Levels of Narration in " Ghseq Al Akacia " stories by the storyteller Anisa Abboud

Dr. Fayrouz Abbas*

(Received 6 / 10 / 2023. Accepted 14 / 1 / 2024)

□ ABSTRACT □

The narration has received the attention of critics, ancient and modern, and the opinions of researchers have united about its importance in understanding the essence and significance of storytelling process, and demonstrating its vision, which made this research stand on its subjective, objective, and interrelated levels, to reveal its dimensions. At the level of self-narration, the narrator participating in the events presents his vision using the first person pronoun. At the level of objective narration, the knowledgeable narrator or witness presents his vision using the third person pronoun. At the overlapping level, pronouns and visions overlap, to present the world of the narrator and the characters, and this can only be achieved by penetrating from the superficial level to the deep level, linking the narrative style and the vision it presents.

Keywords: narration – subjective – objective – narrator – vision – participant – knower.

Copyright **:**Tishreen University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

* **Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Syria. fairousabbas@gmail.com**

مستويات السرد في قصص (غسق الأكاسيا) لأنيسة عبود

د. فيروز عباس*

(تاريخ الإيداع 6 / 10 / 2023. قبل للنشر في 14 / 1 / 2024)

□ ملخّص □

حظي السّرد باهتمام النقّاد قديماً وحديثاً، وتوحّدت آراء الباحثين حول أهميته في إدراك جوهر العملية الإبداعية القصصية، ودلالتها، وإظهار رؤيتها، ما جعل هذا البحث يقف على مستويات السرد الذاتية والموضوعية والمتداخلة؛ لكشف أبعادها؛ ففي مستوى السرد الذاتي يقدّم الراوي المشارك في الأحداث رؤيته مستخدماً ضمير المتكلّم، أو المخاطب، وفي مستوى السرد الموضوعي يقدّم الراوي العليم أو الشاهد رؤيته مستخدماً ضمير الغائب، وفي المستوى المتداخل تتداخل الضمائر، والرؤى؛ لتقديم عالم الراوي والشخصيات. ولا يتحقّق هذا إلا بالنفاذ من المستوى السطحي إلى المستوى العميق، رابطين بين النمط السردي والرؤية التي يقدّمها.

الكلمات المفتاحية: السرد، الذاتي، الموضوعي، الراوي، الرؤية، المشارك، العليم.

حقوق النشر :مجلة جامعة تشرين- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

* **مدرّسة ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، سورية. fairousabbas@gmail.com**

مقدّمة:

تعدّ دراسة المستويات السردية منطلقاً رئيساً في كشف تجربة القاصة الإبداعية؛ إذ يتمّ الوقوف على الطريقة التي اتبعتها في تشكيل عالمها القصصي، وتقصي مشروعها الرؤيوي بكل ما يكتنزه من دلالات محملّة برؤى جديدة.

وقد احتكم هذا البحث إلى قوانين السرد، واتكأ على النمط السردي الذي وضعه توماشفسكي، ونجد أن قصص (غسق الأكاسيا) نموذجاً جيداً لتطبيق نمط توماشفسكي؛ لتنوّع رواتها من متكلّم، إلى مخاطب، إلى غائب، وتنوّع الرؤى المقدّمة.

وزّع توماشفسكي السرد إلى نمطين: ذاتي وموضوعي، انطلاقاً من تحديد زاوية النظر أو رؤية الراوي. في المستوى السردي الذاتي تُقدّم الأحداث القصصية عبر رؤية الراوي المشارك في الأحداث الذي يعبّر عن ذاته في مواجهة الآخر فتكون رؤيته داخلية ذاتية. وفي مستوى السرد الموضوعي يغوص الراوي العليم أو الشاهد في أعماق الشخصية القصصية؛ لإظهار وعيها ولا وعيها، أزمنتها وأمكنتها، أحلامها وانكساراتها، واصفاً ملامحها الداخلية والخارجية، فتكون رؤيته خارجية، وفي المستوى السردي المتداخل تتضافر الرؤيتان الداخلية والخارجية لتقديم عالم قصصيّ مأزوم؛ إذ ترصد معظم القصص حالة الوحدة والظلم والقهر التي يعاني منها الفرد في مجتمع استهلاكي تسيطر عليه نزعة لا إنسانية.

إن اهتمام القاصة بالقصة وبالصياغة الفنية للقصة، يكشف رؤية عميقة، في إيصال قصص تحمل همّاً اجتماعياً، قريبة من بيئة القارئ وحياته؛ لفتح أفق التطلّع إلى بناء وعي إنساني أكثر نضجاً.

المنهج

يعتمد البحث المنهج الوصفي الذي يساعدنا في الوقوف على المستويات السردية الذاتية والموضوعية والمتداخلة، في القصص المدروسة، ابتداءً من العلاقات المؤسّسة لتلك المستويات وصولاً إلى فاعليّة الرؤية السردية، وإلى البنية الدلالية عبر قراءة وصفية متأنيّة تعتمد التحليل والتفسير والتأويل.

مفهوم السرد (Narration)

تشكّل دراسة السرد مدخلاً مناسباً للوصول إلى جوهر العمليّة الإبداعية الأدبية، وقد تعدّدت الاختصاصات التي تبحث فيه نظرياً وتطبيقيّاً؛ إذ اهتمّت علوم المنطق والجمال واللّسانيات والسيموطيقيا به، فأُدخلت إلى مجال السّرديات مصطلحات تنتمي بأصولها إلى هذه العلوم.

وكلمة (سرد) لغةً تعني "سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً، إذا تابعه، [...] وكان جيّد السّياق له"[1]

استخدم القرآن الكريم مصطلح (القصّ) للدّلالة على حكاية أخبار الماضي الصحيحة، قال عزّ وجلّ:

"نحن نقصّ عليك أحسن القصص"[2]

من هنا، جاء تمييز العرب بين مصطلحي السّرد والقصّ، فقُصد بالسّرد: مهارة الإنسان في سبك حديثه وتتابعه واتساقه، وقُصد بالقصّ: الإخبار عن الوقائع التي حدثت في الماضي.

والسرد مصطلح نقديّ حديث، ذكره (ستيفان تودروف) أول مرّة سنة (1969)[3]. أما علم السّرد فقديم في نشأته، يعود إلى سنة (1918) على يد أيخنباوم [4]

---

[1] **ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة(سرد).**

[2] **يوسف، (3).**

وقد تطوّر مفهوم السرد في العصر الحديث، واهتمّت المعاجم النقديّة الحديثة بتعريفه، ولكن النّقاد لم يتفقوا على وضع تعريف واحد له، فذهب فريق منهم إلى أنه فعل السّرد ذاته، وذهب آخرون إلى أنه فعل السّرد إضافة إلى النّص المسرود. تتشابه التّعاريف التي تنظر إلى السّرد بوصفه فعلاً، فهو "خطاب يقدّم حدثاً أو أكثر، ويتم التمييز تقليدياً بينه وبين الوصف، وكثيراً ما يتم دمجهما فيه" [5] ويحدّد جينيت السّرد بقوله: "الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب، بما أنه تمثيل هي السّرد، المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية" [6] ويشمل السرد عند ستيفان تودروف طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها، فمفهوم السّرد عنده يجمع بين مفهومي السّرد والحكي، [7]

وقد دُرس السّرد بوصفه فعلاً خطابياً أو قولياً أو حكائياً يستحضر قصّةً، ودرس بوصفه المقول، أو الحكاية، أو النّص.

خرج السرد عند بعض النقاد عن كونه طريقةً يقوم بها الرّاوي، أو نصّاً، إلى فعل تنضوي تحت لوائه مختلف الخطابات سواء أكانت أدبيّة أم غير أدبيّة [8] إنّ السّرد الذي يُعنى به هذا البحث هو السّرد الأدبي الذي يُشترط فيه أن يصوغ موضوعاً متّصلاً.

يتضمّن السّرد القصّة والصياغة الفنّية للقصّة، وهو صياغة هدفها الإخبار عن قصة، وقد ارتبط مصطلح (السّرد) بمصطلح آخر هو (السردية)، والسردية هي:" مجموعة الخصائص التي تصف السّرد، وتميّزه عمّا ليس كذلك، الملامح الشكليّة والسّياقية التي تجعل السّرد سرداً" [9] والسردية هي إحدى الفروع الأدبيّة، التي تبحث في أدبيّة الأدب، أو المقوّمات التي تجعل العمل الأدبي أدبياً، فهي بحث في المقومات التي تجعل من القصّة أدباً سردياً.

لا يقصّ الكاتب بصوته، إنما "يفوّض راوياً تخييلياً يأخذ على عاتقه عمليّة القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضاً [...] سُميت هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب" [10]

والراوي وسيلة "أو أداة تقنيّة، يستخدمها الكاتب، ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصّة التي يرويها" [11] وعندما يكتب القاصُ قصّةً يجد نفسه مضطراً لتمثّل شخصيّة راو قادر على صياغة عالمه القصصي. فهو" أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص [...] وهو قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الكاتب" [12] والراوي وسيلة "أو أداة تقنيّة، يستخدمها الكاتب، ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يرويها" [13] وعندما يكتب القاصُ قصةً يجد نفسه

---

[3] نقلاً عن: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م، ص103.

[4] نقلاً عن: ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، الوظائف، التقنيات) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م، ص63.

[5] برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2003م، ص122.

[6] مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص75.

[7] السابق نفسه، ص41.

[8] ينظر: يقطين، سعيد: الكلام والخبر (مقدمة للسرد الأدبي) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1997،1م، ص19.

[9] برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ص132.

[10] نقلا عن: قاسم، سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م، ص179.

[11] العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1990،1م، ص90.

[12] قاسم، سيزا: بناء الرواية ص180.

[13] العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م، ص90.

