الرؤية السردية في القصص القصيرة جدًا للدكتور حسن النعمي

سلمى عوض ظافر الأحمري

الملخص:

يتناول هذا البحث الرؤية السردية؛ وهي من أهم تقنيات السرد التي من خلالها ترى القصة، وتختلف هذه الرؤية باختلاف الكتاب، وتتعدد بتعدد أحداث الرواية أو القصة، وكذلك يسعى البحث إلى محاولة معرفة أنواع الرؤى في القصص القصيرة جدًّا عند الدكتور حسن النعمي، وهي ثلاث: الرؤية من الخلف، وهي الأكثر شمولية ودقة وغالبا ما تكون تتحدث بضمير الغائب، والرؤية من الخارج وهي رؤية سطحية وتستخدم ضمير الأنا، والرؤية المصاحبة وهي التي تعود لذات الكاتب وفيها يحضر ضمير المتكلم، وأحيانا تلجأ إلى ضمير الغائب.

وأما عن المنهج الذي اعتمدته لهذا البحث، فليس في وسع منهج نقدي واحد استنفاد قراءة النص السردي؛ لذلك اخترت المنهج الوصفي التحليلي، لأنه يقوم بتحليل بنية القصة، والعناصر المكونة لها.

الكلمات المفتاحية: الرؤية السردية، حسن النعمي، القصة القصيرة جدًّا، السرد السعودي، أنواع الرؤى السردية.

Abstract:

This research dealt with the narrative research; It is one of the most important narrative techniques that monitored the story's vision, and this vision varies according to the book, and is multiple with the multiplicity of novels or stories, in addition to the famous search for knowledge of the types of visions in very short crimes by Dr. Hassan Al-Nuaimi, which is a trilogy: the vision from behind, which is the most popular and accurate, as it is the connection with the third person pronoun, the vision from the outside, which is a superficial vision that uses the I pronoun, and the accompanying vision, which helps the writer within its framework for the speaker's pronoun, adheres to the third person pronoun. As for the formation that I determined for this research, there is no single critical approach to exhaust the reading of the narrative text; therefore, the descriptive analytical structure was chosen, because it analyzes the story's base and its elements.

Keywords: Narrative vision, Hassan Al-Nuaimi, very short story, Saudi narration, types of narrative visions.

المقدمة:

ظهرت القصة القصيرة مع مطلع القرن العشرين في العالم العربي، نتيجة عوامل ثقافية تمثلت في ظهور الصحافة والطباعة، وتنامي فعل الترجمة مما مكنها من الانتشار على نطاق واسع، ونتيجة عوامل اجتماعية تمثلت في التحولات التي طرأت على بنيات المجتمع العربي؛ فقد كانت القصة تقتصر على عدد قليل من الكتاب والقُراء؛ فالقصة لها ارتباط وثيق بحياتنا اليومية من خلال سرد المواقف الحياتية، وطرق التعامل معها، الأمر الذي يساعد على فهمنا لذواتنا وللمحيطين بنا، ويظهر الروابط الاجتماعية والموروث الثقافي الذي يفسر بعض الظواهر النفسية والمجتمعية من خلال ما ينقله الكُتاب الذين ينتمون إلى هذه المجتمعات في قصصهم أو رواياتهم، وما تمثله هذه القصص من نزعات أو إرهاصات نفسية، ولا غرابة في ذلك فنحن جميعًا نعيش في عالم أشبه ما يكون بالقصصي، وذلك لما يمر علينا في حياتنا اليومية من مواقف وحوادث.

ولعل من الواضح أن الروائي يمتلك خارطة البناء الداخلي لجسد النص السردي، ويتحكم بمفرداته التفصيلية، وأعمدة تشييده، وارتباط مفاصل مكوناته، وعمق تعالقها، واشتغالاتها الوظيفية في نصه السردي؛ فهو الرحم الأول الذي ينطلق منه النص إلى عوالمه الخارجية بما يحمله من صور سردية قوامها اللغة، حيث إن الروائي هو خالق العالم التخيلي، وهو الذي اختار الأحداث والبدايات والنهايات، كما أنه يختار الراوي، ولكنه لا يظهر ظهورًا مباشرًا في النص القصصي؛ فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القصص شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية.

ومما لا شك فيه أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي؛ فهذا لا يساوي ذاك إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله، ولعل من أهم التساؤلات التي أثارها علم السرد: ما القواسم المشتركة بين الأعمال السردية – وفق المنظور السردي– بوصفها خطابا سرديًا؟ وما الذي يجعلها مختلفة سرديًا؟ ولذلك فهو لا يهتم كثيرا بالتاريخ الخاص بالروايات أو الحكايات أو بمعانيها أو بقيمها الجمالية ولكن يهتم عوضًا عن ذلك بسماتها التي تميز السرد عن الأنظمة الدلالية الأخرى وتهتم بأوجه تلك السمات. لذا فإننا قد نقترب من الحقيقة إذا قلنا إن الراوي والمروي والمروي له ووجهة النظر هي من أبرز تلك السمات التي تمثل هذه القواسم المشتركة في الأعمال السردية والتي يعمد عليها في تفاعلات يقودها المؤلف الروائي لإنتاج النص الروائي, ومن الممكن أن نقول: إن السردية مصطلح يحاول إيجاد السمات (للدلالة على ما به يكون الخطاب سردًا والسردية هي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى). حيث إن الحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين، أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثًا ما، وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردًا. إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له؛ أي وجود تواصل بين طرف أول يُدعى راويًا أو ساردًا، وطرف آخر يُدعى مرويًا له أو قارئًا، وإن كان الباحث يظن أن الاتجاه العلمي التطبيقي في

الدراسة السردية لا يعني الإغفال تمامًا عن النواحي الفنية والجمالية والقيم الأخلاقية التي تحملها النصوص السردية، غير أن المنهج القصصي ظل غائبًا عن أذهان علماء النفس لفترة طويلة لم يُعيروه الاهتمام الذي يستحقه.

والسرد السعودي هو بمثابة نص موازٍ للواقع؛ يأخذ من الواقع بقدر ما يعيد إليه من أسئلة وافتراضات واستجوابات، وهو نص المستقبل الأدبي، ومنطقة التقاطعات الحوارية التي نحتاجها، فهو يتميز بأنه نص يقبل التعدد، ويسمح بالتأويل، ويرضى بالتجاوز والاختلاف، وأكدت الباحثة على أن التوقف أمام السرد السعودي يعد تسجيلًا لمراحله، واستقراءً لإسهاماته المعرفية والجمالية، واستكشافًا لجدله مع الواقع هو ضرورة نقدية، بيد أن رصد الإنتاج السردي ـ في مجمله ـ نصًّا بعد نصٍّ يعد أمرًا غاية في الصعوبة.

ومن خلال ما سبق تسعى الباحثة في هذه الورقة البحثية إلى معرفة تحليل الرؤية السردية في القصص القصيرة جدًا للدكتور حسن النعمى من خلال تحليل بعض من أعماله في هذا الجانب.

مشكلة البحث وأسئلته:

تبلورت مشكلة البحث في السؤال الآتي: كيف يتم تحليل الرؤية السردية في القصص القصيرة جدًا للدكتور حسن النعمى؟

وللإجابة عن ذلك؛ سوف أقسم البحث إلى مبحثين: المبحث الأول الإطار النظري، والمبحث الثاني الإطار التطبيقي:

المبحث الأول: الإطار النظري للبحث:

تناول هذا المبحث الحديث عن الإطار النظري للبحث، والذي تمحور حول التعريف بالرؤية السردية والقصص القصيرة جدًا، وقد قسمت هذا المبحث إلى ثلاثة مطالب على النحو الآتي:

المطلب الأول: تعريف السرد لغة واصطلاحًا:

السرد في اللغة: "(سَرَدَ): السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"(ابن فارس، 3،157/11399). وهو: تتابع يمضي على نسق واحد، وهو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه. وفلان سرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ونه الحديث: كان يسرد الصوم سردًا، قَال: سرد الصَّوْم. وَيُقَال: سرد الحَدِيث أَتَى بِهِ على وَلَاء جيد السِّيَاق(ابن منظور، 1414،211/3). ويتضح من التعريفات السابقة أنّ السرد في اللغة يأتي بمعنى التتابع والتوالي، ويطلق على الحديث إذا كان متصلا، جيّد السياق.

