت فيه وتمددت ، وأغمضت عيني ... فلم أر من الذي أهال التراب فوقي، بل أحسست بنشوة طلقة ، لأني أخيرا متّ موتا حقيقيا وكاملا** " [1].

وفي قصة " قبر مفروش للإيجار " ، يبحث البطل عن قبر مفروش للإيجار ليستكمل قصته (موت الرجل الميت) التي جاءت في القصة السابقة. ومن خلال الحوار الذي دار بينه وبين حارس المكان يتضح لدينا أن القبر كان بمثابة المكان الأليف في نظر البطل: " **هذا المكان يناسبك وهو مفروش بفرش فاخر ولا ينقصك إذا تم النصيب إلا أن تحضر كفنا... فالمكان فسيح وحسن الإضاءة وجيد التهوية ومجهز بكل ما يلزم... فالمكتب من خشب الورد والكرسي الدوار مثير ومريح** "[2]. وفي مقطع آخر : " **بعد أن يأست من رؤية شكل أو ملمح ، قلت ، علي الآن أن استمتع في هذا المكان الطيب المريح كنت انظر طلة الفجر ستكون تجربة فريدة لي** "[3] . بعد ذلك يكتشف البطل أن القبر لا جدران له ولا نافذة ولا باب بعد أن تلقى وعدا في البداية بأنه يستطيع رؤيته سكان العمارة من قبره والتحدث إليهم، لذا يتحول القبر إلى مكان معادي وغير أليف : " **لكن الفجر لم يطلّ علي ، ولم اقدر أن اطل عليه إذ حين قمت إلى النافذة وجدتها مسدودة تماما. مثلما سدة كل نوافذ العمارة بأبوابها ومطلاتها بشكل محكم ولم يعد حوالي إلا هذا الانسداد المصمت** "[4] .

ومن الأماكن الأخرى التي ركز عليها أبو حمدان ، التابوت ، حيث يظهر مكاناً استقر فيه بطل القصة : " **فما إن فوجئ بموته غير المتوقع ، حتى وجد رأسه المسجى داخل تابوت من خشب الورد الذي ما زال**

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 15 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 17.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 19.

[4] **المصدر نفسه**، ص 26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يختزن النسغ " [1]. وأيضا : " **وهنا قام الفقيد من مجلسه في صدر المكان ، غير ملتفت لجمهرة الحضور ، من رثائين ونداببن ومعزين ... راح يدور في جنبات الدار ، ومشى مخترقا الجميع إلى التابوت ... تمدد فيه ، وهجع ، هانئا بموته . وانتهى العزاء** " [2].

ثالثاً: البناء السردي في المجموعة

يقوم البناء السردي فالقصصي ومنعلى دراسة العناصر التي أسهمت في تكوين العمل القصصي ومن هذه العناصر السرد والحوار واللغة .

أ – السرد

يعتبر السرد من العناصر المهمة التي يدخل ضمنها البناء الفني، إذ يعتبر من الأساليب التي يقدم من خلالها الحدث . والسرد هو " المصطلح الذي يشمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة ، أم من ابتكار الخيال "[3]. والسرد خطاب السارد أو حديثه إلى مَن يسرد ، حديث من نوع خاص هدفه الاستحضار، أي إحضار الحياة إلى عالم خيالي مكون من شخصيات أو أفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات، أو تشييد هذا العالم وإنشائه عن طريق اللغة.[4] وهو الكيفية التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.[5]

تتنوع أساليب السرد في المجموعة ، ومن هذه الأساليب :

1– الطريقة التقليدية (السرد المباشر)

وهو عمل المؤرخ الذي يجلس إلى مكتبه ، ليدون التاريخ الظاهر لمجموعة من الشخصيات [6].ويقتصر دور السارد على تقديم أقوال الشخصيات المتحدثة بكلمات أو ما يشير بها السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته ،

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 55.

[2] **المصدر نفسه**، ص57.

[3] وهبه ، مجدي ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب** ، ص 238.

[4] الكردي ، عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ،ص 167.

[5] لحمداني ، حميد ، **بنية النص السردي** ، ص 167.

[6] نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، ص 78.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو إلى هيئة المتحدث به " [1]. وفي هذه الطريقة يقدم القاص الأحداث في صيغة ضمير الغائب ، وتتيح هذه الطريقة الحرية للكاتب ، لكي يحلل شخصياته وأفعالها تحليلًا دقيقًا وعميقًا ، ثم إنها لا توهم القارئ بأن أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية ، وإنّما هي من صميم الإنشاء الفني [2].

وقد عمد أبو حمدان في عشر قصص من قصص مجموعته " موت الرجل الميت " إلى استخدام أسلوب السرد بضمير الغائب , وهذه القصص هي " يوم الإجازة , العمر , جيران البحر, العزاء, الشموع , قمر العاشقين, الورقة ,الورد, الربيع ,الدخان ".

في قصة الورد ، يلجأ أبو حمدان إلى السرد بضمير الغائب لأحداث حكاية امرأة الحي الفقيرة العجوز الوحيدة , التي تقطف الورد من أشواكه , ومن ثم تنسقه في باقات , وتبيعه في الأحياء الأخرى للعشاق , وغيرهم. وقد ظلت هذه العجوز على هذا الحال زمنا إلى أن تكومت الأشواك في منزلها . وفي ليلة ما تعثرت في العتمة وسقطت فوق كوم الأشواك فنخر الشوك جسدها الضامر الهش , ولم تقو على النهوض , وظلت تتقلب من الألم فوق الأشواك التي راحت تفتح في جسدها ثغرات دقيقة تنز منها الدماء حتى الصباح حينما وجدت ميتة : " **في ليلة ما ، كانت بائعة الورد تقطع غرفتها بوهن من زاوية إلى زاوية ، حين تعثرت في العتمة ، وسقطت فوق كوم الأشواك . تنخز الأشواك جسدها الضامر الهش ، ولم تقو على النهوض ، فظلت تتقلب من الألم على الأشواك** "[3].

في قصة العزاء يعرض الكاتب أحداث القصة مستخدما ضمير الغائب للرجل الذي يفاجأ بموته غير المتوقع , ليجد رأسه مسجى داخل تابوت من خشب الورد: " **لم يجد أحدا يرثيه في يوم مماته ، غير كوم من شظايا وغباره ... بعثرتها في زوايا الدار . فما أن فوجئ بموته غير المتوقع ، حتى وجد رأسه المسجى ،**

---

[1] الكردي ، **الراوي والنص القصصي** ، ص 198.

[2] شريبط ، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة** ، ص 24.

[3] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 67.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

داخل تابوت من خشب الورد الذي ما زال يختزن النسغ ، رتلا من الرثائين ، الذين اصطفوا وفق أولوية وصولهم إلى بيت العزاء" [1].

2 – الترجمة الذاتية (السرد غير المباشر)

وهو خطاب منقول بصيغة الماضي، يأتي بعد فعل القول أما في معناه. وقد لا يكون مسبوقًا بعلامات تنصيص، و خطاب الغائب هو خطاب غير مباشر لانّ السارد لا ينقل كلام الشخصية بحروفه، بل ينقل معناه،وفيه يلجأ القاص فيها إلى سرد الأحداث بلسان شخصية من شخصيات القصة مستخدما ضمير المتكلم ، ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظره الخاصة ، فيحللها تحليلا نفسيا متقمصا شخصية البطل ، ولهذه الطريقة عدة عيوب ، من بينها تحكم القاص في مسار الشخصية ، وكذلك يجعل المتلقي يعتقد أن الأحداث المروية قد وقعت للقاص وإنها تمثل تجارب حياته [2] . وتتعدد في هذا السرد الأبنية ، وتتعدد الرؤى وظلالها ، ويتيح الكاتب للشخصية أن تواجه القارئ مباشرة ، فتتحدث إليه ، وتتحاور دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخرى ، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة دون أن تنتظر مَن يحجب عن القارئ بعض أفكارها ومواقفها [3]. وقد استخدم أسلوب السرد بضمير المتكلم في الخمس قصص الباقية للمجموعة : (وهي موت الرجل الميت , قبر مفروش للإيجار , الخروج إلى القنص, العشب, لم يحدث شيء بيننا).

في قصة " موت الرجل الميت "، يعبر الكاتب مستخدما ضمير المتكلم عن شخصية رجل يعلم لأول مرة من زوجته بأنه إنسان ميت منذ سنوات وبأنه قد حان الوقت لدفنه , لأن إكرام الميت دفنه, ولن يقوم أحد بهذه المهمة سواه , وعليه يهيأ نفسه لها:" **هذا الصباح علمت لأول مرة بموتي ، لم اعلم به من وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة المرئية ، فأنا إنسان نكرة لا تذكره وسائل الإعلام الرسمية والأهلية في حياته ولا تذكره بموته ،إنّما علمت حين نظرت زوجتي في وجهي، وقالت بهدوء: أنت إنسان ميت** "[4].

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ص 55 .

[2] شريبط ، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة** ، ص ، 23.

[3] ينظر: إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 176.