مضطراً لتمثّل شخصيّة راو قادر على صياغة عالمه القصصي. فهو" أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص [...] وهو قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الكاتب" [14]

إن العلاقة بين الراوي والإبداع علاقة عكسية، فكلما كان الراوي ظاهراً بدت القصة أقرب إلى الإخبار، وكلما كان أقل ظهوراً بدت أقرب إلى طبيعته الإبداعية. ويرتبط الراوي بالرؤية ارتباطاً وثيقاً، كونهما عنصرين رئيسين في السرد القصصي.

الرؤية هي " وجهة النّظر (أو وجهات) النظر، التي تُقدّم من خلالها المواقف والأحداث المروية" [15] و هي مجمل العناصر الفكرية والنفسية الأخلاقية التي تحدّد موقف الراوي من معطيات العالم.

يعدّ الناقد الرّوسي (توماشفسكي) أول من حدّد زاوية رؤية الراوي؛ فقد ميّز بين مستويين من السرد: سرد موضوعي، وسرد ذاتي. "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عينيّ الراوي، متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي"[16] وسيعتمد البحث هذا التصنيف لمقاربة السرد في قصص (غسق الأكاسيا) للقاصة أنيسة عبود.

مستوى السرد الذاتي

تتسم بنية هذا المستوى السردي بتماهى الراوي مع الشخصية القصصية، و"بطابع التماسك والانسجام حيث تترابط على مستوى الحكاية في النص حلقات القص بعلاقة ضرورية، لها منطقها الخاص" [17]

في السرد الذاتي يتم التركيز على هموم الفرد المعزول الوحيد، وتنفتح رؤية الراوي على الضمائر كلّها، فقد يستخدم ضمير الشخص الأول، المتكلم أنا على طريقة السيرة الذاتية أو المونولوج. وقد يعتمد ضمير الشخص الثاني المخاطب أنت فيخاطب نفسه على طريقة المناجاة المسرحية، وقد يتكئ على ضمير الشخص الثالث هو أو هي يخرجه من المستوى الموضوعي ويمنحه وظيفة استبطان وعي الشخصية القصصية المشاركة، والممسرحة في الأحداث على شكل مونولوج مروي أو ما يسمى بـ: أنا الراوي الغائب[18] للتعبير عن وعيه.

الراوي المشارك في الأحداث

يتحقّق تطور البنية السردية للقصة بالانتقال من المستوى الخارجي الموضوعي إلى المستوى الداخلي الذاتي، من القصّ الكلاسيكي والرؤية من الوراء (أوالخلف)، وسيطرة ضمير الغائب إلى الرؤية الداخلية، إلى الرؤية مع أو الراوي المشارك الذي يتحدّث بضمير (أنا) وهذه الرؤية من أهم الإنجازات السّرديّة، التي تحقّقت في القرن العشرين، وبظهورها فقد قُوّض إلى حدّ ما، أحد أركان السرد التّقليدي المتمثّل بالرؤية الخارجية.

يحضر صوت الكاتب بوصفه راوياً عبر استخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث، ومن خلال رؤية داخلية ذاتية، يقوم ضمير المتكلّم فيها بدور"الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات تنظر من خلال منظورها فترى ما يدخل في مجال هذه العين ويخفى عنها ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه " [19]

---

[14] **قاسم، سيزا: بناء الرواية ص180.**

[15] **برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ص210.**

[16] **لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1991م، ص46.**

[17] **العيد، يمنى: الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص83.**

[18] **أبو ناضر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار، بيروت،1979، ط1، ص116.**

[19] **قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص151.**

صوت الراوي موجّه للسرد ومهيمن عليه. ويقدّم الأحداث برؤية ذاتيّة؛ إذ يكون أحد المشاركين في الحدث القصصي، يقدّم نفسه، ويقدّم غيره في السرد، فنقرأ القصة من وجهة نظره الخاصة، فالراوي المتكلم هو المرادف الضمني للمؤلف، يختفي خلفه؛ ليمنحه فاعليّة التحكّم بالأحداث وقيادتها، والسيطرة على جزئياتها، يعبّر هذا المستوى عن سيطرة الصوت الواحد الذي يواجه القارئ مباشرة، فيتفاعل القارئ مع السرد والأحداث، ويرتهن تفاعله بفهمه للأحداث بما يقدّمه الراوي المتكلّم من تفاصيل ودلالات مختلفة.[20]

وهنا يمنع الراوي القارئ من افتراض نفسه بديلاً منه، أو افتراض حضور الراوي الغائب وهذا يسمى بـ: المشاركة الوجدانية للقارئ. [21] إذ يسهم ضمير أنا في خلق حالة اتصال بين الراوي والقارئ الذي يشعر أن الخطاب موجّه إليه؛ فينجح الراوي في خلق حالة الايهام لديه بصدق تجربته القصصيَة، معتمداً (التحفيز الواقعي) وفق تعبير توماشفسكي[22]. وربما نستطيع أن نقول: إن القارئ يشارك في عملية التماهي بين البطل والراوي عبر الملامسة الفنيّة والجمالية الخاصة به، التي تُحدّد فيما بعد موقفه من النّص.

قدّمت القاصة أنيسة عبود معظم قصص مجموعة (غسق الأكاسيا) عبر ضمير المتكلّم (أنا)، وبرؤية داخلية كشفت مشاعر الرواة وانفعالاتهم، وردود أفعالهم، فراوية قصة (المرآة) هي الشخصية المركزية التي تسرد قصتها بنفسها، ترى كل شيء من وجهة نظرها الخاصّة، وتعبّر عن (أناها)، كونها حالة خاصة لراوٍية تبدأ قصتها مخاطبة الأخرين بقولها: " أتعرف؟ كرهت قراراتكم. وضع لي وردة في كتابي قال ابتسمي[...] وأنا عليّ احترام الشارع واحترام المدرسة، وعليّ احترام رغبة زميلي الذي يغازلني[...] سمعت صراخ أمي التي تتهمني دائماً بالفوضى.. بالشراسة والتوتر كأخوتي الصبيان. لست أدري لماذا يصرّون على أن تكون الفتاة هادئة، طيعة، مرتبة. أكره الترتيب"[23]

تبدو الراوية متمرّدة على قراراتهم المفروضة عليها؛ ليكشف السرد اللاحق أن أصحاب القرارات هم: الزميل والأم والأب والجار، هي في مواجهة نسق عام يشكّل الأسرة والمجتمع. تقف أمام المرآة تحاول تذكر كلّ الوجوه التي مرّت بها في الماضي والحاضر، يؤدي فعل التذكّر دوراً مهماً؛ الذاكرة زمانية ومكانية في آن معاً، تستحضر مشاهد وأحداث كأنها تمرّ على شاشة وعيها.

تقول: " رحت أمسح المرآة.. رأيت وجوهاً كثيرة تتزاحم لأطفال ومراهقين وشابات "أماه" عدت أنادي ثانية أمي[...] وفي كل مرة كنت أرى وجهاً ينفصل عن الوجه الأخر[...] ها أنا أرى من وراء الضباب نثرات لصورة فتاة.. النثرات تكبر وتتسع وتصبح وجه فتاة يافعة [...] الوجه الذي في المرآة بدأ يكبر ووراءه طريق طويل ممتد إلى البحر ومن بين الوجوه والطرقات رأيت وجه أمي ووجه أبي قلت: لقد مات أبي منذ مدة طويلة"[24]

---

[20] ينظر: عدنان، عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي أفاق، سلسلة كتب شهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986م، ص87.

[21] ينظر: موم، سومرت: الفنان في عصر العلم ومقالات أخرى، ترجمة: فؤاد دوارة، وزارة الإعلام، دار الحرية، ط1، بغداد،1977م، ص122.

س[22] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين، بيروت،1982م، ص196.

[23] عبود، أنيسة: غسق الأكاسيا، قصة المرآة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م، ص78-79.

[24] السابق نفسه، ص81.

ليست المرآة فرصة لتأمل الذات فقط، إنما هي صورة ورمز ودلالة، تقترن بالوعي، والتعرّف الواعي، تمنح الذات فرصة التماهي معها وتحقيق نفسها.

يذهب (فوكو) إلى أن المرآة تضاعف، أو تكرّر الأصل ما يسمح للقارئ برؤيته الأصل مضاعفاً، فهي تؤكّد الذات وتريها جوهرها[25]

تريد الراوية من خلال استخدام تقنية المرآة أن ترينا ما لا يظهر بالمرآة، وما لا تستطيع المرآة إظهاره لطبيعتها الانعكاسية. تشتمل الصورة المقدّمة على صورتين متقابلتين تتوزع على مساحة الأولى صورة الراوية تتقابل مع الصور الأخرى (النسق الآخر) المتوزعة على المساحة الثانية التي ترتبط مع الأولى بعلاقة مغايرة.

الراوية هي المركز البؤري للأحداث وهي محركها، تتحدّث عن تجربتها وهمومها الشخصية، وتسترجع أحداثاً من طفولتها، تعكس المرآة صورتها وماضيها وشخصيات النسق الذي يفرض قراراته عليها فتقرّر التمرد، وتكسر المرآة لتتخلّص من هيمنة النسق المعادي لها، تقول: " قلت يجب أن يكون لي قراري. أجل هذه المرة سيكون لي قراري. تقدّمتُ باتجاه المرآة بهدوء [...] فرأيت المرأة الغريبة تقف قبالتي إنها تكاد أن تزيحني وتأخذ مكاني، ما أشرس هذه المرأة. كدت أتهاوى لكني تمالكت نفسي وأنا أرفع المرآة عن الجدار ثم أفتح الباب وأقذف بالمرآة إلى صحن الدار.. المرآة تناثرت قطعاً صغيرة وكبيرة.. امتلأ صحن الدار بصوت ارتطامها. صرخت أمي في وجهي بينما شعرت أن ثقلاً فظيعاً قد انزاح عن كاهلي[...] إنها أفسدت عليّ زيارتي لك وذكرتني بوالدي الذي مات فحزنت. غضبت أمي وهرعت تركض باتجاهي (اخرجي قبل أن يأتي والدك ويطردك) [...] صحيح أني قرّرت أن أقول ما قلته وقرّرت الذهاب لكنني كنت أبتعد، وأنا أسمع نشيج أمي يتبعني."[26]

للراوية المتكلمة المشاركة في الأحداث فاعليّة مؤثرة تحضر في تفصيلات القصة وجزئياتها كلها، وتمنحها وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سردها؛ فمعرفة الراوية هنا هي معرفة الواثقة التي تستحوذ على كل صغيرة وكبيرة في تفاصيل السرد، يمدّ ضمير المتكلّم القصة بطاقة درامية تسهم في إقناع القارئ بوجود رؤية واحدة، وصوت واحد هو صوت القاصة ذاتها.