السرد في الاصطلاح: لاشك أن تعدد الاتجاهات، وكثرة المناهج والنماذج النقدية الحديثة، في ميدان النقد الروائي، وتحليل أساليب الخطاب السردي، أدى إلى كثرة انتشار المصطلحات المعنية بمفهوم السرد مما عرضه لغير قليل من التداخل والاضطراب. والسردية: "هي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب، والمسؤولة عن إنتاج معنى"(القاضي،2010، 254).

وعلى الرغم من ذلك التداخل إلا أن بعض الدراسات التي تناولت موضوع السرد قد أجمعت على وجود أركان أساسية ثلاثة للسرد، هي: الراوي، والمروي، والمروي له، وعلاقة هذه الأركان والمكونات علاقة تبادلية واتحادية؛ أي من الصعوبة فصل كل مكون على حدة، إذ لا يكتمل السرد إلا بوجود هذه الأركان الثلاثة (إبراهيم، 1992، 22). وهو: "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال"(وهبة، 198،1984). وعرِّف بأنه: "خطاب يقدم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف والتعليق، سوى أنه كثيرا ما يتم دمجهما فيه"(برنس،2003، 122). وهو فعل يقوم به الراوي الذي يُنتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب؛ فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك (لطيف، 2002، 105).

ويتضح من التعريفات السابقة أنّ السرد في الاصطلاح يقصد به التتابع في الأحداث التي ينتجها الراوي، وثمرته الخطاب الموجه للمروي له. ويظهر مما تقدم ضرورة الإشارة إلى بعض المفردات والمصطلحات التي تلتقي بالمعنى مع كلمة "سرد" ك: القص، والرواية، والحكي.

الراوي: هو "الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه"(إبراهيم، 61،1992). وأسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، وقناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله إذ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، فهو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهو مسؤول أيضا عما ينتظم المروي من مستويات فنية: كالحذف، والاسترجاع، والاستباق، والرسائل، والمذكرات، والتداعيات (قاسم، 1974، 11-12).

المروي: هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان (إ[براهيم، 1992، 12). فيأخذ على عاتقه رواية عدد من المواقف والأحداث التي تقع في عالم معين فهو يصدر من الرواية نحو المروي له (المتلقي) ولا يمكن لعملية السرد أن تتقوم بدونه فهو جوهر السرد وبغيته.

المروي له: وهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسمًا متعينًا مجهولًا؛ إذن فالمروي له هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي، ووسيلة يستخدمها المؤلف الضمني لإبلاغ القارئ الحقيقي كيفية قيامه بدوره بوصفه قارئًا ضمنيًا، ويعد (المروي) أحد أهم الوسائط بين القارئ والمؤلف (ثامر، 1992، 130-131).

السرد ونشأته:

وجد "السرد" منذ وجود البشرية، ولكنه لم يكن معروفا بمعناه الخاص الذي عرف في وقتنا الحالي؛ فقد ظهر "السرد في العصر الحديث، إذ يعود إلى سنة (1918) على يدبوريس إيخنباوم Boris Eikhenbaum 1959-1886 في مقالة له بعنوان: (كيف صيغ معطف غوغول)(ستار، 2003، 63) . إلا أنه لم يستخدم كمصطلح نقدي حديث حتى أعلنه تزفيتا تودوروف Tzvetan Todorov 1939 أول مرة سنة 1969م (ميجان؛ بازعي، 2000، 103).

ويعتبر السرد سواء أكان ثقافيا أم دينيا أم سياسيا أم تاريخيا أم أدبيا صورة طبق الأصل عن مجتمع الكاتب وثقافته وتاريخه وعاداته وتقاليده؛ فالسرد هو الأداة أو الوسيلة التي يستخدمها الجميع للتعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. والسرد عموما يشير إلى كل ما يمكن أن يؤدى قصًّا، سواء أكانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أم غير لفظية، إنه نوع من السلوك الإنساني توصل بواسطته الكائنات البشرية ضروبًا معينة من الرسائل، وقد تتنوع صيغ السرد على نحو غير عادي إذ يمكن أن يروى شفاها، أو مكتوبا، أو دون أداة لفظية عبر الإيماء والصور وغيرها (بارت، 1992، 9). من هنا رأى رولان بارت R. Barthes 1915- 1980 أن أنواع السرد في العالم لا حصر لها، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة؛ مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد؛ فالسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، واللوحة، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة، كما أن للسرد حضوره في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة ((بارت، 1992، 9).

ويتناول هذا التعريف حالة التعدد السردي التي يشهدها الأدب وفقا لمتغيرات العالم الذي نعيشه خاصة مع هيمنة عنصر الصورة، سواء المتحركة أم الثابتة، وأثره على اللغة المكتوبة والمنطوقة، وبهذا يمكن أن نستخلص أن السرد علم شامل لجميع المجالات الأدبية وغيرها، والركن الأساس للتواصل البشري؛ فلكل شعب سرده، ولكل جماعة بشرية سردها الخاص؛ فبهذا لا يوجد أي شعب بدون سرد؛ فالسرد غالبا جهد جماعي من قبل ذوي ثقافات مختلفة، وتجارب خاصة. وعلى هذا الأساس التنوعي في مفهوم السرد تطور مفهوم السرد في العصر الحديث، واهتمت المعاجم النقدية الحديثة بتعريفه حتى إن نقاد الرواية ودارسيها لم يتفقوا على وضع تعريف واحد له، ولعل من أبرز هذه التعريفات ما يركز على تعريفه من خلال تحديد مهمة الراوي: وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي (تودوروف، 1982، 153). أي إنها الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق راو (سارد) يبثها إلى المتلقي لغايات تعليمية أو سردية. ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن سارد الرواية شخصية خيالية من صنع المؤلف، وهو الذي يوجهها.

ويعرف السرد أيضا بأنه: العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (الراوي) وينتج عن ذلك النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ القصصي)(المرزوقي، 77،1986). فالقصة أو الرواية باعتبارها محكيًا أو مرويًا يجب أن تمر عبر القناة الآتية:

الراوي ⟵ القصة ⟵ المروي له. ⟵

فالسرد هو "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها" (لحميداني، 2000، 45). وعرف السرد أيضًا بأنه الطريقة التي يختارها القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحكواتي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي؛ فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام، ولكن في صورة الحكي (مرتاض، 1993، 84)، وهذه الصورة القديمة للسرد استهدمها القاص في المساجد والمقاهي وحلقات العلم. ولقد عرف السرد أيضا بأنه: نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية (إسماعيل، 1976،

187). وقريب من هذا تعريف الناقد جيرار جينيت Gerard Genette 1930- 2001 للسرد بأنه: عرض لحدثٍ أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة (جينيت، 1992، 71) .

من هنا يتضح للدارس أن اللغة سواء كانت منطوقة أم مكتوبة هي اللبنة الأساسية في السرد، وبواسطتها تتوالى الأحداث بشكل منظم في العملية السردية. وهذا ما تؤكد عليه التعريفات التي تقدمت لعلم السرد إذ تتلاقى في تأكيد المعنى نفسه، وهو التتابع وحسن نسج المتكلم لكلامه؛ فالسرد ينقل الأحداث والمواقف من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية تجعل القارئ يتخيلها وكأنه يراها بالعين المجردة. **هكذا إذن ينهض السرد على دعامتين أساسيتين:**

أولاهما: احتواؤه على قصة ما تضم أحداثًا معينة.

وثانيتهما: تعيينه الطريقة التي تحكى بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سردًا؛ ذلك أن قصة واحدة قد تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي(لحميداني، 2000، 45). وعلى هذا الأساس يمكن فهم السرد الأدبي بوصفه تواليًا لأحداث تخيلية، تتمثل لفظًا عبر نص له خصوصيته اللغوية المميزة، وهذا ما يستدعي بالضرورة وجود سارد يتكفل بإرسال رسالة ما من مرسل إلى متلق، ويشير السرد عموما إلى كل ما يمكن أن يؤدي قصًا.

المطلب الثاني: مفهوم الرؤية السردية ونشأتها وأنواعها:

الرؤية السردية:

للرؤية السردية تسميات متعددة، ومن هذه التسميات: وجهة النظر والرؤية والمنظور السردي، والبؤرة، وحصر المجال والمنظور والتبئير، والموقع (يقطين، 1993، ص284). وقد استخدمت هذه المصطلحات في مجال النقد الأدبي، واستخدمت بعضها في مجالات مختلفة؛ كالفنون التشكيلية، والهندسة، وغيرها.