[4] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 11.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في قصة " الخروج إلى القنص " ، يعبر السرد الذاتي حول سبع رجال يخرجون مع منبلج الفجر إلى الفضاء الواسع للقنص . اثنان منهم ماهران بقنص البر, وثلاثة ماهرون بقنص الجو وواحد حديث العهد بكليهما, والسابع لا يحب القنص ويرفضه.وقد كانوا جميعا يحملون بنادقهم معهم, إلا الأخير الذي كان يحمل كتابا في يده :" **أمضينا طوال الليل في تجهيز البنادق والذخيرة ، وانهمكت النساء في إعداد الطعام للرحلة . ومع منبلج الفجر، خرجنا إلى الفضاء الواسع، تعاونا في حمل الطعام والأدوات، وعلقنا البنادق في أكتافنا** "[1].وحينما يصلون إلى المنطقة التي اختاروها للصيد يتبعثرون بين صخورها وأشجارها, إلا الأخير يظل ينتظرهم تحت شجرة وافرة الظل وصخرة ملساء كبيرة يقرأ كتابه. وعند انقضاء النهار يعود ليتجمع الأصدقاء تحت الشجرة الوارفة خالي الوفاض من القنص, ليقرروا أن يعاودوا الكرة في صباح اليوم التالي.إلا أنّه عند مغيب اليوم التالي يجتمعون على الخيبة ذاتها , ولكنهم هذه المرة كانوا يخشون أن يشمت فيهم صاحبهم السابع ,فما كان منهم إلا أن وجهوا بنادقهم إليه وقتلوه وعند عودتهم كانوا يتساءلون : كيف أنهم سيفترقون بعد دفن سابعهم دون أن يعرفوا هو أي واحد منهم؟! : " **وكانت خطوتنا ، كلما اقتربنا من نهاية الرحلة ، تثقل ، وهمتنا تنهد ، إذ وقعنا في ربكة من أمرنا ، كيف سنفترق بعد أن ندفن سابعنا ، من دون أن نعرف من هو منا** " [2].

ب – اللغة والحوار

لا ينفصل أسلوب السرد والحوار عن اللغة, فهما يشكلان مع اللغة بنية القصة. ولقد أتت لغة السرد والحوار لغة نقية وفصحى في كافة قصص المجموعة, لم تشبها كلمة عامية واحدة.

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 27.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 31.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن أهم سمة تجلت في لغة مجموعة " موت الرجل الميت " هي اللغة الشعرية التي اعتمدت على التشبيهات والاستعارات والكنايات. وهي لغة سهلة ممتعة لا تخلو من سلاسة وانسيابية . وهي لا تعمد إلى تسطيح الجمل الكلمات, ولا يوجد بها تكلف , كما أنها خلت من الخطابية المباشرة غير الضرورية.

ولقد لجأ أبو حمدان . كما أشرت سابقا . إلى أسلوب التشخيص والأنسنة , بمعنى بث روح الحياة في الجمادات , وكأنه كان بذلك يحاول أن يدخل المفردات التي استخدمها في علاقات جديدة ربما لم تكن معهودة من قبل .والحوار هو حديث بين شخصين أو أكثر تتضمنه وحدة الموضوع وله وظائف متنوعة بوصفه وسيلة سرد، فهو يكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطباعها الأساسية [1]. وتقع على الحوار نقل مسؤولية الحدث من نقطة لأخرى في العمل القصصي [2].وهو قسمان ، الحوار الخارجي الذي يدور بين شخصية أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة ، ويسمى الحوار التناوبي ، الذي يعني تناوب شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة [3]. أما الحوار الداخلي فهو الحوار الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها ، ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه ، أو هو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثر ، فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام [4]. وتكمن أهميته في قدرته الفائقة على كشف ملامح الشخصية ومشاعرها الداخلية ، وكذلك استخدامه في تصعيد الحدث الدرامي [5].

ولقد ركز القاص في مجموعته على الحوار الذاتي " المونولوج " أو تيار الوعي , وتيار الوعي فكان ينطلق من اللا واقعي ليرى الواقع , ويلتقط الحلم ليصل إلى ذلك الواقع ففي قصة "موت الرجل الميت " ، نلحظ تيار الوعي في لحظات متعددة, أثناء حوار الشخصية مع ذاتها : " **وإذ كنت أومن بأن إكرام الميت دفنه ، وأن ما من أحد سيقوم بهذه المهمة المكربة ، فقد هيأت نفسي لها** " [6]. وأيضا : " **قضيت طوال النهار ،**

---

(1) ينظر: إبراهيم ، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق** ،ص 186.

(2) ينظر: عبد السلام ، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية** ، ص 21.

(3) ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 51.

(4) ينظر : أيدل ،**القصة السيكولوجية**، ص 116-117 .

(5) ينظر : فرحات ، أسامة ، **المونولوج بين الدراما والشعر** ، ص 19 .

(6) أبو حمدان ، **قصة موت الرجل الميت** ، ص 11.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في البحث عن القصص,لم أتكدر لفشلي في العثور عليه إذ أقنعت نفسي بأنني وإن كنت مستعجلا الموت ، فلست مستعجلا الدفن ، ورحت أتعزى بالتفكير ، بأن الكرامة الحقيقية للميت ليس في دفنه ، بل في سعيه الدؤوب ، وبحثه المتواصل عن قبره "[1] .

ولقد جاء الحوار في المجموعة مكثفا في أغلب القصص , وكان تارة ممتدا يفترس مساحات كبيرة من القصة, وتارة أخرى قصيرة هادفًا ضمن سرد أحداث القصة, ولكنه في كل الأحوال أتى معبرًا . وقد يأتي المقطع الحواري في قصة موت الرجل الميت بين الرجل وزوجته موجزا لفكرة القصة:

" استقبلتني زوجتي على الباب, وسألتني: لماذا رجعت؟

أجبت: لم أجد قبرا مناسبا.. سألت: وما هو المناسب لرجل ميت؟!

قلت: الحقيقة أنني لم أجد قبرا على إطلاق ..وأضفت : سأضطر للبقاء هنا...

صرخيوقفني".ك. لا تحول هذا البيت إلى قبر..

قلت: بالتأكيد لن أفعل . سأبقى حتى الصباح .. وغدا أعاود البحث, وأرجو الله أن يوقفني" [2].

وقد يكون الحوار الخارجي وسيلة يقدم بها القاص شخصياته ، يتجلى ذلك في قصة الخروج إلى القنص :" **تحركنا معا صوبها ، وكنا صامتين منكسي الرؤوس والبنادق ، إلى أن قال واحد منا : سيشمت بنا مرة ثانية . وقال ثان : لماذا أحضرناه معنا ما دام يكره القنص . وهتف رابع: انه ليس منا على أية حال .. لا نحس تجاهه بمشاعر حب أو بغض . فصاح رابع : بل إننا نكرهه** " [3].

رابعاً: ثيمة الموت في مجموعة " موت الرجل الميت "

يقدم لنا جمال أبو حمدان نفسه في هذه المجموعة كرجل ميت, بغض النظر عن كون ذلك الموت حقيقيًا أم رمزيًا , ويظل يعزف على سيمفونية الموت منذ بداية المجموعة وحتى نهايتها.وتركيزه على ثيمة الموت التي تبدو واضحة جدا في ثنايا " موت الرجل الميت " يمثل تجربة وجودية معقدة لديه , لها طقوسها الخاصة ,

---

[1] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ، ص 13 .

[2] **المصدر نفسه** ، ص 13.

[3] **المصدر نفسه** ، ص 29.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي قائمة على فعالية الخيال الخلاق , وليس خيالا افتعاليا .. إنها محاولة الإنسان إلى أن يعرف شيئا , وأن يقدم تفسيرًا أو تحليلًا للأشياء والكائنات . فهذه القصص تدور حول الفكرة الوجودية التي تقول :إن الحياة لا معنى لها بحد ذاتها ، وأن الإنسان الذي يستحق أن يعيش الحياة لا بد أن يختارها هدفا يبرر له بقاءها [1].

إن الموت في هذه المجموعة يبدو حادثة محورية في أغلب قصصها, غير أن تلك الحادثة تتنوع , وهي تشكل بوجهها الآخر حالة انبعاث جديدة . والمجموعة تشير إلى ثلاثة مستويات من الموت[2]:

- الموت الحقيقي والغياب الجسدي ، كما في قصة العمر وقصة قمر العاشقين ، حيث يتخذ الفراق شكل الموت .
- الموت الوجودي الداخلي النفسي .كما في قصة موت الرجل الميت وقصة قبر مفروش للإيجار
- الموت الوجودي الذي يفضي بالنهاية إلى الموت الجسدي . كما في قصة البستاني

ففي قصة " موت الرجل الميت " يتحدث القاص عن الموت في الحياة , فالشخصية لا تزال حية , ولكنها تبحث عن قبر لإتمام مراسيم دفنها " **إنني وجدته محفورا , جاهزا لاستقبالي ؛ فنزلت فيه , وتمددت , وأغمضت عيني فلم أر من الذي أهال التراب فوقي** " [3] فالقصة هنا تتحدث عن واقع الأمة العربية وحالها وذلك الرجل الميت وهو حي , ما هو إلا تلك الأمة العربية المبتهجة بموتها المتمثل في أنظمها وقوانينها , والأمل الباقي هم الأطفال , حيث يعيش بطل القصة حيا في قلوب أطفاله حتى بعد دفنه.

ويظل الموت في هذه المجموعة يشكل هاجسا ملحاً عند القاص , حتى أننا نراه يقوم بأنسنة الأشياء ونفخ الروح فيها , وكأنه يريد أن يقابل ذلك بموت الإنسان وخوائه. ففي قصة " العزاء"نجد البطل يلقي نفسه في التابوت بعد أن تحدث إلى جدرانالقبر,وودعها وحضر مراسيم تأبينه:" **وهنا قام الفقيد من مجلسه في صدر**

([1]) ينظر: صالح ، عالية ، **موت الرجل الميت (قصص جمال أبو حمدان)** ، ص 170.