تتعدّد القصص التي تسردها الراوية المتكلّمة بضمير أنا ثم تلتفت للحوار بضمير المخاطب، تبدأ الراوية قصة (مواء)بـ: "أعرف... أنتم لا يعنيكم ذلك، ولكن أنا متعبة، فماذا أفعل؟ هذا الطريق الممتد بين مدرستي وبيتنا الترابي، يلتف حول حذائي ولا يفارقه. في كل مرة أسافر أحمل حبق أمي.

أما نهرنا؟! آه يا سامي النهر هو الذي يتبعني. عندما كنت عند نهر الدانوب أرنو إلى مائه الرمادي وإلى النساء المترهلات عند ضفافه وإلى بودابست المسترخية كالحلم. كنت مأخوذة بالأسطحة الحمراء.

وكنت لأول مرة أرى غابات وسط المدن أنت تعرف مدننا العربية. صحراء رمال.. علب كبريت متلاصقة [...] هناك على الضفة المقابلة أمي تغسل ثياب أخوتي. ومن بعيد ظهر أبي يجر بقرتنا الوحيدة كي يسقيها. خجلت من عيني أمي. كنت أرتدي ثياب البحر.. الثياب الملونة الفاضحة بالنسبة لها.. غطت أمي عينيها. فهي لم تظهر شعرها

[25] **نقلاً عن: جاك لا كان، مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا، ترجمة مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، عدد8، السنة الثانية، نوفمبر1988، ص117**

[26] **قصة المرآة، ص257.**

إلا لأبي. ضربت على صدرها: ياويلي ماذا جرى لابنتي. أدرت لها ظهري[...] ابتسم نهرنا. حملق نهر الدانوب باستغراب. كنت غريبة فبكيت" [27]

تضعنا الراوية أمام طرفي ثنائية ضديّة مركبة مكانية قيمية (الشرق/الغرب)، فتاة من قرية في الشرق تسافر مع حبيبها سامي إلى الغرب إلى مدينة بودابست؛ لتكمل دراستها إذ حصلت على منحة دراسية، وسامي ابن مدينتها التي درست فيها في بلادها، يمثّل الطرف الأول من الثنائية: القرية، نهر القرية، الأب، الأم تغسل على ضفة النهر، حبق، خبز تنور، مدن كعلب الكبريت بلا اخضرار، ويمثّل الطرف الثاني مدينة بسطوح قرميدية، وغابة، نهر الدانوب، نساء مترهلات على ضفته، وثياب بحر فاضحة، أيس كريم، عطر كريستيان ديور. مجتمع في مقابل مجتمع، عادات في مقابل عادات، وفي مجتمعها الشرقي ثنائيات ضدية: سامي من طبقة اجتماعية غنية يعيش في المدينة، ويُدخل إلى كلامه ألفاظاً إنكليزية؛ فيقول للنادل في مقهى مدينتهما الشرقية (كوكتيل فريش وأرجو أن يكون سويت) وفي بودابست يلمّح إلى يديها اللتين كانتا خشنتين في بلادهما، في بودابست تتحول الراوية إلى قطة كما يريد سامي؛ إذ (تجاهد) لتحفظ أسماء ماركات العطور والأزياء العالمية إرضاءً له، وتضع المساحيق على وجهها، تقف أمام المرآة وتشعر أنها قطة و أنها تموء مثل قطة، وأنها نسخة عن غيرها من النساء، لم يعد سامي العمق الوجودي الذي يشدها إلى الحياة في بودابست؛ فتقرّر التمرّد عليه وعلى نسقه الذكوري المهين عليها، في بلادها يهيمن الأب "ما يريده والدي يريده المنزل كلّه. يحب الفتوش بصل وبقدونس ونعناع وخبز وخضار أخرى. هذا الفتوش يزعجني. إنه ينزع جمال أصابعي يدبغها بالأخضر.. يجعلها خشنة كيدي أمي"[28] تقوم الراوية بأعمال تتعلّق بالحياة القروية الصعبة تعمل في الأرض تحشّ الحشيش، وتنقل الحطب كأمها، وفي الغرب يريدها سامي ناعمة كقطة، والراوية حملت شرقها بهيمنته الذكورية معها، وفي بودابست تُظهر رغبتها بصنع الفتوش، وأكله على طريقتها، واشتياقها لرائحة خبز التنور نفوراً وتمرداً على سامي الذي يقيدها، ويفرض عليها مظاهر شكلية واجتماعية تناسب طبقته الاجتماعية الغنية وتتلاءم مع ميوله وذوقه، ترفض الراوية أن تكون قطة مقلّدة لغيرها، يشكّلها سامي كما يشاء، تقول في خاتمة القصّة: "اقتربت من مرآة أخرى. رأيت القطة. تكورت على نفسي مثل كرة وأخذت أموء اقترب سامي.. ما بها قطتي؟! انتفضت. نشبت مخالبي في وجهه.. سال دمه.. وبقفزة واحدة وجدتني على جدار الفندق أحدّق بأرتال هائلة من القطط التي تطاردني.. ولا أعرف لماذا؟ "[29]

تبدأ القصة بـ: (أعرف) وتنتهي بـ: (لا أعرف)، بين المعرفة وعدمها، تعي الراوية حاضرها أكثر، تعي عادات أماكنها في الشرق والغرب وقيمهما، وبعد تحولها إلى (قطة) تريد العودة إلى أصلها إلى بساطتها إلى أمها متمردةً على سامي، ورؤيته لها، متحررةً من هيمنته لها.

يتحوّل النسق الذكوري المعادي الذي مثلته القصة السابقة (المرآة) بـ: ثنائية ضدية تقوم على الصراع بين طرفين هما: (الفرد/ الآخرون) الأنثى الراوية المتمرّدة في مقابل النسق الأخر بما فيه الأم، إلى ثنائية ضدية جديدة في قصة (مواء) يمثّل طرفها الأول نسقاً نسوياً تحدّده الراوية وأمها؛ إذ تضيف الراوية أمها إلى نسقها النسوي في مقابل نسق ذكوري

[27] **قصة مواء، ص140.**

[28] **قصة مواء، ص141.**

[29] **السابق نفسه، ص147.**

يمثّله الأب في الشرق، وسامي في الشرق والغرب معاً. والراوية تتمرّد في القصتين محاولة تحقيق ذاتها، وبناء عالم يؤمن بالحبّ والعدل والمساواة والحرية.

المونولوج

يعرّف (قاموس السرديات) المونولوج بأنه: "عرض لأفكار الشخصية وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الراوي"[30]

تقدّم الشخصية نفسها بنفسها؛ والمونولوج هو "التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية"[31]. ويبدو المونولوج أسلوباً يسمح للقارئ معرفة أعماق النفس، التفجر الأولي للفكرة.[32]

1- يستنطق الراوي المشارك ذاته متحاوراً معها، إذ يمنحه المونولوج حريةً كبيرة في نسج كلام الشخصية القصصية داخل كلامه. ويستمدّ المونولوج طاقته التعبيرية "من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً، حتى يستطيع استنطاق الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف في الحياة [. . .] ويعدّ الراوي حالةً مطابقةً للكاتب في هذا الوضع دائما"[33]

يُلاحظ أن المونولوج في قصص (غسق الأكاسيا) يُقدّم بشكل منسجم مع كلام الراوية ومتداخل معه. ولا يُسبق بعلامات تنصيص أو أية إشارة كتابية، كالشرطة أو النقطتين العموديتين.