وتركز هذه المصطلحات في معظمها، رغم بعض الفروقات البسيطة العائدة إلى اختلاف مجالات استخدامها، وتعدد خلفياتها المعرفية على الراوي الذي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعينًا برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية، وهو أيضا الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة (إبراهيم، 1988،162؛ إبراهيم، 1990، 119). من هنا فإنه من خلال الراوي تتحد (رؤيته) إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي (يقطين، 1993، ص284). والرؤية هي وجهة (أو وجهات) النظر التي تقدم من خلالها المواقف والأحداث المروية (برنس، 2003، 210). والرؤية بتعبير آخر هي: "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها"(قاسم، 1985، 158).

أما زاوية الرؤية فهي: "تلك النقطة الخيالية التي يرصد منها العالم القصصي المتضمن في القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل:

1. الموقع الذي تقبع فيه.

2. الجهة.
3. المسافة التي تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى"(الكردي، 1996، 19).

ونستخلص مما سبق أن الرؤية السردية هي: الموقع الخيالي الذي يصنعه المؤلف داخل النص، والموقع الذي يقف فيه الراوي ليرى منه إلى ما يرى؛ فالراوي قد يتعدد في القصة، وقد يتنوع حسب الصورة التي يخلقها له المؤلف؛ فهذه التقنية يستخدمها القاص كستار فني له وقناع خلف شخصياته؛ ليروي أحداث القصة على ألسنة الرواة فتتناوب الشخصيات على السرد.

ومن ثم فالراوي قطعًا غير المؤلف، وغير الشخصية، بل هو الموقع، وهو الأداة التي يستخدمها القاص، ويخلقها على صورة إنسان أو أي شيء له مقدرة سردية؛ فقد يكون الراوي شخصية دكتور، أو مدرس، أو طفل، أو يتقمص شخصية الحيوانات، أو صورة حقيقية لإنسان يحكي سيرته الذاتية، أو أب يربي وينصح أبناءه.

ولكن الراوي هو الذي يمسك بكل لعبة القص، ويستخدم كتقنية لعرض الأحداث السردية، كما يستخدمه القاص في تقديم عالم مصور في ذاكرته، يسقطه على قصته بوساطة اللغة المنطوقة أو المكتوبة.

أنواع الرؤية السردية:

ما يرمي إليه النقاد من خلال مصطلح الرؤية السردية هو كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل السارد، وهو عاكس لعلاقة ضمير الغائب في القصة، والمتكلم في الخطاب، فهو علاقة بين السارد وبين الشهصية الروائية، وقد اهتم بمفاصل العلاقة بين السارد والرؤية نقاد كثر، وقد يكون توماشفسكي سابقا لغيره، إلى زاوية رؤية السارد "إذ يميز بين نمطين من السرد هما السرد الموضوعي، والسرد الذاتي، أين يكون السارد عليما بكل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال في النوع الأول، في حين نتتبع الحكي بعين الراوي، متفرقين على تفسير كيفية معرفة كل خبر من قبله، ومتى تم ذلك في النوع الثاني" (توماشفسكي، 1982، 189). ، ومن هنا برزت جهود الناقد الفرنسي جون بويون Jeqn pouillon في هذا الصدد إذ حصر مختلف أشكال المظهر المتعلق بهذه الرؤيات في ثلاثة:

1.الرؤية من خلف:

وفيها يكون السارد عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، ويشير إلى هذا حميد لحميداني بأنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم، يكون السارد في الرؤية من الخلف عالما بكل شيء مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت صيغتها؛ كأن ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها، أو يشق قلوب الشخصيات، ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وتستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها، إنه بالنسبة له كتاب مفتوح، يطالعه كما شاء، كل هذا لكي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل

تام وكأنه إله (الحميداني2000، 47). يقدم السارد في هذه الرؤية على إعطاء تفسيرات، وأبعاد ما يقع للشخصيات الحكائية كدليل على اطلاعه المسبق عليها؛ فيحوم حولها، ويغوص في أعماقها، ويستكنه مكنوناتها ويكشف أمام القراء أوراقها السرية؛ ليضطلع عن جدارة بتحليل وتفسير مختلف تصرفاتها.

2.الرؤية المصاحبة:

لا توجد رؤية محايدة، أو معارضة أو عالمة أكثر مما تعرفه الشخصية السردية، يذكر هذا عبد العالي بوطيب حين يعرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها (إبراهيم، 2000، 189). فمعرفة السارد مساوية لمعرفة الشخصية "تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية؛ فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد وصلت إليها.

وتؤدي استراتيجية الضمائر هنا دورا فعالا؛ إذ يمكن أن يتحول السرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون السارد شخصية مشاركة في الرواية التي تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة المحكية بصورة عمودية أي أن تظهر علاقاتها مع كاتبها، وقارئها، والعالم الذي تظهر لنا في وسطه وبصورة أفقية، أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها"(لحميداني، 2000، 47). لذا فإن تقنية الضمير كما يشير ميشال بورتو إلى أن ضمير الغائب (هو) ينقلها إلى الخارج، والضمير (أنا) يحيلنا إلى الداخل، أما الضمير (أنت) فإنه يتبع مجالا أوسع للتعامل مع ذات الشخصية، ويفتح باب الحوار الذاتي أو المناجاة، كما أن الضمير (أنا) يخفي وراءه الضمير (هو)، والضمير (أنت) يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعلهما في اتصال دائم(لحميداني، 2000، 105).

3.الرؤية من خارج:

فيها يكون "السارد أقل معرفة من أي شخصية، وهو بذلك لا يمكنه إلا وصف ما يرى ويسمع، دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد؛ كالحديث عن وعي الشخصيات مثلًا –بمعنى أن السارد يعمد إلي الوصف– أي وصف الحركة، والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال، فتودوروف يرى أن جهل الراوي شبه التام هنا ليس إلا أمرًا اتفاقيًا، وإلا فإن حكيًا من هذا النوع لا يمكن فهمه، ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية؛ لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث. هناك وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير وتوضيح، والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة(لحميداني، 2000، 192).

المطلب الثالث: القصة القصيرة جدًا:

القصة القصيرة جدًا مرت بمصطلحات متعددة، منها: القصة الومضة، واللقطة، والقصيرة للغاية، والمكثفة، والكبسولة، والبرقية، واللوحة القصصية، والخبر القصصي، والقصة الشعر، والنكتة القصصية، والخاطرة القصصية، والحالة القصصية، ومقطوعات قصصية، والأقصودة، والقصة – القصيدة، ومصطلح الأقصوصة يرى محمد عبيد

الله أنه أفضل المصطلحات؛ لأنه لفظة واحدة خالية من أي ارتباط أو اتكاء على مسألة الحجم (قصيرة جدًا/ طويلة كما في قولنا: قصة قصيرة أو طويلة أو رواية قصيرة)، موضحًا أن هذا المصطلح قد استخدم في عقود سابقة ليكون مرادفا أو بديلا لمصطلح القصة القصيرة مقابل الرواية، أو كما تسمى (قصة) دون إضافات (عبيد الله، 2014، 105)، فالأقصوصة لا يبرع في كتابتها سوى الذين يملكون قلما متمكنا الذين يقدرون على اقتناص كل لحظة عابرة فبحولها قبل الاختفاء إلى إبداع.

لكن مصطلح الأقصوصة لم يصمد أمام مصطلح القصة القصيرة جدًا الذي كان أكثر شيوعًا واستقرارًا بين الكتاب والنقاد، وهذا ما يذكره محمد مينو بقوله: "مؤخرًا استقر مصطلح القصة القصيرة جدا في مواجهة مصطلح الأقصوصة الذي كان يختلط بدوره مع مصطلح القصة القصيرة، وصارت الحدود فاصلة بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا التي غدت فنًّا راسخ المعالم محدد الملامح واضح المقومات. وإذا كنا قد وجدنا أن معيار الحجم هو الفيصل الرئيس بين الرواية والقصة القصيرة فإن هذا المعيار هو أيضا يميز القصة القصيرة من القصة القصيرة جدا التي لا تكاد تتجاوز صفحة أو بضعة أسطر" (مينو، 2007، 22-25)، وقد أضاف محمد يوب مصطلحًا جديدًا هو (الأقصة) (يوب، 2012، 11).

