د. صوالح وهيبة

القصة العربية القصيرة
تطورها
وخصائصها البنيوية

دعامة بيداغوجية لطلبة
الماستر في أقسام اللغة
والأدب العربي

2025م - 2026م

د. صوالح وهيبة

القصة العربية القصيرة تطورها

وخصائصها البنيوية

دعامة بيداغوجية لطلبة الماستر

في أقسام اللغة والأدب العربي

دعامة بيداغوجية خاصّة بطلبة:

السنة الأولى ماستر (أدب عربي حديث ومعاصر)، مادّة (القصة العربية القصيرة)
السداسي الثاني

مفهوم القص

والقصة

مفهوم القص:

يتسع مفهوم القص عن معنى محدّد واحد إذ يحمل دلالات تبعا للسياق الذي يرد فيه كمصطلح، وبشكل عام على المستمع أن يتهيأ نفسيا للاستمتاع بأحداث متخيلة أو واقعية عند سماعه " سأقص عليك.."، ولمصطلح القص مترادفات منها: الحكي والسرد. وكل هذه المصطلحات تعني الفعل، بمعنى أن القص أو الحكي أو السرد هو نتاج لفعل فاعل لإمتاع الآخر بالسماع أو بالقراءة. والفاعل هنا هو الكاتب أو المؤلف أو القاص أو الحكواتي أو السارد والآخر المقصود هو القارئ أو المستمع مهما كان مستواه.

والقص لغة يعني:

«قصّ وقصيصا: تتّبعه. وقصّ الخبر: أعلمه».[1] وفي لسان العرب «القصُّ فعل القاصّ إذا قصَّ القِصَصَ»[2]

و«يقال: قَصَصْت الشيء إذا تتبّعت أثره شيئًا بعد شيء؛ ومنه قوله تعالى: وقالت لأخته قُصّيه؛ أي اتّبِعي أثَرَه، ويجوز بالسين: قسَسْت قَسًّا».[3]

و«القَصُّ والقَصَصُ والقَصْقَصُ: الصدر من كل شيء وقيل: هو وسطه، وقيل: هو عَظْمُه».[4] و« قصّ عليّ خبَره يقُصُّه قَصًّا وقَصَصاً : أَوْرَدَه... وقَصّ عليه الخبَرَ قصصاً .

---

[1]- الفيروز آبادي، مر: أنس الشامي، زكريا أحمد، 2008م، ص1330.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن جلال الدين أبي العز مكرم بن نجيب الدين المعروف بابن منظور الأفريقي المصري الأنصاري الخزرجي، لسان العرب، المجلد 7 ،(دار الحديث القاهرة، 2003م)، ص73

[3]- المرجع نفسه، ص74.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، ص74.

وفي حديث الرؤيا : لا تقصها إلا على وادٍّ. يقال: قصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها، أَقُصُّها قَصًّا. والقصُّ: البيان ».[1]

وتشترك كل هذه المفاهيم في معنى واحد وهو أن تسلسل الكلمات يتبعه تسلسل في المعنى.

ومصطلح الحكي في معجم الوسيط: «(حَكَى) الشيءَ حكايةً: أتَى بمثله. و شابَهه. يقال هي تحكى الشمس حُسنًا. وعنه الحديث: نَقَلَهُ. فهو حاكٍ. (ج) حُكاةٌ

.. (الحَكِيُّ) من النساء: النَّمَّامَةُ المِهذَار».[2]

ويعني مصطلح السرد في اللغة «(سَرَدَ) الشيءَ - سَرْدًا: و -الجِلدَ: خَرَزَه. و -الدِّرعَ: نَسَجهَا فشَكَّ طرفَيْ كلَّ حَلْقَتَيْنِ وسَمَّرهما. وفي التنزيل العزيز: ﴿إنِ اعملْ سابغاتٍ وقدّر في السَّرْدِ﴾. و- الشيءَ: تَابَعَهُ وَوَالاهُ، يقال: سَرَدَ الصّوْمَ. ويقال: سَرَدَ الحديثَ: أتى به على وِلاء، جيِّدَ السِّيَاقِ.

(سَرِد) - سَرَدًا : صار يسرد صَوْمَه. (أَسْرَدَ) الشيءَ : ثَقَبَهُ . و - خَرَزه. (سرَّدَهُ) : ثَقَبَه . و - تحرزه . و - الدِّرْعَ: سَرَدها. (تسَرّد) الشيءُ : تتابع. يقال: تسَرَّد الدُّرُ . وتسَّرد الدمعُ . وتسّرد الماشي: تابَعَ خطاه. و – الحديثَ: كان جيّد السياق له. (السَّارِدُ): الخرّازُ. (السَّراد): المِثْقَبُ. و - ما يُخْرَزُ به (السَّرْدُ) : اسم جامعُ للدروع وسائرِ الحَلَقِ . (تسمية بالمصدر) . وشيءٌ سردٌ: متتابع يقال: نجومٌ سَرْدٌ. (السَّرَدُ): السَّرْدُ ».[3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، ص74.

[2]- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، المعجم الوسيط، ج1، ط3، القاهرة، مجمع اللغة العربية، مطابع الدار الهندسية، 1975م، ص197.

[3]- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، المعجم الوسيط، ص442.

وعرف رولان بارت السرد: «السرد يوجد في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة، يبدأ السرد مع التاريخ، فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سرداتها، وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات مختلفة لتذوق هذه السرادت».[1]

يُستعمل كلٌّ من **القص والحكي والسرد** في الاستعمال العام للدلالة على نقل المتحدث مجموعة من الأخبار أو الوقائع إلى شخص أو جماعة، سواء أكانت حقيقية أم متخيَّلة، في صيغة تقوم على ترتيب الأحداث وتتابعها، بما يفترض وجود بداية ووسط ونهاية، ويُقدَّم ذلك بأسلوب مشوّق يهدف إلى إحداث متعة لدى المتلقي، سواء بغرض التسلية أو الإرشاد أو الحكمة أو المنفعة، تتقاطع هذه المصطلحات لتصل إلى مفهوم واحد عند القارئ، إلا أن المتخصصين يمكنهم تمييز الفوارق فيما بينها، مثلاً: يمكن« تمييز ثلاثة تحديدات من بعضها فيما يتصل "بالحكي" وهي:

1- في الاستعمال العادي؛ نقصد بالحكي الملفوظ السردي أو الخطاب شفويا أو كتابيًا وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث و"تحليل الحكي" أو مجموعة من الأحداث.

2- في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين: يقصد بالحكي تتابع مجموعة من الأحداث واقعية أو متخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب، و"تحليل الحكي" تبعا لهذا يعني: دراسة مجموعة الأحداث منظورا إليها في ذاتها.

3- في الاستعمال الأقدم: يعني الحكي أيضا الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا إنه فعل الحكي ذاته».[2]

---

[1]- علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة العربي، بيروت، ط1، 2020م، ص36.

[2]- نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث. (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م، ص37.

تُميز الدراسات السردية الحديثة بين هذه المصطلحات تمييزًا اصطلاحيًا دقيقًا؛ إذ يُشير **القص** إلى فعل التتبّع والإخبار في أصله اللغوي، ويُحيل **الحكي** إلى الفعل الشفهي أو الكتابي الذي يقوم به الراوي عند تقديم الوقائع، في حين يُقصد بـ **السرد** البنية التنظيمية التي تُرتَّب من خلالها الأحداث داخل النص، وفق علاقات زمنية ودلالية محددة. و «القصص في اللّغة هو تتبع الأثر لمعرفة المكان الذي نزل به أصحابه أو سلكوه، ومن هنا قيل للحكاية عن القوم إنها قصة لأن من يحكي عنهم يتتبع أثرهم ليعرف خبرهم، فهو يقص سيرتهم في الزمان، كما تقص السير في المواقع والجهات».[1]

وأكثر ما كان يولع به العرب قديما سماع حكايات الجن والعفاريت والحكايات العاطفية والحربية.. ويعود الفضل في انتقال الحكايات القديمة والأساطير والملاحم من عصر إلى آخر ومن مكان إلى آخر إلى قدرة القصاصين على الحفظ، وإلى ارتحال بعضهم من منطقة إلى أخرى على الرغم من صعوبة وقسوة السفر. تشترك كل من القصة والحكاية والأسطورة في كونهم أشكال أدبية تستند على الخيال والعناصر السردية لنقل فكرة أو تجربة.. غير أن هناك اختلاف بينها من حيث المبدأ والهدف فالأسطورة تعتمد على أبطال خارقين وهدفها إثارة تعجب القارئ أما الحكاية تعتمد على الأحداث البسيطة والشعبية وهدفها التسلية أو حمل عبرة أخلاقية.. أما القصة فهي فن حديث يبنى على الحبكة وعناصر سردية كالشخصيات للتعبير عن ظاهرة أو بهدف التأثير النفسي.

تعود فكرة القص عند العرب منذ أن كانوا يتداولون الأخبار بينهم وبين الأمم المتجاورة ويعود الفضل إلى التراث الأدبي الذي يحتفظ بقصص الأمم السابقة ويحمل القرآن الكريم قصص الأمم السابقة وقصص الأنبياء والمرسلين ولم تغفل الأحاديث

[1]- عباس محمود العقاد، خواطر في الفن والقصة، ط1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1973م، ص60.

النبوية الجانب القصصي كقصص الدجال الأعور وأهوال يوم القيامة وما إلى ذلك واهتم الصحابة بالقصص وأجازوا للقصاصين أن يسردوا القصص على الناس «تطور المبدأ القصصي في عهد بني أمية على يد الكاتب الكبير عبد الله بن المقفع، فقد نقل نصوصًا من اللغة الفارسية ذات أصول هندية تتمحور حول السلطان والرعية والعدل والظلم نشرها بين النّاس تحت عنوان: "كليلة ودمنة"».[1]

وكان للقص قديما شعبية كبيرة لانعدام وسائل الترفيه، وتسيد القاص سدة الحكي لبلاغته وحسن أسلوبه وقدرة التأثير على المستمع، وكان قديما بمثابة الواعظ والحكيم الذي ترجى منه النصيحة والمشورة.

إنّ ثراء البيئة العربية وسحر طبيعتها سواء الصحراوية أم الجبلية محفز قوي للقاص لتأليف الأحداث ونسج الحكايات واستفزاز خياله وأحلامه، وهي عامل مساعد بامتياز لتفجير مواهبه وإيقاظ غريزته في الحكي. و«كان العرب قد ورثوا تراثا أسطوريا خرافيا فرضته حياة الصحراء المحدودة. فلما اتسعت أفاق الحياة، بدأوا يستقبلون صنوفًا شتى من المعارف والتجارب الإنسانية. ويبتعد تزحزح عالم الخرافة والأساطير ليفسح المجال لعالم آخر براق، يرتكز على الواقع ويبتعد عنه في الوقت نفسه»[2]. وهذا العالم الجديد يجمع بين أمرين: يقوم على الواقع والملاحظة، ويعتمد على التجربة والمشاهدة والبرهان، وفي الوقت نفسه يبتعد عن الواقع المادي البحت، ويطمح إلى ما هو أعلى من المادة، فيبحث عن المعاني والحقائق الكبرى والغايات الروحية والأخلاقية. وهكذا بدأ رحلته في التحول من عالم الخرافة إلى عالم يقوم على النظر والتدبر والتأمل في الكون والنفس والتاريخ.

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1958)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998م، ص12.

[2]- نبيلة ابراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ط1، القاهرة: منشورات دار غريب، 2007م، ص75.

القاص في اللّغة: «القاصُّ : الذي يأتي بالقِصَّة على وجهها كأنه يَتَتَبَّع معانيَها وألفاظَها. وفي الحديث: لا يقصُّ إلا أَميرٌ أو مأمورٌ أو مُخْتال أَي لا ينبغي ذلك إلا لأَمير يعظُ الناس ويخبرهم بما مضى ليعتبروا، وأما مأمورٌ بذلك فيكون حكمُه حكمَ الأمير ولا يَقُصّ مكتسباً، أو يكون القاصّ مختالاً يفعل ذلك تكبراً على الناس أو مرائياً يُرائي الناس بقوله وعمله لا يكون وعظه وكلامه حقيقة».[1]

القاص: «القاصّ: الذي يأتي بالقصّة من فَصِّها».[2]

القاص هو الشخص الذي يروي القصة أو الخبر رواية دقيقة وكاملة، يأتي بها على حقيقتها وصحتها، كأنه يتبع معانيها وألفاظها خطوة بخطوة، فيحكيها بأمانة من غير زيادة ولا نقصان، ولا يحرفها ولا يزينها بما ليس فيها. أما الحديث الذي جاء فيه: «لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مختال»، فمعناه أن رواية القصص والأخبار والمواعظ أمام الناس، خاصة في مجالس العامة أو في سياق الوعظ والتذكير، ليس من شأن كل أحد أن يقوم بها على هواه. بل لا ينبغي أن يتولاها إلاّ واحد من ثلاثة أصناف:

الأمير: وهو صاحب السلطة والولاية، كالإمام أو الوالي، فيجوز له أن يقص على الناس ويعظهم ويذكرهم بما مضى من أخبار الأمم أو بالسنن والعبر، لأن له ولاية عامة على الرعية، وهو يفعل ذلك في إطار مسؤوليته.

المأمور: وهو من أمرَه الأمير أو الإمام بذلك، فأصبح مكلفاً رسمياً بهذه المهمة، فيكون حكمه حكم من أمره، ويجوز له القصص بإذن وتكليف.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، ص74.

[2]- المرجع نفسه، ص74.

المختال: وهو المتكبر الذي يفعل ذلك تكبراً على الناس، أو مراءٍ يريد أن يُرى ويُسمع ويُمدح، فيقص ليتباهى بعلمه أو ببلاغته أو بحفظه، لا لأجل نفع الناس ولا لإصلاح قلوبهم، بل ليظهر نفسه ويتبجح.

ما يعني أنّ القصص لا يصدر غالبًا إلا من هؤلاء الثلاثة؛ إما من له سلطة شرعية، أو من كُلف بذلك، أو من فعله رياءً وتكبرًا. وفي ذلك تحذير من التطفل على هذا الأمر دون إذن أو ولاية، وهو تعظيم لشأن القاص والقصة.

وفي تلخيص لمعنى القص كما تم تتبعه هاشم ميرغني في عدد من المعاجم « القص فعل القاص إذا قص القصص.. ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام، والقاص الذي يأتي القصة من قصها (أي من وجهها). والقصة: الخبر وهو القصص. والقصص: هو الخبر المقصوص.. والقص بمعنى تتبع الأثر، وهو معنى وثيق الصلة بأهم خصائص القص وهو السرد.. القص والقصص: الصدر من كل شيء، أو وسطه، أو عظمه. والقص: رأس الصدر».[1]

ما يعني أن القص هو فعل القاص أو الراوي أو الحكواتي عندما يروي القصص، فإنه يقصّها، أي يحكيها ويسردها. وتُستخدم كلمة قصة أحياناً للدلالة على جملة واحدة أو فقرة قصيرة من الكلام المنظم، كأن تقول: "في رأسه قصة" أي في ذهنه فكرة أو جملة جاهزة للقول يأتي بها من مصدرها الأصلي، كمن يقصّ الشيء من أصله أو يتبعه بدقة. و"القص بمعنى تتبع الأثر" تعني كمن يتبع أثر شخص أو حيوان في الرمال (قصّ الأثر). ويرتبط هذا المعنى ارتباطاً وثيقاً بالسرد، فالقاص يتبع أثر الحدث خطوة بخطوة، يرويه كما حدث، يسرده بترتيب يشبه تتبع الخطى. ويدور جذر "قصّ" حول فكرة الرواية الدقيقة والسرد

[1]- أنظر: هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ط1، السودان: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2008م، ص38.

الذي يتبع الأثر، مع إشارة إلى معانٍ أخرى للكلمة. وهذا يعكس جمال اللغة العربية في قدرتها على الجمع بين الدلالات المتنوعة من جذر واحد.

- **مفهوم القصة القصيرة:**

تمكنت القصة العربية القصيرة من ولوج عالم الأدب العربي وأرست لنفسها مكانة مميزة، فهي كجنس نثري فني جعلت من متاعب الحياة ولحظاتها السعيدة مادة خصبة للكتابة، واتخذت العناصر السردية ركائز أساسية تقوم عليها لتشهد على الحياة وما يحيط بالإنسان العربي؛ وعلى الرغم من مساحة النص المحدودة التي تتميز بها القصة فإن الشخصيات تتحرك فيها بحرية لتصنع الحدث وتوقظ الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي، وتستعين بالزمن لتسجل اللّحظات الحاسمة، والمكان فيها هو الإطار الذي يرسم معالمها وهو ما يمنح القصة حيوية تُميزها. وهي عند نشأتها في العالم العربي ارتبطت بوظيفة التربية، والملاحظ أنها ما تزال منشغلة بهذا الأمر إلى الآن – وإن كان باستحياء- وقد يعود السبب في هذا إلى نوعية المجتمع الذي تكتب فيه وعنه. وهو مجتمع محافظ أكثر ما يشغله وقار الكلمة وجدية الموقف، والتمسك بالقيم والتقاليد والعادات والأخلاق الحميدة كالصدق والعدل والأمانة والتضحية والرحمة والتكافل الاجتماعي، وبالمقابل تنهى عن الرذائل كالكذب والظلم والجشع والخيانة والأنانية، وسواء أكان ذلك عبر نصيحة أو حكمة أو عبرة أو تبقي المجال مفتوحا للقارئ ليقرر بما يستفيده منها.