([2]) ينظر: **المصدر نفسه** ، ص 171.

[3] أبو حمدان ، جمال ، **موت الرجل الميت** ،ص 15.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المكان ، غير ملتفت إلى جمهور الحضور من رثائين ونادبين ومعزين ... وراح يدور في جنبات الدار يجمع فيها الشظايا والغبار " .[1]

وفي قصة " قبر مفروش للإبحار " يقرر البطل أن يكمل كتابة قصته على جدار القبر , وكان يحاوره ويراجع أحداث قصته معه في محاولة لتناسي أمر سكان العمارة الأحياء الذين كانت نوافذ شققهم وأبوابها تطل على قبره .

وفي نسق آخر من قصص المجموعة التي يركز فيها جمال أبو حمدان على قضية الموت يتأمل البطل معنى الموت والحياة في غياب الشريك , وعودته في الحلم الذي يبدو مثل لحظة غسقية تعيد تجسيد ما مضى , وتصوير للحالم أن الحبيب الغائب مائل أمام ناظريه. هذا ما يصادفه القارئ في قصة " العمر " التي يصبح فيها عمر الرجل الحي أكبر من حبيبته الميتة ,فها هو قد بلغ الأربعين من العمر , وهي لن تبلغها أبدا ؛ لأن الموت غيبها , ومكنه من أن يصبح أكبر منها عمرا , فيما كانت هي أكبر عمر في الحياة . إنها مفارقة تعذب البطل الذي يرى بعين خياله ملامح المرأة الميتة , التي يشتاق إلى حضورها في تلك اللحظة التي بدأ يشعر فيها بروحه وقد هرمت :" **أكمل هو، بصوت بلا رنين أو صدى ، وها قد بلغت الأربعين اليوم ... وكاد يكمل " أما أنت فلن تبلغيها قط**" [2]

إذا نعم إنها سيمفونية , عنوانها الموت , وقد ظل جمال أبو حمدان يعزفها في قصص مجموعته " موت الرجل الميت " بقدرة عالية , وهي تعكس رؤيته وصراعه الحاد مع ذلك الموت.

أخيرًا يمكننا أن نتلمس بعض الظواهر المشتركة بين القصص التي تألفت منها مجموعة " موت الرجل الميت" وهي :

---

[1] أبو حمدان ، **موت الرجل الميت** ، ص 57.

[2] **المصدر نفسه** ، ص 38.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أولا : تميل هذه القصص إلى أسلوب التجريد , فجمال أبو حمدان يمزج فيها الحلم باليقظة وكأنه يريد أن يشير إلى فشل الإنسان في مواجهة الواقع , طارحا الهروب إلى عالم الأموات أو الحلم حلا نهائيا أمام معظم الشخصيات القصصية , أو تاركا إياها في دائرة الصراع والهم الذاتي .

ثانيا : أتت شخصيات هذه المجموعة باحثة عن الخلاص , منسحبة من سياقها الاجتماعي لديها رغبة تدفعها للهروب بعيدا عن الفساد الذي ينخر عالم البشر ويمزق أواصر العلاقات الإنسانية بينهم .

ثالثا : يتحقق في قصص المجموعة أهم ما يجدر أن تتمتع به القصة القصيرة , وهي وحدة الانطباع بعد أن ينتهي القارئ من قراءة القصص , وإلى أمد بعيد يظل عالقا في ذاكرته انطباع واحد وهو ثيمة الموت وسمفونيتها التي ظل يعزفها أبو حمدان في قصص المجموعة .

رابعا : تجتمع قصص المجموعة في أن طريقة استهلالها كانت تؤدي دائما إلى إغواء القارئ لمتابعة القراءة حتى النهاية بحثا عن الحقيقة , كاستخدامه لاستهلال النفي مثلا.

خامسا : اعتمدت قصص المجموعة على ما يسمى بلحظة التنوير ، فكانت نهايتها جميعا تأتي غير متوقعة , مخالفة لتوقع القارئ , فيجبره ذلك على إعادة قراءة تفاصيل القصة ثانية لكي يلملم ما خلفته لحظة التنوير , ويربط بين ما قدمته من إجابات عن أسئلة طرحتها القصة إما في بدايتها أو في وسطها، وهذا ما يعرف في عالم النقد بجماليات التلقي وهي نظرية صاحبها الناقد الألماني (ياوس) .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

تناول هذا العمل دراسة البناء الفني في القصة القصيرة الأردنية في الفترة بين عام 2000 إلى عام 2014 وفق منهجيته تناولت جميع عناصر البناء الفني بصورة تفصيلية (نظريا وتطبيقيا) ،مع الأخذ بعين الاعتبار أن جميع هذه العناصر مترابطة ترابطا وثيقا داخل العمل القصصي ، على الرغم من دراستها منفصلة بحيث لا يمكن أنْ تكون قيمة لأي عنصر ، ما لم يشكل وحدة مع باقي العناصر الأخرى . ونخلص من ذلك

– شهدت القصة القصيرة في الأردن خلال هذه الفترة ازدهارًا واضحًا . حيث زاد مجموع ما أنتجه الكتاب عن مئتي مجموعة قصصية ، ويحمل هذا الازدهار على مجموعة من الإشارات منها ، ظهور أسماء جديدة ، ومواصلة كتاب القصة إنتاجهم خلال هذه المرحلة .

– كشفت الدراسة عن سيادة البناء التقليدي على بناء القصة كونه أقدم الأنساق وأكثرها شيوعًا ، ويبدو ذلك من خلال سيطرة نسق التتابع في بناء الأحداث وغلبة الحبكة التقليدية .ونجحت كذلك بعض القصص في بناء حبكة متماسكة ذات بداية جاذبة ونهاية منطقية مقنعة باثة عناصر التشويق على امتدادها.

– أما بناء الشخصيات، فقد وجدتُ أنّ كتاب القصة في الأردن قد بنوا قصصهم وفق الطريقتين المعروفتين في بناء الشخصية، وهي الطريقة التي تقدم الشخصية تقديمًا كاملًا بكافة أبعادها (الجسمية والنفسية والاجتماعية). والطريقة الحديثة التي تسعى إلى تجريد الشخصية من كل سماتها حتى الاسم . وأن أغلب القاصين قد حرصوا على بناء شخصياتهم بناءً كاملًا . وقد كانت هذه الأبعاد شديدة الصلة بفكرة القصة.

– يعد المكان من أهم عناصر البناء القصصي، إلى درجة أنه أحتل دور البطولة في بعض القصص. كما كشفت دراسة المكان عن ارتباط بعض القصص بالبيئة ، وكانت المسرح الوحيد للأحداث وحركة الشخصيات .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

– أما بناء الزمن في القصة القصيرة الأردنية. فقد خلصتُ من ذلك ، أن الاسترجاع كان حاضرًا وبصورة أكبر من الاستباق في النصوص القصصية؛ كونه كتقنية زمنية مهمة لا يمكن للسرد أن يستغني عنها ، مع ملاحظة التفاوت في المساحة التي يشغلها الاسترجاع . مما يعني غلبة السرد التتابعي . وقد حرص الكتاب على أن تكون مقاطع الاسترجاع مرتبطة بالسرد بصورة لا تبدو مقحمة ، وتوظيفه توظيفا دلاليا . أما الاستباق فكان أقل حضورا في القصة القصيرة الأردنية

– لقد حفلت القصة القصيرة في الأردن بتنوع مستويات لغة السرد . ووجدتُ تفاوتا واضحا في هذا التنوع ، فهناك قصص سادت فيها اللغة التقريرية ، وقصص سادت فيها اللغة التصويرية ، وقصص سادت فيها اللغة التقريرية ، وكذلك المُضمنة. أما الحوار فقد حرص القاصون على الإفادة من الحوار بطريقة ثنائية –في الغالب – وما ذلك لم يخل الأمر من بعض العيوب؛ كطول الحوار في بعض المواقف أو طغيانه في بعض القصص.

– تميزت مجموعة " موت الرجل الميت " لجمال أبو حمدان في لغتها وموضوعها ومضمونها ، فقد اعتمدت قصص المجموعة على ما يسمى لحظة التنوير ، حيث كانت نهاية قصصها غير متوقعة مخالفة لتوقع القارئ ، وقد أتت شخصيات المجموعة باحثة عن الخلاص لديها رغبة للهروب بعيدا عن الفساد .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