ويمكن أن نخلص مما تقدم إلى أن تعدد مصطلحات القصة القصيرة جدًا يعود إلى جملة من العوامل أهمها:

أولًا: الخلط في تسميات المصطلح الواحد يدل على عدم استقراره، وغياب المعايير النقدية التي يمكن أن توحده، ويعود السبب إلى اختلاف الأنساق الثقافية، وأنساق المصطلح، وطبيعة التحولات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بمدلولات حركة الفكر الأوروبي (الحراحشة، 2009 209/2/6).

ثانيًا: تعدد مشارب واضعي المصطلحات أدى إلى اختلاف في المفاهيم، وتباين في التعبير عنها، ومن ثم في تعريبها؛ فهناك من اعتمد على المعاجم، وآخر استخدم المصطلح الأجنبي منقولا بلفظه نقلًا حرفيًا مما انعكس سلبا على المصطلح المعرب فجاء غير مأنوس (حمدان، 2007، 249/2/34).

ثالثًا: استخدام المصطلح الواحد للدلالة على عدة مفاهيم؛ فتزاحم المصطلحات لا يخدم العملية الإبداعية؛ فالقصة في الآداب الغربية تشمل القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، والأقصوصة، والقصة القصيرة الطويلة، والرواية الصغيرة، وجميعها ترجمة للمصطلح الإنجليزي Short story. وفي المورد نجد أن story: هي التاريخ، والقصة، والقصة القصيرة، والأقصوصة، وحكاية خاصة للأطفال، ورواية للوقائع المتصلة بحادثة ما، وحوادثها، والرواية أو القصيدة، أو النادرة، أو الأسطورة، أو الوصف الإخباري أما كلمة Very: حقيقي، فعلي، عين، ذات نفس(البعلبكي، 2004، 849 -921 -1029).

وهنا يأتي معنى مصطلح (القصة القصيرة جدا)؛ أي القصة القصيرة ذاتها أو نفسها أو عينها، أو القصة المطلقة، ويدفعنا هذا للوقوف أمام العامل الثالث، وهو علم الترجمة الذي يعد من أصعب العلوم، لا سيما فيما يتعلق بترجمة المصطلحات الأدبية والنقدية.

رابعًا: الترجمة ضرورة حضارية وعملية لغوية وترجمة المصطلح من لغة الأم الأصلية إلى لغة أخرى لا يتسق في نمط واحد، بل بأنماط متعددة ومتغايرة؛ مما يجعل المصطلحات النقدية والأدبية متعددة ومتشتتة لا تخضع لخطاب موحد؛ فالمصطلح يتغير معناه وفقا للأوضاع السائدة التي يستخدمها، واللغة تختلف من أمة لأخرى ومن ترجمة إلى ترجمة تبعًا للتحولات الاجتماعية وفقًا لاتساقها الثقافي؛ فنظريات الخطاب الغربية لها أنساقها الثقافية الخاصة بها، وبالتالي فإن نقلها جاهزة ومجردة من نسقها الثقافي إلى الساحة النقدية العربية قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية التي تنطبق عليها يؤدي إلى اضطرابها لغياب الإبداع والابتكار (الحراحشة،2009، 266). لم يأت مصطلح Very Short Story في الآداب الأوروبية عبثا، بل جاء مقارنة مع القصة القصيرة التي قد تصل إلى ثمانمائة كلمة، أو عشرة آلاف وهذا ما يؤكده سارويان أن القصة القصيرة ينبغي أن تتراوح كلماتها بين ألفين وخمسمئة كلمة وعشرة آلاف كلمة، فإن قلّت عن هذا العدد أصبحت قصة قصيرة جدا، وإن زادت عن ذلك قصة قصيرة طويلة[1]، وإن تجاوزت عشرين ألف كلمة فهي رواية قصيرة. لكنه في الوقت نفسه لا يجد لهذا التحديد أي معنى له.

مصطلح القصة القصيرة جدًا:

غرفت القصة القصيرة جدا بتسميات متعددة في الآداب العالمية، منها: (قصص بحجم راحة اليد) في اليابان، وفي الصين (قصص أوقات التدخين)، أما في أوروبا اللاتينية (قصص ما بعد الحداثة)، وفي أمريكا (قصص الومضات) وهناك مسميات أخرى، مثل: (قصة الأربع دقائق)، و(العشرون دقيقة)، و(القصص السريعة)، و(القصص الصغيرة جدا)، و(المجهرية)، و(قصص برقية)، و(الصعقة)، و(شرارات)، و(بورتريهات)، و(مشاهد قصصية)، و(القصة القصيرة الشاعرية)، و(قصص قصيرة جدا)، وهو أكثر المصطلحات استخدامًا واتفاقًا في الوطن العربي، واختزل بـ (ق. ق. جدًا).

ويتكون مصطلح (القصة القصيرة جدًا) من ثلاث كلمات: الأولى: دلالة نوعية، والكلمتين التاليتين دلالات كمية، وتلاحق الكلمتين (القصيرة) و(جدًا) تمنح للقصة دلالتي الكمية والنوعية.

والأصل في فهم (قصة قصيرة جدًا) يتحقق من تأليف ثلاث كلمات تشير الأولى والثانية إلى نوع أدبي راسخ ومتميز من حيث تقنياته الجمالية هو (القصة القصيرة)، أما اللاحقة (جدًا) التي شكلت اختلافات كثيرة بين النقاد؛ فإنها تشكل مع التألف الاصطلاحي للمفردتين الأوليتين (القصة القصيرة) إلى نوع أدبي هو (القصة القصيرة جدًا) (إلياس، 2010، 73).

الجذور التاريخية للقصة القصيرة جدًا:

---

(1) القصة القصيرة، هي الاصطلاح المقابل لتعبير Short story، وتعبير نوفيليه Nouvelle، وهناك من يكتفي بكلمة قصة اعتمادا على تمييز القصة الطويلة باصطلاح Novel، عوضا عن استخدام كلمتين اثنتين. خليل، إبراهيم، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 1994، ص13.

عندما شقت القصة القصيرة طريقها بين الفنون الأدبية في القرن التاسع عشر ظهرت بعض المحاولات البسيطة في القصة القصيرة جدا، لكنها توارت لانشغال الكتاب والنقاد في القصة الأم من حيث تعريفاتها، وخصائصها، وأركانها، وعدد كلماتها التي ما زالت محض اختلاف بين النقاد.

ومن الذين كتبوا القصة القصيرة جدًا في أواخر القرن التاسع عشر غي دي. موباسان، وفرجينيا وولف، وفرانز كافكا الذي نشر عددًا من القصص القصيرة جدًا، منها: (حلم جديد)، (الفرار)، (أقصوصة خرافية، وغيرها (كافكا ، 2014، 3/ 23 - 46).

وعدَّ بعض النقاد قصص موباسان، مثل: (اعترافات امرأة)، (المجوهرات)، (مأساة حقيقية)، و(الحلية المفقودة) التي لم يتجاوز عدد كلماتها ألفين وخمسمئة من القصص القصيرة جدًا. ويرى بعض النقاد أن الكتاب الروسيين كانوا على دراية بتقنيات القصة القصيرة جدا أبرزهم أنطوان تشيخوف، وما كان مصطلح القصة القصيرة جدا الذي أطلقه آرنست هيمنجواي عام 1925م على نصه (للبيع) القصير جدا: "للبيع حذاء لطفل لم يلبس قط. والذي يعده أعظم ما كتب في تاريخه إلا تتويجا لفن بدأت ملامحه في أواخر القرن التاسع عشر. وفي عام 1959م كتب الغواتيمالي أوغيستو منتيروسو بعض القصص القصيرة، وأقصر نص قصصي بعنوان (الديناصور) حينما استفاق، كان الديناصور ما يزال هناك، وأجمع النقاد أن هذا النص القصصي القصير جدا جملة مقتطعة من نص أكبر، باحثين عن المعاني السياسية والاجتماعية مستقرين على أن الديناصور رمز لشيء ما" (موباسان، 2014). كما يرى بعض النقاد أن القصة القصيرة جدا ظهرت في الأرجنتين عام 1950م مع مجموعة من الكتاب أمثال: بيوي كازاريس، وجون لويس بورخيس اللذين أعدا المجموعة الكاملة للقصة القصيرة جدًا في أمريكا اللاتينية، ومن أهم كتَّابها: خوليو كورتائار، وخوان خوصي أريولا، وإدواردو غاليانو، وخابيير تومبو، وفيكتوريا أوكامبو، وخوان بوش وإرنستو ساباتو، وكثيرون. وفي المقابل هناك من يرى أن القصة القصيرة جدًا انتقلت من أمريكا اللاتينية إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، وبلغت ذروتها في ثمانينيات القرن الماضي؛ مما دفع الكثير من النقاد والباحثين الأمريكيين للعودة إلى جذور القصة القصيرة جدًا (يوب،2012، 62).