القصة لغة: «القصة : الخبر وهو القصص . والقَصَصُ: الخبرُ المَقْصوص ، بالفتح ، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه ، والقِصَص ، بكسر القاف : جمع القِصّة التي تكتب . . وتقصص الخبر : تتبّعه... والقصة : الأمرُ والحديثُ . واقْتَصَصْت الحديث: رَوَيْته على

وجهه.. والقَصَصُ ، بالفتح: الاسم».[1] و«القصّة معروفة. ويقال: في رأسه قصّةٌ يعني الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: نحن نَقُصُّ عليك أحسنَ القصص؛ أي نُبَيّن لك أحسن البيان».[2]

القصة اصطلاحًا: يعثر «الباحث في اللغتين الإيطالية والألمانية على التعبيرين: نوفيللا (NOUVILLA) ونوفلين (NOUVELLDN)، ويقابل هذين المصطلحين في اللغة الإنجليزية كلمة NEWS)، وتعني الأخبار الحديثة».[3] و«تعني كلمة (NOUVELLE) في اللغة الفرنسية قصة، فإذا علمنا أن هذه المصطلحات: كلمة (حكاية العربية)، وكلمة (conte) الفرنسية، وكلمة (TALE) الانجليزية تعني جميعها سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان، وإنما على الخيال والأساطير وتهدف إلى التسلية».[4]

القصة بمفهومها الحديث والمعاصر لون أدبي حديث له جماليته، وهي مساحة كل كاتب يريد إيصال فكرة تولدت من اللّحظات التي يتتبعها الكاتب عبر واقعه أو خياله، بكلمات معدودة ومركزة المعاني منتقاة بعناية بالغة ودقيقة، ويصور الكاتب فيها لحظات الحياة وهي طازجة دون إسهاب يخل برسالتها أو يدمر زمنيتها، ولا تخضع القصة لتعريف بعينه للطبيعة التي تميزها والقصة بناء سردي قائم بذاته وهي ليست جزءًا من الرواية، و«فرق النقاد بين أنماط أربعة من القصص فسموا القصة الطويلة المتشعبة بالرواية

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، ص 74.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3]- أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، مؤسسة هنداوي، 2024م، ص32.

[4]- جبور عبد النور ، سهيل إدريس، المنهل، ط5، بيروت: دار الآداب ودار العلم للملايين، 1979م، ص704.

(Roman) والقصّة المتوسطة الطول بالقصة (Nouvelle) ، والقصة القصيرة بالأقصوصة (Conte) والقصة التي تنزع إلى الخبر بالحكاية (Récit) ».[1]

وفي تعريفات لعدد من الباحثين لمفهوم القصة القصيرة أفردها إنريكي إمبرت في كتابه بدأها بتعريف لـ بويه Poe وختمها بتعريفه الخاص « "تتسم القصة القصيرة بوحدة الانطباع الذي تحدثه لدى القارئ، ويمكن أن نقرأه في جلسة واحدة فكل كلمة تسهم في إحداث التأثير الذي وضعه المؤلف سابقًا. هذا الأثر يجب أن يتم الإعداد له مع أول جملة ثم يتدرج حتى النهاية وعندما يصل إلى أعلى نقطة، هنا تنتهي القصة القصيرة".

"القصة القصيرة عبارة عن فكرة مؤداها أن الحدث وما يدور بين الشخصيات موجهة جميعها إلى إحداث أثر انفعالي في القارئ"

"القصة القصيرة هي سرد لأحداث (نفسية وحسية) متشابكة من خلال أزمة والتوصل إلى حلّ لها. فالأزمة والحل هما الجانبان اللذان يساعدان على تأمل طبيعة الإنسان"

"القصة القصيرة تحوز اهتمامنا من خلال مجموعة قصيرة من الوحدات لها بداية ووسط ونهاية: هذه الوحدات إنما هي تصورات رغم أنه يمكن أن نرى فيها شبها بما لدينا من خبرات حياتية، والتصورات هي التي تخلق فينا الإحساس بأننا نرى الواقع".

القصة القصيرة هي سرد واقعة أساسية، حديثة العهد، محكمة السبك، هذه الواقعة قد حدثت في حياة اثنين أو ثلاثة من الشخصيات المحددة الملامح: وعندما يصل الحدث إلى أعلى قمة له يثري معرفتنا بالطبيعة الإنسانية"

[1]- عبد الرحمن الكبلوطي، القصة القصيرة في الأدب العربي (علي الدوعاجي محمود تيمور)، تونس: دار ابن خلدون للتوزيع، ص10.

"القصة القصيرة عبارة عن شخص واحد وحدث واحد وشحنة انفعالية واحدة أو مجموعة من الشحنات الانفعالية أثارها موقف بعينه".

إن نقطة الانطلاق في القصة القصيرة هي الشخصية المهمة التي تُرى بوضوح بالإضافة إلى واحد من هذين الموقفين (التوليف بينهما): (أ) فالشخصية تريد شيئا أو شخصا ويجد عقبة في الوصول إلى ما يريد. (ب) أن شيئا ما أو أحد الأفراد يرفضه البطل وحسبما يبدو أخذ هذا الفرد أو الشيء يتجاوز البطل".

"إنها سرد نثري موجز يدخل فيه القاص مجموعة من الأحداث المتخيلة التي وقعت لأشخاص متخيلين (فإذا ما كانت واقعية فإنها تنتفي عنها صفة الفعلية بوصولها إلينا من خلال عقل القاص".

"القصة القصيرة خيال نثري موجز لكن يتطور بشكل منسق بحيث يرى بوضوح المقصد النهائي منذ البداية"».[1]

وفي تمييز بين القصة المكتوبة والمنطوقة فـ«إن النثر القصصي المكتوب يتميز بصفة التقييم الخارجي (توسيع العلاقات اللغوية) أما الخطاب المنطوق فإنّه يتميز بالتقييم الداخلي (توسيع العلاقات بين المتكلِّم والمستمع)».[2]

ويمكن أن نصل إلى أنّ القصة القصيرة عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع. فالحدث – الذي يقوم به الإنسان والحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية أو الجمادات – يتألف من سلسلة من

---

[1]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي ابراهيم علي منوفي ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، 2000م، ص 51-52.

[2]- مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، ط1، دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989م، ص 86.

الوقائع المتشابكة في حبكة حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية"».[1]

ما يعني أنّ القصة القصيرة شكل أدبي سريع الإيقاع، قصير جدًا في حجمه، يركز على لحظة أو واقعة واحدة مكثفة من الحياة. وغالبًا ما تدور حول بطل واحد – أو عدد قليل جدًا من الشخصيات – يواجه أزمة بسيطة، لكنها حادة، وسرعان ما تجد طريقها إلى حل أو نهاية مفاجئة أحيانًا. وما يميزها أنها لا تهتم كثيرًا بتفاصيل الشخصيات وملامحها الداخلية العميقة، بل ترمي القارئ مباشرة في قلب الموقف نفسه. فيهتم القارئ بما يحدث للبطل أكثر من اهتمامه بمن هو بالضبط. وعادةً لا يرى مثل هذا الموقف في الحياة اليومية، فإذا حدث شيء مشابه سيكتشف أنه لم يأتِ ليعكس حالة نفسية معقدة للشخصية، بل جاء ضروريًا لدفع الحدث وإكمال الحبكة.

والقصة القصيرة يمكنها أن تأخذ القارئ إلى لحظات معدودة، أو إلى مكان منعزل، أو إلى كائنات تعيش في عزلة. وتسرد له حدثًا وقع بالفعل، فيجد نفسه مشدودًا ينتظر بلهفة، ماذا سيحدث في النهاية؟ كيف ستنتهي هذه الحادثة؟

وفي الوقت نفسه، شكلها المغلق يجبر الكاتب على أن يكون دقيقًا جدًا في اختيار كلماته وأدواته، لا مجال للتشتت أو الإطالة. ويشبه الأمر سلاح مصوب بدقة على هدف واحد محدد، أو يشبه منزل صغير يعيش فيه قلة من الناس مترابطين، يركزون كلهم على غاية واحدة مشتركة. وهي بناء مغلق تمامًا لا يحتمل الزيادة ولا النقصان. ومع ذلك فإنّ هذا التعريف يتعرض إلى بعض الاستثناءات ذلك أن القصة تعتمد على الخيال الذي

[1]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص51-52.

يفتح المجال أمامها إلى مخالفة تلك القواعد كتمديد الزمن أو الاعتماد على عدة أبطال أو تعتمد على حبكة معقدة.

القصة هي أحد الفنون النثرية الأدبية التي تقوم على الخيال ويطلق عليها حكاية أيضًا، والتي يهدف بها الكاتب إلى الترفيه والإمتاع وتعني في اللغة «(الحِكايةُ): ما يُحكَى ويُقَصُّ، وَقَعَ أو تُخُيِّلَ. و اللهجةُ. تقول العرب: هذه حكايتنا.(الحكاءُ): الكثير الحكاية. ومن يَقُصّ الحِكايةَ في جَمعٍ من النَّاس. (الحَكِيُ) من النساء: النَّمَّامَةُ المِهذَار».[1]

وللحكاية قيمة فنية تأتي من مهارة الكاتب وتعمقه في الحوادث التي يكتب عنها، وتروى في زمن قصير لا يتجاوز ساعتين كأقصى حد وهو ما يعني طولها أيضا. ومن أهم مبادئها التأثير على معنويات القارئ، واختيار كلمات سهلة بأسلوب سهل دون أن يتشعب الكاتب في موضوعها حتى يستطيع القارئ أن ينتهي منها دون تعب، وكلما كان الكاتب دقيقا في الموازنة بين الألفاظ التي يستخدمها وأفعال شخصياته وتصرفاتها تمكن من تحقيق التأثير المرجو في القارئ. ومن الضروري أن يكون الكاتب أمينا في نقله للأحداث ومشاعر شخصياته ويأتي هذا عن خبراته الخاصة بالأمكنة والشخصيات والمواقف وقراءته أيضا. تؤدي القصة مفاهيم كثيرة أبرزها الحكاية والعكس صحيح، وتعرف القصة في المعجم الوسيط بأنها: «حكاية مكتوبة طويلة تستمد من الخيال أو الواقع أو منهما معا، وتبنى على قواعد معينة من الفن الأدبي (محدثة) ج قصص».[2] و«القصة، مهما كان نوعها، هي في حقيقتها نوع من الحكاية. لهذا علينا بعد قراءتها أن نتساءل: هل الحكاية، كحكاية، طريفة ومشوقة، وتستحق المجهود الذي بُذل في قصها؟ فإذا كانت كذلك، هل

[1]- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، المعجم الوسيط، ج1، ص197.

[2]- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، المعجم الوسيط، (ط4؛ القاهرة، مجمع اللّغة العربية، 2004)، ص197.

استطاع الكاتب أن يقصها علينا ببراعة وافتنان؟ أي هل استطاع أن يسردها، دون أن يفسد تسلسلها بالحشو والإسهاب في بعض المواضع، وبالحذف والإيجاز في المواضع الأخرى؟»[1]

وما تتركه القصة من أثر في نفس القارئ ووجدانه وفكره هو ما يدل عليها، وهو ما يجعلها في مصاف الفنون الراقية عند الإنسان، فهو يشاهد الحياة من خلالها في وقت قصير ويشبع من خلالها فضوله ورغبته الجامحة في حب الاطلاع، والقصة هي مجمع التاريخ ومنبر العلم والتراث، وهي على تنوعها تحمل الخرافات والتراث، والمفاجآت والخوارق، والعواطف النادرة وأساطير الأولين، وأخبار السابقين واللاحقين، والجن والشياطين .. ف «القصة ضرب من الأدب مرن. يجمع مزايا الشعر كالخيال والعاطفة إلى مزايا النثر الرحب. والدقة والاستقصاء والفائدة العملية. وهي بهذا تلائم العصر الحديث أكبر ملائمة، وهذا سر ذيوعها حتى كادت تعطل ماعداها من ضروب القول»[2]. والقصة هي مساحة يضع عليها الكاتب همومه وأوجاعه، وهموم مجتمعه ويتكلم بلسان حالهم ، وهي قريبة من قلوب النّاس لطبيعتها السهلة والمرنة ووضوح مقصدها.

ومن مميزات القصة القصيرة أنها سريعة التفاعل مع محيطها فواكبت العصر التكنولوجي وكتبت بأدواته وعن مواضيعه، ولعل أكثر المساحات التي فتحت حدودها للقصة في هذا العصر هي وسائل التواصل الاجتماعي فاستثمرها الكاتب ليكتب بحرية أكبر وبتكاليف أقل، واتخذت القصة أشكالاً سردية متجدّدة تتناسب مع القراءة على الشاشات، ممّا يؤمن لها سرعة الوصول إلى جمهور أوسع ويجعلها أداة تعبير حية عن الواقع المعاصر بما فيه من تعقيدات وتناقضات ملحوظة.

---

[1]- محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1955م، ص66.

[2]- راغب النعماني ، القصة والقصصي، دمشق: مطبعة الترقي، د، س، ص8.

وتصور القصة أحد جوانب الحياة ، أو موقف ما أو تصور حياة شخصية ما أو تركز على مكان له سمة تميزه أو فترة زمنية معينة وما إلى ذلك، وتتميز القصة القصيرة بأحداث مكثفة وعادة ما تكتفي بتصوير حياة شخصية واحدة أو حدث رئيسي بإيقاع سريع.

مراحل تطور

القصة العربية القصيرة

لم تكن القصة العربية قديما تحظى بالاهتمام الذي حصلت عليه في العصر الحديث، ولم تكن القالب الذي يستغني به المؤلف لإيصال رسالته الاجتماعية أو الانسانية، وكانت عبارة عن شواهد قصيرة للوعاظ وكتاب السيرة.. وعلى قصر القصة وكثافة أحداثها كانت تسلي كل فئات المجتمع، ومازالت إلى عصرنا هذا من أكثر الفنون متعة للقارئ، ظهرت القصة القصيرة في القرن التاسع عشر في كل من روسيا وأمريكا، ولم تزدهر إلاّ في القرن العشرين بعد تعلق الكتاب بكتابتها، واستفادوا من خصائصها في إيصال أفكارهم؛ ولذلك فالبداية الحقيقية لظهور القصة كان في القرن العشرين. ويعتمد تقسيم مراحل تطورها في العالم العربي على مجموعة من العوامل منها: التحولات الفنية، والموضوعات، والتأثيرات الخارجية (خاصة الغربية)، ويتم التركيز على النشأة في مصر والشام كمركزين رئيسيين.

مرت القصة العربية بعدة مراحل وهي:

1. مرحلة التأسيس بدأت من أواخر القرن 19 – حوالي 1914:

كان الكتاب العرب يميلون إلى الاستمرار في نمط المقامة والحكايات التقليدية المعروفة مع محاولات للكتابة على المنوال الغربي وكان يغلب عليها طابع الوعظ، والعاطفة والرومانسية والترجمة أو الاقتباس المباشر من الأدب الأوروبي، مثل: موباسان، تشيخوف.. ومهدت الظروف لظهور القصة العربية منها: ظهور جمهور من الكتاب والقراء بفضل انتشار التعليم إلى جانب خروج المرأة واختلاطها بالرجل مما هيأ جوا من التواصل العاطفي الذي كان موضوعا خصبا في القصص، وساعدت الظروف الاقتصادية على بزوغ طبقة متوسطة من المجتمع أصبحت قادرة على اقتناء الصحف والمجلات وقراءتها «في هذا الجو المهيأ اتخذ التأثر بالقصة القصيرة بالغرب اتجاهين: اتجاه حاول أن يوفق أو يجمع بين الأشكال الغربية الحديثة والشكل القصصي كما عرفه التراث العربي.. ويمثل هذا التيار المويلحي

والمنفلوطي، وهما يتفقان في الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيهما أيضا من ناحية أخرى. فكلاهما معتز بالشكل اللغوي والأسلوب العربي، وكلاهما متأثر بدعوى الإصلاح التي أثارها جمال الدين الأفغاني وحمل رسالته تلاميذه من بعده، وهما يختلفان بعد ذلك: المويلحي تأخذ كتابته شكل المقامة، ومن هنا يمكن أن نطلق اسم "القصة/ المقامة" على كتابه "عيسى بن هشام"، أما المنفلوطي فيسترسل متحررا من قيود السجع، وإن كانت قصصه أقرب إلى المقال، ومن هنا يمكن أن نطلق اسم القصة/ المقال على ما جاء في كتابيه : العبرات، والنظرات».[1] وبالتالي فإنّ أبرز كتاب هذه المرحلة هم: مصطفى لطفي المنفلوطي: "العبرات" و"النظرات"، وخليل جبران بمجموعات قصصية مثل: "عرائس المروج" (1906) و"الأرواح المتمردة" (1908) التي احتوت على قصص قصيرة. وسليم البستاني، ويُقول الدكتور عبد العزيز عبد المجيد إنّ «قصة "سنتها الجديدة" التي نشرها الكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة عام 1914 هي أول قصة فنية في الأدب العربي، أما الدكتور محمد يوسف نجم فيرى أنها قصة "العاقر" التي نشرها ميخائيل نعيمة عام 1915م»[2]، ويؤيد هذا الرأي كل من الأستاذ عباس خضر في كتابه الأقصوصة في الأدب العربي الحديث، ومحمد يوسف نجم، ويُطلق على هذه المرحلة غالبا مرحلة الريادة غير الناضجة.

2. مرحلة التجريب والريادة: (1914 – 1925) :

شهدت هذه المرحلة محاولات جادة في كتابة القصة العربية بوصفها فنا مستقلاً له أدواته الخاصة مع تأثر واضح بالكتابات الغربية لا سيما أعمال موباسان وتشيخوف.

---

[1]- يوسف الشاروني، القصة تطورًا وتمردًا، ط2، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2000م، ص 71- 72.

[2]- المرجع نفسه، ص 74.

ويعد محمود تيمور من أبرز ممثلي هذا الاتجاه إذ تُعد قصته "في القطار" التي نشرت عام 1917 في جريدة "السفور" هي أول قصة تحمل المعنى الفني بعد تأثره بـ"موباسان"[1] أول قصة قصيرة عربية حديثة متفق عليها لدى العديد من النقاد مثل: المستشرق الروسي (كراتشوفسكي). والألماني (بروكلمان) والفرنسي (هنري بيرس). إلى جانب قصته (ماتراه العيون). وبشأن البداية الحقيقية للقصة العربية يرى «بعض الأدباء والنقاد كمحمود تيمور ومحمد طاهر لاشين والدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين والدكتور محمد زغلول سلام .. فهؤلاء يرون أن فن القصة في الأدب العربي الحديث تعود أصوله إلى فن القصة في الأدب الغربي وأننا أخذنا فنيات هذا الشكل الأدبي من الغرب عبر مراحل، ثم انطلق الفن القصصي في الأدب العربي يستلهم معالم القصة وقواعدها، وبتطور الحياة الأدبية وإطلاع الرواد على النماذج القصصية الغربية بدأت تتكون لدى المبدعين العرب رؤية واضحة عن قواعد هذا الفن».[2]

كما برز في هذه المرحلة كل من : شحاتة وعيسى عبيد ، محمود طاهر لاشين، وتتميز قصص هذه المرحلة بالالتفات إلى بنية القصة، والتركيز على الأحداث والشخصيات وقد حققت قدرًا من النضج الفني مقارنة بالمرحلة السابقة وإن لم تبلغ بعد اكتمالها الفني.