لم تعتمد الراوية أسلوب المونولوج في بناء القصة كلياً. إنما اتّسم عندها بالقصر، لا يتجاوز عدّة أسطر، ولكنه رغم ذلك يؤدي الوظيفة المرجوّة منه، إذ يصرّح بمشاعرها الداخلية، ويُبرز رؤيتها وغايتها. ففي قصة (انفجار الألوان) تسرد الراوية زنوبيا قصتها مستخدمة ضمير المتكلم (أنا)، وتستعين بالمونولوج للتعبير عن قلقها وخوفها وهمومها وأمانيها، وقد وجدت في المونولوج مساحة واسعة للبوح، لم تتنقِ الراوية اسم زنوبيا بشكل عفوي، إنما لأنه رمز له دلالته التاريخية الكبيرة، فالمعلوم تاريخياً أن زنوبيا كانت ملكة وقائدة شجاعة وحكيمة، ومن هنا، يأتي توظيف الاسم بما يحمل من شعور بالاعتزاز بشكل عكسي؛ لإبراز التناقض بين عظمة ماضي زنوبيا التاريخ، وفساد ماضي زنوبيا وحاضرها راوية القصة وبطلتها؛ فهي رسامة، يحدّد الرسم وجودها، تقول: " أنا أرسم إذن أنا موجودة"[34] وتقول "أنا أرسم إذن أنا أهرب من الموت" [35] و" أنا وريثة مجد النزاعات والحروب والدسائس" [36]

زنوبيا الحاضر ترسم؛ لتهرب من ماضيها، من الهزائم والانكسارات ولتقيم عالماً جديداً بألوان تمزجها بغية الوصول إلى أجملها، ولكن ريشتها تتمرّد عليها، تقول في مناجاتها لنفسها:

---

[30] **برنس، جيرالد: ص95.**

[31] **همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1975م، ص42.**

[32] **ويست، بول: الرواية الحديثة، ترجمة: عبد الواحد محمد، دار الرشيد، بغداد، ط1ن 1981م، ص25.**

[33] **عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص113.**

[34] **انفجار الألوان، ص150.**

[35] **السابق نفسه، ص151.**

[36] **السابق نفسه، 155.**

" أنظر إلى اللوحة الغامقة الألوان فأجد حزناً قديماً في ألوانها.. حزناً موروثاً.. لِمَ هذا الحزن وأنا وريثة القرن الحادي والعشرين.. وريثة انتصارات النفط، وانكسارات الأعماق؟؟ لِمَ المراوغة...؟؟."[37]

تبدأ القصة بسؤال حبيبها إن كانت تحبه؟ يحرّض هذا السؤال مشاعرها الداخلية فتحدّث نفسها، مستذكرة مشاهد قاسية عاشتها في طفولتها، " لديّ أمور أودّ أن أنجزها قبل الطوفان الذي سيغرق العالم [...] طوفان الجوع.. طوفان الألوان.. هو طوفان العماء.. و.. أنتم أحرار أن تختاروا طوفانكم ونوحكم[...] ليتك تخرجني من طوفاني وغرقي وتحملني بعيداً فتكون أنت السفينة.. ليتك تنسيني عالماً جديداً ينبثق الآن من أصابعنا وذاكرتنا وأجسادنا يحمل السياط ويجلدنا لنعترف على أنفسنا ولندخل لعبة السجن الجديدة.. ولكن كيف وأنت ممسوخ داخل أفكارك"[38]

غاية الراوية من توظيف الطوفان ونوح بيّنة؛ فحاضرها طوفان من الفساد والخيبات والهزائم، وهي بحاجة إلى مخلّص (نوح) يخلّصها من الطوفان، ولكن حبيبها (نوحها) خيّب أملها، فلا سفينة نجاة أنقذتها، ولا أنقذت مجتمعها الغارق في عذابات، ومواجع وحروب وتناقضات كبيرة. وتنطلق الراوية من الهم العام إلى الخاص، من الطوفان العام (الجوع، الألوان، العماء) الذي يُغرِق مجتمعها في الحاضر إلى الخاص الذي يُغرقها في الخوف والخيبة والانكسار.

وتتابع مونولوجها قائلة:

" دعني أرسم وأكمل لوحة أستعيد فيها طفولة مبعثرة على ضفتي نهر ينساب على شفا قرية، وأماً عجوزاً تخبز الفطائر.. ورجلاً هرماً يسوق الخراف ويعود بها مساء إلى الحظيرة"[39]

وتقول أيضاً: " أريد رسم فتاة في طرف اللوحة هنا أريدها باسمة فرحة.. لكن الريشة لا ترسم إلا فتاة مدبوغةً بالحقول والهجير والخوف [...] تخرج الألوان عن قانونها.. مزج الأزرق بالأصفر لم يعطِ اخضراراً.. ريشتي وألواني يشكلان لوحة أحاول الهروب منها" [40]. تُظهر الراوية وعيها بالتاريخ محاولة استعادة أمجاده، واستحضاره إلى واقعها الحاضر، وتخرج زنوبيا الحاضر من كونها بطلة إلى رسامة تريد الهروب من ماضيها بالرسم؛ لنكون أمام المفارقة الآتية: زنوبيا التاريخ تفخر بماضيها، وزنوبيا الحاضر تهرب من ماضيها، لا بطولة في ماضيها ولا في حاضرها، رسمها وإيهامها بصنع حقائق جديدة ومختلفة لا يثمر عن نتائج منطقية سوية. فاللوحة تمثّل الماضي، تمثّل الألم والخوف اللذين عاشتهما في طفولتها، ويمثّل كلب الجيران في الماضي بؤرةَ الخوف التي امتدّت إلى حاضرها، وهي ترسم تفاصيل طفولتها؛ واضعة القارئ أمام صورتين سوداويتين للماضي؛ كل واحدة منهما تكمل الأخرى، يكمل الواقع اللوحة وتكمل اللوحة الواقع على مستوى السرد الذاتي في مونولوج تركيبي يعبّر عن انسجام جنسين إبداعيين وتداخلهما: التعبير بالرسم وبالسرد معاً لإضاءة أعماق الراوية وكشف رؤيتها. تقول في مونولوجها واصفة اللوحة وطفولتها معاً:

" ضوء الكاز على الطاولة قرب الفتاة التي تحضّر دروسها. مروج القطن تمتدّ بعيداً، قطاف عنب.. دبابير كبيرة تحوم فوق رأس الفتاة.. جمر التنور الأحمر ينتظر الأرغفة.. كلب الجيران البني الضخم يجثم قرب التنور.. ترمي العجوز رغيفاً له. الكلب لا يعض يا ابنتي.

الفرشاة تتحرّك في يدي ببطء.. أحاول رسم أزهار ومروج.. الكلاب البنية في اللوحة تحدّق بي.. أمحوها كلها.. لكن أكبرها يظلّ مواجهاً لي.. واقفاً بالمرصاد لريشتي.. نبح الكلب.. غرست الفرشاة في ذيله وقطعته.. محوت عينيه.. عاد

---

[37] **السابق نفسه، ص151.**

[38] **السابق نفسه، ص153-154.**

[39] **السابق نفسه، ص156.**

[40] **انفجار الألوان،158-159.**

ذيله المعقوف ثانية.. شعرت بالخوف وسقطت على الأرض[...] أطعميه يا ابنتي كي يتعوّد عليك[...] السطح يزداد تقوساً وتقعراً.. الكلب ورائي.. أحاول أن أعبر باتجاه آخر، لكن الكلب يعوي بقوة "عاصم تعال ياعاصم" كم أشعر أني بحاجة لأن أطوقه بذراعي وأحتمي به.. جارنا يقول: لا تخافي. إنه كلب فاخر.. يريد أن يلعب معك.. يدلي لسانه. قلبي يرتعش.. تسقط الألوان من يدي على البلاط وترسم أشباحاً مخيفة"[41] تكثّف الراوية ماضيها وحاضرها في اللوحة، تتابع المونولوج: " يا لها من لوحة تجمع ألوان حياة بكاملها.. طموحات مقتولة.. رايات رفعناها وأنزلناها بمحض إرادتنا وادعينا النصر [...] أخاف هذا الكلب يا أمي... الطريق ضيق.. النسوة في الأمام ونحن الأطفال في الوراء صفاً واحداً. الكلب يتبعنا [...] أريد أن أوازي أمي لأن الخوف لم يبارحني.. ودون أي نباح أو أي صوت انقضّ الكلب عليّ وعضني من نقرتي. صرخت بأعلى صوتي كانت أظافره تنشب في رقبتي وتترك طرقات يملأها الدم الحار. صرت أصرخ وأضرب الريشة ضربات عشوائية على اللوحة والجدار" [42]

يتحدّد وجود الأخرين في حياتها بعدم الفاعليّة: الأب يتحدّد دوره بوصفه عجوزاً يعود بالغنم كل مساء، وأم يتحدّد دورها بـ: أعمال روتينية ومحاولة إقناع زنوبيا بإطعام الكلب حتى يعتاد على وجودها، وجار يرى الكلب فخماً لا يؤذي، وحبيبها عاصم الشاعر(الحديث) و(الممسوخ داخل أفكاره) ويريد أن تهديه اللوحة، يريد احتواء ماضيها وحاضرها، تعبّر عن شعورها تجاهه بقولها: " لمسة يد عاصم أحسّ بها كالماء البارد المخيف.. لم يعد يوحي إلي بلوحات جديدة ولا بانفجارات لونية حديثة بل صرت أنفر من صوته[...] ويوم يدعوني إلى مطعم السمك.. تدهشه سمكة مشوية فيروح في مناجاتها إلى أن تسبح في أمعائه عند ذلك يتذكرني ويسألني: هل أعجبك الأكل يا حبيبتي؟"[43]

وتنتهي القصة بقولها :" ولكني حتى الآن لم أتصل ولم أكمل اللوحة إنها ما تزال قابعة في الزاوية"[44].

إن تحوّل اسم زنوبيا وإفراغه من حمولته ورمزيته التاريخية المشرقة يحمل سخرية مريرة، وهجاءً قاسياً لزمني الراوية زنوبيا الماضي والحاضر؛ لموت البطولة فيهما وعجزهما عن الفعل الخلاّق، فتصوغهما لوحة تمثّل تاريخاً مهزوماً يشوهه الخوف. فهي لا تجيب على سؤال عاصم الذي بدأت به القصة (أتحبينني) وعلى سؤاله (هل تهديني اللوحة) في أثناء القصة، وبقاء اللوحة في الزاوية وهو مكان مهمل، هنا، هو تعبير عن عدم الاستفادة من الماضي ومن عبره لتجاوز السيء منها، وخلق واقع جديد وحاضر أفضل والتطلّع إلى مستقبل مشرق بالانتصارات الحقيقية لا الوهمية. وقد ترك البناء السردي الذاتي الدائري المغلق النهاية مفتوحة أمام أفق انتظار القارئ، باستخدام (ماتزال) صيغة مضارع ناقص يدلّ على إمكانية الاستمرار والتجدّد.