القصة القصيرة جدًا في الوطن العربي:

يصعب تحديد ريادة فن القصة القصيرة جدا في العالم العربي، ويعود ذلك إلى عدة أسباب، منها: التقارب الزمني في تجريب فن القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا في القرن العشرين؛ فقد وجد بعض الباحثين والدارسين في القصص القصيرة جدا (أقصوصة)، كما فعل يوسف نجم الذي أطلق على قصة ميخائيل نعيمة (العاقر) التي كتبها عام 1914م (أقصوصة). وهناك من منح الريادة لجبران خليل جبران إثر كتابيه (المجنون 1918م) و(التائه- 1932م) اللذين ضما قصصا قصيرة جدًا، وهناك من أعطى الريادة للكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد الذي كتب مجموعة (العذارى) في 1944م، وحوت على قصص قصيرة جدا، لكنه استخدم المصطلح (حكايات صغيرة) بدلا من قصص قصيرة جدًا.

وقد شهد العالم العربي في 1974م صدور مجموعات قصصية حوت على القصة القصيرة جدًا ومنها: (ست قصص قصيرة جدًا) لمحمد مستجاب وبثينة الناصري التي أدرجت في مجموعتها القصصية (حدوة حصان) قصة سمتها: (قصة قصيرة جدا). وأصدر نبيل جديد في 1976م (الركض فوق الأسطحة)، وجبير المليحان (قصص صغيرة) بعنوان: (الطفل يريده اللون الأبيض)، وفي 1977م صدرت مجموعات قصصية قصيرة جدا، منها: (عشرون قصة قصيرة جدا) لإبراهيم أحمد، و(من الهدوء إلى الصمت) لغازي العبادي التي حوت على قصص قصيرة جدًّا، ومجموعة (حدائق الأطفال الملغومة) لحمدي مخلف الحديثي. كما كتب الأديب هيثم بهنام بردى قصته الأولى (صدى)، ثم أصدر مجموعات قصصية جمعها في كتاب بعنوان: (القصة القصيرة جدًا المجموعات القصصية 1989-2008) (جبران،1981).

وخلاصة القول: إن عوامل انتشار فن القصة القصيرة جدا في الوطن العربي، لا سيما في تسعينيات القرن الماضي تعود إلى عدة أسباب منها:

أولًا: التقارب الزمني بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا عند بعض القاصين والروائيين الذين كانت لهم تجارب قصصية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، والتي دفعت بعض الأدباء للكتابة في النوعين لإدراكهم أنهم ينهلون من النبع نفسه –فن القصة– دون أن يؤطروا القصة القصيرة جدًا بمصطلح ما، كما هو شائع في وقتنا الحاضر.

ثانيًا: اتفقت بعض الآراء أن بدايات القصة القصيرة جدا في الوطن العربي تشكلت بصورة عفوية متفرقة في خمسينيات القرن الماضي، لكنها برزت بعد هزيمة حزيران 1967م وتداعياتها السياسية والاجتماعية والثقافية؛ فاختلف الموضوعات التي تناولتها القصة القصيرة جدا بين التمر والتعبير عن الواقع.

ثالثًا: كانت ترجمة فتحي العشري لكتاب ناتالي ساروت (انفعالات) في 1972م إيذانًا للتجريب بهذا الفن القصصي من أوسع الأبواب، وصدرت أعمال قصصية قصيرة جدا بشكل ملحوظ في الشام، والعراق، ومصر، والمغرب العربي، ويذهب محمد عبيد الله إلى أن ميل بعض الكتاب إلى الإيجاز، وتقصير الشريط اللغوي في قصصهم ظهر واضحا في عقد الستينيات أو قبل ذلك في الوطن العربي، وتطور هذا الاتجاه بعد ترجمة كتاب (انفعالات) في تسعينيات القرن الماضي، وما أتيح لهم من ترجمات لكتابات أجنبية مترجمة أو بلغتها الأصلية.

رابعًا: تأثر أدباؤنا بالآداب الأوروبية وأمريكا اللاتينية بعد ترجمة الكثير من نصوص القصة القصيرة جدًا لبعض الكتاب، مثل: لويس بورخيس، وراوول براسكا، وخوليو كورتازار، وأوغستو مونتيروسو، وكابرييل كارسيا ماركيز، وإدواردو كاليانو، وليون فيبريس كورديرو، وماركو دينيفي، وخوان أرماندو إيبلي، ولوي بريطو كارسيا.

خامسًا: التحولات السريعة في العالم العربي دفعت المبدعين إلى اختيار شكل أدبي يوافق الإيقاع الصاخب، والسرعة الفائقة، والفوضى الخلاقة، المموج بالتحركات السريعة على جميع المستويات والأصعدة التي لم تعد تسمح للمتلقي التروي أو الصبر على القراءة المسترسلة المركزة، بل قراءة نص يتميز بقصر الحجم، فضلا عن تراجع نسبة القراءة في عالمنا العربي أمام الشبكة العنكبوتية، وعزوف بعض القراء عن التعلم والتثقيف الذاتي، وعدم الإقبال

على اقتناء الروايات والنصوص والكتب المعروفة بالاسترسال والتطويل، والتخلي الملحوظ عن الدراسات والبحوث والكتب والمصنفات التي تتطلب كثرة النقود، والوقت الكافي، والهدوء التام؛ لذا فإن هذا النوع القصصي القصير جدًا جاء ليناسب الإيقاع الجديد (عبيد الله، 2014، 103).

المبحث الثاني: الإطار التطبيقي للبحث

في هذا المبحث سوف أتناول تحليل عينة من القصص القصيرة جدًا للدكتور حسن النعمي، على النحو الأتي:

1. قصة الشاي:

تمحورت القصة حول أن الكاتب بحث في كل البلاد عن امرأة ذات قلب طيب تتصف بالمحبة، مثل تلك التي تعرَّف عليها في السابق، ولما لم يجد قرر أن يصنع المحبة لكل عاشقيْن، وقرر استخدام الشاي رمزًا لذلك.

وقد استخدم الكاتب (الرؤية من الخلف)؛ لأنه يتحدث فيها بضمير الغائب، والهدف من القصة بيان أن على كل إنسان أن يعمل على زرع المحبة والطيبة بين الناس.

2. قصة أسرار:

محتوى القصة تتحدث عن أن كل إنسان لديه أسرار في حياته لا يعرفها أحد غير صديق مقرب إليه أو حبيب، ولكنه في يوم ما اختلف مع صديقه فأفشى أسراره.

واستعمل الكاتب ألبوم الصور كرمز أو كناية عن الصديق، كما استخدم ضمير المخاطب، ولذلك كانت (الرؤية مصاحبة)، والهدف من القصة إبراز أن كل إنسان يجب عليه أن يحرص على إفشاء سره لمن يثق به حتى يحافظ عليه من إفشائه.

3. قصة تمثال:

تحدث الكاتب عن تجربته حينما خرج من عقوبته، وقد كان له علاقة كبيرة بمن حوله، ولذلك قرر أن يتقرب منهم، ولكنه وجد الناس من حوله لا يهتمون به، وشعر أنه أصبح مثل التمثال ليس له أي تأثير، وهو الأمر الذي لم يعرفه بذلك إلا بعد أن أخبره الناس.

و(الرؤية في القصة رؤية مصاحبة)، والهدف من القصة هو إظهار أنه يجب على كل شخص أن يكون نافعًا وفعالًا في مجتمعه.