---

[1]- الكاتب الفرنسي غي دي موباسان GUY DE MAUPASSANT (1850- 1893) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأعطى مفهومًا أدبيًا للفن القصصي يغاير الواقع الحياتي الذي اهتمت القصة قبله بتصويره.ولهذا يعد موبسان رائد القصة القصيرة إبداعًا وتنظيرًا. ويرجع سبب كنهه لأسرار القصة القصيرة إلى إيمانه الشديد بالواقعية الجديدة التي ترى أن الحياة تتكون من لحظات منفصلة، وأن دور القصة يقتصر على تصوير حدث، من دون الاهتمام بما قبله أو بعده. وهذا هو الشكل الذي استقرت القصة القصيرة عليه، واعتمد ركيزة لها، كما حافظ عليه كتاب القصة بعد موت موبسان. من كتاب شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1958)ص17

[2]- - شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1958)، ص 14.

3. مرحلة التكوين والنضج الفني وتعدّد الاتجاهات (من 1925 إلى العصر الحديث):

بدأ فن القصة القصيرة العربية منذ منتصف العشرينيات في ترسيخ ملامحه الفنية بوصفه جنسًا أدبيًا مستقلًا، إذ تبلورت خلال هذه المرحلة «القيمة الفنية الأساسية التي نهضت عليها بوصفها فنًا جماليًا له مقوماته الخاصة، ثم تعدّدت أطوارها واتجاهاتها بعد ذلك».[1] وقد امتد هذا التطور من أواخر العشرينيات، مرورًا بالعقود اللاحقة، وصولًا إلى الأشكال الحداثية المعاصرة.

- أولًا: الرومانسية في الثلاثينيات والأربعينيات

تُعد الرومانسية من المذاهب الأدبية التي تُعلي من شأن الإنسان، إذ يقوم خطابها على التعبير المباشر عن المشاعر والأحاسيس، وتُيسّر الإفصاح عن العواطف والانفعالات النفسية بعيدًا عن قيود العقل والمنطق الصارم، أو الحدود الأخلاقية والاجتماعية التي تكبّل الذات. وتتيح القصة القصيرة مجالًا واسعًا للمغامرات المتخيلة، ولتصوير المشاعر الذاتية المتحررة من قيود المجتمع المحافظ. ويُشتق مصطلح الرومانسية من كلمة " romance" التي تحيل إلى السرد القائم على العاطفة والمغامرة دون تدخل العقل.

أتى الحراك الإبداعي بنتائج مثمرة من حيث كثرة رواد القصة القصيرة، ونتج عن تأثر الكتّاب بالاتجاه الرومانسي في سنوات الثلاثينات، وأسفر هذا التأثر عن قصص عاطفية جذبت فئة كبيرة من الشباب. وقد سيطر الاتجاه الرومانسي في الثلاثينيات والأربعينيات « على وجدان كتّابها ومبدعيها على اختلاف نزوعهم نحوه. فمنهم من اكتفى بالتعبير عن طبقته البورجوزازية وتمجيدها، كما تمثل ذلك في قصص محمود كامل، وإبراهيم ناجي، ومحمد

[1]- حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، القاهرة: كتب عربية، ص5.

أحمد شكري ..»[1] ومنهم «من زيّن القصة القصيرة عالما "يوتوبيا" حالمًا، قائمًا على ركائز فردية بحتة، وملتفا حول موضوعات وقضايا عاطفية مسرفة في عاطفيتها، وبعيدة كل البعد عن عالم الواقع والموجود، مما يجعل قصصها بما تدور حوله من أحداث ووقائع، وبما تقدمه من شخوص، غير قابلة للتصديق على الإطلاق. ويدرك هذا بوضوح في كل ما كتبه محمد أمين حسونة، وعبد العزيز عمر ساسي.. ونقولا حداد.. وحسين عفيف الشاعر المعروف»[2]

ويشير حامد النساج في كتابه اتجاهات القصة القصيرة إلى أنّ معظم كتّاب القصة في تلك المرحلة جعلوا المدينة الكبرى، بما تمثله من عواصم ومراكز حضرية، فضاءً مركزيًا لأعمالهم، واتخذوا من الإنسان البرجوازي – المنتمي إلى الطبقة الوسطى أو العليا – محورًا لشخصياتهم، الأمر الذي جعل القصة تركز على الهموم الفردية والعاطفية، أو القضايا الاجتماعية السطحية نسبيًا، بعيدًا عن الصراعات الطبقية العميقة والتحولات الاجتماعية الكبرى. ويمثل هذه المرحلة كل من: محمود كامل المحامي ومحمد أحمد شكري وفيما بعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله .

- **ثانيا: الخمسينات والستينات النضج والاتجاه الواقعي:**

تمكّنت القصة القصيرة في هذه المرحلة من ترسيخ مكانتها بوصفها جنسًا أدبيًا ناضجًا، وتفرّعت اتجاهاتها لتشمل الواقعية، والاجتماعية، والنفسية، والرمزية، إلى جانب بدايات الحداثة والتجريب. فبرز الاتجاه الواقعي بوصفه تعبيرًا نقديًا عن المجتمع العربي، وما يعتريه من طبقية وتناقضات اجتماعية، وأصبحت القصة القصيرة مساحة خصبة لطرح قضاياهم

[1]- سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ط2، القاهرة: مكتبة غريب، 1988م، ص42.

[2]- المرجع نفسه، ص42.

فيها ومحاولة معالجة المشاكل الطارئة التي تعترض الإنسانية، كما يظهر في أعمال يوسف إدريس، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الخميسي..

غير أنّ بعض كتّاب القصة الذين تناولوا الريف والقرية في هذه المرحلة ظلوا أسرى الرؤية الرومانسية، إذ اقتصر تصويرهم على البعد الجمالي والعاطفي للطبيعة والحياة الريفية، دون النفاذ إلى تحليل نقدي لمشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية، وهو ما يستدل عليه حامد النساج من خلال دراسته لقصص محمد عبد الحليم عبد الله وسعيد عبده. على الرغم من التحولات السياسية والاجتماعية العميقة التي شهدها المجتمع المصري بعد الحرب العالمية الثانية، فقد تعززت مع ثورة يوليو 1952، ظلّ تناول محمد عبد الحليم عبد الله للريف محافظًا على طابعه الرومانسي التقليدي

ويُعدّ عبد الرحمن الخميسي، في نظر النساج، نموذجًا لما يُعرف بـ"الرومانسية الثورية"، إذ لم تمنعه رومانسيته من الانفتاح على الواقع الاجتماعي، بل جعلته ينقد الأوضاع الطبقية، ويدافع عن الفئات المهمّشة، كما يقال: « أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب في التشكيل الاجتماعي الجديد، ثم هو أدب الثورة على ما تعفن من قيم ومواضعات أخلاقية واجتماعية».[1] ويهاجم البرجوازية التي وصفها بالمتعفنة أخلاقيًا واجتماعيًا. وقد حملت قصصه، المنشورة في صحف ومجلات مثل المصري وكليوباترا والجمهورية، طابعًا ثوريًا إيجابيًا متأثرًا بحركة المجتمع وصراعاته.

- **ثالثًا: من الواقعية إلى الحداثة والتجريب (من الستينيات فصاعدًا)**

تأثرت القصة القصيرة العربية لاحقًا بالاتجاهات الواقعية والحداثية، فغدت أكثر تكثيفًا في الحدث، وأكثر وعيًا بالقضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومن أبرز ممثلي الواقعية:

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1984م، ص19.

يحيى حقي، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وزكريا تامر (سورية)، وجمال الغيطاني، وسعيد الكفراوي، ومحمد مستجاب، وإبراهيم أصلان، إلى جانب أسماء عربية أخرى مثل إبراهيم درغوثي (تونس) وفهد العتيق (السعودية).

أما مرحلة الحداثة والتجريب، التي يمكن تأريخ بداياتها من الستينيات، فقد تمثلت في أعمال يحيى الطاهر عبد الله، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، ثم تطورت مع أجيال السبعينيات والتسعينيات، بفعل تطور المجتمعات العربية وتعقد بناها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لتصبح أكثر تنوعاً في موضوعاتها وأساليبها، ولم تعد تهتم بالكتابة عن المواعظ والأخلاق بقدر اهتمامها بما يحدث من تأثير خارجي على المجتمع العربي فأصبحت مرآة تنعكس عليها قضايا شغلت العامة والخاصة من تناقضات العصر وتحولاته، فاتسعت مع مرور الزمن لمواضيع الهوية والاغتراب والتهميش والصراع الجيلي والتأثير العولمي والتكنولوجي على الحياة اليومية، فضلاً عن التحولات السياسية وما يشغل الذاكرة الجماعية واهتمت بالتاريخ فسجلت الصدمات التاريخية ومادار من حروب وما جرى من نزوح ولم تغفل قضايا العدل واللامساواة وحتى المواضيع الاقتصادية كان لها مساحتها في القصة. وبرزت تقنيات الرمزية، وقصة الومضة، والسرد المتشظي، والتحليل النفسي العميق، والقصة الرقمية.. بما يعكس تسارع إيقاع الحياة وتحوّل أنماط الوعي والكتابة.

يتبيّن من كل ما سبق أن تقسيم مراحل تطور القصة القصيرة يظل نسبيًا، إذ يخضع لجملة من العوامل التاريخية والفنية، مثل: التحولات الاجتماعية، والثورات، والحروب، والتغيرات السياسية، فضلًا عن اختلاف المكان والزمان والمنظور النقدي المعتمد، وهو ما يجعل هذا التقسيم إطارًا إجرائيًا لفهم التحولات، لا نموذجًا جامدًا نهائيًا.

عناصر البناء الفني
في القصـة القصيرة

يتطلب بناء القصة القصيرة مجموعة من الآليات والعناصر التي يجب توفرها أو توفر معظمها عند كتابة القصة، ويتعلق مصطلح البناء أساسا بفن المعمار وكما يشيد البيت بأدوات لابد من توفرها، للقصة آلياتها التي تكتب بها أيضا، وفي هذا المضمار يعرف صلاح فضل البنية بأنها «مجموعة متشابكة من العلاقات، وهذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية، وعلى علاقاتها بالكل من ناحية أخرى»[1]

الوحدة:

يتعلق مفهوم الوحدة في القصة بوجود فكرة رئيسية واحدة بمعنى أن تلتزم بأفكار موحدة، مثلا: إذا كانت القصة رومانسية فيجب أن تتحدث الأفكار عن العواطف ويركز على عاطفة واحدة، ويرتبط مفهوم الوحدة باتجاه القصة نحو منحى واحد وثابت، وخبر تكمله مجموعة من الأخبار وهو من «مستلزمات القصة: أي أن الخبر الذي ترويه، يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثرًا أو معنى كليًا.. وأن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، أي أن يصور ما نسميه "بالحدث"»[2] ويجب أن تتوفر في القصة القصيرة وحدة الموضوع، ووحدة الموقف، والانطباع وكل أنواع الوحدة، ويختار الشخصيات التي تناسبها والحوار الذي يكشف عنها.

التكثيف :

هو أن يكون هناك هدف معين منذ بداية القصة ويتم التعبير عنه بمختلف الجمل الموحية التي تخدم الفكرة، وبشكل مركز مع الأخذ بعين الاعتبار مساحة القصة عند وصف مشهد ما، ليصل الكاتب والقارئ معا إلى المعنى المرجو دون تشتت. ويطال التكثيف كل من

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة: دار الشروق، 1998م، ص180.

[2]- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ط2، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1964م، ص 14.

الفكرة والوحدة والموضوع وحتى اللغة، «إن التكثيف يفترض بحضوره عددًا من العناصر والتقنيات على مستوى اللغة في التركيب والمفردة والجملة، وعلى مستوى الموضوع القصصي، وطريقة التناول، واختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع، والقبض على نبض الحدث وهو في حالة توهج وانبثاق، إضافة إلى ما يتطلبه من رفض للشرح والسببية والتعليل، ودعوة إلى عدم تشتيت الحدث.. فالمحافظة على قصصية الجملة هي من أهم مهام التكثيف.. والمحافظة على متانة البناء دون تضييع المقولة، مع ما يفرضه من حذف للروابط، والاستفادة من الضمائر، والاقتصاد في الوصف»[1]

الإيجاز:

هو الاختصار أو الاقتصاد في استخدام الكلمات للتعبير عن الفكرة، وغالبا ما يتمكن من اتقان استخدامه كل كاتب ذكي ومتمكن من اللّغة، ويحسن وضع الكلمة في سياقها الصحيح، وقادر على إيصال الفكرة بأسرع وقت وبأدق التفاصيل دون إسهاب بأسلوب جيد. ويُعد أدجار ألان بويه E.A.Poe « خير من شرح قيمة الإيجاز في الشكل القصصي. وتهيء القصة القصيرة لكاتبها بفضل إيجازها، وكذا تحرره من كافة المعوقات، القدرة على أن يحدث فينا أثرًا معينًا على مدى زمني أقل من ساعة. وإذا لم تسر الجملة الأولى من العمل نحو هذا الهدف فهو الفشل بعينه كما يقول آلان بويه. إن القصة القصيرة هو أن بداية الحدث شديدة القرب من النهاية (عكس ذلك في الرواية) والتركيز هو ما يميز القصة القصيرة عن الرواية رغم أنه قد يكون في الدرجة مع ما يستطيع ذلك من الوحدة والأصالة في فن الإيحاء وتكثيف معنى الأحداث البسيطة؛ إلى هنا نتوقف عن الإشارة إلى ألان بويه.. من ملامح الإيجاز في القصة القصيرة ارتباطه بنبض الحياة القصير..

[1]- أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلة، سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2010م، ص52.

والإيجاز في القصة القصيرة مردّه أن المؤلف يتخذ موقفًا فيه الحوارية وحفز الحركة ثم يختار نتفة من الوجود الإنساني كموضوع لإبداعه الجمالي ويستجمع هنا كل قواه الثقافية ليصل إلى بناء محكم فيه غنائية مكثفة.»[1] إنّ الإيجاز في القصة القصيرة ليس مجرد توفير للكلمات، بل هو اختيار قاسٍ وواعٍ؛ فالكاتب يتخلى عن الكثير ممّا يمكن أن يقوله كي يركز على اللّحظة الوحيدة التي تستحق أن تُروى. وبهذا الاقتصاد الشديد يتحرر من كل العوائق الثقيلة التي تثقل الرواية، فيستطيع أن يصيب القارئ بتأثير عميق ومركّز خلال أقل من ساعة قراءة. إذا لم تكن الجملة الأولى موجهة بالفعل نحو هذا التأثير النهائي، فالقصة – كما قال إدغار آلان بو – قد خسرت منذ البداية. بخلاف الرواية التي تبدأ بعيدًا عن نهايتها وتتسع لكل التفاصيل والمسارات الجانبية، القصة القصيرة تضع بداية الحدث على بعد خطوات قليلة جدًا من نهايته؛ كل شيء يخدم الضربة الواحدة، الوحدة الكاملة، قوة الإيحاء، وتكثيف المعنى في أبسط الأحداث. ولهذا السبب يشبه إيقاعها نبض الحياة في لحظاتها الحاسمة: قصير، حاد، ويترك أثرًا لا يُمحى.

الصدق:

على الرغم من توفر المواضيع إلاّ أنّ العاطفة هي سبيلها لأن تكون مادة قصصية، والصدق «مسألة أساسية في كتابة القصة، وهي الصدق في التعبير عن الشخصية، وفي تصوير الحياة. فالصدق، بهذا المعنى، هو الشرط الأول في كل عمل أدبي عظيم».[2] وليس من المهم أن تحوي القصة معلومات جديدة بقدر ما تكون مؤثرة في نفس وإحساس القارئ، وتحرك تفكيره نحو الأشياء التي يراها غيره عادية فيراها بعين البصيرة ويتحرك شعوره نحوها، فبعض الأشياء التي يراها أحدهم عادية ينظر لها الآخر بعين الانبهار.

---

[1]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص26.

[2]- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص62.

المفاجأة:

حتى يصل الكاتب إلى مبتغاه يكفي أن يضمن قصته مفاجأة ما تثير عاطفة القارئ، وترسم له اتجاها جديدا في نفسه لم يكن يعرفه، وتكون هذه المفاجأة إما حدث وإما شخصية أو إحساس أو وجه جديد وما إلى ذلك من حيل لا يقدر عليها إلا كل كاتب متمكن يتقن اللعب على هذه الأوتار الحساسة.

الطول:

تختلف القصة عن الرواية من حيث الطول ومن حيث فنيتها أيضا فهي ليست ملخص عن رواية، وإنما لها أركانها وخصائصها وقواعدها التي تميزها عن غيرها من الفنون، وللقصة القصيرة حجم يميزها « فهي تضم ما بين ألفي كلمة وثلاثين ألفا والقصة القصيرة الأكثر إيجازًا تتراوح كلماتها ما بين مائة وألفي كلمة»[1] ويحتاج هذا الشرط إلى قدرات فنية تميز بين ماهو حشو فتحذفه، وماهو ضروري فتتركه وتدعمه من الوصول إلى الهدف المنشود من كتابة القصة دون تطويل ممل يخرج عن المغزى، والتأثير في القارئ على مدى زمني قصير، وتتطلب كتابة القصة نسجا محكما لعناصرها حتى تنجح في أداء رسالتها.

التشويق:

وهو أحد خصائص القصة وأداة من أدوات الإثارة التي يعتمدها الكاتب في قصصه ويعد أحد الأشكال المتميزة من الانحراف عن المنطق السردي التقليدي؛ فهو من جهة يحافظ على تسلسل الأحداث مفتوحًا من خلال تقنيات التأخير المتعمد ثم ينطلق من جديد، ممّا يقوي رابطة التواصل المباشر بالقارئ أو السامع ويحافظ على انتباهه بشكل فعّال؛ وكأنه يمسك بيده طول الرحلة. ومن جهة أخرى يمارس عليه تهديدًا دائمًا بأنّ هذا

[1]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص43.