- أبو حمدان ،جمال ، **موت الرجل الميت** ، عمان – الأردن ، دار أزمنة ، 2006 .
- الأزرعي ، سليمان ، **القبيلة** ، إربد – الأردن ، دار الكندي ، 2000.
- _____ ، **جمار منتقاة** ، دار أمواج للنشر ، عمان – الأردن ، 2003.
- جبر ، مريم ، طمي ، بيروت – لبنان ، دار الفارس ، 2000 .
- الجنيدي ، عمار ، **خيانات مشروعة** ، دار أزمنة ، عمان ، 2003 .
- _____ ، **ذكور بائسة** ، وزارة الثقافة ، عمان – الأردن ، 2011 .
- الرشيد، حسام، **رأس كليب**، عمان – الأردن، وزارة الثقافة، 2007.
- الزعبي ، باسم ، **تقاسيم المدينة المتعبة** ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 2007 .
- _____ ، **دم الكاتب** ، اربد – الأردن ، دار الكندي ، 2003.
- الشعلان، سناء ، **قافلة العطش** ، عمان – الأردن ، دار الوراق ، 2006
- ضمرة ، يوسف ، **أشجار دائمة العري** ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 2002
- العدوان ، مفلح، **موت لا أعرف شعائره** ، عمان – الأردن ، دار أزمنة ، 2004 .
- العطعوط ، سامية ، **بيكاسو كافيه** ، بيروت – لبنان ، دار الفارابي ، 2012.
- العقيلي ، جعفر ، **ضيوف ثقال الظل** ، عمان – الأردن ، دار أزمنة 2002
- _____ ، **ربيع في عمان** ، عمان – الأردن ، دار أزمنة ، 2013 .
- غرايبة ، هاشم ، **عدوى الكلام** ، عمان ، دار الفارس ، 2000 .
- فحماوي ، صبحي ، **فلفل حار** ، عمان – الأردن ، دار مجدلاوي للنشر ، 2012 ،
- قبيلات ، سعود ، **بعد خراب الحافلة** ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات ، 2002 .
- قنديل ، خليل ، **سيدة الأعشاب** ، عمان – الأردن ، دار فضاءات ، 2011 .
- قنديل ، خليل ، **عين تموز** ، عمان ، وزارة الثقافة ، 2002 .
- ناجي ،جمال ، **المستهدف** ، عمان – الأردن ، دار فضاءات ، 2011 .
- النسور ، بسمة ، **النجوم لا تسرد الحكايات** ، عمان – الأردن ، دار الشروق ، 2001 .
- ثانيا: ، أحمد ، **يد في الفراغ** ، عمان – الأردن ، دار أزمنة للنشر ، 2000.

ثانيا : المراجع العربية

- إبراهيم، صالح، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، بيروت – لبنان، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003.
- إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)**، بغداد دار الشؤون الثقافية المعاصرة، 1988.
- إبراهيم، نبيلة، **فن القصة بين النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، القاهرة – مصر، 1980.
- ابن فارس، **مقياس اللغة**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- أبو الحسن، جمال ، **أدباء أردنيون كتبوا للأطفال** ، دار الينابيع ،عمان – الأردن ، 1995 .
- أبو سالم ، إيناس ،**اتجاهات القصة في الأردن من خلال الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة الرأي في التسعينيات** ، إربد – الأردن ، دار الكندي ، 2004 .
- أبو سعدو ، أحمد ، **فن القصة** ، بيروت – لبنان ، دار الشرق الجديد ، ط 1 ، 1959 .
- أبو لبن ، زياد ، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ** ، دار الينابيع ، عمان – الأردن ، 1994 .
- أحمد، شربيط ، **البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة** ، اتحاد الكتاب العرب ، الجزائر . 1991 .
- أحمد ، مرشد ، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله** ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2005 .
- الأسد ، ناصر الدين ، **خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين** ، القاهرة – مصر ، معهد الدراسات العربية العالمية ، 1963.
- إسماعيل ، عز الدين ، **الأدب وفنونه / دراسة ونقد** ، القاهرة – مصر ، دار الفكر العربي، ، 1978.
- _____ ، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ،القاهرة – مصر ، دار الفكر العربي ، ط 3 ، 1966 .
- بحراوي، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، 1990 .
- بكر، أيمن ، **السرد في مقامات الهمذاني** ، القاهرة – مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988.
- بوعزة، محمد ، **تحليل النص السردي** ، لبنان بيروت – للدار العربية للعلوم (ناشرون) ، 2010 .
- الجبوري، عبد الكريم ، **الإبداع في الكتابة والرواية** ، دمشق – سوريا ، دار الطليعية الجديدة ، ط 1 ، 2003 .
- جدعان، فهمي ، **نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية** ، عمان – الأردن ، دار الشروق للنشر والتوزيع .
- جنداري، إبراهيم ، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2001.
- الحاج علي ، هيثم ، **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية** ، مصر ، جامعة حلوان ، 2005 .
- حازمي، حسن ، **البناء الفني في الرواية السعودية** ، جازان – السعودية ، ط 1 ، 2006 .
- حداد ، نبيل، **الإبداع ووحدة الانطباع (قراءات ونصوص في القصة والمسرحية العربية)** ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان . الحديدي، _____ ، **بهجة السرد الروائي** ،إربد – الأردن ، عالم الكتب الحديث ، 2010 .
- _____ ، **القصة القصيرة في الأردن إضاءات وعلامات** ، إربد – الأردن ، دار الكندي ،2005

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ، **هنا لحظة التنوير وقراءات أخرى في القصة القصيرة** ، إربد – الأردن ، عالم الكتب الحديث ، 2010 .
- حداد ، نبيل وآخرون ، **محمود سيف الدين الإيراني سيرته وأدبه** (ندوة محمود سيف الدين الإيراني)، عمان ، د ن ، 2000 .
- الحديدي ، عبد اللطيف ، **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث (النظرية والتطبيق)**، القاهرة – مصر ، د. ن ،1196 .
- حسين ، فهد ، **المكان في الرواية البحرينية** ، المنامة ، فراديس للنشر والتوزيع ،2003 .
- حمادي، صبري، **أثر التراث الشعبي في الرواية العربية الحديثة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980.
- خالد ، عدنان ، **النقد التطبيقي والتحليلي** ، بغداد – العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986
- الخصاونة ، علي ، **التطور الفني في قصص هاشم غرايبة** ، إربد الأردن ، دار الكندي ، 2009 .
- خطيب، إبراهيم، **نظرية المنهج الشكلي**، بيروت – لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. 1982 .
- خلف ، جاسم ، **شعرية القصة القصيرة جدا** ، بغداد – العراق ، دار نينوى ، 2010 .
- دومة ، خيري ، **تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية 196-1990** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
- رشدي ، رشاد ، **فن القصة القصيرة** ، بيروت – لبنان ، دار العودة ، ط 2 ، 1975 .
- _____ ، **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن** ، بيروت – لبنان ، دار العودة ، ط 2 ، 1975
- رضوان , عبد الله ، **البنى السردية (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة)** ، عمان – الأردن ، دروب للنشر والتوزيع ، 2009 .
- الزهراء , فاطمة ، **العناصر الرمزية في القصة القصيرة** ، القاهرة – مصر ، دار نهضة مصر , القاهرة ، 1984.
- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت – لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، 2002.
- السعافين ، إبراهيم ، **الأقنعة والمرايا** ، عمان – الأردن ، دار الشروق ، 1996.
- سعد ، السيد حسن ، **الاغتراب في الدراما المصرية** ،القاهرة – مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 .
- سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)**، الإسكندرية، منشأة دار المعارف، د. ت .
- سماحة ، فريال كمال ، **رسم الشخصية في روايات حنا مينه** ، بيروت– لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1999.
- سويدان ، سامي ، **في دلالية القصص وشعرية السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ، بيروت ، دار الفارابي ، 1990 .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- سيد ، عبد اللطيف محمد ، **الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي الحديث**، المنصورة – مصر ، 1996.
- سيد، محمد إسماعيل، **بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة**، القاهرة –مصر، الهيئة العامة للكتاب، 2010.
- الشاروني ، يوسف ، **القصة القصيرة نظريا وتطبيقا** ، القاهرة – مصر – دار الهلال ،1977 .
- _____ ، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة** ، القاهرة – مصر، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1976 .
- شبيل ، عبد العزيز ، **الفن الروائي عند غادة السمان** ، تونس ، دار المعارف ، 1978.
- صالح ، صلاح ، **الرواية العربية والصحراء** ، وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا ، 1996.
- صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، بيروت – لبنان، دار الكتاب اللبناني، 1979.
- صمادي ، امتنان ، **زكريا تامر والقصة القصيرة** ، عمان – الأردن ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات ، 1995 ص 171.
- الضبع ، مصطفى ، **إستراتيجية المكان** ، القاهرة – مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1998 .
- ضمرة ، **يوسف والعقيلي، القصة في الأردن نصوص ودراسات** ، عمان ، مجلة أوراق ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، 2013 .
- العاني ، شجاع ، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق** ، بغداد – العراق، دار الشؤون الثقافية ، 1994 .
- عبد الجليل ، علي ، **فن كتابة القصة** ، عمان – الأردن ، دار أسامة ، 2005 .
- عبد الخالق ، نادر ، **الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني دراسة موضوعية فنية** ، القاهرة – مصر ، دار العلم والإيمان ، 2010.
- عبد الرحمن ، مراد ، **الظواهر الفنية في القصة المصرية المعاصرة في مصر** ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1989.
- عبد السلام ، فاتح ، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية** ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، 1999 .
- عبد الله ، عدنان ، **النقد التطبيقي والتحليلي** ، بغداد – العراق ، دار الشؤون العامة ، 1986.
- عبد الله ، محمد حسن ، **الريف في الرواية العربية** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1989 .
- _____ ، **فنون الأدب (أصول نصوص قراءات)** ، دار الكتب الثقافية ، الكويت ، ط 2 ، 1978 .
- عبد الملك ، بدر ، **المكان في القصة القصيرة في الإمارات** ، أبو ظبي – الإمارات ، المجمع الثقافي ، 1997 .
- عبيد ، محمد صابر ، **جماليات التشكيل الروائي** ، سوريا ، دار الحوار للنشر ، ط 1 ، 2008