4. قصة حافلة:

يتحدث الكاتب عن الناس وحالهم وعلاقتهم بالدنيا بحيث أنهم خُلقوا فيها بأحوال مختلفة، ولكل إنسان هدف يسعى إليه، ويتخذ نحو الوصول إليه وسائل مختلفة، وكل إنسان له هدف وطريقة في حياته تختلف عن الآخر، وهكذا هي الحياة.

وقد استخدم الكاتب الحافلة رمزًا للحياة، والمحطات رمزًا لأهداف الناس واتجاهاتهم وميولهم.

و(الرؤية في القصة هي رؤية مصاحبة)؛ لأن الكاتب استخدم ضمير المتكلم (نحن)؛ لكونه كان يتحدث عن نفسه، وعن الناس الذين عرفهم.

5. قصة عبور:

يتحدث الكاتب عن علاقة الناس وحالهم مع الحياة التي بها الكثير من المشاكل والمكدرات التي تعرقل مسيرتهم، وتحول بين الإنسان وهدفه المنشود، و كما أن فيها الكثير من المسرات والأحزان، ونهايتها الفناء والرحيل، ولا يبقى منها إلا الذكر الحسن والأعمال الصالحة، وما سطره الإنسان من نجاحات.

وقد استخدم الكاتب المريضة رمزًا للحياة، ولكنه لم يصرح بذلك، والرؤية في القصة تظهر بأنها (رؤية من الخلف)؛ لأنه عبر عن ذلك باستخدام ضمير الغائب (هي, هو, هم) وقد جاءت شاملة في معناها، ودقيقة في مضمونها، وصائبة في موضوعها وأسلوبها.

6. قصة حجاب:

تتحدث القصة عن الإنسان وأمله وحلمه في الحياة؛ فهو يسعى دائمًا إلى تحقيقه ويجب على كل شخص أن تكون له رؤية توصله إلى حلمه.

وقد اقترب البطل من ذلك، ولكن الظروف كانت غير مناسبة، وحالت بينه وبين الوصول إلى حلمه وهدفه.

وقد استخدم الكاتب (الفته) رمزًا لمن يبحث عن حلم أو هدف، والعاشق رمزًا لذلك الحلم، والحجاب رمزًا لظروف الحياة الصعبة.

والرؤية في القصة (رؤية من الخلف) لأن الكاتب عبر عن القصة بضمير الغائب الذي تقديره (هي, هو)، وكانت رؤية شاملة ودقيقة وضحت علاقة الناس بالحياة.

7. قصة قارورة:

تحدثت القصة عن الإنسان وعلاقته مع أسراره بحيث يحاول أن يكتبها ولا يبيح بها لأحد إلا من يثق به، ولكن تغير الأحداث، وتبدل الأحوال أدى لتكشف أسراره سواء بطريقة أو بأخرى، وفي الأخير عرف الناس كل شيء.

وقد استخدم الكاتب الفتاة رمزًا للإنسان، والقارورة رمزًا للثقة، والأصداء والأسرار رمزًا للأعمال وما يخبئه الانسان من أسرار ونحوها، والربح رمزًا لأحداث الأيام وتقلبها.

والرؤية في القصة هي (رؤية من الخلف)؛ لأن الكاتب استخدم ضمير الغائب (هي، هم)، وقد استطاع الكاتب بأسلوبه توصيل فكرته بطريقة صحيحة وسهلة إلى القارئ.

8. قصة لون:

تتحدث القصة عن رجل وفيٍّ وصادقٍ مع أصدقائه ومع من حوله، وكان هناك من يعمل على تشويه سمعة ذلك الرجل، والطعن فيما يقدمه للآخرين حتى يتركوه، وفجأة يعرف ذلك الرجل بأن هناك من يعمل على تشويه سمعته وإفساد كل ما يقوم به من خدمة للآخرين.

وقد استخدم الصديق كرمز لكل من يحبه ويتعامل معه، والقلب رمزًا للأعمال والخدمات التي يقدمها لغيره، والألوان رمزًا لتزييف الحقائق.

والرؤية المستخدمة في تلك القصة هي (رؤية من الخلف) لأنه استخدم ضمير الغائب (هي, هو)، ولم يستعمل ضمائر أخرى أو يصرح بها، وقد جاء موضوع القصة مناسبًا للفكرة التي يسعى الكاتب إلى توصيلها إلى القارئ.

9. قصة عيون:

عرض الكاتب قصته في أسلوب حوار بينه وبين جدته عندما سمعها تقول: إن الليل ليس له عيون. فسألها عن ذلك لأنه يريد معرفة كيف لا يوجد لليل عيون؟!

فأجابته جدته بإغماض عينيها لكي يعرف بأن الليل لا يرى, ولكن لما كبر الكاتب عرف أن الليل له عيون في كل مكان.

من خلال القصة نلاحظ أن الكاتب يريد إيصال فكرة إلى المتلقي بأن الليل الذي هو رمز للمستقبل الغامض لا يراه من لا يزال صغيرًا، ولكن مع مرور الزمن وأخذ الخبرة من الحياة يستطيع الإنسان أن يحدد طريقه في مستقبله، وذلك من خلال خبرته التي اكتسبها.

وقد عمد الكاتب إلى استخدام أسلوب الحوار والسؤال لمعرفة الإجابة والاستعانة بجدته لكونها قد تقدمت في السن، وصارت لديها حكمة ومعرفة بالحياة تمكنها من تبصر المستقبل.

وأدخل الكاتب شخصيته في حواره مع جدته ومخاطبتها من أجل أن يعرف القارئ الإجابة على سؤاله من خلال قراءته للقصة وتحليلها، ولكنه لم يقيدها بزمان أو مكان بل أضفى عليها طابع العمومية حتى يستفيد منها كل من يقرأها في أي زمان ومكان.

أما الرؤية في القصة فهي (رؤية من الخارج) لأن الكاتب يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم (أنا)، وضمير الغائب (هي) يعود على جدته.

وبذلك استطاع الكاتب أن يوصل فكرة القصة للقارئ بينما ترك المتلقي يعرف الإجابة من تلقاء نفسه من خلال قراءة القصة وتحليلها.

10. قصة حكاية مفتاح:

تدور الأحداث عن مفتاح منسي عند الباب لم يهتم به الناس لفترة طويلة من الزمن حتى صار منسيًا وأنكر الباب وجوده؛ فما كان من المفتاح إلا أن تفتت من الحسرة والألم على نفسه.

والمفتاح في القصة عبارة عن رمز إلى الحق وأصحاب الحكمة والعلم عندما يتركهم الناس ويهجرونهم، ويسعون وراء ملذاتهم وأهوائهم، فلا يصبح للحق قبول في المجتمع فينتهي ولا يبقى له أثر.

والرؤية في القصة (رؤية من الخلف) حيث عبر الكاتب بضمير الغائب (هو)، والذي يعود على المفتاح.

11. قصة حرف:

تتحدث القصة عن موضوع اختلاف أفكار الناس وتعدد الآراء حتى ابتعدوا عن الحقيقة بينما كانت قريبة جدًا منهم، ولكن بسبب اختلافهم ضاعت منهم، وبقيت غائبة عنهم.

والرؤية في القصة هي (رؤية من الخلف) حيث عبر الكاتب باستخدام ضمير الغائب (هي, هم)، وقد استطاع الكاتب من خلالها أن يوصل فكرته إلى القارئ بأن الاختلاف يؤدي إلى ضياع الحقائق والحقوق.

12. قصة لا:

تتحدث القصة عن الحياة والفطرة التي فُطر الإنسان عليها، وهي عدم ملازمة الشر والسكوت عنه وعمن يعمل به، ولكن لأن الناس تركوا الفطرة وسعوا إلى ملذات الحياة؛ فقد كانت تناديهم وتنبههم بقولها: (لا)، ولكن الناس لم يستمعوا لها ولم يحكموا الفطرة السليمة.

وقد تحدث الكاتب في القصة عن ذلك بشيء من الخيال؛ فاستخدم الضمير الذي يعود على الغائب المؤنث (هي)، ويقصد بها الفطرة السليمة، كما عبر بالتخدير كرمز للبعد عن الفطرة السليمة وتلاشيها في المجتمع، وكذلك رمز بغرفة العمليات لمحاولات الإصلاح، وفي الأخير يقول: (فارقت)؛ بمعنى تخلى عنها الناس.

والرؤية في القصة (رؤية مصاحبة) فقد كان الكاتب أحد شخصيات القصة، وتحدث عن نفسه باستخدام ضمير المتكلم (أنا)، وكذلك ضمير الغائب (هي) الذي عبر عن الفطرة.