التسلسل قد لا يصل إلى اكتماله، فيخلق مسارًا مفتوحًا يحمل في طياته قطبين متعارضين: الرغبة في الإغلاق والخوف من تأجيله إلى ما لا نهاية. وهذا التهديد يخلق عند القارئ تشويشا ذهنيا يتأرجح بين السأم واللّذة معًا؛ السأم المتولد من التوتر والانتظار الطويل واللّذة الناتجة عن الإثارة المستمرة، مع تعهد ضمني بأن الحل سيأتي في النهاية. « أما التشويق، فإنه ليس سوى شكل متميز، أو -إذا شئنا شكل متصاعد من أشكال الانحراف: فهو، من جهة أولى، إذ يحافظ على المتوالية مفتوحة (باستخدام طرق تفخم التأخير وإعادة الانطلاق)، فإنه يعضد التماس مع القارئ (السامع)، أي يستمسك بوظيفة انتباهية ظاهرة. وهو، من جهة أخرى، يقدم له تهديد متوالية لما تكتمل بعد، وجدولا مفتوحا (كما لو أن لكل متوالية قطبين، ونحن نعتقد هذا). وهذا يعني أنه يهدد القارئ بمنطق مشوش. غير أن هذا التشويش هو الذي يُستهلك بسأم ولذة (لاسيما وأن إصلاحه في النهاية مستمر دائمًا). فالتشويق إذن، لعب مع البنية، ولأنه كذلك، فمقدر له أن يخاطر بها وأن يمجدها، إذا جاز هذا القول: فهو توتر حقيقي للمدرك».[1] ليصبح التشويق لعبة حقيقية مع بنية النص ذاتها؛ يخاطر بها ويهدّدها، وفي الوقت نفسه يمجدها ويرفع من قيمتها، لأنه يحول القراءة إلى تجربة توتر مدرك حقيقي، توتر يعيشه القارئ في جسده وعقله معًا، فيجعل النص ليس مجرد قصة تُروى، بل حدثًا حيًا يُعاش.

الحبكة:

تعني الأحداث بصفة مباشرة والتي يستقيها الكاتب عادة من واقعه ومن خبراته التي تمتد إلى تجارب الآخرين، وهي أحد مراحلها المتصاعدة، «حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية. وهي لا تفصل عن الشخصيات إلا

[1]- رولان بارت، مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1؛ دمشق: مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، 1993م، ص85.

فصلاً مصطنعًا مؤقتًا، وذلك لتسهيل الدراسة. فالقاص يعرض علينا شخصياته دائمًا وهي متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه.»[1]

وتعرف أيضا بأنها «كل ما اتحدت أجزاؤه منذ البداية، والوسط وحتى النهاية .

والبداية: هي الشيء الذي يفترض عدم وجود شيء سابق لكنه يتطلب الاستمرار.

أما النهاية فهي على العكس تفترض وجود سابقة ولا تفترض الاستمرار.

والوسط: يفترض وجود سابقة واستمرارية.»[2] و«يتفق نقاد القصة القصيرة في معظمهم على أهمية مقدمتها، ذلك أن براعة الاستهلال تشد القارئ إلى متابعة الأحداث التالية، وليس كل كاتب بقادر على شد القارئ، وتشويقه لمتابعة القراءة.. ولا ينبغي للمقدمة أن تطول، فحجم العمل الأدبي لا يحتمل المقدمات الطوال، ولا كثرة التفاصيل لأنه متى اكتشف القارئ بقية الحوادث»[3]

والعقدة وهي لحظة التأزم هي المرحلة التي تلي المقدمة وتعني «تشابك الحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة»[4] ويعرفها يوسف الشاروني «إنها تتابع زمني، يربط بينه معنى السببية.. والعقدة الجيدة هي التي تجيب على هذين السؤالين: وماذا بعد؟ ولماذا؟»[5] و «يشترط في العقدة أن تتضمن صراعًا قدريًا، أو ناتجًا عن ظروف اجتماعية أو صراعًا يقوم بين

---

[1]- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص63.

[2]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص122.

[3]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص27.

[4]- عبد الله خليفة ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، تونس: الدار العربية للكتاب، 1977م، ص152.

[5]- أنظر: يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريًا وتطبيقًا، سلسلة الهلال، العدد 316، القاهرة: 1977م، ص66-67.

الشخصيات الموظفة، أو صراعًا نفسيًا يدور في داخل الشخصيات».[1] و«الحدث والحبكة والأزمة والموقف كلها شيء واحد.»[2]

و«القصة القصيرة نظرا لطبيعتها الموجزة تولي الحبكة الأهمية الأولى وبالتالي تظهر للعيان. كما أن خيوط الأحداث في القصة القصيرة تتشابك لتصنع الحبكة أكثر من الرواية. الحبكة لها الأولوية الأولى في القصة القصيرة ».[3]

والحبكة نوعان : «

1- يعتمد فيها تسلسل الأحداث.
2- يعتمد فيها على الشخصيات. وما ينشأ عنها من أفعال، وما يدور في صدورها من عواطف، ولا يجيء الحدث هنا لذاته، بل لتفسير الشخصيات التي تسيطر على الأحداث، حسب رغبتها، وطاقتها».[4]

ب- الوسط: الصراع في القصة:

يمثل الصراع العنصر الأساسي الذي تبنى عليه القصة، وهو المسار الذي تتطور عبره الأحداث تدريجيا فتنمو وتتحرك باتجاه الحل في تنام مرورا بالعقدة واللحظات المتأزمة، جاعلة القارئ في شوق لما سيأتي بعد كل تطور للأحداث حتى يصل في الأخير إلى لحظة التنوير، بمعنى أن تتكشف الحكاية عن أحداث منظمة تراتبية تكون فيها النهاية مختلفة عن البداية. ويعد الصراع الدلالة الواضحة على وجود تنافس أو حرب أو مواجهة بين طرفين أو أكثر أو بين الأفكار والمبادئ وما إلى ذلك.

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص27.

[2]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص127.

[3]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص50.

[4]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1958)، ص 25.

1. صراع خارجي:

هو صراع الشخصية مع محيطها الخارجي والظروف التي تحيط بها متمثلة في المجتمع، ويظهر هذا الصراع أمام الآخرين.

2. صراع داخلي:

هو صراع مخفي داخل نفس الشخصية ولا يمكن ملاحظته بالعين إلا إذا عبرت عنه، ويتعلق بما يدور من حولها من أحداث لا تستطيع التعبير اتجاهها أو مقاومتها فيحدث الصراع في أعماقها ومن شروطه أن يكون صادقا دون تمثيل.

ج- النهاية وهي لحظة التنوير أو انفراج الأزمة:

ينظر كاتب القصة القصيرة للحدث من زاوية واحدة ويسلط عليها الضوء ولا يهتم بحياة بكاملها وإنما بجانب منها يثير اهتمامه، أو يقوم بتصوير حالة واحدة تشغل حيزا كبيرا من تفكيره، ويريد من وراء عمله هذا أن يخرج للقارئ في نهاية القصة بمعنى محدد، وهو ما يكسب نهاية القصة أهميتها و« هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة (لحظة التنوير)»[1] وهي اللّحظة التي يستريح فيها القارئ ويصل عندها إلى الكشف عن الحقيقة التي كان يبحث عنها.

ويشرح شريبط أحمد شريبط اللّحظة التي تنتهي فيها الأحداث مؤكدًا أنه عندما تتشابك خيوط الأحداث وتصل إلى أوج التعقيد والتوتر، تبدأ في الانحدار نحو لحظة التفكك أو الانفراج، حيث يتضح مصير الشخصيات وتكتمل الصورة. يُطلق النقاد والدارسون على

[1]- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص96.

هذه المرحلة اسم "النهاية"، أو "لحظة التنوير"، أو "لحظة الانفراج"، ويولونها أهمية كبيرة لأنها ليست مجرد ختام زمني، بل هي العنصر الأساسي الذي يمنح القصة تماسكها الفني.

وترتبط النهاية بالبداية، ولا يمكن أن تكون منفصلة عنها دون أن يتفكك نسيج العمل كله وبناؤه الداخلي. إنّ تطور الحدث بكل ما يحمله من تصاعد وصراع، يدفع الحكي نحو هذه النقطة الحاسمة التي تحدّد معنى الحدث برمته، وتكشف عن الدوافع الحقيقية والحوافز الخفية للشخصيات. فتتحول النهاية إلى مجمع لكل عناصر الحدث القصصي؛ فمن خلالها يتبلور المعنى الذي سعى الكاتب إلى إيصاله، وتكتمل الرؤية التي يريد أن يتركها في ذهن القارئ. ما يعني أن النهاية ليست مجرد إغلاق للأحداث، بل هي التنوير النهائي الذي يعطي العمل وحدته ودلالته العميقة، ويجعل القصة متماسكة ككل فني متكامل. و«ليست النهاية عملية ختم لأحداث القصة فحسب بل إن فيها التنوير النهائي للعمل القصصي الواحد المتماسك، ومن خلالها يقع الكشف النهائي عن أدوار الشخصيات، ويطلب إلى الكاتب الابتعاد عن النهايات المفاجئة، أو النهايات المقحمة غير المقنعة، أو التي تشبه جسمًا غريبًا ألصق بالعمل القصصي لأن الإقناع يعد من العناصر الأساسية في أي عمل فني»[1]. حتى يتحقق المعنى الحقيقي للقصة ويصل القارئ إلى هدفه الذي من أجله فتح عينيه وقلبه وعقله على القصة.

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور القصة، ص28.

التعالق الأجناسي

وحيوية البنية في القصة القصيرة

التعالق بشكل عام هو وجود عوامل مشتركة بين شيئين، وتعلق طرف بآخر يعني أن هناك صفات مشتركة تجمع بينهما. والتعالق في لسان العرب: « التعالق: من علق: علق بالشيء علقا وعلقه: نشب فيه»[1] والتعالق «كل ما يجعل نصًا يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية» [2] وهو ما يوحي باتساع مساحة التعالق.

إنّ فكرة التداخل أو التعالق بين الأجناس أو الأنواع هي إشكالية قديمة ولا تزال على طاولة النقد ويتعلق النقاش حولها لمعرفة الحدود الفاصلة بين الأنواع أو بين الأجناس؟ وفي هذا الصدد يوضح تودروف «إن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا» [3] وترى النظريات الحديثة بأن الحدود الفاصلة ما بين الأنواع تكاد تمحي لوجود تداخل بين النصوص، وكثيرة هي النصوص التي يتضح فيها التعالق بشكل واضح لاسيما المشهورة ومنها: القصص الواردة في القرآن الكريم أو النصوص الشعرية التي تتضمن قصصا.. أو القصص التي تقوم على الحوار أو القصص التي تعتمد على تقنيات السينما.. و«انتهت العلائق المنطقية في مكونات القصة وتصميمها إلى علائق جديدة تعتمد أسلوب السرد المتقطع (المونتاج)، واستخدام الفانتازيا، وخلخلة العلائق الواقعية والمنطقية بين الأشياء، مستفيدة من التقنية السينمائية في التصوير السريع والبطيء، والمونتاج الزماني والمكاني، والقطع والاختفاء التدريجي وما إلى ذلك.»[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص401.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2؛ الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001م، ص 96-97.

[3]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2؛ الدار البيضاء: دار توبقال، 1990م، ص 22

[4]- صلاح أحمد الدوش، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، المجلد7، أماراباك ، مجلة علمية، العدد 20 ، (الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، 2016م)، ص 122.

التعالق بين القصة والأجناس الأدبية:

- القصة والشعر:

الحكاية سمة سردية بالأساس، «والحكاية كمستودع للصوت، فهي من عمل الروائي بمثابة الوجه الذي تجب قراءته بصوت عال»[1] وهو ما يضعها في تعالق مع الشعر الذي يعتمد على السمع أساسا، والتعالق هو أن يتضمن الشعر حكاية إما أن تكون خيالية أو معروفة، وتم استخدام قصص معروفة في الشعر العربي المعاصر وأشهرها قصة سيدنا يوسف التي تروي حكمته، وإلمامه بشؤون السياسة والاقتصاد في عهده وكيف استطاع بذكائه إنقاذ أمة كاملة من جائحة المجاعة. فـ«القصة القصيرة وليدة الحكاية، والحكاية عنصر فاعل في كل الفنون، بل العنصر الذي لا يخلو أي فن منه. وفي ضوء هذه التداخلات المستمرة نجد القصة القصيرة من أكثر الفنون الإبداعية عرضة للتحولات، بما تمتلكه من ثراء نوعي وأسلوبي، وبما تتيحه من مجال للأنا المفردة – تأليفًا وبطولةً – من تعدد وتنوع وفرادة»[2]

واستثمر الكثير من الشعراء هذه القصة في كتابة أشعارهم سواء بشكل جزئي أم بشكل كلي، ومن هذه النماذج

قصيدة تتألف من 244 بيت للشاعر جمال حمدان وهذه بعض أبياتها:

---

[1]- ا.م. فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، حسن محمود، (القاهرة: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، 1960م)، ص51.

[2]- ياسين النصيّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، (دمشق: دار نينوى، 2009م)، ص181.

لَمَّا أَرَاهُ اللهُ مِنْ آيَاتِهِ* رُؤْياً حَدَّثَ فِي الصَّبَاحِ أَبَاه**

إِنِّي رَأَيْتُ مِنَ الكَوَاكِبِ يَا أَبِي * عَشْراً وَزَادَتْ كَوْكَباً بِسَمَاهُ**

والفَرْقَدَيْنِ النَّيِّرَيْنِ رَأَيْتَهُمْ * خَرُّوْا لِتِجَاهِيْ سُجَّداً أَبَتَاهُ**

ويتعالق الشعر بالقصة في اعتماد الشعراء على قصصهم أو قصص غيرهم لتأليف أشعارهم، ويحمل التراث الكثير من القصائد التي تروي قصص البطولات أو قصص العشق وما تحكيه القصص يؤكده الشعر، مثل: قصة عنترة وعبلة التي تؤكدها قصائد عنترة، وهو البطل الذي خاض المعارك والحروب وقاتل السباع والوحوش في الصحاري، وهو نفسه الشاعر والعاشق صاحب المشاعر المرهفة والذي صاغ القصائد لأجل حبيبته عبلة وسمع عن قصته القاصي والداني.

يقول: **عنترة بن شداد**

يا دار عبلة بالجواء تكلمي

وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

ومثل قصة جميل وبثينة في العصر الأموي، والتي وصلت إلى العصر الحديث، وهي قصة تروي الحب العذري الذي كان بين العشيقين واستمر في قلبهما حتى بعد زواج بثينة من ابن عمها عنوة، ويروي جميل قصتهما في الشعر الذي ألفه.

ونشد في آخر أيامه:

وما ذكرتك النفس يا بثين مرة

من الدّهر إلا كادت النفس تتلف

وقصة قيس بن الملوح و ليلى العامرية وكثير غيرها.

والملاحظ أن الفروق ما بين الشعر والنثر زالت مع مرور الزمن بفعل التطورات التي طالت كل منهما وهي نتائج حتمية للتجريب، وهو ما ينفي نقاء الأنواع في النظريات الكلاسيكية.

وإن كان ما يميز الشعر هو التوازي ويعد أحد عناصر الشعر وهو: «مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر، وهذا الآخر -بدوره- يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه»[1]. فإن ما يميز الحكي هو التتابع أو تسلسل الكلمات بشكل أفقي أو ما يطلق عليه المجاورة أو بمعنى أن يقوم المؤلف بتكوين أو تنظيم جمل متتالية.

- **التعالق بين السينما والقصة (عبر الآليات والمواضيع):**

تتعالق السينما بالقصة في اعتماد كل منهما على السرد، و«نعني بالسرد بكل تلك الأعمال الأدبية والتي تتميز خاصتين، وجود قصة أو حكاية وتوفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة أو يرويها»[2] فالقاص يسرد أو يقص مجموعة من الأحداث على المستمع أو ينقل له أخبار وحكايات سواء واقعية أم من وحي خياله، وتعتمد السينما أو الفيلم على السرد لإيصال الفكرة أو معالجة قضية ما، ولا يقتصر التعبير على الكلمات فقط وإنما يتعداها إلى الإشارة وإلى الألوان والخطوط والصور وما إلى ذلك. ويقول (موباسان): " إنَّ هناك لحظات عابرة منفصلة في الحياة، لا يصلح لها إلا القصة القصيرة؛ لأنها عندما تصور حدثاً معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده ". وهي اللّحظات نفسها التي يمكن للسينما أن تصورها وتقدمها للمشاهد.

[1]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر:محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف، 1995م، ص 129.

[2]- فاضل الأسود، السرد السينمائي، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1996م، ص79.

وللسينما فضلها في شيوع الأدب لاعتماد الأفلام على النصوص الأدبية، وتمثل الكاميرا الناقل أو السارد لكل صغيرة وكبيرة في الفيلم وهي بمثابة المدون أيضا، فالسينما هي مجموعة من الأحداث والمشاهد المنظمة بحسب سياق السرد، وتعتمد السينما على القصة القصيرة « كونها موردًا سلسًا للإعداد السينمائي»[1] ويعتمد نجاح المشهد سواء في السينما أو في القصة على براعة صانعهما.

ويمكن الكشف عن ذلك في العمل السينمائي الذي صور قصة عنترة بن شداد كمثال:

استطاعت السينما أن تقدم قصة عنترة في المستوى نفسه الذي جاءت به القصة مكتوبة، واستقطبت اهتمام المتفرج، وعلى الرغم من إعادة الفيلم مرارا على شاشات التلفزيون والسينما لم تفقد القصة جاذبيتها ومشاهدي الفيلم.

تتقاطع السينما مع القصة في اعتماد كل منهما على الإيجاز (الاختزال) والتكثيف، وإن كان الاختزال في القصة يعتمد على التقليل من عدد الكلمات المؤدية لفكرة معينة، والاختزال في السينما يعتمد على إيصال فكرة معينة بأقل المشاهد والأشكال الممكنة « إن الروائي يريد أن يجعلنا أن ننظر فهو يشيد عالما موهوما من التعبير في سياق نص مسرود. أما في السينما فلا نملك سوى أن نوجه أبصارنا نحو الشاشة ثم نتابع سيل الصور المعروضة والتي منها مجمل النص السينمائي .. إن هيئة الحكي يجسدها العرض»[2]

ومشاهدة فيلم يعني أن المُشاهد يستمع ويشاهد قصة تسردها عليه عين الكاميرا التي تتولى نقل تفاصيل الحكاية له دون أن تفلت شيئا. و«كما لو كانت الكاميرا الموضوعية توحي ببعد

[1]- البرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عزالدين وفؤاد كامل، الدار البيضاء: المركز العربي للثقافة، 1960م، ص346.

[2]- فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص140.

عاطفي بين الكاميرا والموضوع، كما لو كانت الكاميرا ببساطة تسجل الشخصيات ومجريات الحكاية بقدر ما تستطيع من أمانة ومباشرة. وفي أغلب الأحوال، يستخدم المخرج من ضروب وضع الكاميرا وزوايا التصوير أشدها طبيعية واعتيادا وأمانة ومباشرة لكي يسجل الحدث»[1]

وإن كان عنصر التشويق في القصة يعتمد على قدرة الكاتب في الاستحواذ على انتباه القارئ، وجذبه نحو استكمال القراءة حتى آخر كلمة باستخدام جمل قصيرة مؤثرة تؤدي غايتها ببراعة، واستخدام المونولوج، وتنويع الأحداث، وإعطاء تفاصيل دقيقة عن الشخصية دون إطناب أو إخلال، فإن السينما تعتمد على الكاميرا في إعطاء صورة شاملة لمشهد يحوي العديد من الأحداث أو لقطة تقلص فترة من الزمن أو زاوية تكشف عن سر عظيم.. ويمكن الكشف عن عنصر التشويق في السينما عبر براعة المخرج في تصوير المشاهد بالكاميرا بالصوت والصورة والتي تضاهي براعة الكاتب في تصوير المشاهد بالكلمات.