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- عبيد الله ، محمد ، **جماليات القصة القصيرة في الأردن** ، عمان – الأردن ، مكتبة المجتمع العربي للنشر ، 2005.
- _____ ، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق** ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة 2001 ،
- عبيد وآخرون ، محمد ، **أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم (قراءة في سرديات سعدي المالح)**، سوريا ، دار الحوار للطباعة ، 2012.
- عثمان ، عبد الفتاح ، **بناء الرواية** ، القاهرة – مصر ، مكتبة الشباب ، 1982 .
- عز الدين ، إسماعيل ، **الأدب وفنونه (دراسة نقدية)**، القاهرة – مصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة. 2002 .
- عشري ، علي ، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** ، طرابلس – لبنان ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، 1978 .
- العقيلي ، جعفر وآخرون ، **القصة في الأردن نصوص ودراسات : ظواهر واتجاهات منذ بداية الألفية الثالثة** ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 2013.
- علي ، مصطفى ، **القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث** ، الإسكندرية – مصر ، دار المعارف ، 1986 .
- عليان ، حسن ، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية** ، عمان – الأردن ، دار أزمنة للنشر ، 1994 .
- عميش ، عبد القادر ، **شعرية الخطاب السردي** ، قسطنطينية – الجزائر ، دار الألمعية للنشر ، 2011 .
- العناني ، محمد ، **معجم المصطلحات الأدبية** ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ط 1 ، 1996 ،
- صبيحة ، عوده ، **جماليات السرد في الخطاب الروائي** ، عمان – الأردن ، دار مجدلاوي للنشر ، 2006.
- العوفي ، نجيب ، **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة** ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي .1987.
- العيد ، يمنى ، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ، بيروت – لبنان ، دار الفارابي ، 1999.
- الغذامي ، عبد الله ، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية** ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي ، 2001 .
- غطاشة ، داوود ، **قضايا في النقد العربي** ، عمان ، مكتبة دار الثقافة ، 1991 .
- فتحي ، إبراهيم ، **معجم المصطلحات الأدبية** ، تونس ، المؤسسة العربية للناشرين ، 1986 .
- فتوح ، عيسى ، **دراسات في الأدب والنقد** ، دمشق – سوريا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1990.
- فرحان ، أسامة ، **المونولوج بين الدراما والشعر** ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة .د .ت .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الفريج ، هيفاء ، **تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية** ، الرياض – السعودية ، المركز الثقافي العربي ، النادي الأدبي، 2009 .
- فضل ، صلاح ، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** ، صلاح فضل ، دار المعارف ، القاهرة ، 1980
- _____ ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، القاهرة – مصر ، ط 2 ، 1998 .
- الفيصل ، سمر روحي ، **الرواية العربية البناء والرؤيا** ، دمشق – سوريا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،2003 .
- الفيومي ، إبراهيم ، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة** ، إبراهيم الفيومي ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 1997 .
- قاسم ، سيزا ، **بناء الرواية** ، القاهرة – مصر ،الهيئة المصرية للكتاب ،1984 ،
- قاسم ، سيزا ومجموعة من الباحثين ، **جماليات المكان** ، الدار البيضاء ، دار العيون ، ط 2 ، 1988 .
- القاضي ، محمد وآخرون ، **معجم السرديات** ، بيروت – لبنان ، دار الفارابي للنشر ، 2010 .
- قباني ، حسين ، **فن كتابة القصة** ، بيروت – لبنان ، دار الجيل ، ط 3 ، 1979 ،
- القرطوسي ، عبد الهادي ، **تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي** ، بغداد ، بيت الحكمة ، 2009 .
- قصراوي ، مها حسن ، **الزمن في الرواية العربية** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2004 .
- قطامي ، سمير ، **الحركة الأدبية في الأردن (1948 – 1967)**،عمان– الأردن ، وزارة الثقافة ، 1989 .
- قنديل ، فؤاد ، **فن كتابة القصة** ، القاهرة – مصر ، الهيئة العامة للقصور الثقافية ، 2011.
- الكردي ،عبد الرحيم ، **الراوي والنص القصصي** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2006 ،
- لحمداني، حميد ، **بنية النص السردي** ، المغرب المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ، ط 3 ، 2006 .
- محادين ، عبد الحميد ، **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف** ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط 1 ، 1999 .
- _____ ، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة** ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2001 .
- محمود ، حسني ، **سداسية الأيام الستة والدلالة والبنية الفنية** ،عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 2002 .
- محي الدين محمد ، **فن القصة** ، (نسخة الكترونية) مجلة الابتسامة www.ibtesamah.com .
- المراشدة ، عبد الرحيم ، **الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا)** ، عمان – الأردن ، وزارة الثقافة ، 2002 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- مرتاض ، عبد الملك ، **ألف ليلة وليلة دراسة سيمائية لحكاية حمّال بغداد** ، بغداد – العراق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1993 .
- المرزوقي ، سمير وجميل شاكر ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 .
- مرشد ، احمد ، **البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله** ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2005 ،
- مريدن ، عزيزة ، **القصة والرواية** ، دمشق – سوريا ، دار الفكر ، 1980 ،
- مساعده ، نوال ، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز** ، عمان – الأردن ، دار الكرمل للنشر، 2000.
- المومني ، علي ، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة** ، عمان – الأردن ، دار اليازوري العلمية ، 2009 ،
- النابلسي ، شاكر ، **النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيخوف القصصي)** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985، ص 31
- نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، 1979 ،
- نجمي ، حسن ، **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية** ، المغرب ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 2000.
- النساج ، سيد حامد ، **اتجاهات القصة المصرية نظريا وتطبيقيا**، القاهرة – مصر ، دار المعارف ، 1978 .
- نصار ، حسين ، **صور ودراسات في أدب القصة** ، القاهرة – مصر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1977.
- نصار ، نواف ، **المعجم الأدبي** ، عمان – الأردن ، دار ورد للنشر والتوزيع ، 2007.
- _____ ، **الرواية والمكان** ، دمشق – سوريا ، دار نينوى ، ط 2 ، 2010.
- النصير ، ياسين، **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1986 ،
- _____ ، **إشكالية المكان في النص الأدبي** ، بغداد – العراق ، دار الشؤون الثقافية ، 1988 .
- _____ ، **ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة** ، بغداد – العراق ، الدار العربية للعلوم – ناشرون ، 2008 .
- _____ ، **الرواية والمكان** ، دمشق – سوريا ، دار نينوى ، ط 2 ، 2010.
-
- نعمان ، بوقرة ، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب** ، إربد – الأردن ،عالم الكتب الحديث ، 2009 ،
- نوفل ، يوسف ، **قضايا الفن القصصي** ، بيروت – لبنان ، دار النهضة العربية ، 1977 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ، القاهرة – مصر ، نهضة مصر للطباعة ، 1980 .
- هويدي ، صالح ، **الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . 1989.
- وادي ، طه ، **دراسات في نقد الرواية** ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1989 .
- واصل ، عصام ، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر** ، دار غيدان للنشر والتوزيع ، ط 1 ، عمان ، 2011 .
- الوعول ، عبد الفتاح ، **البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية** ، تونس ، الدار التونسية للنشر ، 1981 .
- وغليسي ، يوسف ، **السردية والروايات** ، قسطنطينية – الجزائر ، مجلة الروايات ، جامعة منتوري ، عدد 2002 .
- ولعة ، صالح ، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح** ، إربد –الأردن ، عالم الكتب الحديث ، 2010
- وهبه ، مجدي ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب** ، بيروت – لبنان ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1984 .
- ياغي ، عبد الرحمن وآخرون ، **القصة القصيرة في الأردن** ،عمان – الأردن ،منشورات آل البيت ،1993.
- يقطين ، سعيد ، **الكلام والخبر** ، الدار البيضاء ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، 1997 .
- _____ ، قال الراوي ، **البنيات الحكائية في السيرة الشعبية** ، بيروت –لبنان ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1997 .
- _____ ، **تحليل الخطاب الروائي** ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي ،1989 .
- يوسف ، محسن ، **القصة في الوطن العربي** ، طرابلس – ليبيا ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، 1985.

- **ثالثا : المراجع المترجمة:**

- أندرسون ، أنريكي ، **مناهج النقد الأدبي : القصة القصيرة النظرية والتطبيق والتقنية** ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، القاهرة – مصر، دار العالم العربي .
- اهرنبورغ ، إيليا ، **سيكولوجية الإبداع الروائي** ، ترجمة جواد بلال إسماعيل ، بغداد – العراق ، مطبعة الحوادث ، 1975.
- أوكونور ، **الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)** ، ترجمة محمود الربيعي ، القاهرة – مصر – مصر ، مكتبة الشباب العربي ، 1983 ،
- أيدل ، أيون ، **القصة السيكولوجية** ، ترجمة محمود السمرة ، المكتبة الأهلية ، بيروت – لبنان ، 1959 .
- باشلار ، غاستوف ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، بغداد ، دار الحرية – سوريا للطباعة ،1988.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- برنس ، جيرالد ، **المصطلح السردي** ، ترجمة عايد خزندار ، مراجعة محمد بريري ، القاهرة – مصر، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2003 .
- برينت ، هالي ، **كتاب القصة القصيرة** ، ترجمة أحمد شاهين ، القاهرة – مصر– مصر ، دار الهلال ، ، ط 2 ، 1996 .
- جينيت ، جيرار ، **خطاب الحكاية** ، ترجمة محمد معتصم وعمر حلي ، القاهرة – مصر، الهيئة العامة للمطابع ، ط 2 ، 1997،
- ريمون ، شلوميت ، **التخييل القصصي : الشعرية المعاصرة** ، ترجمة لحسن لحمامه ، الدار البيضاء – المغرب ، 1995 .
- فورستر ، **أركان الرواية** ، ترجمة موسى عاصي ، مراجعة سمر الفيصل ، بيروت – لبنان ، 1994 .
- كريفش ، ستورات ، **صناعة المسرحية** ، ترجمة عبد الله معتصم ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد – العراق ، 1986 .
- لوبوك ، بيرسي ، **صنعة الرواية** ، ترجمة عبد الستار جواد ، عمان – الأردن ، دار مجدلاوي ، 2000.
- لوتمان ، يوري ، **مشكلة المكان الفني** ، ترجمة سيزا قاسم ، ضمن كتاب جماليات المكان لمجموعة من الكتاب ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1988 .
- لوكاش ، جورج ، **الرواية كملحمة برجوازية** ، ت جورج طرابيشي ، بيروت – لبنان ، دار الطليعة ، 1979 .
- _____ ، **دراسات في الواقعية** ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان 2006.
- موير ، أدوين ، **بناء الرواية** ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، القاهرة – مصر، المؤسسة المصرية العامة ، د .ت .
- همفري , روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي ، دار المعارف – مصر ط 2 ، 1975.
- ويليك ، رينيه ، **نظرية الأدب** ، تحقيق محي الدين صبحي ، بيروت – لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987
- يولدا ، ليكال ، **قضايا البحث الفلسفي في الفن** ، ترجمة زياد الملا ، دمشق – سوريا ، دار دمشق ، 1984 ،