في مستوى المستوى الذاتي تتحدّث الراوية على طريقة السيرة الذاتية أو المونولوج معتمدةً المناجاة المسرحية. ومع (الأنا) المتكلّمة (الراوية – البطلة) يتوحّد زمنا الفعل والحدث، وتبرز مقدرتها في التقاط المواقف الواقعية، التي تمرّ بها، وتخلع عليها من فنّها، وإبداعها، لتتميّز قصص مستوى السرد الذاتي بعرض متميز لدوافعها، ومشاعرها وإظهار حسن لأزمتها وقلقها، في مجتمع حرمها من تحقيق ذاتها حيناً، ومن الحبّ والحريّة والعدالة حيناً آخر.

[41] قصة المرآة، ص160-161.

[42] السابق نفسه، ص163.

[43] السابق نفسه، ص152.

[44] السابق نفسه، ص165.

مستوى السرد الموضوعي

إذا كان السرد الذاتي يعتمد راوياً يقدّم الأحداث من الداخل، فإن السرد الموضوعي يعتمد راوياً يقدّم الأحداث من الخارج. وهو ما عُرف في القصّ التقليدي، والراوي في هذا المستوى واحد من اثنين: الراوي العليم بكل شيء (كلي المعرفة) أو الراوي الشاهد.

الراوي العليم (Narrateur Connaissant):

يسمى الراوي التقليدي، وقد ذكر أن "الراوي التقليدي، هو الراوي العليم بكل شيء يحدث في عالم روايته"[45] وعندما يختار القاص تقديم قصته من خلال السرد الموضوعي، يستخدم في سرده تقنية تمكّنه من الاختفاء خلف الراوي.

يتحقّق وجود الراوي العليم من خلال السرد والوصف، والأحكام التي يسوقها، وهو ينتقل في الزمان والمكان بسهولة "وهو ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور، ويسيّر بمشيئته قصة حياتهم "[46]

يسرد الراوي العليم قصته، وهو على علم تام بأحداثها، وحركة شخصياتها، وهو لا يكتفي برصد الحدث من الخارج، وإنما يغوص في أعماق الشخصية القصصية؛ ليصوّر انفعالاتها ومشاعرها.

يتقنَّعُ الراوي العليم بضمير الغائب (هو أو هي) الذي وصف بأنه " سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السرّاد وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين" [47]

وقد عُدّ الراوي العليم " راوياً سيئاً، لأن الراوي الذي يعرف كل شيء، هو الكاتب الذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل، أو بمظهر الوسيط الذي ينقل، أو يروي عن الآخرين"[48]

يتمثّل السرد الموضوعي الخارجي بهيمنة الراوي العليم الذي يعرف أسرار الشخصية، وكل خباياها، ويعرف الظاهر والمخفي من تاريخ الحدث القصصي، ويرسم شخصياته من الداخل والخارج، ويلجأ إلى الوصف والتفسير؛ فالراوي العليم هو راو يكشف القاص، من خلال إسقاط المسافة الضرورية بينهما؛ بوصفه إنساناً وبوصفه قاصاً يبدع شخصيات مختلفة عنه وعن بعضها.

في قصة (في عيدها) ينفرد الراوي العليم بسرد قصة رجل محبّ لزوجته، يريد الاحتفال بعيدها، يقول:" يشعر بنبض الحياة في داخله يشعر بالربيع يدفعه لأن يشتري الورد كالأيام الخوالي ويقدّمه للذين يحبّهم [...] اليوم عيدها[...] كم آلمتني. وكم سجنتني هذه المرأة. اليوم آذار. آذار يقرع نوافذ ذاكرته ويعيده إلى شباب مضى رائعاً حيث كان يخرج في المظاهرات[...] يومها رآها في إحدى المظاهرات.. كانت سمراء طويلة.. لها جسد بحري كسمكة[...] حدث ذلك في آذار حيث تجتمع الأعياد وتنسج ذاكرة فيها الفرح وفيها الحزن"[49].

يتمثّل السرد الموضوعي الخارجي بهيمنة الراوي العليم الذي يحفر في لاوعي الشخصية؛ ليظهر خفاياها الدفينة، وأسرارها، ويعرف الظاهر والمخفي من تاريخ الحدث القصصي، ويرسم ملامح شخصياته من الداخل والخارج، ويلجأ إلى الوصف والتفسير، ويستحوذ على المقدرة في التحكم بحركة الشخصيات والتأثير في الأحداث، وفي حركة السرد،

---

[45] يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1997م، ص59.

[46] يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1989م، ص 289.

[47] مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) مجلة (عالم المعرفة) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (240) كانون الأول، 1998م، ص177.

[48] العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص92.

[49] قصة في عيدها، ص167.

لما يمتلكه من رؤية واعية بتحليل الواقع، والولوج إلى أعماق الشخصية؛ لكشف مشاعرها وأعماقها الدفينة، يقول الراوي العليم:" مرة أخذ لها زجاحة عطر وبدلاً من أن تشكره قالت له: أنا لا أحبّ هذه الرائحة.. شعر أنه منكسر ومهزوم.. خرج إلى الشرفة لكنها زمجرت وصرخت في وجهه: ماذا تفعل على الشرفة.. من تراقب؟ من تنتظر؟ لقد عمدت إلى إلغاء الشرفة، قالت: أنا لا أحبّ البيوت التي تطلّ على الآخرين شعر أنه مخنوق فعلاً.. تمنّى لو تفهمه مرة واحدة لقد قتلت الكثير من الأحلام والأيام الحميلة بغيرتها وضيق أفقها. لقد قتلت نفسها في داخله.. لم تعد حلمه الجميل.. لكن واليوم عيدها.. واليوم آذار الأخضر يحاول استعادتها" [50]

تنتصر القاصة للإنسان، الرجل والمرأة على السواء، فالرؤية في هذه القصة انتصار للرجل الذي يريد تحقيق ذاته من خلال الحبّ، وهجاء قوي للمرأة المنغلقة المنكفئة على نفسها؛ فغيرتها وضيق أفقها حولا حياة زوجها المحبّ إلى حياة مملّة؛ فهو دائم الانشغال بها، يحاول إسعادها بالاهتمام بها، وإحضار الهدايا لها، ويوم عيدها امتزج عنده بآذار الأخضر، زمن الأعياد، وزمن المظاهرات والاشتراك بفاعليّة في العمل السياسي والوطني، في يوم عيدها يحضر لها الورد الأحمر، ولكنها ترفض الورد بحجّة أنها كبرت على كلام الحبّ، "انكمش ولم يقل شيئاً بل حمل الورود وراح إلى النافذة يلقي أول وردة.. والثانية و..الثالثة.. و... و..."[51]

يرصد الراوي العليم الأحداث بواقعية واضحة، وتبدو سيطرته على السرد فاعلة ومؤثرة، فهو يستقصي انفعالات الشخصية وأحاسيسها من الداخل، وهو في عدم منحه لشخصيتي الرجل والمرأة اسمين يحملان وجودهما، يجعل منهما حالة عامة، لا خاصّة؛ لتتضح رؤيته بأن الحبّ هو قوام العلاقة الأسرية الناجحة، وبالتالي العلاقات الإنسانية عامةً. ويستخدم الراوي العليم النقاط للإشارة إلى كلام مسكوت عنه، وللإيحاء بما لم تحتمله الدلالات، ولم تقله الكلمات، وعلّه بذلك يفتح أفق القارئ ليكمل الدلالة التي يريد؛ فتستطيل الدلالات فوق أكبر مساحة تشكّلها الكلمات.

وفي قصة (آخر الصور) يسرد الراوي العليم قصة عامر المنشغل بصورة قديمة غير واضحة الملامح، معلّقة على عمود بيته الريفي، تبدأ القصة بـ "وحيداً، وسط المنزل يقف. يحتفي بالمكان على طريقته الخاصّة. يمشي خطوات بطيئة باتجاه عمود المنزل الذي يتوسط الفسحة. يدهشه أن الصورة ما تزال قابعة في مكانها مع أنه غاب طويلاً عن المكان غبار على إطار الصورة. وجه قديم تكاد ملامحه تمحي تحت وطأة الزمان"[52] يكشف الراوي العليم مشاعر الشخصية، وانفعالاتها وأفكارها، ويصف بدقة مشاعره تجاه الصورة " يشعر بنفور، أو بعداوة بينه وبين هذه الصورة"[53] و" ينظر إلى الوجه المؤطر، يشعر بحقد تجاهه [...] إنها تثير اشمئزازي.. إنها تستفزني وتستنفر كل قوى الشر في داخلي"[54] " يحدّق بها طويلاً يشعر بدوار.. يكاد يسقط على الأرض. عشرون عاماً تطارده هذه الصورة. ثلاثون. أربعون؟ "[55] " يكره هذه الصورة المؤطرة. إنها نذير شؤم.. قال مرة لمروان: أظن أن طيور الشؤم تنعق وراء هذه الصورة"[56] ويقول

[50] **السابق نفسه، ص168.**

[51] **السابق نفسه، ص169**

[52] **قصة آخر الصور، ص53.**

[53] **السابق نفسه، ص54.**

[54] **السابق نفسه، ص 55.**

[55] **قصة آخر الصور، ص57.**

[56] **السابق نفسه، ص58.**

"الصورة تحديد لما لايحدّ"[57] و"الإطار يحدّد الجهات المطلقة المترامية"[58] ويقول: "أكره التأطير. التأطير يفقد الاسم المعنى" [59]

والدته " تمسح والدة عامر الصورة برفق ثم تتفقّد خيطها. المسمار.. ثقوب العثة خلفها ثم تكرّر لا أحد يلمس الصورة "[60] " مرة رفع عامر العصا في وجه الصورة، رأته أمه فصرخت بصوت مخيف لا. لا يا ولد.. ارتعش عامر. شعر بالخوف وارتمى في حضن أمه ثم راح يبكي"[61] .

ينتقي الراوي العليم أسماء الشخصيات بعناية: عامر صيغة اسم فاعل يدلّ على من يقوم بالعمران، وبصنع الحضارة، وراقية حبيبته التي يبث لها معاناته وتشاركه المشاعر الإنسانية الراقية كاسمها.