13. قصة من روائع الأدب العالمي:

تمحورت القصة حول شخصيتين هما: الأب وابنه، وتدور القصة حول أنه في الوقت الذي كان الأب يقرأ فيه جريدة كان ابنه الصغير يضايقه ويشغله عن القراءة؛ فأراد الأب أن يُلهي ابنه لِيكف عن مضايقته فقام بتقطيع ورقة مرسوم عليها خريطة العالم، وطلب من الابن إعادة ترتيبها.

ثم عاد لقراءة الجريدة معتقدًا أن الطفل سوف يستغرق وقتًا طويلًا في ترتيبه للخريطة، ولكن الطفل استطاع ترتيبها في وقت قصير جدًا فتعجب الأب من الطفل وسأله مذهولًا: هل كانت أمك تعلمك الجغرافيا؟ وفيه إشارة إلى دور الأم في تعليم أبنائها ودورها في تربية الأجيال. ولكن إجابة الطفل كانت مختلفة تمامًا عما كان يعتقده الأب حيث أخبره بأن هناك صورة إنسان على الوجه الآخر من الورقة، ولم يكن الأب قد انتبه لها لأنه كان مركزًا على وجه واحد فقط، وكذلك هي الحياة تختلف حولها وجهات النظر، ولذلك فالناس مختلفون فيها.

والخلاصة من القصة أنه حينما أعاد الطفل ترتيب صورة الإنسان استطاع ترتيب خريطة العالم بطريقة أسهل وأسرع.

والإنسان هو أهم عنصر في تكوين العالم؛ فإذا انصلح حاله صلح العالم بأكمله.

والرؤية في القصة هي (رؤية من الخلف)، وهي رؤية شاملة وعميقة توضح دور الإنسان في إصلاح العالم إذا انصلح حاله.

14. قصة ظلام:

يتمحور موضوع القصة حول حال الإنسان وثقته في الحياة، وهو لا يعلم حقيقة أكثر ما يدور حوله. وقد استخدم الكاتب ضمير الغائب ليرمز لضمير الحياة عندما طلب منه إغماض عينيه، وفيه كناية عن نهيه عن الانغماس في الحياة وملذاتها.

وحينما أغمض عينيه شعر بأن الدنيا لا تساوي شيئًا، ولكنه عندما عاش مع نفسه وأيقظ ضميره بدت له الدنيا بوجهها المشرق، وكأنها طائر جميل يغني من بعيد، وكذلك الحياة تكون جميلة عندما يرى الإنسان حقيقتها، ويعرف الهدف من مجيئه إليها.

والرؤية في القصة (رؤية مصاحبة)؛ فالكاتب يتحدث عن نفسه مستخدمًا ضمير المتكلم (أنا)، ولكنه لم يصرح به بل كان على سبيل التقدير.

15. قصة مسامرات نوح:

تصور القصة حالة من أراد البحث عن الماضي البعيد وما جرى فيه من أحداث وتقلبات، خاصة معظم الأحداث التي حصلت في الماضي قد أُهملت ولم يعد لها أي أثر يُذكر، وكما يقال: إن الماضي حكاية لا تنتهي، بمعنى: من أراد أن يفتش عن الماضي فلا يمكنه الوصول إلى النهاية، وهذا هو هدف الكاتب الذي أراد توصيل الفكرة إلى القارئ.

والصورة في القصة (رؤية من الخلف)؛ فقد سحب الكاتب الشخصية، وعبر بضمير الغائب (هو، هما).

16. قصة عبور:

تتحدث القصة عن حالة الإنسان الذي يبحث عن الخير والفضيلة ولكنها ليست موجودة حوله، وكانت في مكان آخر لا يستطيع الوصول إليه بسبب العوائق والمشاكل التي تحيط به، ولا يملك وسيلة للتغلب عليها والوصول إلى هدفه، كما تظهر الصراع بين الحق والباطل.

والرؤية في القصة (رؤية من الخلف) بحيث أن الكاتب لم يُصرح بشخصيته أو شخصية معينة بل استخدم ضمير الغائب (هو).

17.قصة مفتاح:

تتمحور القصة حول فكرة شخص لديه مفتاح، والمفتاح يرمز للعلم والمعرفة، وعلى من يعمل على مساعدة من حوله أو يبحث عن المزيد من العلم؛ فيطرق ويفتح جميع الأبواب، وهي السبيل والطريق في الحياة، ويترك آخر باب والذي يمثل هو الشيء المهم والذي سوف يغير حياته فعندما فتح أخر باب بمعنى سلك طريقًا صحيحًا إن فتح له غد مشرق، والرؤية في القصة (رؤية من الخلف) حيث استخدم الكاتب في تعبيره ضمير الغائب الذي

تقديره (هو)، والكاتب يريد توصيل فكرة هي أنه يجب على الانسان أن لا ييأس وأن يضل في البحث عن أمله في البحث عنه حتى يحصل عليه .

18. قصة فوات:

تتحدث القصة عن رجل كان متساهلًا في أموره حتى فات عليه العمر، وعندما أراد أن يعود إلى نفسه وجد أن الوقت قد ضاع منه.

والهدف من القصة هو إظهار أن على الانسان أن لا يتساهل في وقته وقضاء أموره بل يجب المسارعة قبل أن يأتي زمان لا يستطيع القيام بذلك والرؤية في القصة (رؤية من الخلف) حيث أن الكاتب استعمل ضمير الغائب الذي تقديره (هي, هو).

19. قصة القطان:

يستتر الراوي خلف المشهد المنزلي المألوف ليضع المتلقي أمام مرآة الوجود، في مفارقة حارقة لأعشاب الذاكرة، القصة تحكي فعل قطان منزليان يعيشان في ذات المكان يتبادلان الأدوار؛ فبعد أن كان القط الأول ملازمًا للنافذة شارد الذهن لا يبرحها، ظل القط الآخر يسرح في الأرجاء يأكل كل ما يجده سعيدًا بحياته، إلى أن حدثت هزة في المكان بسبب رعد وبرق مفاجئ آت من خارج المنزل، فتبدل حال القطان، قط النافذة يبتهج وترجع إليه روحه، في حين يختبئ القط الآخر ويختفي فجأة.

اعتمد كاتب القصة على تقنية الراوي الواصف الذي اكتفى بمراقبة المشهد دون التدخل في سير الأحداث، أو إبداء تحليل وتفسير منطقي لتبدل الأدوار بين القطين، حتى بعد تغير بوصلة الشخصيات، ونمط سلوكهما في بداية القصة عن نهايتها، هذا المنظور السردي خلق تأويلات متعددة تجاه الحدث ومآله الأمر الذي أبرز جوًا من التوتر المقصود في ذهن المتلقي، المتخوف والمترقب للحظة تنوير وقفلة محددة، إلا أنه لا يجد ذلك في نهاية القصة، مما يزيد في حيرته، ويجعله رهين التأويلات المتعددة.

والراوي هنا استغرق كل الحدث السردي، ولم يسمح للشخصيات بالتداخل لتأدية مهمة شرح وتفسير التصرفات، وتبرير الأفعال، مما ولد شيئا من السخرية من أفعالها، ووضع المتلقي أمام أحجية مفتعلة من السارد لتجويع المتلقي لتفسير منطقي لفعل الشخصيات المتناقض.

كما أن فلسفة القطع الزمني الخفي أثرت بشكل مباشر في المشهد القصصي، والذي انقسم إلى شقين: أحدهما: مناقض للآخر على المستوى النفسي للشخصيات، مشابه له في ردة الفعل على مستوى صورة الحدث.

والناظر في الحالة النفسية للقطين بطلا القصة يرى أنهما متغيرتان تماما؛ فهما قد تبادلا ثنائية السعادة والتعاسة لأسباب خارجة عن إرادتهما، مما يجعل المتلقي يقر أن الحياة التي يعيشانها ليست ملكهما بالكامل، وهذا ما يشابه الحرية المحدودة التي يتمتع بها الإنسان مهما ظن عكس ذلك، والقصة بعمومها مبنية على

الثنائيات مثل عنوانها، والذي يحاول إبراز الشخصيات، في حين كان خط السرد متصالبا يتحسس المشي فوق الخير والشر، دون أن يشير إليهما صراحة.