- **رابعا : المجلات والدوريات**

- إبراهيم ، عبد الله ، **بنية الرواية والفيلم** ، بغداد – العراق ، مجلة آفاق عربية ، ع 4 ، 1993 ،
- _____ ، **توظيف الموروث البابلي في القصة العربية القصيرة المعاصرة** ، عمان – الأردن ، مجلة أفكار ، ع 103 ، 1991 .
- بركات ، حليم ، **الاغتراب وأزمة المجتمع** ، مجلة الآداب ، بيروت ، ع 3 ، 1994 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- جمعه ، نجوى محمد ، **بناء الحدث في شعر نازك الملائكة العراق** ، مجلة آداب البصرة ، ع 44 ، 2007،
- صبري ، حافظ ، **الحداثة والتجسيد المكاني** ، مجلة فصول ، القاهرة ، ع 4 ، 1984.
- طعان ، صبحي ، **المكان في النص** ، مجلة المعرفة ، ع 378 ،1995 .
- عبد الحميد ، باسم ، **مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية** ، مجلة الأقلام ، بغداد ، ع64، 1988 .
- عيد ، محمد ، **بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم** ، مجلة الآداب ، جامعة متنوري ، قسنطية ، ع 5 ، 2000 .
- علي ، عواد ، **خصوصية القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد** ، عمان – الأردن ، مجلة أفكار ، ع 280، أيار ، 2012
- فضل ، صلاح ، **بلاغة الخطاب وعلم النص** ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، .
- فيصل ، سمر روحي ، **بناء الشخصية الروائية** ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 345 ، 2000.
- قطوس ، بسام ، **شعرية الخطاب وانفتاح النص الشعري في رواية إميل حبيبي** : سرايا بنت الغول ، مجلة أبحاث اليرموك ، إربد – الأردن ، مجلد 14 ، عدد 2 ، 1996 .
- محمد ، نجوى ، **بناء الحدث في شعر نازك الملائكة** ، مجلة آداب البصرة ، بغداد ، ع 44 ، .
- نوري ، قيس ، **الاغتراب اصطلاحا ومفهوما ودافعا** ، مجلة عالم الفكر ، مج 10 ، ع 1 ، 1979 .

- **خامسا : الرسائل الجامعية**

- أبو سعيد ، نسرين ، **جمال أبو حمدان أديبا (أعماله 1970– 2001)** ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية 2001.
- سالم ، مشتاق ، **مهدي جبر دراسة في فنه القصصي** ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، العراق ، 2005 .

- **سادسا : المواقع الإلكترونية :**

- أيوب ، محمد ، **العناصر الفنية في القصة القصيرة** ، منتدى مطر ، www.matarmatar.net.
- بياتي ، سوسن ، **الزمن في قصص صبحي فحماوي** ، جريدة الرأي ، ت 30-7- alrai.com/article/1030558.2010 .
- جمعان ، محمد سلام ، **سليمان الازرعي.. تثوير أعصاب الأدب وكسر ذراع الأيديولوجيا** ، جريد الرأي ، ت 6.2005/1/28 alrai.com/article/87080
- جمعان ، محمد سلام ، **صراع القيم في مجموعة باسم الزعبي تقاسيم المدينة المتعبة** ، جريدة الدستور ، ت addustour.com/.../455648.2008/4/14
- حراحشة ، منتهى ، **ندوة "القصة القصيرة الأردنية وموقعها على خريطة القصة العربية"** في منتدى الرواد الكبار ،www.jo24.net/post.php?id=29308
- دودين ، رفقة ، **الذاتية في الكتابة القصية النسوية الجديدة في الأردن** ، جريدة الدستور ، ت 12-10-2008 www.alghad.com/.../702672

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- الزعبي ، باسم ، **لجأت في قصصي إلى أسطرة الواقع وأفدت من التراث** ، حوار صحفي عمر أبو الهيجاء ، جريدة الدستور ، ت 3-6-2011.www.sahafi.jo/arc/art1.php?id
- صالح ، عالية ، **ضيوف ثقال الظل لجعفر العقيلي** : حيرة الإنسان المعاصر ، جريدة الرأي ، ت 21-3-2008/alrai.com/article/4672802
- صالح ، هيا ، **سفر الرؤى لبسمة النمري ، المشهد القصصي كما لو كان وجه** ، جريدة الرأي ، ت 2008/9/26. hafi.jo/arc/art1.php?id=538aedb4 .
- ضمره ، يوسف ، **سيدة الأعشاب لخليل قنديل (الحكاية هي الأصل)** ، جريدة الرأي ، http://alrai.com/article/424062.2010/10/2
- طائي ، عزيزة ، **الذات والباحث عن المطلق في القصة القصيرة العمانية** ،جريدة الفلق . www.alfalq.com/?p=5688
- القاسم ، نضال ، **البناء الفني في تقاسيم المدينة المتعبة** ، جريدة الرأي ، ت 18/ 12/ 2009 http://alrai.com/article/368166.
- القاسم ، نضال ، **ضيوف ثقال الظل – تجربة البحث عن كتابة جديدة** ، جريدة الرأي ، ت 4/4/ alrai.com/article/677632.html.2008
- مصطفى ، إيهاب ، **قراءة في مجموعة موت لا أعرف شعائره لمفلح العدوان** ، جريدة الرأي – ت 12/ 8/ 2005 .http://alrai.com/article/89394
- مكناسي ، صفية ، **فلفل حار لصبحي فحماوي .. دراسة سيميائية في العنونة** ، جريدة الرأي ، ت 2015/9/18.
- ممدوح ، مجدي ، **الهوية والاغتراب في مجموعة ضيوف ثقال الظل** ، جريدة الرأي ، 2005/6/3. http://alrai.com/article/105764
- ناجي ، حسن ، **حمى التوتر وتزاحم الصور في مجموعة ضيوف ثقال الظل لجعفر العقيلي** ، جريدة الرأي ، ت 2015/4/29.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ببليوغرافيا المجموعات القصصية الأردنية القصيرة (2000- 2014)

الكاتب / الكاتبة	عنوان المجموعة	الناشر	سنة النشر
انتصار عباس	حلوى الماء	دار اليازوري- عمان	2007
انتصار عباس	عسعسة نهار (نصوص)	دار يافا- عمان	2009
إبراهيم جابر إبراهيم	متفق عليه(نصوص)	المؤسسة العربية- بيروت	2002
إبراهيم زعرور	مشاهدات عائد من هنالك	أمانة عمان الكبرى – عمان	2003
إبراهيم زعرور	الشارع الذي رحل(نصوص)	وزارة الثقافة-عمان	2009
إلياس فركوح	شتاءات تحت السقف	أمانة عمان الكبرى- عمان	2002
إلياس فركوح	من رأيته كان أنا /الأعمال الكاملة	دار أزمنة -عمان والمؤسسة العربية- بيروت	2002
إلياس فركوح	حقول الظلال	دار أزمنة-عمان	2002
إنصاف قلعجي	ثرثرة في مدار السرطان	دار ورد-عمان	2009
إياد العملة	ميزانين	د.ن- عمان	2009
إياد نصار	أشياء في الذاكرة	دار فضاءات- عمان	2008
إياد نصار	قليل الحظ	دار فضاءات- عمان	2009
إياد نصار	إمراة في حفل توقيع	دار فضاءات- عمان	2012
إيراهيم العقرباوي	سيرة الصباح	دار البيت العتيق-عمان	2000
إيناس الطاهر	قريتي والخوف	سلطة منطقة العقبة	2009
أحمد النعيمي	ثماني غيمات لرجل ماطر	المؤسسة العربية – بيروت	2002
أحمد النعيمي	يد في الفراغ	دار أزمنة- عمان	2000
أحمد النعيمي	حصان العصر	وزارة الثقافة- عمان	2005
أحمد أبو حليوة	سعير الشتات	دار الجيل العربي-عمان	2004
أحمد أبو حليوة	سعير الشتات	دار الجيل العربي- عمان	2004
أسعد العزوني	الأرض لنا	دار الينابيع- عمان	2005
أسعدالعزوني	زفرات متألمة	دار الينابيع- عمان	2006
أماني الجنيدي	رجل ذكي ونساء بليدات	دار الشروق – عمان	2007
أماني سليمان داود	شخوص الكتابة	دار أزمنة – عمان	2011
أميمة الناصر	صحو	دار الأهلية – عمان	2012
باسم الزعبي	تقاسيم المدينة المتعبة	إصدارات اربد عاصمة الثقافة	2007
باسم الزعبي	ورقة واحدة لا تكفي	المؤسسة العربية – بيروت	2002
باسم الزعبي	دم الكاتب	دار الكندي – اربد	2003
بدر عبد الحق	صمت شاهد عيان	أمانة عمان الكبرى- عمان	2004
بسمة النمري	منعطفات خطرة	المؤسسة العربية – بيروت	2002
بسمة النمري	رجل حقيقي	المؤسسة العربية – بيروت	2003
بسمة النمري	حجرة مظلمة	المؤسسة العربية – بيروت	2004
بسمة النمري	أقرب بكثير مما تتصور	المؤسسة العربية – بيروت	2007
بسمة النمري	سفر الرؤى	المؤسسة العربية – بيروت	2008
بسمة النمري	كذلك على الأرض	المؤسسة العربية – بيروت	2009
بسمة النمري	مزيدا من الوحشة	دار الشروق – عمان	2006