يضعنا الراوي أمام موقفين مختلفين لعامر وأمه: عامر ينتقد التأطير والتنظير، وينتقد الماضي الذي يتمثّل بصورة غير واضحة الملامح، تثير في نفسه النفور والعداوة وتطارده، وهي نذير شؤم. ما توصف به الصورة يوصف به الماضي؛ أما والدته فتمثّل الجيل المتعلّق بالماضي بالتأطير والتنظير وتريد استمراريته في الحاضر بوصفه مقدّساً. يتداخل الحوار مع السرد للتعبير عن هواجس عامر والصراع الذي يدور بينه وبين ماضيه ورموزه، ويعبّر عن رؤيته للعالم، يكشف عن معاناته المخبأة في الذاكرة، وسببت له آلاماً ارتبطت مع أوقات قلقه وضعفه وخوفه، في هذيانه يريد أن يصرخ في الوجوه التي تمرّ قربه، ويريد خلق فضاء أكثر اتساعاً، ويريد أن يتسع بيته وأن تسقط الآلهة على عمود بيته، يقول:" سيعم الطوفان الجميل وستأتي سيدوري – ساقية الحان – لتملأ الأكواب.. سيمر أنكيدو. آه أيها المغفل.. هل لديك بعض شجاعتي.. جرّب كسر عمود المنزل الذي هو مركز العالم"[62] يعبّر عامر في استحضاره لسيدوري لتملأ الأكواب عن رغبته باستبدال واقعه المقيد، بآخر حرّ رحب يهدم فيه الرموز البالية، ليقيم بدلاً منها ما يعمّق حرية الإنسان وإنسانيته، وعامر يقوم في واقعه بعمل بطولي بانتزاعه الصورة عن عمود البيت، ويعتقد أن أنكيدولايملك بعضاً من شجاعته؛ فعمود منزله هو مركز العالم، وبانتزاعه الصورة عنه أصبح مقشراً وبقي الغبار متراكماً، هل يريد أن يخلّ بتوازن العالم بانتزاع الصورة عن مركزه ـ عموده، العالم المؤطر المحدّد بالفساد والظلم والخوف وتقديس عادات بالية ليقيم بدلاً منه عالماً قوياً يسوده الأمان الحرية والعدالة وتتحقق فيه إنسانية الإنسان.

يحمل عامر الصورة ويلفها بالجريدة، ويتجه نحو البحر؛ ليرميها فيه، وعلى الشاطئ يشاهد عامر ناساً متحلقين حول صندوق، وكل منهم يرى فيه شيئاً مختلفاً، أحدهم يرى امرأة جميلة، ويرى أخر شاباً جميلاً، ويرى أخر كهلاً. يقترب عامر من الصندوق؛ فيرى جثته، وكل شاب ينظر إلى الصندوق يرى جثته فيه. يختلط الواقع الفاسد بالمتخيل الحلم في قصة تنهض رؤيتها بحلم عامر، وهاجسه التخلّص من آخر الصور التي تشوّه جوهر الإنسان وإنسانيته.

[57] السابق نفسه، ص53.

[58] السابق نفسه، ص54.

[59] السابق نفسه، ص57.

[60] السابق نفسه، ص55.

[61] السابق نفسه، ص57.

[62] السابق نفسه، ص60.

الراوي الشاهد (Narrateur – Temin)

يسرد الراوي الشاهد من خارج الحدث القصصي، فلا يتدخل في سير الأحداث محللاً أو مفسّراً، إنّما يكتفي بوظيفة التسجيل، " فتبدو عيناه أشبه بعدسة تصوير، تلتقط ما يظهر أمامها من صور ومشاهد "[63] فرؤية الراوي الشاهد "رؤية حسية بصرية، تلتقط المرئيات لتحيلها إلى صور وأشياء ومشاهد "[64]. وتسمح تقنية الراوي الشاهد للقاص بأن يتقدّم إلى القراء ناقلاً الحدث القصصي فقط، وهذا يمنحه مصداقية فيما يسرد.

جاء مفهوم الراوي الشاهد "متأثراً بالإنجازات التكنولوجية الحديثة، التي أفاد منها التصوير السينمائي[. . .] وأدى إلى التركيز على تقنية المونتاج، أو على عملية تركيب الصور"[65].

لا ينفرد الراوي الشاهد بسرد أية قصة من قصص (غسق الأكاسيا)، ففي بعض القصص التي تعتمد السرد الموضوعي، يبدو الراوي عليماً مرة، وشاهداً مرة أخرى؛ فالراوي في قصة (امرأة في موقع المسؤولية) يضعنا أمام مشاهداته، منذ بداية القصة، واصفاً غرفة مديرته في العمل يقول الراوي الشاهد: "في الغرفة المتدلية على السكون طاولة، ورسائل مبعثرة وغبار وبعض أصص مليئة بالحزن والحيرة وكف الدب[...] عند المدخل يقف السائق منطوياً على انتظاره[...] أنا تأمرني امرأة؟ ينهض باتجاه الباب المنغلق على امرأة تصمد وراء أوراق وخرازات ودبابيس. يريد أن يقرع الباب. تمتد أصابعه كي ينقر عدة نقرات مستأذناً تراجع في اللحظة الأخيرة. لامس الباب فقط[...] سأدخل دون استئذان.. أفتح الباب بسرعة.. أشتمها وأمضي في سبيلي. امرأة تتحكم بذهابي وإيابي"[66]

يكمل الراوي الشاهد سرد ما يجري أمامه، وما يعرفه، عبد الله يشعر بالضيق لأنه يعمل عند امرأة ويرى أن مهمة المرأة تنحصر في " شراء الطعام وغسل الثياب ومسح البلاط. هذا هو عمل المرأة.. ليس لها تخطيط غير ذلك.. عقلها الصغير لا يستوعب ما نخططه نحن الرجال"[67] ويأخذ المشهد الحواري بين عبد الله (السائق) و محمود (الآذن) حيزاً جوهرياً في السرد الموضوعي، يسمع الراوي الشاهد حوارهما، الذي يكشف رؤاهما: "لا تزعل من الأستاذة. إنها معقدّة. مسترجلة. لم تتزوج حتى الآن.. ياحرام [...] هكذا هي الفتاة المتعلّمة. تسعى إلى العلم وتهمل الزواج.

وماذا جنت غير الوحدة؟ [...] يثرثران على الأستاذة ويحلان مشاكلها وهي تحلّ مشاكل العمل"[68]

لا يظهر الراوي الشاهد بوصفه راوياً حيادياً محدود المعرفة، ينقل ما يراه، وما يسمعه فقط، أو راوياً ناقلاً ومشاهداً، بل يحمل الرؤية التقليدية المرتبطة بتفوق الرجل على المرأة دائماً، وتحديد عمل المرأة ببعض الأعمال المنزلية، مديرته تعامله بلطف واحترام" عندما دخل عبد الله دون استئذان، نظرت إليه بمودة وقالت: ماذا تريد ياعبد الله؟ لم يقل شيئاً. طأطأ رأسه وظل واقفاً في مكانه. قالت يبدو أنك متعب. اذهب إلى المنزل واسترح.. هيا سأتدبر أمري" [69]

---

[63] **العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص100.**

[64] **يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص61.**

[65] **العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص100**

[66] **قصة امرأة في موقع المسؤولية، ص89-90.**

[67] **السابق نفسه، ص91.**

[68] **السابق نفسه، ص95.**

[69] **السابق نفسه،96.**

وعندما تتغير ويأتي مدير رجل تتغير المعاملة، يقول المدير الجديد: " أنت ياعبد الله. انزل إلى السوق. اشتر علبة حفاضات أطفال واذهب إلى منزلي. زوجتي تنتظر حاول تأمين طلبات السيدة كلها[...] تحرك يارجل ما بك كالأبله.. زوجتي تنتظر لتأخذها عند الكوافير

حاضر سيدي

أي دقيقة تأخير سأخصم نصف راتبك

حاضر سيدي "[70]

يرتّب الراوي الشاهد الأحداث بعناية واضحة. يتموضع خارج عقل الشخصية، لكنه راو عليم يرصد ردود أفعالها، ومشاعرها، وانفعالاتها وانفعالات الأخرين حولها. ويعنى باستبطان وعيها الداخلي، ويعبّر بلسان شخصياته وبأصواتها عن هواجسها وأفكارها ومعتقداتها؛ فالسائق عبد الله يناصب المديرة العداء لأنها متعلمة، وينحني مطأطأ الرأس أمام مديره الجديد الذي يستغله، وتنتهي شخصيتا عبد الله ومحمود في خاتمة القصة إلى حالة من العجز والاستسلام في مواجهة القمع والتسلّط الموجه من المدير الجديد.

يكثّف الراوي واقع المرأة المتعلّمة في هذه القصة، ويفضح الممارسات السلبية التي تتعرّض لها، بغية إعادة تنظيم العلاقات الاجتماعية، وترتيبها بشكل صحيح وفعّال.

المستوى السردي المتداخل الذاتي والموضوعي

ينتج هذا المستوى عن اجتماع المستويين الذاتي والموضوعي، والرؤيتين الداخلية والخارجية في القصة الواحدة. وقد كان للتداخل بينهما دفع قوي لتطوير القصة باتجاه تعدد الأصوات، إذ تحتمل القصة الواحدة أكثر من رؤية، وتتجلّى الرؤى المتعددة أو تعدّد الأصوات "من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال إضفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدانتها، وتعرية أفكارها"[71].

يقدّم هذه القصص أكثر من راو، أحدهم يشارك في أحداث القصة، ويصوغ مشاركته عبر ضمير المتكلم؛ فتكون رؤيته داخلية، تُظهر موقفه الخاص من الأحداث والعالم. أما الراوي الآخر فتكون رؤيته خارجية، وقد يكون عليماً أو شاهداً.