وتبرز الصورة السينمائية في القصة «مصحوبة بحضور نسبي للزمن النفسي .. كالتذكر والحوار الداخلي والحلم أحيانًا ووصف لحظات الصمت والشعور وقت المتابعة الفنية للصورة السينمائية»[2] وما يظهر للمشاهد من حوارات داخلية في السينما يبثها السارد للقارئ في القصة «والذي يشبه دوره عدسة الكاميرا المتحركة في الفن السينمائي، حين يكون دور العدسة السينمائية التقاط كا ما يبدو لها بالصوت والصورة ولذلك أطلق على

[1]- جوزيف. م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: وداد عبد الله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص103.

[2]- آمنة يوسف، شعرية القصة القصيرة في اليمن، مكتبة الدراسات والنقد، ط1، اليمن: مركز عبادي للدراسات والنشر، 2003م، ص88.

المشهد الذي تقوم بتصويره بمصطلح (الصورة السينمائية) هذا المصطلح الذي انتقل إلى فني السرد القصصي والسرد الروائي »[1]

تستمد القصة سرعتها في تبليغ الحدث من السينما التي تعتمد بشكل كلي على السرعة لتقيدها بزمن محدود، ويعد القطع سمة سينمائية تستخدم في القصة أو ما نسميه الفلاش باك وهذه التقنية زمنية يعتمدها القاص حتى يختصر مسافة زمنية لا يتسع النص لاستيعابها أو الرجوع إلى زمن مضى بشكل سريع دون ذكر التفاصيل كلها، وهي التقنية البارزة في السينما فهي تقنية تستخدم للعودة إلى أحداث زمنية ماضية غير أن السينما تعتمد على المشاهدة البصرية ممّا يسهل على المشاهد رؤية أكبر عدد ممكن من التفاصيل.

وتشبه الرؤية السردية عين الكاميرا فالمخرج يوظف عدساتها كما يوظف السارد عدساته في السرد فيتتبع عبر الزاوية المسندة إليه تحركات الشخصيات ويعد أنفاسها ويصف تحركاتها وكل ما تقوم به.

- **القصة والمسرحية:**

أول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن تعالق القصة بالمسرحية اسم توفيق الحكيم الذي اقتبس فكرة مسرحيته أهل الكهف من قصص القرآن الكريم، واقتبس مسرحيته شهرزاد من قصص ألف ليلة وليلة. وما يجمع القصة بالمسرح عموما هو الفكرة والحوار وأكثر كتاب القصة اتقانا للحوار هؤلاء الذين يكتبون المسرحية، فهم على دراية واسعة بفنون كتابته، وهو ما يجعل القارئ يشعر وكأن الشخصيات واقفة تمثل أمامه المشهد، خاصة عندما تجسد الشخصيات الدور كما يليق بسياق السرد وهذا يعني أن تؤدي الشخصية المثقفة دورها بمختلف أبعادها الجسدية والنفسية والإيديولوجية، والشيء نفسه

[1]- آمنة يوسف، شعرية القصة القصيرة في اليمن، مكتبة الدراسات والنقد، ص95.

بالنسبة للشخصيات الجاهلة. وهو ما يكسب القصة نوعا من الواقعية ويكسبها المصداقية كونها فن يبحث في القضايا الإنسانية.

ويمتد الوعي بالحوار في التقاء شخصيات مثقفة مختلفة غير أنها تفكر في اتجاهات مختلفة أو العكس شخصيات جاهلة وكل واحدة منها لها تفكيرها المختلف ويشتركون جميعهم في الجهل.الحوار سمة مسرحية ومعظم القصص إن لم نقل كلها تستخدمه..

عتبات النص

تحيط بالنص مجموعة نصوص تؤدي وظائفها التي خلقت من أجلها، وأطلق عليها بالنص الموازي ويقصد به في اللّغة «أسكفة الباب التي توطأ... والجمع: عتب وعتبات. والعتب: الدرج»[1] ويقصد بالعتبة المكان الذي يربط بين مكانين ويمكن الوقوف عليه، وإما أن يكون المكانين في المستوى نفسه أو أحدهما منخفض والآخر مرتفع، ولأهمية العتبة للانتقال بين الأمكنة جاءت فكرة الاهتمام بالنصوص الموازية، والبحث عن دلالتها إلى درجة أن قراءة المتن «مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول عالم المتن قبل المرور بعتباته»[2] وما يقصد به بالعتبات هي كل ماهو خارج المتن، ومن الباحثين العرب الذين اعتمدوا مصطلح عتبات ترجمة عن مصطلح paratexte الذي جاء به جيرار جنيت هم : عبد الرزاق بلال وحسين خمري وغيرهم.. وتم ترجمته بالنص الموازي من طرف رشيد يحياوي، جميل حمداوي، محمد بنيس وغيرهم وإن كان هناك اختلاف في تسمية المصطلح فإن معناه واحد عندهم.

لم يكن هناك اهتمام بعتبات النص قديما عند العرب ولا توجد في علمنا أي دراسات قديمة تتحدث عنها، وتطور الأمر لصالح النص الموازي أو عتبات النص عندما بدأ الاهتمام بضوابط الكتابة في زمن ابن قتيبة والصولي والجاحظ وغيرهم.. وتم التركيز على قواعد التأليف كالاهتمام بالعناوين وأدوات الترقيش، وطريقة تصدير الكتاب والمقدمة والخاتمة وما إلى ذلك. بالإضافة اهتمام المحققين بكل ما يتعلق بالمتن في العصر

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 576.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ط1؛ الدار البيضاء: إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، 2000م، ص23.

الحديث أثناء تحقيق المخطوطات بداية من المؤلف، وعنوان الكتاب، والتقديم، والفهرس، وشكل المخطوطة الخارجي، والحواشي .. وهو إشارة إلى أهمية النص في شكله الكامل.

وبشكل عام يقصد بعتبات النص النصوص التي توازي النص الأول وتؤدي معنى محدد من طرف الكاتب، و« يقصد بـ" العتبات " بوابات المنجز القصصي القصير جدا التي توجه القارئ لقراءة المتن القصصي وتساعده على مزيد من التلقي والتأويل، وهو مجموعة من العلامات التي تسبق المتن القصصي، ولا يكتمل المنجز إلاّ بها. ومن بين هذه العتبات نذكر صورة الغلاف والعنوان والمقدمة و الإهداء والعناوين الداخلية للقصص وكلمة الناشر....»[1] وتبعا لهذا التعريف سيتم التطرق لكل عنصر من هذه العناصر على حدى بالإضافة إلى عناصر أخرى.

1- الغلاف: هو الدفتان الخارجيتان اللتان تحفظان المتن القصصي، وهو أول عتبة يدخل منها القارئ إلى النص، وأول ما يلفت النظر إلى القصة إذا توفرت فيه مجموعة شروط أهمها:

التصميم الجيد: يعد من أهم العناصر التي على الكاتب أن يركز عليه في اختيار غلاف يناسب مجموعته القصصية، وهو الواجهة التي يقابل بها القارئ، وكلما كان التصميم متناسبا مع عنوان المجموعة القصصية كان أكثر جاذبية ولفتا للانتباه، وإغراء للقارئ بحمل الكتاب وفتحه حتى يبحث عن الجوهرة التي بين دفتيه، فيقارن الغلاف بمحتواه كنوع من الاختبار الذي يجريه القارئ عادة لإقناع نفسه بضرورة قراءته.

[1]- محمد يوب، عتبات القصة القصيرة جدا، الحوار المتمدن، العدد 3733، 2020/05/20 . http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=308462&r=0

ولابد من توضيح نقطة مهمة بخصوص الغلاف وهي: أنه إما أن يكون التصميم بناء على طلب الكاتب وفي هذه الحالة يكون الغلاف أحد العناصر التابعة للمتن بشكل كامل لأنه من وحي الكاتب وحتما سيجد القارئ روابط واضحة ما بين فكرة النص والغلاف.

وإما أن يكون الغلاف من تصميم المصمم ويوافق عليه الكاتب، فيكون هناك روابط بين المتن والغلاف بنسبة ضئيلة، وإما أن يكون من تصميم المصمم بشكل خالص دون علم الكاتب، وهنا ستكون نتيجة التصميم تبعا لمهارة المصمم وعلاقته بالأدب فإذا قرأ النص وكان مهتما بالأدب سيكون بإمكانه التصميم وفق فكرة الموضوع، وإما أن يصمم وفق العنوان أو شرح دار النشر لفكرة المجموعة القصصية فتكون نسبة التوافق بقدر اجتهاد المصمم.

الكتابة: وهي أحد عناصر التصميم، وتتبع الرسم الذي على الغلاف وهي من بين أهم العناصر الجاذبة للقارئ فنوع الخط وحجمه لهما تأثيرهما على نفسية القارئ، ويختلف ترتيب العنوان واسم المؤلف على صفحة الغلاف بحسب شهرة الكاتب وقيمة العنوان، ولا يخلو كتاب من كلمة على ظهر الغلاف إما أن تكون سيرة مختصرة للكاتب أو كلمة منه يكشف فيها عن فكرة الكتاب، أو كلمة لدار النشر تبرز فيها قيمة الكتاب ومحتواه ترغيبا في اقتنائه وما إلى ذلك.

الصورة: يمكن للقارئ أن يبني أفق انتظاره على الصورة باعتبارها اختزال لمحتوى الكتاب، وكلما كانت جميلة وتصدح بالمعاني المعبرة كان الاهتمام بالكتاب أكيد. وتختلف أنواع الصور بحسب نوعها (رسم، صورة ملتقطة بعدسة الكاميرا..) والألوان التي تحويها وأبعادها.. وتتمثل وظيفتها في الإقناع ولفت الانتباه..

مثال: في المجموعة القصصية "مهرب الأحلام"[1] للكاتب محمد التطواني تفترش الكتابة غلافا يتضمن صورة لإنسان يولي ظهره للقارئ بجناحين منطلقا من مسار يتقطع في نهايته باتجاه السماء في إشارة إلى هروبه إليها عبر الأحلام، وجاءت الألوان معتمة بين الرمادي والأصفر المائل إلى البني حتى تعبر عن قتامة الحياة التي يعيشها الهارب، ويبدو البحر بلا نهاية والسحب تغطي السماء وتتداخل مع البحر في لا نهايته بشكل يوحي بأحداث متخيلة.. وعلى ظهر الغلاف صورة للكاتب وفقرة من تأليفه.

2- **العنوان:** هو عتبة لابد من الوقوف عندها طويلا قبل فتح الدفتين، وهو نص يروي القصة بأقل الكلمات، وفتحه (دراسته وتحليل معانيه) يضيئ للقارئ الكثير من العتبات اللاحقة، ويمكن تصنيف العنوان إلى نوعين:

عنوان هادف: وهو المفتاح الذي يلج به القارئ إلى النص وهو مطمئن أنه أدى وظيفته على أحسن وجه، بداية من استمالته وإثارة انتباهه إلى تحديده لهوية النص، وإلى قدرته على صنع حوار جاد بينه وبين القارئ. إنّ بناء الثقة بين القارئ والكاتب ليس هينا ويبدأ من العنوان الذي يبنى على مراحل متتالية تبدأ من أول عمل قصصي يقدمه الكاتب للقراء، فإذا كان العنوان دالا على المحتوى واستطاع إيصال فكرة المجموعة القصصية ولم يجد القارئ أي تباين بين العنوان ومحتوى الكتاب فإنه حتما ستكون الأعمال القادمة للكاتب نفسه موضع ثقة ولا يتردد القارئ في اقتنائها إذا جذبه العنوان.

عنوان تجاري: هو عنوان يهدف الكاتب من ورائه إلى تسويق مؤلفاته ولا علاقة له بالمتن غالبا، فيختار الكاتب العناوين البراقة التي تسحر القارئ حتى يقتني المجموعة

[1]- محمد التطواني، مهرب الأحلام "قصص"، الأردن: الآن ناشرون وموزعون، 2019م.

القصصية وبعد أن يكتشف القارئ أنه لا علاقة بين العنوان والمتن ينتزع ثقته من الكاتب ويبتعد عن مؤلفاته.

شروط اختيار العنوان: هناك شروط كثيرة على الكاتب أن يراعيها أثناء اختياره عنوانا لعمله القصصي من بينها أن يكون العنوان بعبارة تؤدي المعنى المراد لا قصيرة باترة للمعنى ولا طويلة مخلة له، أن يكون مستساغا، أن يكون واضحا وغير غامض، أن لا يحوي أرقاما كثيرة تضيع الهدف من صياغته، أن يكون خاليا من الأخطاء اللغوية والصرفية والاملائية، أن لا يكون مكررا ولا غريبا يضيع القارئ بدل أن يجذبه للقصة.

3- **الإهداء:** هو عتبة تخص المؤلف الحقيقي وهي مساحته للتعبير عن أحاسيسه اتجاه من يحب، أو من وقف بجانبه بشكل خاص وهي مساحة للامتنان وتقدير الأشخاص الذين وقفوا بجانبه أو الذين يكن لهم التقدير وأحيانا إلى القارئ. وأحيانا يتجه القارئ القريب من المؤلف إلى الإهداء مباشرة بحثا عن شيء في نفسه، وتأتي عتبة أخرى بعد الغلاف وهي صفحة خالية يخط عليها المؤلف إهداءه للقارئ عند البيع بالإهداء أو عندما يطلبه القارئ في مناسبة ما، وإما أن تكون كلمات المؤلف خاصة لقارئ يعرفه معرفة شخصية وإما أن تحمل الود والاحترام بوصفه قارئ له، وفي كلتا الحالتين لا يخلو تعبيره من الصدق.

التقديم أو الاستهلال: هو نوع من التقديم للمجموعة القصصية، ويأتي في بدايتها فيتحدث القاص عن الأحداث المشوقة والشخصيات المتنوعة حتى يقبل عليها القارئ، وعادة ما يكون تحت عنوان معين يهدف الكاتب من هذا الاستهلال[1] توضيح بعض

[1]- وللتوسع أكثر في موضوع الاستهلال لأهميته من الناحية الفنية يمكن الاطلاع على كتاب : "الاستهلال في القصة" للكاتب طارق شفيق حقي.

المعلومات حول القصة القصيرة أو حول المجموعة القصصية، وإما أن يكون التقديم بقلم المؤلف نفسه أو بقلم أحد المؤلفين الكبار أو النقاد، وعبر الاستهلال يمكن للقارئ أن يكوّن رؤية عامة حول مواضيع المجموعة القصصية ونوعها، و«غالبا ما يعلو صوت المتحدث في البداية. الاستهلال. كي يعطي لنفسه مشروعية الدخول للعوالم المجهولة، حتى ولو كان كلام البداية عن القاص نفسه. فالاستهلال أشبه بالبسملة، وفي مثل هذه اللحظات لا يستعير صوت بطله، أو الشخصية حتى يتخلى عن صوته ليترك المجرى يسير وفق سياقات معرفية مجددة للشخصية أو للبطل، وغالبًا ما نجد الأصوات بعد الاستهلال تتوسع وتتفصل وتخضع خلال مسيرتها اللاحقة لإرادات أخرى.»[1]

وفي آخر كل قصة خاتمة تلخص الحكمة المرجوة من القصة في سطور، بالإضافة إلى الفهرس الذي يحوي عناوين القصص كلها؛ فيتمكن القارئ من الوصول إلى القصة التي يرغب في قراءتها مباشرة. وعموما تخضع دراسة عتبات النص إلى المنهج الذي يتتبعه الباحث وبه تتحدد أدواته.

[1]- ياسين النصيّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دمشق: دار نينوى، 2009م، ص187.

العناصر السردية

للقصة القصيرة

الرؤية السردية في القص:

للرؤية أهميتها في السرد فهي التي تحدد مسار الحكي داخل القصة، وهي أحد مكوناته التي يعتمدها الكاتب في سرد قصته، ولا تتحقق الرؤية إلا عبر علاقة متكاملة ومتشابكة بين الراوي والمروي والمروي له، وهي العناصر المكونة لها، وبحسب تودوروف إنّ الراوي هو من « يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il (في القصة) وبين ضمير المتكلم (أنا) je (في الخطاب)؛ أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد »[1]

القاص، الراوي، السارد: كلها مصطلحات تؤدي وظيفتها إما داخل النص أو خارجه، وكان الراوي يستخدم قديما للتفريق بين الأنواع الأدبية، وتطور مفهومه ليصبح في العصر الحديث الصوت الذي يحكي أحداث القصة، ويتتبع تحركات الشخصيات ويصف المكان، وينقل الأخبار داخل القصة وخارجها، والمؤطر لعملية الرؤية والمتحكم في زاويتها. وقد يكون السارد أحد الشخصيات المحركة للأحداث أو الشاهدة عليها دون أن يشارك فيها، وقد يكون الراوي كلي المعرفة أو متعدد المعرفة أو محايدا.. وقد تروى القصة على لسان الحيوان كذلك. «الرواية هو شخص متخيل مثل الأبطال الذين يبتدعهم. إذ ترك نفسه تنقاد وراء القصة القصيرة منذ لحظة البدء في كتابتها. ويمكن للكاتب (أو إن شئت قل الإنسان الذي يكتب) أن يسمح للراوي بأن يحمل اسمه عندما يقوم بالسرد مستخدما ضمير المتكلم المفرد لكن القارئ الحصيف لا يخلط بينهما. كلاهما -الكاتب والرّاوي - أخوان يحملان نفس اللقب لكن من يظل على قيد الحياة هو الذي يدخل القصة القصيرة. »[2]

---

[1]- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، المغرب: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 1992م، ص 58

[2]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص60.

المروي: ويقصد به أحداث القصة.

المروي له: إما أن يكون خياليا أم واقعيا وهو المتلقي على اختلاف أشكاله.