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسمة فتحي	شرشف أبيض	دار زهران للنشر– عمان	2005
بسمة نسور	النجوم لا تسرد الحكايات	دار الشروق – عمان	2001
بسمة نسور	خاتم في مياه بعيدة	مؤسسة التنوخي– المغرب	2009
توفيق أبو الرب	حكايات جندب اليعربي	دار البهجة – اربد	2000
تيسير السبول	الأعمال الكاملة	دار ورد–البنك الأهلي– عمان	2005
تيسير نظمي	وليمة وحرير وعش عصافير	دار الكرمل– عمان	2004
جعفر العقيلي	ضيوف ثقال الظل	دار أزمنة –عمان	2002
جمال القيسي	شرفة ارملة	المؤسسة العربية – بيروت	2007
جمال القيسي	ليل أبيض	دار أزمنة – عمان	2004
جمال القيسي	كلام خطير	دار أزمنة – عمان	2005
جمال أبو حمدان	البحث عن زيزيا	أمانة عمان الكبرى – عمان	2000
جمال أبو حمدان	زمن البراءة	دار أزمنة – عمان	2002
جمال أبو حمدان	موت الرجل الميت	دار أزمنة – عمان	2004
جمال ناجي	ما جرى يوم الخميس	وزارة الثقافة– عمان	2006
جميلة عمايرة	الدرجات	دار أزمنة –عمان	2004
جهاد الرجبي	اليقين	جهينة للنشر–عمان	2003
جواهر الرفايعة	على قيد الطفولة	وزارة الثقافة–عمان	2002
حزامة حبايب	ليل احلى	المؤسسة العربية – بيروت	2002
حسين المناصرة	التنفس حلما	موقع وحدة المعرفة	2009
حسين أبو الهيجاء	أرض يباس	أمانة عمان الكبرى	2004
حسين راتب أبو نبعة	اشتعال الذاكرة	مطابع الدستور– عمان	2009
حسين منصور العمري	براكية الجبل	دار الكندي – اربد	2004
حنان بيروتي	فتات	المؤسسة العربية – بيروت	2000
حنان بيروتي	فرح مشروخ	دار أزمنة– عمان	2007
حنان شرايخة	بيتي في علبته الصفراء	دار أزمنة– عمان	2002
حنون مجيد	لوحة فنان	اتحاد الكتاب العرب – دمشق	2001
خليل السواحري	مطر آخر الليل	دار الكرمل –عمان	2002
خليل قنديل	الأعمال القصصية	المؤسسة العربية – بيروت	2006
خليل قنديل	عين تموز	وزارة الثقافة–عمان	2002
خليل قنديل	سيدة الأعشاب	وزارة الثقافة–عمان	2009
ذكريات حرب	سفر بلا غبار	دار فضاءات– عمان	2011
رانية الجعبري	حكاوي بنت 2010	دار ورد الأردنية ، عمان	2010
رائدة زقّوت	وشوشات قلم أحمر	وزارة الثقافة ، عمان	2011
ربيع محمود ربيع	الذاكرة لا تعشق	دار أزمنة ، عمان	2011
رشاد أبو شاور	الموت غناء	المؤسسة العربية – بيروت	2003
رشاد أبو شاور	سفر العاشق	دار الشروق –عمان	2009
رقية كنعان	بيت الأشباح	دار الشروق –عمان	2005
رقية كنعان	عبور الروبيكون	دار الشروق –عمان	2006

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رمزي الغزوي	مواء لجلجامش	دار الكندي – اربد	2003
رمزي الغزوي	غبار الخجل	دار أزمنة – عمان	2000
رمزي الغزوي	موجة قمح	دار أزمنة– عمان	2005
رمزي الغزوي	صفصاف وادي الطواحين –نصوص	دار فضاءات– عمان	2009
زياد أبو لبن	هذيان ميت	عمان	2005
زياد أبو لبن	أبي والشيخ	دار اليازوري– عمان	2008
زياد بركات	العشاء الأخير	دار أزمنة –عمان	2004
سامر المعاني	ستائر المساء	وزارة الثقافة–عمان	2014
سامية عطعوط	قارع الأجراس–أنثى العنكبوت	منشورات أمانة عمان	2008
سامية عطعوط	سروال الفتنة	وزارة الثقافة–عمان	2002
سحر ملص	الشمعة والظل	دار اليازوري– عمان	2001
سحر ملص	الرحيل	دار اليازوري– عمان	2008
سحر ملص	سفر الرحيل	منشورات أمانة عمان	2000
سحر ملص	صحوة تحت المطر	وزارة الثقافة–عمان	2003
سحر ملص	أختي السرية	وزارة الثقافة – عمان	
سعادة أبو عراق	طريد الظل	دار الكرمل –عمان	2002
سعادة أبو عراق	زرقاء بلا ذنوب	وزارة الثقافة ، عمان	2010
سعود قبيلات	بعد خراب الحافلة	المؤسسة العربية – بيروت	2002
سعود قبيلات	الطيران على عصا مكنسة	دار أمنة – عمان	2008
سليمان الازرعي	القبيلة	دار الكندي – اربد	2000
سليمان الازرعي	فالانتين	دار الكندي – اربد	2003
سمير البرقاوي	الدقائق الخمس الأخيرة	دار فضاءات– عمان	2008
سمير اليوسف	العائد إلى المجهول	دعم وزارة الثقافة– عمان	2001
سمير أحمد الشريف	عطش الماء	دار أزمنة – عمان	2004
سميرة ديوان	فراشة النار	دار أزمنة– عمان	2002
سناء شعلان	الكابوس	أمانة جائزة الشارقة للابداع	2006
سناء شعلان	عينا خضر	دار الآداب– بيروت	2007
سناء شعلان	قافلة العطش	دار الوراق–عمان	2006
سناء شعلان	الجدار الزجاجي	منشورات الجامعة الأردنية	2005
سناء شعلان	الهروب إلى آخر الطريق	نادي الجسرة الثقافي–قطر	2006
سناء شعلان	أرض الحكايا	نادي الجسرة الثقافي–قطر	2006
سناء شعلان	مذكرات رضيعة	نادي الجسرة الثقافي–قطر	2006
سناء شعلان	مقامات الاحتراف	نادي الجسرة الثقافي–قطر	2006
سناء شعلان	ناسك الصومعة	نادي الجسرة الثقافي–قطر	2006
سهير التل	نص الحياة	وزارة الثقافة ، عمان	2002
صادق عبد الحق	في ذكرى الغبار وشانيل	المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت	2011
صالح القاسم	المعلمة	مؤسسة حمادة–اربد	2008
صالح القاسم	يا حبيبي	مؤسسة حمادة–اربد	2009