وتعدّ قصة (شهادة حسن سلوك) نموذجاً جيداً للتداخل بين المستويين الذاتي والموضوعي، بين الهموم الذاتية الفردية الذاتية، والهموم الاجتماعية. وتتألف من أحد عشر مقطعاً، بعضها معنون، وبعضها الآخر غير معنون، ينهض بالقصة رواة عدّة، في العتبة السردية الأولى يبدأ الراوي المشارك في الأحداث بضمير أنا بعنوان(ملاحظة) يتساءل فيه الراوي المتكلّم (علي) عن سبب مرور الأيام مسرعة، كأنها في سباق مع المجانين الذين "يبنون ناطحات الثروة. القبر صغير. صغير. كيف سيتسع لكل هذا الرعب...؟ يا للمأساة. إنّها هناك. انظروا بعد أمتار أو ربما بعد شبر من هنا. من وسائدكم الباردة. دودٌ غربان تزعق[...] إنّه السقوط. لترتفع ناطحات الخراب ولتتسع القبور أكثر. ربما" [72] تتوالى الكلمات التي تشير إلى واقع فاسد يعيشه الراوي المتكلّم ويستبدل بالمصاحب اللغوي للعبارة المفترضة (ناطحات السحاب) ناطحات الثروة و ناطحات الخراب، الناتجة عن فعل تراكمي لفساد أسّس لثروات غير شرعية بَنَتْ

---

[70] **السابق نفسه، ص97.**

[71] **إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1990م، ص64.**

[72] **قصة (شهادة حسن سلوك) ص123.**

عالماً ساقطة قيمه معادياً للراوي، يُمثّل المخاطبون بـ (كم) النسق المشارك للراوي في المعاناة والوقوع في المأساة، في مواجهة مخاطبين آخرين بـ: (كم) أخرى وهم نسق مالكي الثروة والخراب. يستمر الصراع بين النسقين في مقاطع القصة، ويتخذ تسميات تعمّق معاناة الأول وهيمنة الثاني وطغيانه، يشيرعلي إلى العقاب والثواب بـ: (القبر صغير) هو بحجم الجسد، والإنسان لا يأخذ معه إلا عمله، وبقوله (تتسع القبور أكثر ربما) قد يشير إلى انتشار الفساد وهيمنته حتى يستطيع الفاسدون خلق نظام جديد لحياة الإنسان ومعتقداته. الراوي المتكلّم في المقطع الأول يجمل القول ثم يأتي التفصيل في الفقرات والمقاطع اللاحقة، يكمل الراوي العليم تحت عنوان (ملاحظة أخرى) السرد متحدثاً عن شهادات علي المعلّقة على عمود بيته الريفي: " في البداية شهادة حسن سلوك، وفي النهاية شهادة حسن سلوك. الثانية لم يأخذها إلا بعد أن دفع للمختار رشوة"[73] يسترجع الراوي العليم حواراً بين علي والمختار، يحصل علي بعده على (شهادة حسن سلوك) ":

"تفضّل يا مختار. هذه المسبحة لك خصيصاً"

" لا. لا يجوز. أنا لا أبيع ضميري وحياة ذقنك"

"هذا لا يعني أنك تبيع ضميرك.. هذا يعني أنك تساعدني لأنال حسن سلوك ولأتقدّم إلى الوظيفة. صحيح هي لا تطعم خبزاً ولكن أحسن الموجود. أريد أن أعمل مع الدولة لا أريد أن أعمل مع شركة الاستثمار الجديدة في القرية. صاحبها[..] ابن الكلب يغازل العاملات "

"المختار يبعق فشر"[...]

" إذن. هات حسن سلوك" "[74]

في السرد المشهدي يضع الراوي العليم كلام الشخصيتين بين أقواس تنصيص للإيهام بمصداقية ما ينقل ويسجل من أقوال، يحيل ضمير المخاطب إلى وجود الآخرين، فيقف علي في مواجهة المختار، ما يحفّز الفعل الدرامي ويصنع الحركة الداخليّة والخارجيّة للأحداث، وللشخصيات أيضاً، وفي المقطع الثالث يفضح الراوي العليم فساد السلطة ممثّلة بالمختار الذي يعطي علياً شهادة حسن سلوك ثانية مقابل رشوة(راديو)، علي الحاصل على شهادة جامعية يعمل عتالاً في لبنان؛ ليحضر رشوة للمختار من أجل العمل عند الدولة، وعلى المستوى السردي ينشطر الراوي في ازدواجية داخل وعي الصوت الواحد إلى راويين مشارك بضمير أنا في المقطع الأول وعليم بضمير هو في المقطع الثاني دون الوصول إلى تعدّد الأصوات الذي يعني تعدّد وجهات النظر فكراً وتعبيراً حضوراً في السرد. وهنا يتداخل المستويان السرديان الذاتي والموضوعي لتقديم صوت واحد، وللتعبير عن رؤية واحدة هي إدانة الواقع بسلطته الفاسدة؛ فضمير الغائب يمثّل صورة معادلة ومساوية لـ: أنا الراوي المتكلّم هنا.

تنهض القصة على بؤرة سردية تقوم على التداخل بين سرد الراوي المتكلّم والراوي العليم، وإمكانيّة ضمير المخاطب؛ لتطوير الأحداث وتناميها، ويعبّر هذا التداخل عن تعدّد الأصوات في مقاطع عدّة من القصة، في المقطع الرابع ينتقد الراوي المتكلّم علي النظرة الذكورية للمرأة، مقدّماً صوتاً جديداً مخالفاً لصوتي أمه وأبيه "أمي كانت تعتذر لأبي كلما أغضبها. وبعد عدّة اعتذارات صفعها.. ثم اعتذرت. هذه امرأة تعلّمت على الاعتذار من بعل قادر أن يدخلها الجنة

[73] **القصة نفسها، ص124.**

[74] **قصة (شهادة حسن سلوك) ص124-125.**

برضاه أو يدخلها النار بغضبه. أنا لا أريد أن أكون مثل أمي. لماذا علي أن أصدّق ماندل؟ المورثات...المورثات"[75] أمه صوت يعبّر عن الضعف والصمت أمام الظلم، وأبوه صوت يعبّر عن التسلط، وصوت الراوي المتكلّم يعلو معلناً رفض ظلم أمه وقهرها، ورفض صوت أبيه المتسلّط، وبالتالي رفض مورثات العادات والقيم التي تحطّ من قيمة الإنسان كالخنوع والاستكانة وتوارث التسلّط. وفي المقطع الذي يحمل عنوان (شهادة أخرى) ينهض صوت آخر؛ ليقدّم رؤية مختلفة، يقول الراوي العليم بلسان موظف يصف علياً: "هو هكذا. منذ أن جاء إلى الوظيفة. رجل حساس لدرجة الجنون.. يعني مجنون. يتخيل أشياء لا علاقة لها بالعمل. إنه يتوقّع ويتخيل بأن القانون يطبق على ناس وناس. ويعتقد أن تكافؤ الفرص لناس وناس.. ويظن بأن أرباب العمل يسرقوننا"[76] صوت يقدّم رؤية مناقضة لرؤية علي ولموقفه في المجتمع؛ يدافع عن الفاسدين ويتهم علياً بالجنون لقوله الحقيقة. أما علي فإنه يتحدّث عن الأوضاع بحسرة:" آخ... الأخ يأكل أخاه. والحرة تأكل بثدييها.. وناطحات السحاب والحانات مليئة بالويسكي والنساء.. وأنا بحاجة إلى ربطة الخبز"[77] يفضح علي القيم الاجتماعية السلبية التي يتبعها بعض الموظفين والمسؤولين في مكان عمله، يتداخل السرد الموضوعي(الراوي العليم) مع السرد الذاتي الخاص (الراوي المشارك) لإضاءة الحدث، ولفضح الفساد ولكن من رؤيتين مختلفتين، إحداهما مدافعة والأخرى منتقدة؛ لتعود ثنائية (الفرد/ الآخرون) بالظهور، علي وحده ينتقد المجتمع بعاداته وموروثاته وفساده، يؤكد الراوي ـ من خلال استخدام عنوانات متعددة في المقطع الواحد (قصاصات، شهادة، شهادة أخرى، المختار، ملاحظة أخيرة) وهي عنوانات في المقطع الثامن، وفي مقاطع القصة كلّها ـ كثافةً كمية القضايا التي تُبرز عيوب الواقع، وتفضح الخلل الذي أصاب قيم المجتمع وأخلاقه؛ ليصل فساده إلى أقصى درجاته و يتحول البشر إلى كائنات منفعية غير عابئة بعقل أو أخلاق، في المقطع الذي يحمل عنوان (ملاحظة جديدة) يقول علي "مرة دخل الذئب منزلنا.. أنا خفت. أمي أنبتني وصرخت في وجهي.. جبان.. صادقه.. أنا أتصدق مع ذئب...؟ حاولت ولم أقدر، أمي قالت: اخلع نابه واصنع منه رقية تحميك.. فيصير الذئب دجاجة"[78] يرفض علي هذا المنطق، ويرفض زمانه المخادع، يتساءل :" من المنتصر برأيكم؟ أنا أم الذئب؟ طبعاً هو.. وهل يحتاج إلى ذكاء في زمان ذئبي؟ وخوفاً من المواجهة مع هذه النتيجة.. هربت.. نزلت الدرج ورحت أركض في الشوارع"[79]

في الزمان الذئبي يستبق علي الأحداث ليخلق عالماً جديداً يفقد الإنسان فيه الإحساس بالألم والعار والهزيمة، يصل التوتر إلى درجة عالية، إذ يخسر في المواجهة ويتهم بالجنون، فليجرب الانتصار على نفسه في عالم استباقي حلمي، يقول: "سأهجن مورثات كلب مع إنسان.. أنا ذكي. إني أعرف من يفوز. هكذا سنرتاح – بواسطة علم الوراثة – من الحروب والجشع والحب والمنكرات. لنحارب علمياً.. نخلق جيلاً جباناً. لا يحب. ولا يكره. لا حلم عنده ولا طموح.. يأكل وينام. يسرق وينام.. يأكل فلقة وينام"[80]

أية رؤية سوداوية بات يحملها علي؛ فهو لا يجدّ حلاً لأزمته ولأزمة جيله إلا بالصمت، والتحوّل إلى شيء مجرّد من المشاعر والأحاسيس.