- **مكونات الرؤية السردية:**

قام الباحث الفرنسي جان بويون (J.Pouillon) باختزال الرؤية في ثلاثة مسارات وهي:

1. **الرؤية مع (التبئير الداخلي عند جينيت[1]):**

وهو تساوي معرفة الشخصية الروائية مع معرفة السارد، وفي هذه الحالة لا يمكن للشخصية أن تعرف أي معلومات إلاّ بعد أن تصل إليها، ويكون السرد عبر عين أحد الشخصيات التي تفسر كل ما يحدث من وجهة نظرها الخاصة، وتكون هذه الشخصية صانعة للحدث.. ويقف السارد هنا محايدا ومصاحبا للشخصية ملازما لها ولا يعرف أكثر ممّا تعرفه هي أو تقوله عن نفسها، ويتتبع فيه القارئ الحكي عن طريق عيني الراوي ويسمى سرد ذاتي.

مثل: قصة "نظرة" للقاص يوسف ادريس والتي تقترن معرفة السارد فيها بمعرفة الشخصية، والسارد فيها أحد الشخصيات الشاهدة على تحركات الشخصية الرئيسية وأوصافها.

[1]- يقسم جيرار جنيت هذا التبئير إلى ثلاثة أقسام وهي: **تبئير داخلي ثابت:** ويقدم السرد هنا عبر شخصية واحدة. **تبئير داخلي متغير:** يتناقل السرد شخصيتين. **تبئير داخلي متعدد:** ويتم فيه عرض الحدث الواحد أكثر من مرة ومن شخصيات مختلفة فتتعدد وجهات النظر للحدث الواحد.

ومن المجموعات القصصية العربية التي تسيطر فيها الرؤية المصاحبة أو "الرؤية مع" هي مجموعة "العقرب" لزيد مطيع دماج بحسب دراسة أعدتها الدكتورة أمنة يوسف[1] وقد أفردت لها مساحة في دراسة أعدتها عن مجموعة من القصص كشفت فيها عن الزاوية التي كان السارد يقبع فيها، موضحة موضع السارد من الحكي« إن السارد الذي يروي لنا القصة يسجل ما يبدو له من حالهم، لا يعرف أكثر ما عرفوا ووصلوا إليه .. يروي لنا السارد القصة غير مستشرف للنهاية الحتمية وغير متدخل بالعلم المطلق عما يتصف به سلوك شخصياته القصصية، تاركا لها حرية الحوار الذي كان يدور بينها حول كيفية الخلاص من حشرة العقرب..»[2] وتعطي الباحثة مثالا من المجموعة القصصية «ومر وقت.. والأمور تسير من سيء إلى أسوأ سهر وقلق واحتجاب داخل المنزل ما بين متابعة وانتباه وحذر لتقصي خط سير تلك العقرب. وأصبحت الوحشة تلف جميع جوانب المنزل والرعب يسيطر على الكل. انقطعت الابتسامة من على شفاه الأطفال، اختفت أماكن لعبهم.. وأصبحت كهوفا مظلمة لها أجسامهم التي بدأت تنحل.. شعروا بأشياء تفقد وترحل من جانبهم»[3] ومن المهم أن يتتبع الباحث سلوك الشخصيات حتى يتمكن من رصد الزاوية التي يطل منها على الأحداث.

2. الرؤية من الخلف (التبئير الصفر عند جينيت):

وهو أن يكون الراوي عليم بكل شيء وأكثر من أي شخصية في القصة، وله قدرة الاطلاع على كل صغيرة وكبيرة بما فيها الأسرار التي تحتفظ بها الشخصيات لنفسها، وله قدرة النفاذ إلى الأعماق الداخلية للشخصيات ومعرفة ميولها ومشاعرها، وعلى هذا

---

[1]- شاعرة وقاصة وناقدة يمنية حاصلة على شهادة الدكتوراه سنة 1999م عن رسالتها بعنوان: شعرية القصة القصيرة في اليمن لها عدة مؤلفات منها: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق (دراسة) وهي أستاذة في جامعة صنعاء باليمن.

[2]- آمنة يوسف، شعرية القصة القصيرة في اليمن، مكتبة الدراسات والنقد، ص46.

[3]- زيد مطيع دماج، العقرب، بيروت: دار العودة، 1982م، ص16 .

الأساس يسمى ويطلق عليه الراوي العليم وهذا النوع من الرواة غالبا ما نجده في القصص الكلاسيكية. ويطلق عليه الشكلاني الروسي توما تشيفسكي السرد الموضوعي، والسارد هنا لا يتدخل في تسيير الأحداث «ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرف الراوي (أو طرف مستمع نفسه)»[1]

الضمير الغائب. مثال:« لا زال يحلم بإخراج فيلم بعنوان (صبيحة ملكة الأندلس)، وآخر بعنوان (الإمام الحسين)، وثالث بعنوان (وامعتصماه)، ورابع بعنوان (محمد الفاتح)، وخامس بعنوان (كابوتشي). يريد أن يستيقظ من هذه الغيبوبة اللعينة ليعصر الإرهاب بيديه، وليخرج فلم بعنوان (صلاح الدين الأيوبي)، ليصحح به الكثير من الأخطاء التاريخية، وليؤكد أن الحروب الصليبية كانت نوعاً من الإرهاب الديني»[2]

إن سرد هذه التفاصيل الدقيقة يكشف عن قرب الزاوية التي كان يطل منها السارد لدرجة أنه يعلم بالأحلام التي تختلج نفوس الشخصيات، ويعلم بأمنياتها ومشاريعها التي تنوي إنجازها، وهو ما يحقق فكرة الراوي العليم القادر على النفاذ إلى أعماق الشخصية والكاشف عن نفسيتها.

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي ، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م، ص47.

[2]- سناء شعلان، (مذكرات رضيعة صانع الأحلام)، عمان: نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2005م، ص14.

3. الرؤية من الخارج (تبئير خارجي):

هنا يكون السارد قليل المعرفة فهو لا يعرف إلاّ ما تنقله الشخصيات من أخبار أو معلومات عن نفسها أو ما تقوله عن مشاعرها وأحاسيسها.

مثال: «كانوا يتوقفون لرؤيتها ويتسابقون من أجل أن يروا القطع اللاحقة، حينما تنكسر داخل أجفانهم، يشعرون بدوار ودوخة، لكنها لعبتهم ! وبين فترة وأخرى، على مدى الطريق، كانت الأيدي تمتد لنتوش أغصان شجرة اليوكالبتوس، يفركون يفركون أوراقها ويتشممون رائحة تفوح ثم تخبو»[1]

N = أ	N ≠ أ
• الراوي هو أحد شخصيات القصة القصيرة . • إنه لا يلاحظ الحدث من داخل الحدث نفسه . • الراوي يسرد مستخدمًا الضمائر الشخصية ضمير المتكلم .	• الراوي ليس هو شخصية القصة القصيرة . • الراوي يراقب الحدث من خارج الحدث نفسه . • الراوي يستخدم الضمير الثالث .
١ – الراوي – البطل يحكي قصته الخاصة به .	٣ – الراوي العليم بباطن الأمور يقص كأنه إله يعلم كل خفايا الأمور .
٢ – الراوي – الشاهد إنه شخصية أقل يقوم بسرد حكاية البطل .	٤ – الراوي شبه العليم يقوم بالسرد مقتصرًا على وصف ما يمكن لأي شخص القيام به .
الراوي يراقب من الخارج ومن خلال الظواهر الخارجية التي تصدر عن الشخصيات يمكن أن يفهم ما يدور في أذهانها .	يمكن للراوي أن يقوم بتحليل ما يدور في ذهن الشخصيات وذلك بأن يدخل تحت جلدها .

[2] والاستعانة بهذا الجدول يمكن أن يوضح موقع الراوي بشيء من التفصيل والاختصار.

---

[1]- كاظم الأحمدي، غناء الفواخت ، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1980 م، ص55.

[2]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي ابراهيم علي منوفي، ص76.

الشخصيات ورمزيتها في القصة:

1- **مفهوم الرمز:** يعرف الرمز حسب لسان العرب بأنه: تصويت خفي باللسان كالهَمْس، ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل :**الرَّمْزُ** إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والف. **والرَّمْزُ** في اللغة كل ما أَشرت إليه ممّا يُبانُ بلفظ بأَي شيءٍ أَشرت إليه بيد أَو بعين، **ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً**. وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام: أَلا تكلِّمَ الناسَ ثلاثةَ أَيام إِلا **رَمْزاً**. ورَمَزَتْه المرأة بعينها تَرمِزُه رمزًا: غَمَزَتْه[1]

2- **مفهوم الشخصية:** على الرغم من الدراسات التي تعرضت لتعريف الشخصية وتحليلها فإنه من الصعب إيجاد مفهوم شامل أو قار لها، وتعددت مفاهيمها منذ عهد أرسطو حتى العصر الحديث تبعا للأدوات الفنية التي يعتمدها الكاتب، ويرجع ذلك إلى عدم وجود شخص واحد يمكن للباحث أن يدرس أبعاد شخصيته من كل الجوانب ويعطي للشخصية مفهوما واحدا، وعادة ما يتحكم العدد في مفهوم الشيء لتباين كل شيء عن الآخر وهكذا هي الشخصية ففي كتاب "الشخصية للعالم النفسي (ألبرت، صدر في 1937م) قدّم خمسينا تعريف لها.

وبذل الباحثون جهودا مضنية في المجال السردي تجمع بين أبعادها (السلوك، البعد الاجتماعي والجسمي والنفسي والايديولوجي ومدلولاتها اللغوية والفكرية..) كللت بمفاهيم متعددة منها على سبيل المثال لا الحصر: «الشخصية ذلك المجموع المتكامل المترابط للعلاقات الداخلية، الممتزجة بوساطة كل المؤثرات الخارجية»[2] وهذا يعني أنها تعيش طوال

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص357.

[2]- أبو عبية محمد حسن، الشخصية بين النظرية والتطبيق التربوي، ط1، القاهرة: دار المعارف، 1978م، ص28.

حياتها في علاقة تأثير وتأثر بكل ما حولها، وغالبا يطبق هذا التعريف على الشخصية بمفهومها العام داخل الأدب وخارجه.

وأقرب تعريف يمكنه أن يؤدي مهمته هنا هو إنّ الشخصية: «كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية، ويمكن أن تكون رئيسة أو ثانوية، ديناميكية أو ثابتة، متسقة أو غير متسقة، مسطحة أو مستديرة، ويمكن كذلك تحديدها على أساس أعمالها وأقوالها ومشاعرها، وطبقا لاتساقها مع الأدوار المعيارية، أو طبقا لاتفاقها مع مجالات محددة من الأفعال، أو تجسيدها لبعض العوامل»[1] وتتميز كل شخصية بسمات نفسية وجسمية ولغوية تبعا للبيئة التي نشأت فيها، أو هاجرت إليها، وتتحكم فيها مجموعة علاقات تحثها على الفعل والتفاعل والتفعيل، وعلى الرغم من محاولة الكاتب أن يحصر الشخصية في قالب واحد وبسمات معينة لا تخرج عنها إلاّ إنه من غير الممكن أن تثبت الشخصية على شيء واحد لأنها عنصر يؤثر ويتأثر بالمحيط الخارجي لها.

3- أهمية الشخصية في القصة:

تعد الشخصية أحد مكونات السرد القصصي الهامة والمنتجة للغة ويدرك الزمن عبرها، وهي المحرك الأساسي للأحداث.. وعند تركيز الكاتب على الشخصية تصطبغ القصة بها فتطغى على كامل القصة سواء كانت شخصية واحدة أم أكثر. والشخصية في القصة أنواع منها:

- **الشخصية الرئيسية**: ما يميز هذا الشخصية أنها: « قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدًا يراقب صراعها،

[1]- برنس جيرالد، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، العدد 76، ط1، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003م، ص30.

وانتصارها او إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه».[1] وغالبا ما تكون شخصية واحدة وتسمى البطل.

- **الشخصية الثانوية:** وعلى الرغم من مميزات الشخصية الرئيسية وسلطتها في القصة فهي تحتاج إلى شخصيات ثانوية أو مساعدة لتتحرك الأحداث، و«تحفل القصص بعدد كبير من الشخصيات الثانوية، التي غالبًا، ما تطغى أصواتها وظلالها على الشخصيات أو الشخصية الرئيسية في كل قصة، ومما يجعلها معيبة أن حذفها وما يتصل بها من أحداث لن يضير القصة في شيء بل لعله يزيدها تماسكًا ويتيح لها قدرًا أوفر لممارسة حضورها مباشرة من صميم إرادتها ووعيها، وخارج تدخلات الكاتب أو تأثيره في التوليد أو التقدير».[2] ويستخدم القاص المونولوج الداخلي ليتمكن القارئ من سماع ما تفكر به الشخصية وغالبا يكون عبر صوت الراوي، ويمكن أن تظهر الشخصية عبر رموز تدل عليها إما عبر أحد الصفات الجسمية أو النفسية أو الضمائر مثل: أنا، أنت، هو.. وما إلى ذلك بحسب ما تقتضيه الضرورة السردية.

- **الشخصية المعارضة:** وظيفتها الوقوف في وجه الشخصية البطلة أو الرئيسية لتمنعها من التحرك نحو هدفها.

4- الشخصية الرمزية:

تعد الشخصية الرمزية أحد أنواع الشخصية ولا تصنف كعنصر بشري دائما، فقد تكون حيوانا أو جمادا أو إنسانا أو نباتا.. بحسب ما يريد الكاتب أن يعبر عنه خاصة عندما يتخذها وسيلة لتمرير أفكاره بطريقة غير مباشرة لجهة معينة مثلا، وعادة ما تستخدم الشخصية

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور القصة، ص 32.

[2]- أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، ص139.

الرمزية للدلالة على ما يجب كتمانه أو لإثارة الغموض حول شخصية ما أو لجذب الانتباه وما إلى ذلك، ويمكنها أن تكون شخصية محورية أو ثانوية بحسب ما يتطلبه الموضوع. وفكرة الرمزية هنا هو أن يعبر الكاتب عن قضية تشغله سواء كانت من الواقع أو من وحي خياله.

الحيوان: هو من أكثر الشخصيات الرمزية التي يعتمدها كتّاب القصة للتعبير عن انشغالاتهم في الحياة، للإشارة على شخصيات بشكل غير مباشر أو لتمثيل أحداث حقيقية معينة مثلا: قصص "كليلة ودمنة" التي رويت على لسان الحيوان وكانت الشخصيات فيها ترمز لشخصيات بعينها.

كأن يستخدم الكاتب حيوانا له مواصفات تشبه شخصية ما في الحكم، سواء ليعبر من خلالها على شجاعتها فيستخدم الأسد أو يعبر عن غبائها فيستخدم الحمار أو يعبر عن حماقتها فيستخدم الدجاجة، أو يعبر عن مكرها فيستخدم الذئب.. وقد تكون الشخصية جامدة لا تتحرك وليس لها أي تأثير في المجتمع وعلى الرغم من ذلك تشغل منصبا كبيرا في الحكم فيعبر عنها الكاتب بشيء جامد كمكان ليس له أي فائدة، أو يعبر عنها بمزهرية على طاولة أو قنينة فارغة.. ويمكنه أن يعبر عن شخصيات دينية معروفة تنافق النّاس وتخفي ما لا تظهره فيتخذ الكاتب من الحرباء شخصية رئيسية تحرك الأحداث حولها نظرا لتلونها حسب المكان الذي تقف عليه.. أو أن يرمز الكاتب لفترة معينة من التاريخ باستخدامه لشخصية ترمز إلى حاكم أو بطل معروف فيها. أو أن يستخدم اسما معروفا لشخصية بمواصفاتها ويرسم له شخصيات تنتقدها..

وإما أن تكون للشخصية الرمزية دور رئيسي تدور الأحداث حولها أو ثانوية تساعد في تناميها أو تكون شخصية معارضة من أجل التغيير، أو شخصية عجائبية أو خارقة أو غريبة ويكون الخيال هو المسطر لأبعاد هذه الشخصية لتثير التعجب في نفس القارئ أو أن تكون الشخصية في عالم الإنسان نبتة أو حيوان وهذه الشخصية عادة ما يستعين بها الكاتبة

لتبليغ رسالة ما، ويوجد هذا النوع من الشخصيات في التراث الشعبي في قصص "ألف ليلة وليلة". ومن أحد مميزاتها قوتها التي تمارسها داخل الحكي وخارجه من أجل التأثير سواء على الشخصيات الأخرى أم على المتلقي.

ويتقاطع مفهوم الأسطوري مع العجائبي فكلاهما من منبع واحد وهدفهما واحد وهو التأثير في المتلقي « ذلك أن العجائبي هو اختراق المألوف أو الواقع، والأسطورة تكاد تقارب هذا المفهوم وتفارقه في آن واحد»[1] ويلجأ القاص إلى تركيب شخصياته وفق مخزونه من الرموز وهدفه من الحكي، حتى يتميز بها عمله، أو تحمل الشخصية محمولا فكريا يعبر عن الكاتب ويشتهر به، أو يشير الكاتب للشخصية الأسطورية بشكل مباشر فلا تستدعي من القارئ أن يخمن أو أن يجتهد ليتعرف عليها وترد بالتلميح لها.

5-**أبعاد الشخصية:** للشخصية الرمزية أبعادها ككل شخصية أخرى غير أنها مجهزة بسمات مقتبسة حتى تؤدي وظيفتها.

5-1- **البعد الجسمي:** يتعلق هذا البعد بكل ما يتعلق بشكل الشخصية الخارجي وكل ما يتعلق بعمرها ومحاسنها وعيوبها، وجنسها ذكر أم أنثى، واللباس.. وما إلى ذلك فـ«يهتم القاص في هذا البعد برسم شخصيته، من حيث طولها، وقصرها ونحافتها وبدانتها، ولون بشرتها، والملامح الأخرى المميزة»[2] غير أن الشخصية الأسطورية والعجائبية لا تخضع لمواصفات الواقع لأن الهدف من استخدامها هو إثارة التعجب من شكلها الخارجي وتصرفاتها..

[1]- رامي أبو شهاب، بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردني (1967-2003)، ط1، عمان: منشورات أمانة عمان، 2008، ص65.

[2]- شريبط أحمد شريبط، تطور القصة، ص 35.

5-2- **البعد النفسي:** يتعلق هذا البعد بما يخص العالم الداخلي للشخصية من أحاسيس ورغبات ومزاج.. غير أنها تكون خاضعة لما تتطلبه شخصية بعينها دون أخرى مثل: بطل ثوري معروف، عالم مقهور وحزين.. فـ«يهتم القاص خلال هذا البعد، بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها، وسلوكها، ومواقفها من القضايا المحيطة بها»[1] وإن لم تكن خاضعة لمواصفات شخصية واقعية فتكون نفسيتها بحسب ما يهدف إليه الكاتب فقد تكون بلا مشاعر أو بمشاعر لا تخضع لقوانين إنسانية ..