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صالح أبو إصبع	قصص بلون الحب	د–ن–عمان	2001
صبحي فحماوي	الرجل المومياء	دار الفارابي–بيروت	2006
صبحي فحماوي	فلفل حار	دار مجدلاوي لنشر	2012
صبحي فحماوي	صبايا في العشرينات	دار مدبولي الصغير– القاهرة	2003
صفية البكري	قلاع الصمت	دار اليازوري– عمان	2006
صفية البكري	دم برتقالي	دار اليازوري– عمان	2005
طلال عويس	فينوس	دار الكندي – اربد	2003
طلعت شناعة	المكان لا يتسع لحماقة	بدعم من وزارة الثقافة– عمان	2001
عدنان نصار	ماذا حل بالمدينة	أمانة عمان الكبرى	2004
عاطف الزميلي	خلف رخام الجسد	وزارة الثقافة ، عمان	2002
عامر الشقيري	هزائم وادعة	دار الأهلية ، عمان	2013
عبد المهدي القطامين	الرأس السابع	دار اليازوري– عمان	2006
عثمان مشاورة	رجل الثلج	دائرة الثقافة في الشارقة	2012
عدنان نصار	ماذا حلّ بالمدينة	إربد	2002
عدي مدانات	شوارع الروح	دار اليازوري– عمان	2003
عدي مدانات	الأعمال الكاملة	دار ورد–الأهلي الأردني– عمان	2006
عصام الموسى	القفز في العينين	أمانة عمان الكبرى	2001
عصام الموسى	ستشرق الشمس أيضا	أمانة عمان الكبرى	2012
علا عبيد	الفراشة الحمقاء تموت مرتين	أمانة عمان الكبرى	2006
علي النوباني	جامعو الدوائر الصفراء	دار أزمنة– عمان	2004
عمار الجنيدي	خيانات مشروعة	دار أزمنة–عمان	2003
عمار الجنيدي	ذكور بائسة	وزارة الثقافة ، عمان	2012
عمار أحمد الشقيري	القصاصون على سجيتهم	دار فضاءات– عمان	2011
عمار أحمد الشقيري	كمائن الخيال	دار فضاءات– عمان	2012
فايز رشيد	ذهبت مع الخريف	الدار العربية العلوم	2009
فايز رشيد	وداعا أيها الملك	المؤسسة العربية – بيروت	2003
فايز محمود	الأعمال الكاملة	دار ورد–الأهلي الأردني– عمان	2006
فخري قعوار	الخيل والليل	الانتشار العربي –بيروت	2009
فخري قعوار	الأعمال القصصية	أمانة عمان الكبرى –عمان	2003
فداء أحمد الزهر	أنين الأقصى	دار المنهل –عمان	2000
قاسم توفيق	ذو القرنين	دار فضاءات– عمان	2009
لانا الحياري	حكاية الشجرة التي تمشي	وزارة الثقافة ، عمان	2011
ماجد ذيب غنما	الخاتم الذهبي	أمانة عمان الكبرى –عمان	2003
ماجدة العتوم	أحلام مهزومة	دار الينابيع – عمان	2002
مجدلين أبو الرب	لوحات فسيفسائة	وزارة الثقافة–عمان	2003
محمود الريماوي	شمل العائلة	المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة	2000
محمود الريماوي	لقاء لم يتم	أمانة عمان الكبرى	2002
محمود الريماوي	سحابة من عصافير	دار الساقي –بيروت	2006

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محمود الريماوي	رجوع الطائر	دار فضاءات– عمان	2008
محمود الريماوي	الأعمال القصصية الكاملة	وزارة الثقافة–عمان	2002
محمد السمهوري	رقص بالتفاهم	المؤسسة العربية– بيروت	2008
محمد السمهوري	الخطايا والأمكنة الفارغة	دائرة الثقافة في الشارقة	2005
محمد القواسمة	خطوات	دار النسر –عمان	2003
محمد جميل خضر	طقوس الرخام	دار أزمنة – عمان	2002
محمد جميل خضر	هاجر	وزارة الثقافة ، عمان	2009
محمد رمضان الجبور	تعيش أنت	أمانة عمان الكبرى	2007
محمد طاهات	لغو في الوقت الضايع	إربد	2001
محمد طاهات	المشبك	إربد	2002
محمد طاهات	نافذتي مفتوحة للشمس	إربد	2006
محمد طملية	الأعمال القصصية	دار أزمنة – عمان	2009
محمود الديكي	ما هو فاهم شي	إربد	2006
محمود شاهين	موتى وقط لوسيان	وزارة الثقافة الفلسطينية– رام الله	2001
محمود شقير	صورة شاكيرا	المؤسسة العربية – بيروت	2003
محمود شقير	ابنة خالتي كوندوليزا	المؤسسة العربية – بيروت	2004
محمود شقير	باحة صغيرة لأحزان المساء	المؤسسة العربية – بيروت	2004
محمود شقير	احتمالات طفيفة	المؤسسة العربية – بيروت	2006
محمود شقير	مرور خاطف	دار الشروق –عمان	2002
مخلد بركات	رجل في الظل	أمانة عمان الكبرى ،عمان	2002
مخلد بركات	النافذة الحدباء	دار اليازوري– عمان	2008
مريم جبر	طمي	المؤسسة العربية – بيروت	2000
مفلح العدوان	موت عزرائيل	المؤسسة العربية – بيروت	2000
مفلح العدوان	موت لا أعرف شعائره	دار أزمنة – عمان وميريت القاهرة	2004
منال حمدي	عَ رَب	المؤسسة العربية – بيروت	2002
منال حمدي	تلك الوجوه ... هذه الأبواب	دار أزمنة ، عمان	2010
منتهى العزة	مدينة الملائكة	دار الكندي – اربد	2002
منتهى العزة	في حضرة امرأة	دار اليازوري– عمان	2006
منيرة صالح	الظل الغائب	دار أزمنة –عمان	2000
منيرة صالح	أسرى الوقت	دار ورد –عمان	2009
منيرة صالح	ثغاء	وزارة الثقافة –عمان	2003
مهند العزب	ليلة اكتمال الذئب (نصوص)	وزارة الثقافة –عمان	2006
مهند صلاحات	وحيدان باالانتظار	دار فضاءات– عمان	2008
موسى حوامدة	حكايا السموع	دار الشروق –عمان	2000
نادر الرنتيسي	السرير الحكاء	دار أزمنة –عمان	2005
نادر الرنتيسي	زغب أسود	دار أزمنة ، عمان	2007
نادرة بركات الحفار	أفكار انتهت مدة صلاحيتها	اتحاد الكتاب العرب – دمشق	2005
نادرة بركات الحفار	أرملة رجل حي	د .ن – دمشق	2002

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نازك ضمرة	المشلول والجرف	دار اليازوري– عمان	2009
نازك ضمرة	بعض الحب	دار أزمنة للنشر –عمان	2002
نازك ضمرة	زمّارة في سفارة	دار ورد –عمان	2010
ناصر الريماوي	جاليريا	دار تالة للنشر–دمشق	2009
ناصر الريماوي	ميرميد	دار فضاءات– عمان	2011
نايف النوايسة	وشم الصباح	أمانة عمان الكبرى ،عمان	2007
نايف النوايسة	فرج نافذة الصباح	أمانة عمان الكبرى ،عمان	2011
نايف النوايسة	رحيل الطيار	أمانة عمان الكبرى– عمان	2001
نايف النوايسة	ذات الوعد	دار أزمنة – عمان	2003
نجلاء حسون	الموت الأنيق	دار الكندي – اربد	2010
نضال حمارنة	شب الكوبا	دار ابن البلد – دمشق	2004
نعيم الغول	لعبة الأيام	دار وجود –الرياض	2007
نعيم الغول	سلم التحدي	دار يافا العلمية– عمان	2003
نعيم الغول	جرح كالنهر	دار يافا العلمية– عمان	2004
نعيم الغول	حالة موت	وزارة الثقافة ، عمان	2002
نهلة الجمزاوي	العربة	المؤسسة العربية – بيروت	2001
نهلة الجمزاوي	الولد في هذيان	دار اليازوري– عمان	2005
نواف نصار	مجمع رغدان	دار المعتز –عمان	2009
هاشم غرايبة	عدوى الكلام	المؤسسة العربية – بيروت	2000
هاشم غرايبة	غزلان الندى	أمانة عمان الكبرى	2000
هاشم غرايبة	الأعمال الكاملة . قصص	دار –ورد– الأهلي الأردني –عمان	2005
هاني أبو نعيم	ذبيحة	دار أزمنة–عمان	2001
هدى خليفات	اعترافات امرأة (حكايات ساخرة)	دار ورد–عمان	2009
هزاع البراري	الممسوس	المؤسسة العربية – بيروت	2002
هند أبو الشعر	الأعمال الكاملة	دار –ورد– الأهلي الأردني –عمان	2006
هند أبو الشعر	الوشم	دار الكرمل– عمان	2000
هيام ضمرة	إنهن النساء	دار وجود –الرياض	2007
وفاء عبد الرزاق	إذن الليل بخير	دار الكندي – اربد	2000
وفاء عبد الرزاق	تفاصيل لا تسعف الذاكرة	دار الكندي – اربد	2000
ياسر قبيلات	أشجار شعثاء باسقة	دار أزمنة عمان	2005
يوسف ضمرة	أشجار دائمة العري	وزارة الثقافة –عمان	2002
يوسف ضمرة	الأعمال الكاملة	وزارة الثقافة –عمان	2006

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Technical construction of the short story Jordan (2000 – 2014)

Prepared by:
Mahmood helal mohmmad abu jamous
Supervised by:
Prof. D.r .Nabeel Haddad

The short story in Jordan by the ends of the last century attracted the attention of writers and critics when it moved from the beginnings stage to the stage of development and modernity.

The Jordanian short story passed through different stages reflecting the development stage in terms of form and content. Through this period, the minors were able to surround the Jordanian and Arab aspects of the situation, each according to their stage, intellectual vision and aesthetics.

The study aimed at addressing all the elements of the artistic construction in the short story of Jordan for the period 2000 - 2014 and studied it in depth analysis. The study discussed the building of the event, building the characters and building the place, in addition to studying the narrative structures and the modern about some of the techniques used by Accomplished storytelling.

The study was built on seven chapters, in addition to the introduction, conclusion and boot. The chapters of the study were distributed according to the elements of the story building. The first chapter was about building the event and revealing the patterns of its construction in the story. And the second chapter, talk about the construction of character and methods of building and some models. In the third chapter, the study aimed to study the construction of the place, its concept, and the recognition of its patterns. The fourth chapter talks about the chronological construction of the story, where the narrative techniques such as slow down, acceleration, retrieval and anticipation were discussed. Chapter 5 aims to study patterns of narrators in selected models, such as the external narrator and the internal narrator. Chapter VI revealed the linguistic structure, and talk about the narration and dialogue and their role in the story. In the seventh chapter, it was necessary to identify a group of stories, and expand the study, to choose the collection of stories "Dead Man's Death" by the writer Jamal Abu Hamdan.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University