---

[75] **السابق نفسه، ص127.**

[76] **السابق نفسه، ص134.**

[77] **السابق نفسه، ص125.**

[78] **قصة (شهادة حسن سلوك)، ص129.**

[79] **السابق نفسه، ص131-132.**

[80] **السبق نفسه، ص130.**

في خاتمة القصة يتساءل الراوي المتكلّم علي:

"من يعطي شهادة حسن سلوك إذاً؟ !! ..... لا أعرف."[81]

لتكون الإجابة عن المسكوت عنها بنقاط متتالية يملؤها القارئ في تلقيه: لا أحد يملك إعطاء شهادة حسن سلوك في مجتمع مهجن، يرفضه الراوي المتكلّم ويرفض الانتماء إليه. ويدينه الراويان العليم والشاهد.

بطريقة ساخرة يفتح الراوي الباب واسعاً أمام سؤال جوهري، يؤكّد فيه أهمية عنوان القصة، فالعنوان ليس عتبة سردية أولى يعبرها القارئ باتجاه السرد القصصي، إنما هو تكثيف، ودالٌ يُحدّد الطريق نحو القصة. يأتي هذا السؤال ليفضح واقع الراوي، وحاضره ويكشف عيوبه، ويعرّي قبحه؛ لتجاوزه والتحليق في عالم مثالي يتضاد معه ويحقّق إنسانية الإنسان.

خاتمة

– تسعى القاصة إلى التجديد والتجريب في تشكيلها السردي؛ للتعبير عن وعي الإنسان، وتجسيد رؤية الواقع، وتكشف المجموعة القصصية تعدّد المستويات السردية وثراءها.

– في المستوى السردي الذاتي تتيح إمكانيات ضمير المتكلّم للراوي أو للراوية الارتقاء بالقصة نحو التميّز؛ إذ يعدّ هذا المستوى الأكثر تعبيراً عن أحاسيس الراوي، وهواجسه، ونزوعه؛ لتحقيق ذاته برؤية داخلية ذاتية تعمّق إحساسه بالوحدة والانعزال حيناً، وبالنفور والتمرّد على النسق المعادي حيناً آخر.

– في المستوى السردي الموضوعي يحيط الراوي العليم أو الشاهد بتفاصيل الشخصيات، وجزئيات الأحداث، ويدخل إلى أعماقها كاشفاً وعيها، ولا وعيها برؤية خارجية، تكمل ما بدأته الرؤية الداخلية، وتقدّم رؤيته للمجتمع، والعالم.

– في المستوى السردي المتداخل تجتمع ذاتية الراوي المتكلّم، أو المخاطب، وحيادية الغائب؛ لتقديم رؤية واحدة، وصوت واحد، أو رؤيتين متناقضتين (تعدّد الأصوات) وفي الحالتين كلتيهما يستثمر الراوي إمكانيات الضمائر كلّها؛ لاستنهاض قوة درامية ترسم صورة حيّة ومعبّرة عن الواقع القصصي.

– في بعض القصص ظهر نمط سردي تميّز بالدرامية الحوارية، وأسهم في تطوير الحدث وتناميه، ما جعل الحوار منبثقاً من داخل البناء السردي وليس إضافة له.

– تركّز قصص المجموعة القصصية على الشخصيات المهزومة والمنطوية، ووظيفة الإبداع لا تنحصر في نقل الواقع المشوّه فقط، بل المهارة في جعل الشخصية المهزومة المتوترة متمردةً، تحاول تجاوز الواقع، أو تتجاوزه فعلاً بأفعالها أو بأحلامها.

– عُنيت القاصة في المستويات السردية كلّها، بإظهار عوالم القهر والألم والإحباط التي تعاني منها الشخصية القصصية، فصاغت الوحدة بنية ضياع واستلاب أمام الآخرين. وهي بنية متقدّمة تحقّقت من خلال معادلها البنائي في المستويات السردية التي تضافرت؛ لكشف العوالم الداخلية، والخارجية للشخصيات القصصية في رؤية تكشف نزوعها نحو تحقيق إنسانية الإنسان؛ فالإنسانية هي القيمة الأولى، وهي المقام الأول، وهي الركيزة الأساسية في سردها.

[81] **السابق نفسه، ص137.**

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1990م.

2. أبو ناضر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار، بيروت، ط1، 1979.

3. برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2003م.

4. توماشفسكي: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين، بيروت، ط1 ،1982م.

5.الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م

6. ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، الوظائف، التقنيات) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.

7. عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م

8. عبود، أنيسة: غسق الأكاسيا، قصة المرآة منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1996م.

9. عدنان، عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي أفاق، سلسلة كتب شهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986م.

10. العيد، يمنى: ـ تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م.

ـ الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م.

11.قاسم، سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م.

12. لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1991م.

13. مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

14. مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) مجلة (عالم المعرفة) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (240) كانون الأول، 1998م.

15.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

16. موم، سومرت: الفنان في أعصر العلم ومقالات أخرى، ترجمة: فؤاد دوارة، وزارة الإعلام، دار الحرية، ط1، بغداد،1977م.

17. همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1975م.

18. ويست، بول: الرواية الحديثة، ترجمة: عبد الواحد محمد، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1981م.

19. يقطين، سعيد: ـ تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1989م.

ـ الكلام والخبر (مقدمة للسرد الأدبي) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1997م.

20. يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1997م.

المجلات:

جاك لا كان، مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا، ترجمة مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، عدد8، السنة الثانية، نوفمبر 1988،

Sources and references

The Holy Quran

1. Ibrahim, Abdullah: The Narrative Imaginary (Critical Approaches to Intertextuality, Visions, and Meaning), Arab Cultural Center, Beirut and Casablanca, 1st edition, 1990 AD.
2. Abu Nader, Maurice: Linguistics and Literary Criticism in Theory and Practice, Dar An-Nahar, Beirut, 1st edition, 1979.
3. Prince, Gerald: Dictionary of Narratives, translated by: Al-Sayyid Imam, Merritt Publishing, Cairo, 1st edition, 2003 AD.
4. Tomashevsky: The theory of the formal method, texts by the Russian formalists, translated by: Ibrahim Al-Khatib, Arab Research Foundation, Moroccan Publishers Company, Beirut, 1st edition, 1982 AD.
5. Al-Ruwaili, Megan and Saad Al-Bazai: The Literary Critic's Guide, Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut, 2nd edition, 2000 AD.
6 . Sattar, Nahida: Narrative structure in Sufi stories (components, functions, techniques) Arab Writers Union, Damascus, 1st edition, 2003 AD.
7. Abdel Salam, Fatih: Narrative dialogue (its techniques and narrative relationships), Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1st edition, 1999 AD.
8. Abboud, Anisa: Twilight of the Acacia, The Story of the Mirror, publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1996 AD.
9. Adnan, Abdullah: Applied Analytical Criticism Afaq, monthly book series, General Cultural Affairs House, 1st edition, Baghdad, 1986 AD.
10. Al-Eid, Yumna: Techniques of narrative narration in light of the structural approach, Dar Al-Farabi, Beirut, 1st edition, 1990 AD.
- Narrator, Location and Form, Research on Novel Narrative, Arab Research Foundation, Beirut, 1st edition, 1986 AD.
11. Qasim, Siza: Building the Novel (A Comparative Study of Naguib Mahfouz's Trilogy), Dar Al-Tanweer, Beirut, 1st edition, 1985 AD.
12. Lahmdani, Hamid: The structure of the narrative text from the perspective of literary criticism, Arab Cultural Center, Beirut and Casablanca, 1st edition, 1991 AD.
13. A group of authors, Methods of Analyzing Literary Narratives, Publications of the Moroccan Writers Union, Rabat, 1st edition, 1992 AD.
14. Murtad, Abdul Malik: On the Theory of the Novel (Research into Narrative Techniques), (World of Knowledge) Magazine, National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, Issue (240), December 1998.
15. Ibn Manzur, Lisan al-Arab, Dar Sader, Beirut, (ed.), (ed. ed.).
16. Maugham, Sommert: The Artist in the Age of Science and other articles, translated by: Fouad Dawara, Ministry of Information, Dar Al-Hurriya, 1st edition, Baghdad, 1977 AD.
17. Humphrey, Robert: The stream of consciousness in the modern novel, translated by: Mahmoud Al-Rubaie, Dar Al-Maaref, Egypt, Cairo, 2nd edition, 1975 AD.
18. West, Paul: The Modern Novel, translated by: Abdul Wahid Muhammad, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1st edition, 1981 AD.

19. Yaqtin, Saeed: Analysis of narrative discourse (time, narration, focus), Arab Cultural Center, Beirut and Casablanca, 1st edition, 1989 AD.
Speech and News (Introduction to Literary Narrative), Arab Cultural Center, Beirut and Casablanca, 1st edition, 1997 AD.
20. Youssef, Amna: Narrative Techniques in Theory and Practice, Dar Al-Hiwar, Lattakia, Syria, 1st edition, 1997 AD.

Magazines:

Jacques La Cane, The Mirror Stage as a Problem for the Ego Function, translated by Mustafa Kamal, Bayt Al-Hikma Magazine, No. 8, second year, November 1988,