5-3- **البعد الاجتماعي:** يتعلق هذا البعد بكل ما يتعلق بمستوى ونشاط الشخصية داخل المجتمع، والظروف التي تعيش فيها ونوع العمل وهوايتها، «يهتم بتصوير الشخصية، من حيث مركزها الاجتماعي، وثقافتها، وميولها والوسط الذي تتحرك فيه»[2]

ويكون هذا البعد خاضعا لمواصفات شخصية رمزية معينة وغالبا ما تكون واقعية.

5-3- **البعد الإيديولوجي:** وهو التوجه الفكري للشخصية وموقفها من القضايا المطروحة في المجتمع والعالم، وكل ما يخص الإنسان وسلوكه السياسي والاجتماعي، وإما أن تكون الشخصية المؤدية لهذا الدور خاضعة لمواصفات الواقع أم خيالية يراد عبرها أداء رسالة ما أو توضيح فكرة معينة..

من أهم كتّاب القصة الذين كانت الرمزية واضحة في أعمالهم هو: جبران خليل جبران الذي عبر عن رأيه في النظام الإقطاعي الذي كان يتميز بالظلم والفساد، بمجموعتين قصصيتين هما: "عرائس المروج" صدرت في سنة 1906م و "الأرواح المتمردة" 1908م

---

[1]- المرجع نفسه، ص35.

[2]- شريبط أحمد شريبط، تطور القصة، ص35.

وتعبر معظم القصص عن الرغبة في الانفكاك من قيود الظلم والحدود القاسية للفكر والمشاعر، ومحاولة الانعتاق من القوانين الجائرة باسم الدين والعدالة.

وتتنوع الرموز في قصص "جبران خليل جبران" بين الثورة والتصوف والإيحاء والغموض حتى يمرر رسالته فيتخفى وراء شخصية من شخصياته، وينثر أفكاره، وينفعل على المواقف الظالمة في المجتمع، وتعج قصته "صراخ القبور" بالعبر والمعاني وبالمواقف الآثمة باسم العدل والقانون : كل قبر يحوي قصة مظلوم قضت عدالة الأمير بإنهاء حياته.

وما شهد عليه الراوي منذ بداية المحكمة، وهو قادر على رؤية بنات الجن من خلال شخصية "حفار القبور" في قصة صراخ القبور والتي يوحي عنوانها للقارئ أن الكاتب قادر على سماع من في القبور وما إلى ذلك[1].

6- المكان وأبعاده الدلالية:

الفضاء في أبسط تعريف له هو المساحة أو المكان أو الحيز الذي تقع وتنمو فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات وتبني علاقاتها عليه، ويجري فيه وعليه الزمن، وهو مؤشر واضح على الحالة المادية لمالكه إن كان بيتا أو عتبات أو وعاء للأشياء.. وأرى أن مطلح المكان أكثر دلالة والأنسب من الفضاء عند الحديث عن موقعه الفني في السرد، وللمكان أشكال وأنواع عديدة تصنف بحسب دورها في النص وحاجة السرد إليها، ويختلف المكان في الرواية عن المكان في القصة من حيث التنوع ومن حيث الحضور

[1]- "أنقابل الشرَّ بِشَرٍّ أعظم ونقول هذه هي الشريعة، ونقاتل الفساد بفساد أعم، ونهتف هذا هو الناموس، ونغالب الجريمة بجريمة أكبر، ونصرخ هو العدل". جبران خليل جبران.

أيضا. ومن الضروري أن يفرق الباحث بين المكان على أرض الواقع، و « النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[1]

للمكان أنواع كثيرة تم تصنيفها بحسب الدراسات التي أعدها كل باحث فعند "مول" ورمير" بحسب السلطة التي يخضع لها المكان المصنف وهي أربعة: "عندي"، " عند الآخرين" ، "الأماكن العامة" ، " المكان اللامتناهي"».[2]

- **عندي:** ويكون فيه المتحدث هو صاحب السلطة والقادر على الأمر والنهي كمالك البيت أو رئيس البلد، أو صاحب المزرعة.
- **عند الآخرين:** وفيه يخضع المتحدث لسلطة مالك المكان الذي ينتقل إليه مثل الضيف أو المواطن في مكتب عمل خاص، وجود الشخصية في بلد آخر..
- **الأماكن العامة:** المكان ملك عمومي يخضع لسلطة الدولة ويتحكم في كل مساحة هيئة تمثلها مثل: الطرقات التي ينظم حركتها رجال الأمن ويحرسونها من أي خطر، البلديات والدوائر والولايات التي تخضع لسطلة رؤسائها وأعوانهم..
- **المكان اللامتناهي:** هو الخلاء وهو مكان وإن كان خاضعا لسطلة الدولة إلا أنه لا تطبق فيه القوانين لانعدام الحركة البشرية فيه.

يحدّد الروسي **باختين** أربعة أنواع للمكان وهي: المكان الداخلي، المكان الخارجي، المكان المعادي، فضاء العتبة (وسائل النقل، الأبواب والنوافذ..). وتكاد كل القصص تحوي

---

[1]- سيزا قاسم دراز، بناء الرواية العربية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص74.

[2]- أنظر: يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني" ، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 8، الدار البيضاء، 1987م، ص61-62.

هذه الأماكن لضرورة سردية تلزم الكاتب بتوظيفه، ويكثر حضور هذه الأمكنة بحسب كل قصة.

ويحدد **بروب** من جهته أصناف أخرى للمكان وهي:

- « المكان الأصل: وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس. تحدث الإساءة في هذا المكان فيترتب عنها سفر الفاعل بحثا عن وسائل الإصلاح والإنجاز. أطلق غريماس على هذا المكان مصطلح (espace hétérotopique) (مكان الأنس الحاف)
- المكان العرضي والوقتي أطلق عليه غريماس مصطلح espace paratopique يعني أنه مجاور للمكان المركزي ويمكن تسميته المكان الترشيحي الحاف.
- المكان الذي يقع فيه الإنجاز أو الاختبار الرئيسي وأسماه غريماس باللامكان، ويعني به المكان الذي لا يمكن العيش البيولوجي فيه مثل السد.»[1]

ويصنف المكان عند غالب هلسا إلى ثلاثة أنواع وهي:

«**الأول** : المكان المجازي. وهو المكان الموجود في رواية الأحداث المتتالية والتشويق.. هذا المكان مكمل للأحداث مثل الأشجار التي تعترض البطل... وهو مكان سلبي، مستسلم. وخاضع لنزوات الشخصيات والأحداث الروائية.. مستسلم للعناصر الروائية الأخرى، ووجوده مجرد فرضية.

الثاني : المكان الهندسي. وهو مكان تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة. ممّا يحرم القارئ من استعمال خياله .

[1]- أنظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ط1، الجزائر، تونس: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، 1985م، ص63-62.

الثالث : المكان كتجربة معيشة. أي القادر على إثارة ذكرى المكان - مكانه- عند القارئ .

الرابع : المكان المعادي: مثل السجن، الطبيعة الخالية من البشر،مكان الغربة، المنفى وماشابهها. المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس».[1]

وعلى الرغم من قصر القصة فإنّنا نجد بعض القصص تحوي أنواعا عديدة من الأمكنة غير أنها لا ترد بالتفصيل الذي تأتي عليه في الرواية وإنما تذكر كأسماء لأمكنة جرت فيها أحداث معينة وأكثر القصص التي نجدها تزخر بالمكان كعنصر أساسي هي القصص التي تعالج قضايا ثورية مثل: قصة "غزالة الموج" للكاتب غريب عسقلاني التي تتنوع فيها الأمكنة بشكل ملحوظ، وكل مكان فيها يعبر عن نمط مغاير من المعيشة، كالصحراء والساحل والمدن وغيرها وهذا لتنقل الشخصيات طوال الوقت.

7- **علاقة المكان بالشخصيات:**

المكان عنصر أساسي في بناء القصة يؤثر في الشخصيات ويتأثر بها.

7-1- **المكان المؤثر:** للمكان قدرته على تغيير الطبائع النفسية للشخص عبر تعامله مع الآخرين، ومن المؤكد أنّ التعامل المستمر للشخصيات الدخيلة بالشخصيات المستوطنة يؤثر في سلوكهم وعاداتهم في الأكل والشرب واللّغة كمكتسبات مكانية، وبمعنى آخر كملامح دالة على هذا المكان دون غيره .. وتتغير بعض صفاتها الجسدية بتأثرها بمناخ المكان فالأبيض يتأثر بمرور الوقت بطبيعة الصحراء فتتحول بشرته شيئا فشيئا إلى السمار، ويمكن أن تصاب الشخصية بالأمراض نتيجة عدم تحملها للحرارة ويتغير

[1]- أنظر: غالب هلسا، الرواية العربية واقع وأفاق، بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981، ص 219-223.

مظهرها الخارجي بارتدائها لزي المكان، ويحدث الشيء نفسه لشخصية تهاجر إلى بلد غربي فتتأثر بعاداته وتقاليده وبمناخه وما إلى ذلك.

7-2- **المكان المتأثر:** للشخصية قدرة التأثير على المكان إما بالإصلاح أو بالتخريب، أو ببناء رموز مكانية دالة على الدين، كالمساجد والكنائس، كما أنّ نزوح شخصية من مكان عيشها نحو مكان خال من البشر سيحركها لتحويل المكان بالتدريج إلى صورة عن مكانها الأصلي ويظهر ذلك عبر اشتغالها عليه مثل التعمير وإصلاح الطرقات..

8- **البعد الزمني في المكان:**

يمكن أن يلاحظ الإنسان ملامح الزمن على المكان عبر شكله، كالمعابد القديمة والآثار والقرى العتيقة.. ويطلق باختين على علاقة المكان بالزمن مصطلح «(كرونوتوب) ممّا يعني حرفيًا الزمان المكان .. تعبيره عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان (الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان). ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص. الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيًا؛ والمكان أيضا يتكثف، يندمج في حركة الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني»[1]

وصنف شاكر النابلسي المكان في كتابه "المكان في الرواية العربية" إلى تسعة وعشرين نوعا وهي: المكان (الإنبائي أو الإفتتاحي، الصوتي، الحنيني، الثالث، المقارن، الرمزي، النفسي، القاصر، العالة، الرحمي، الحلولي، الفوتوغرافي، التكميلي، المسماري، الشامل، البرقي، المنتج، الموحي، الممتلئ، الأنسي، المركب، المطلق، الذهني، المحطة، الفاتح للشهية، المغلف، التخطيطي، البوليفوني، المتجمر).

[1]- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1990م، ص5-6.

9- **علاقة المكان بالأحداث:** لا يسمى القص قصا إلاّ إذا كانت هناك أفعال تقوم بها الشخصيات أو الأشياء أو الحيوانات أو النباتات .. ويقوم السارد بقصها وهذه الأفعال أو التحركات هي الحدث. و« المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية»[1] وعند البحث عن علاقة المكان بالأحداث داخل أي عمل قصصي سنجده في حالة من اثنتين. إما أن يقف المكان متحديا الحدث فيقطعه ويحد من استمراره، وإما أن يكون الحدث عاملا مساعدا لتطور الحدث. وهنا يخضع مسار الحدث لنوع المكان وعلى تنوعه تتنوع المسارات. و« هناك الحدث المتسم بالتفاؤلية وآخر بالتشاؤمية، كما نجد ثالثا يمتاز بالأحادية في الطرح، ورابعا تسيطر عليه نكهة التعقد والتداخل، في نفس الوقت الذي نجد فيه نوعا من الأحداث يرفل في أثواب من الهدوء والاستقرار، وآخر يغرق في بحر المأساة والغبن».[2] وعند وقوف المكان في مواجهة الحدث إما أن تكون طبيعة المكان قاسية فتكون بتضاريس وعرة كالجبال أو الصحاري أو أن المكان يحمل ذكريات سيئة لدى الشخصية فيزيد من شقائها النفسي كلما حلّت فيه أو مرت به.

- **اللّغة في السرد والحوار:**

تتميز لغة القصة بقدرة الكاتب عن الانفصال عنها، وهي لا تعبر عنه فهو يخلق شخصياته ويخلق معها ألفاظها والسارد الذي يروي أحداث قصته أيضا، وكل شخصية لها لغتها التي تعبر عن نفسيتها وحياتها الاجتماعية ومستواها الثقافي والايديولوجي وعاداتها وتقاليدها، وكلما اقترب القاص من الواقع كانت لغته مدهشة بملامستها لانشغالات الإنسان، فكل

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص76.

[2]- بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)، {{جماليات وإشكاليات الإبداع}}، ج2، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001-2002، ص 122.

شخصية لها قاموسها اللّغوي سواء تعلمته منذ الصغر أم اكتسبته عبر الزمن، وعبر تحركاتها في الحياة كالهجرة والدراسة والعمل..

ومن الضروري التفريق بين اللّغة في السرد واللّغة في الحوار للتمكن من رصد هذه التقنية في القصة.

1- اللّغة في السرد:

اللغة في السرد تخص النسيج الذي يربط بين مكونات السرد لتكوين قصة يرويها سارد إما أن يكون هذا السارد خارج الحكي فتكون لغته موافقة للغة الكاتب، وإما أن يكون أحد الشخصيات فتتوافق لغته مع المستوى الثقافي لها. وعادة ما يكون هناك توافق بين اللّغة والشخصيات وذلك باستخدام الضمائر عند الحكي، إما أن يستخدم ضمير المتكلم فيصور البطل الشخصيات من وجهة نظره الخاصة، أو أن يستخدم ضمير الغائب فيكون القاص حرا في مقاربة الشخصيات فينفذ إلى أعماقها ويتتبع صراعاتها « استخدام ضمير الغائب في السرد يتيح للراوي عادة الغوص أكثر في أعماق الشخصيات، ونبش مواقفها، وأبعادها الفكرية والنفسية»[1]

وعموما فإنّ اللّغة تتبع الفكرة التي يكتب عنها الكاتب، فالقصة التي تعالج قضية ثورية لا يستخدم فيها الكاتب الكلمات التي يستخدمها في قصة عاطفية. كما أنّ الوصف يتطلب لغة دقيقة وواضحة تضاهي مستوى الكاتب الجيد حتى تتمكن اللّغة من تصوير المشهد للقارئ في أتم صورة، واللّغة في السرد تعنى بانفعالات الشخصيات الخارجية والداخلية، والتعبير عن الزمن. وتصوير الأحداث مشحونة بالرموز، وعلى الكاتب أن يتخير كلماته الدالة على فكرته

[1]- ثابت ملكاوي، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات نشأة وتطور، الإمارات: منشورات المجمع الثقافي، د.ت، ص72.

دون إطالة، واستبدال كل كلمة لا تؤدي وظيفتها ولا ترشد القارئ إلى المعنى المراد وتعويضها بكلمة أكثر دقة، والاستغناء عن كل ما لا يساهم في نمو الأحداث وتوهجها.

2- اللّغة في الحوار:

الحوار هو تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر بهدف تحريك حدث أو إيصال رسالة او الاستمتاع بالتحدث وتبادل الآراء وما إلى ذلك، و«من وظائفه في العمل الأدبي بعث روح حيوية في الشخصية، ومن شروطه أن يكون مناسبًا، وموافقًا للشخصية التي يصدر عنها، إذ لا يعقل أن يورد الكاتب حوارًا فلسفيًا، عميقًا على لسان شخصية أمية، غير مثقفة».[1]

يختار الكاتب الدقيق لغة شخصياته بعناية فائقة بوصف اللغة هي المقياس الذي يقيم الشخصية وتعبر عن مستواها الثقافي والاجتماعي أثناء الحوار، فشخصية الفلاح كل ألفاظها بسيطة تماثل مستواها الاجتماعي، وشخصية الطبيب له لغته الخاصة به وشخصية المهندس كذلك.. «إنّ اللغة أداة الحوار، ولذلك وجب أن تكون عامل بناء في الفن القصصي وعامل تعبير عن الأفكار والآراء»[2] ومن مسئوليات الكاتب أن يراعي زمن القصة والبيئة التي تعيش فيها الشخصيات، فالحلاق في القرن التاسع عشر غير الحلاق الذي يعيش في القرن الواحد والعشرين وحتما لن تكون ألفاظهما نفسها، وهكذا بالنسبة للشخصية الريفية والشخصية التي تعيش في المدينة، كما أنّ للعمر دوره في اختيار الألفاظ، فقاموس طفل صغير لا يشبه قاموس شيخ أو شاب .. كما أنّ اللغة سمة تميز شخصية عن أخرى فتتسم شخصية ما بألفاظ تكررها على مدار القصة فتعرف بها دون غيرها، كما أنّ

---

[1]- أنظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1974م، ص110.

[2]- يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريًا وتطبيقًا، ص65.

الأحاسيس والمشاعر تتدخل في تحديد مستوى اللّغة أيضا فألفاظ شخصية غاضبة ومثارة لا تشبه ألفاظها وهي غير مستفزة وفي ظروفها العادية وما إلى ذلك..

وعلى الكاتب أن لا يشتط بلغته فيظهر تباينا بين مستواها الاجتماعي والثقافي، كما أنّ ألفاظ الأمي لا تشبه ألفاظ المتعلم، ولا تشبه ألفاظ المرأة الماكثة بالبيت ألفاظ امرأة عاملة لا في المستوى ولا في نوع الكلمات، و«الحوار يأتي معادلا مقابلا للسرد في توضيح مواقف الشخصيات، وآرائها في الأحداث الجارية، كما أنه وسيلة لاستبطانها»[1] ومهمة اللّغة أن تؤدي وظيفتها على أكمل وجه سواء في الحوار أم في السرد. والحوار هو أحد الصفات المميزة للإنسان ويعتمد عليه الكاتب أثناء تواصل الشخصيات ببعضها حتى تتكامل المشاهد وكأنها على الواقع إنّ «عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف على أن يكون بطريقة تلقائية تخلو من التعمد والصنعة».[2]

3- أهمية اللّغة في القصة:

كل كاتب يعي أهمية اللّغة في الأداء والتعبير وقدرتها في جذب القارئ إلى القصة أو صده عنها، والكاتب الذي يدرك قيمة اللّغة يمكنه تصوير كل ما يريده. واللّغة سواء في الحوار أم في السرد هي أداة تضطلع بدور رئيسي لا يمكن أن يؤديه غيرها فهي بمثابة المركز الذي يشد كل الخيوط له و«لا يمكن للقصة أن تقتصر على طريقة واحدة من الطرق في توظيف اللغة، فتنجز من الفعل اللغوي ما تريده من التعبير الشفيف والدقيق عن ملامح

[1]- صلاح أحمد الدوش، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، ص137.