فلسفة القطط تماثلت مع الغيبوبة العامة التي يعيشها الإنسان المفكر في البيئة غير المناسبة، مع حال قط النافذة والذي يعاني في أعماقه من حالة القهر التي يعيشها لما يعانيه من مثبطات في بيئته المحلية، ويتضح ذلك من انزلاق القط الآخر في لهوه وعبثه، وكأن الواقع أكذوبة يعيشها ببلادة، إلى أن يأتي التغيير هذه المرة من خارج البيئة التي يعيشانها؛ فيتحول هذا القط المستضعف فجأة قويًا، في حين يضحى القط العابث مخبوءًا، هاربا عن الأنظار، ويغيب عن المشهد ولكنه لا يغادر المكان مما يترك فرصة لعودته مرة أخرى، وهذا ما يشابه الحالة التي يعيشها الأفراد في المجتمعات التي لا تمتلك إرادة نفسها؛ فتظل شخصيات القصة مرهقة، بين ما تريده، والحياة القذرة التي لا تعترف إلا بالقوي أو المستقوي بغيره؛ فيتحكم الآخر الخفي والقدْر المستتر من خلال أدوات السيطرة بمصير الشخصيات، ويبقى المكان يتسع لكلا القطين، إلا أنهما لا يستطيعان تحسس مواطن التلاقي، ولا يعرفان فلسفة التعايش لأسباب محلية بحتة؛ فهما أبناء بيئتهما ولكنهما قد تركا رقابهما خاضعة لنزوات من مجرات مختلفة.

والرؤية في القصة هي (رؤية مصاحبة) لأن الضمير ضمير متكلم تقديره (نحن)، وغائب تقديره (هما وهو).

20. قصة مسير:

تعبر القصة عن حال الناس، وتصور علاقتهم مع بعضهم، رغم أنهم موجودون مع بعض إلا أن لكل إنسان حياة خاصة به ملتهٍ بها وشارد فيها، ولكن في نهاية المطاف يشعر كل إنسان بأنه بحاجة إلى آخر يحمل معه عبء الحياة ومتاعبها، وللتعبير عن الرؤية في القصة (رؤية من الخلف) استخدم الكاتب ضمير الغائب (هما).

الخاتمة

لكل بداية نهاية نحاول من خلالها تحديد النتائج، وإن كان مجال البحث مفتوحًا على الدوام وما من نتيجة إلا وتفضي لأسئلة متجددة تفتح منافذ أخرى للبحث، ومع هذا سنحاول أن نلخص أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للقصص الدكتور حسن النعمى، وما سنذكره لا ندعي أنه الحقيقة التي لا تقبل نقاشًا، وإنما آراء واجتهادات تُحسب أنها تعكس على الأقل جزءًا من الحقيقة، **وهي متمثلة فيما يلي:**

أهم النتائج:

- الكتابة السردية عند الدكتور حسن النعمى تسعى لإنتاج معرفة ومحاولة تعرية الواقع العربي وإحياء التراث وربطه بهذا الواقع لاستخلاص العبر والدروس عبر قراءة متأنية وعميقة للمنجز الروائي.
- التجريب والتجديد هو شعار الدكتور حسن النعمى فمن نص إلى نص آخر يشعر المتلقي بهذا السعي نحو التحرر من قيود االسردية التقليدية، والاشتغال على نصوص متجددة تعالج تيمات مختلفة وبأساليب تشويقية تتجاوز المفاهيم المحددة والضيقة وتنطلق لآفاق إنسانية رحبة.

- من أبرز سمات الكتابة السردية عند الدكتور حسن النعمى الاتكاء على مخزون الذاكرة، والتي يمكن من خلالها استرجاع المحطات التاريخية الهامة حيث يستدعي الماضي بأحداثه المتنوعة، وهذا تلبية لأغراض جمالية في النص يسعى الكاتب لتحقيقها.
- من صفات الكتابة السردية عند الدكتور حسن النعمى صفة الاستمرار وعدم الانقطاع عن هذه الكتابة، والتي تشكل عنده هاجسًا حقيقيًا ووسيلة لتفريغ شحنة وطاقة داخلية هائلة، ولعل هذا ما يفسر غزارة الإنتاج الروائي للدكتور حسن النعمي.
- تحمل العناوين الفرعية داخل المتن القصصي للدكتور حسن النعمى الكثير من الدلالات والإيحاءات، والتي تصاغ بلمسة شعرية تثير عند القارئ جملة من التساؤلات فتدفعه إلى القراءة وإشباع الفضول .
- يتحول الفضاء المكاني عند الدكتور حسن النعمي لحظة معينة من مجرد حدود جغرافية إلى رسم حالة نفسية تجعل السارد يبدع لغة، حيث يصف المكان بأوصاف مختلفة إلى درجة تقديم هذا المكان في صورة أنثى ليعبر عن حالة عشقية لجمال هذا المكان، وما يحتويه من صور جميلة.

أهم التوصيات:

- أوصي بدراسة الرؤية السردية بصفة عامة.
- أوصي بدراسة القصص والروايات وتحليلها أدبيًا لما لها من فائدة أدبية لدارسي الأدب بصفة خاصة.

المراجع:

1. إبراهيم، عبدالله، (1988). البناء الفني لرواية الحرب في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
2. إبراهيم، عبد الله. (1992). السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي. بيروت: الدار البيضاء.
3. إبراهيم، عبد الله، (1992). المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
4. إبراهيم، عبدالله. (2000). موسوعة السرد العربي. بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
5. ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين، (1956)، لسان العرب، بيروت: دار صادر.
6. ابن فارس، أحمد (1399). معجم مقاييس اللغة، بيروت: دار الفكر.
7. إسماعيل، عز الدين، (1976). الأدب وفنونه. القاهرة: دار الفكر العربي.
8. إلياس، جاسم خلف (2010)، شعرية القصة القصيرة جدا، العراق: دار نينوى.
9. بارت، رولان (1992): التحليل البنيوي للسرد. المغرب: منشورات اتحاد الكتاب.
10. برنس، جيرالد (2003). قاموس السوديات، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
11. البعلبكي، منير (2004). المورد، قاموس انجليزي عربي. بيرةت: دار العلم للملايين.

12. تودوروف، تزفيتان (1982). نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين.
13. توماشفسكي (1982). نظرية الأغراض، الرباط: الشركة المغربية للناشئين المتحدين.
14. ثامر، فاضل (1992). الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي. بغداد، دار الشئون الثقافية.
15. جبران، خليل جبران، (1981). الأعمال المعربة. بيروت: مكتبة بنيان.
16. جينيت، جيرار (1992). طرائق تحليل السرد الأدبي. المغرب؛ منشورات اتحاد كتاب المغرب.
17. الحراحشة، منتهى (2009). من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج6، ع2.
18. حمدان، إبراهيم بن محمود (2007). تعريب المصطلح بين الواقع والطموح. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج34، ع2.
19. الحميداني، حميد (2000). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر.
20. خليل، إبراهيم (1994). القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين.
21. رويلي، ميجان؛ بازعي، سعد (2000). دليل الناقد الأدبي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
22. ستار، ناهضة (2003). بنية السرد في القصص الصوفي المكونات الوظائف التقنيات. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
23. عبيد الله، محمد (2014). تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير. الأردن: دار أزمنة للنشر والتوزيع.
24. قاسم، سيزا أحمد (1974). بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
25. قاسم، سيزا أحمد(1985)، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، بيروت: دار التنوير.
26. كافكا، فرانز (2014). الأعمال الكاملة، القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، القاهرة.
27. الكردي، عبد الرحيم، (1996). الراوي والنص القصصي. القاهرة: دار النشر للجامعات.
28. مرتاض، عبد الملك (1993). ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
29. المرزوقي، سمير؛ شاكر، جميل (1986). مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا. بغداد: دار الشؤون العامة.

30. موباسان، غي دو، (2014)، الحلية المفقودة مجموعة قصصية مختارة. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة.
31. مينو، محمد محيي الدين (2007)، فن القصة القصيرة مقاربات أولى، دبي: منطقة دبي التعليمية، 2007.
32. يقطين، سعيد (1993). تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير. بيروت: المركز الثقافي العربي.
33. يوب، محمد، (2012)، مضمرات القصة القصيرة جدًا، مكناس، المغرب: منشورات دوائر الاختلاف.