[2]- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص97.

الشخصيات، وكشف دواخلها، وتحفظاتها، ومكنون أسرارها، وصولا بالعمل القصصي إلى صورته الفنية المتكاملة، كما يريدها الكاتب أو يتخيلها»[1] وكلما تبرأ القاص من لغته استطاع أن يبدع وكانت قصته قوية وأسلوبها جيد وحاضرة في ذهن القارئ .

4- شروط سلامة اللغة:

يتطلب استخدام اللّغة مجموعة من الشروط تقضي بسلامتها وحتى تؤدي الوظيفة التي خلقت من أجلها وهي:

- **سلامة اللغة نحويا:** إن تأدية الفكرة بجمل صحيحة نحويا تضمن للكاتب وصول رسالته إلى كافة القراء من مثقفين وغير مثقفين، خاصة بما يتعلق بلغة السرد، ويتعين على الكاتب أن يحرص على سلامة اللّغة النحوية بوصفه معلما غير مباشر للقارئ.
- **دقة اللغة:** ويقصد بها أن يختار الكاتب من الألفاظ ما يؤدي الفكرة في سياقها وأن تكون العبارات متناسقة ومترابطة.
- **الإيجاز والتكثيف:** من الضروري أن تكون الجمل موجزة ومركزة بالمعاني، وتتجه مباشرة إلى هدفها قياسا إلى طول القصة، وتجنب التكرار والتفسير الذي لا طائل منه.
- **شعرية اللّغة:** هي ملكة وتظهر في القصة عبر المشاهد والتعبيرات والتلميحات غير الصريحة التي تثير مشاعر القارئ، فيشعر بحساسية كاتبها المرهفة ورشاقته في لمس الأشياء.

و«ثمة قضيتان أساسيتان تسهمان في تعريف اللغة. وهي بهما تستطيع أن تمثل: أما الأولى، فهي التمفصل أو التقطيع. وتُنتج هذه القضية الوحدات (وهذا ما سماه بنفيست

[1]- صلاح أحمد الدوش، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، ص137.

الشكل). وأما الثانية، فهي الإدماج. وتستقبل هذه القضية المضاعفة في لغة القصة. ذلك لأنها، هي أيضًا، تعرف التمفصل والإدماج، والشكل والمعنى»[1]. هناك قضيتان أساسيتان في تعريف اللغة.

- **القضية الأولى:** هي التمفصل أو التقطيع وهذه العملية تعني أنّ اللغة لا تأتي ككتلة واحدة متصلة، بل تقسم نفسها إلى وحدات صغيرة متمايزة. فالكلام يُقطَّع إلى أصوات، والأصوات تُركَّب إلى كلمات، والكلمات إلى جمل وما إلى ذلك. وهذا التقطيع هو ما ينتج الوحدات اللغوية المختلفة (الفونيمات، المورفيمات، الكلمات، إلخ). وهذه الوحدات هي ما سمّاه بنفنيست (Émile Benveniste) بـ"الشكل"، أي الجانب الشكلي أو البنيوي للغة الذي يمكن تحليله وتجزئته.
- **القضية الثانية:** هي الإدماج وهذه العملية تأتي بعد التقطيع؛ فالوحدات التي تم تفكيكها لا تبقى منفصلة، بل تُدمج مع بعضها لتشكل كياناً أكبر وأكثر تعقيداً، مثل الجملة أو النص أو الخطاب. والإدماج هو الذي يجمع هذه الوحدات في بناء مترابط يحمل معنى متكاملاً.

أما لغة القصة تحديداً (أي السرد أو الرواية)، فهي تخضع لهاتين العمليتين: التمفصل والإدماج؛ فالقصة تُبنى من وحدات صغيرة (أحداث، شخصيات، أوصاف، حوارات...)، ثم تُدمج هذه الوحدات في نسيج واحد متصل. ما يعني أن القصة – مثل اللغة نفسها – تجمع بين الشكل (البنية التقطيعية، الترتيب الشكلي للأحداث) والمعنى (الدلالة الكلية، المضمون العاطفي أو الفكري الذي ينتج عن الإدماج).

[1]- رولان بارت، مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، ص 82.

وهو ما يؤكد على أن اللغة - ومنها لغة القص - تعتمد على آليتين متكاملتين: تقطيع ينتج الوحدات الشكلية، وإدماج يوحدها في معنى متماسك. وهذا ما يجعل اللغة قادرة على التعبير عن الواقع والخيال معاً، وما يميّزها عن مجرد إشارات عشوائية أو أصوات غير منظمة. وهذا التمييز مستمد من أفكار بنفنيست في دراسته للغة كبنية وكخطاب في آن واحد.

أعلام القصة

العربية القصيرة المعاصرة

ز كريا تامر:

بدأت القصة القصيرة في سوريا بمجموعة من المحاولات قام بها كل من نعمان قساطلي (1883م) وغيره.. وتعد سنة 1937م بداية نضوج القصة السورية وتخلصها من الأساليب الموروثة من وعظ وإرشاد ونصح شيئا فشيئا، والتفتت إلى ما يحدث في المجتمع وواكبت التطورات .. وكانت قصة "نهم" لشكيب الجابري مثالاً عن النضج الفني في تلك الفترة .. والملاحظ أن النضج الفني كان بموازاة التطورات العالمية فتأثر السوريون بالآداب العالمية مثل: ألبيركامو، وفرانز كافكا، وبلزاك وموباسان.. وعاد هذا التأثر بنتائج ايجابية على الانتاج الأدبي وعلى الحياة بصفة عامة.

وكانت سنة 1946م بداية الاستقلال الذي صاحب مجموعة من الأحداث الهامة كشيوع التعليم والاهتمام بالطباعة، وتحرر المرأة من قيود العادات والتقاليد، وكانت مرحلة لظهور رابطة الكتاب السوريين سنة 1951م. وهي من أبرز مظاهر قيام النهضة الأدبية لتعم أدباء العرب سنة 1954م . وكان هذا سببا لظهور عدة اتجاهات وسبيلا ليعبر الأدباء عن أفكارهم المقتبسة من واقعهم فكان الأديب يصور الحياة كما يراها دون زيف وبتفاصيلها وهو ما كان يطلق عليه الواقعية الفنية. بعدها تطور الفن القصصي إلى تحليل ما يحدث في الواقع من سلبيات تتعلق بالعامل البسيط وبالفلاح وما إلى ذلك، وكان يطلق عليه التيار الواقعي الاشتراكي يمثله حنا مينا وغيره.. فكانوا يهتمون بالقضايا الوطنية والمصيرية.. وفي نهاية الخمسينات قام الأدباء بتجديد الفن القصصي شكلاً ومضمونًا، والتفتوا إلى الجانب النفسي والكشف عن مختلف المشاعر الانسانية التي كانت سائدة من شك وضياع واغتراب.. بسبب ضياعهم بين ماهو تقليدي يرمز إلى أصالتهم وتراثهم وما بين التطورات التي تحدث من حولهم، وتمثل مرحلة الستينات الفترة التي

نضجت فيها القصة فنيا ويعود الفضل إلى جيل الستينيات في إرساء قواعد الفن القصصي.

1- شذرات من حياة زكريا تامر:

يعد زكريا تامر من أبرز كتاب القصة القصيرة في العالم العربي ولد سنة 1931م في دمشق بسوريا، من أسرة بسيطة وتلقى تعليمه الابتدائي في دمشق، وكانت حياته بسيطة واضطرته الظروف المعيشية الصعبة على الرغم من صغر سنه العمل في المهن اليدوية، فاشتغل حدادا حوالي اثنا عشر سنة. ونشر أول قصة سنة 1956م وتحول إلى العمل في الصحافة سنة 1960م، وكان ينتمي إلى الحزب الشيوعي السوري، وبحكم توجه الأدباء نحو النضال الوطني كانت له فرصة الاحتكاك بهم، وتكونت رابطة الكتاب السوريين غير أنه تم طرد زكريا تامر من الحزب فيما بعد. وتعود معلومة انتماء زكريا تامر إلى الحزب الشيوعي السوري إلى ما قاله د. عبد الرزاق عيد في كتابه[1]. ولا يوجد أي معلومات تبين للقارئ سبب طرده من الحزب.

ولعل الأسباب التي تسببت في طرده هو طبيعة شخصيته التي لا يمكن تأطيرها بأي قوانين حزبية تشل موهبته الأدبية، وكانت قضيته كأبناء جيله هي قضايا الصراع مع الوجود، وكان يؤمن دائما بالحرية ومقاومة كل القيود سواء كانت مادية أم أدبية أم اجتماعية، وكان يؤمن بضرورة تغيير العالم لصالح الإنسان وضرورة تحرير الإبداع حتى يكون حرا ، فهو أديب لا يمكن وضعه في إطار واحد أو توجيهه نحو تيار معين، وليس خفي عن المجتمع العربي أنّ زكريا تامر انضم في سنة 1958م إلى جمعية الأدباء العرب

[1]- عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر (وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزقها المطلق)، ط1، بيروت: دار الفارابي، 1989م، ص5.

وأسست هذه الجمعية من أجل توحيد صفوف الأدباء حتى تكون كلمتهم مسموعة، وكان زكريا تامر ينادي بحرية الرأي كارها لكل قيد من شأنه أن يحد من أفكاره ونشرها، وكان يؤمن بقدرته على تغيير العالم حتى يكون كل إنسان سيدا في مجتمعه، وكل أديب حرا في الكتابة عن ما يشاء دون حدود تكرهه على اتباع ما يسمى بالأدب الرفيع أو الراقي، وكانت هذه أفكار كل من ينضوي اسمه تحت لواء هذه الجمعية.

استطاع زكريا تامر أن ينمي فكره بالقراءة المستمرة لكل من: كافكا، سارتر.. وغيرهم

وقرأ كل أنواع الأدب وهو ما نمى موهبته في الكتابة وجعله مختلفا عن غيره من الأدباء ونتج ذلك عن إيمانه بالحرية المطلقة والانفصال عن أي قوانين تجعله تابعا لغيره.

عمل موظفا في وزارة الثقافة ما بين (1960-1963م)، وكان رئيسا للتحرير لأكثر من مجلة، واختلفت مناصبه في المجلات مثل: (رئيس تحرير: المعرفة . سكرتير التحرير: مجلة الاتحاد. رئيس تحرير: مجلة أسامة للأطفال.. رئيس مجلة: رافع).

كتب زكريا تامر عددا كبيرا من القصص للأطفال يصل إلى مئة وخمسين قصة، وتعامل مع الكتابة للطفل بحساسية كبيرة نظرا لإيمانه بقيمة الطفل وخصوصيته في المجتمع، وفي هذا الصدد يقول: «ولا بد من التنويه بأن جيل الأطفال لا يمكن أن ينمو النمو السليم في مجتمع يعاني الآباء والأمهات فيه الظلم والقهر والهوان، والعوز؛ لذا فإن الاهتمام الحقيقي بالأطفال يتطلب في الوقت نفسه الاهتمام بالكبار أيضاً، فتحرير الكبار مما يشوّه إنسانيتهم، ويحول دون تطورهم هو الخطوة الأولى التي لابد منها..»[1]

[1]- زكريا تامر، الأطفال والمستقبل، العدد (214- 215)، سورية: مجلة المعرفة، 1979م- 1980م، ص5.

ومن المجموعات القصصية التي أخرجها: (البيت: 1975م)، (قالت الوردة للسنونو: 1977م)، لماذا سكت النهر: 1973م) وغيرها..

عاش زكريا تامر في لندن في سنوات الثمانينيات وكتب مقالات سياسية وأدبية نشر معظمها في: مجلة: التضامن. مجلة: الناقد (لندن). مجلة : الدوحة (خواطر تسر الخاطر).

له عدد كبير من المقالات، وكانت مميزة بأسلوبها الذي يعكس عفوية الكاتب وطبيعته الساخرة في تناوله للمواضيع، وكان يتسم بذكائه وثورته على كل ماهو سلبي في المجتمع خاصة من الحكام بأسلوبه الساخر، وكتب للأطفال واهتم بهذا الكائن اللطيف كاهتمامه بالكبار، فهو يرى أن كتابة شيء رديء للطفل تعد جريمة في حقه وفي حق المجتمع.

2- أسلوب زكريا تامر:

يعدز كريا تامر من أهم أسماء القصة القصيرة العربية على الإطلاق (وأكثرهم ترجمة عالميًا). يجمع بين السخرية اللاذعة، الرمزية، والنقد السياسي الجريء جدًا للاستبداد والسلطة (دون ذكر أسماء مباشرة غالبًا). و قصصه قصيرة جدًا ومكثفة، تتميز ببناء محكم، وهي مثالية لتدريس تقنيات السرد الحديث (السخرية، الرمز، الإيحاء).

يكشف زكريا تامر عن الأسباب التي جعلته يتجه لكتابة القصة في إحدى حواراته، «في المرحلة الأولى التي ألفيت نفسي مندفعاً إلى الكتابة، كنت أحس أني أسقط في هوة لا قاع لها، وكانت الكلمات تنقذني آنذاك... في تلك المرحلة كانت الكلمة الواحدة تبدو لي عالماً كاملاً غنياً له أرضه وسماؤه... وبشره وسجونه... وصيحاته الغاضبة التي تقول لا... الكتابة بالنسبة لي هي الآن أهم ما في الحياة، والمبرر الوحيد لوجودي... وتزداد أهميتها عندي يوماً بعد يوم... "أما اختياري للقصة القصيرة فيرجع لكنها أداة فنية غنية التعبير،

تتحدى كاتبها، وتتيح له المجال لتقديم الدليل على أصالته، وموهبته، ومدى إخلاصه لبيئته وإنسانها»[1]

وعلى الرغم من الانتقادات التي تعرض إليها بسبب أسلوبه في الكتابة فإنه استمر في نشر قصصه في مختلف المجلات منها: الموقف الأدبي، أقلام ، حوار، الثقافة السورية والدوحة وما إلى ذلك.. وترجمت أعماله إلى عدد من اللّغات منها: الاسبانية، الفرنسية، الايطالية، الروسية.. وهو من مؤسسي اتحاد الكتاب العرب في سوريا، وترأس قسم الدراما التلفزيونية السورية. والجميل في مسيرته أنه لم يستسلم لآراء النقاد واستمر في الكتابة ونقش اسمه في سماء الأدب. وحنا مينة أحد هؤلاء الذين وضعوا زكريا تامر في خانة المساءلة بتصريحاته «عندما نقرأ قصص زكريا تامر.. فإننا لا نعرف هوى هذا الإنسان ولا قمعية هذا الشرطي ولا الزمان أو المكان.. ثم إنّ الإنسان في الوطن العربي كله، ورغم السجون والمعتقلات، ليس مذلاً ولا رعديداً، ولا يحمل أكفانه ليدور ميتاً في قلب الحياة، لذا نفتقد الموضوعية.. والصدق.. وكأنه لا عالم.. وكأننا نبرئ ذمتنا أمام جميع الحكام لأننا لا نقصد أياً منهم بالذات».[2]

يركز زكريا تامر في قصصه على الرموز التاريخية والشعبية والأدبية بشكل كبير ويجعلها مادة لإيصال أفكاره ومعالجة قضايا المجتمع، كالاغتراب ومشكلة القمع المسيطر على الشعوب الضعيفة، ومعضلة تبديد الأموال وأثارها السلبية على المجتمع، وغالبا ما يتقنع بشخصيات شهيرة ورائدة في مجالها، مثل: عباس بن فرناس وعمر المختار وخالد بن الوليد ولم يغفل الشخصيات الأدبية مثل: الشنفرى وعمر الخيام وغيرهم، واستمد من التراث الشعبي أفكارا تحيط بالمجتمع الذي كان يعيش فيه، ويستثمر زكريا تامر أسلوب التهكم

[1]- استفتاء حول واقع القصة وقضاياها، العدد 10، سورية: مجلة الموقف الأدبي، 1974م، ص107.

[2]- حنا مينة، كيف حملت القلم، ط1، بيروت: دار الآداب، 1986م، ص106-107.

والسخرية للتخفيف من بشاعة الحياة ومن الحكام والمسئولين الذين يتحكمون في المجتمع بالتسلط والغباء ليعبر عن هزيمة المجتمع من وجهة نظره بأسلوب ساخر يعكس الفرق الواضح بين تألق الماضي وتدهور الحاضر، ويعبر عن آرائه الساخرة برموز يستعين بها في قصصه، وهو ما يجعل المقارنة التي يريد التنبيه إليها واضحة فيما إذا كانت تلك الشخصيات الشهيرة قادرة على تحقيق تلك البطولات في الزمن الذي يعيش فيه الكاتب أم لا؟ وهنا يفتح المجال للتساؤل حول البطولات الراهنة ومدى صلابة الشخصيات في مواجهة هذه الظروف ومن ثم مقارنة قوة هذه الشخصيات مع شخصيات الزمن الماضي !

ولزكريا تامر آراء جريئة وثابتة خارج قصصه في ما يجري من أمور غير منطقية في مجتمعه، وصمت بعض المستفيدين من الكتّاب من الوضع الذي يعيشه المجتمع بأسلوب ساخر ينم عن حرقته الدفينة ونفسيته المتألمة، وفي هذا الصدد يقول: «ثمة مخلوق مضطهد مسحوق هالك بائس، لا يضحك ومحروم من الفرح والحرية، وهذا المخلوق له وجود حقيقي في بلدنا، ولكنه كان مهملاً منبوذاً. فمن يسمون أنفسهم كتّاباً ملتزمين، كانوا منهمكين في تصوير المتسولين وبائعي اليانصيب، وتقديمهم على أنهم الطبقة المسحوقة في بلدنا روحياً وماديا»[1] إنّ صمود زكريا تامر في وجه الظلم الذي رآه في مجتمعه ومواجهة النقاد له لم يثنه عن مسيرته ومبادئه، وكان ثابتا في التوغل في أمراض المجتمع، وكانت خبراته وقراءته الكثيرة العصا التي اعتمد عليها للوقوف بثبات وعبر عن كل ذلك في مؤلفاته.

يتميز زكريا تامر بالصدق والعفوية والذكاء في الطرح وله حس الفكاهة، كما أنه ينتقد العادات والتقاليد الاجتماعية والسياسات المتسلطة بسخرية لاذعة فكتب بسخرية واضحة عن الحكومات واستسلام النّاس لقوانينها الظالمة.. ويتضح أسلوبه الساخر في قصصه التي

[1]- محيي الدين صبحي، مقابلة مع زكريا تامر، العدد 126، سورية: مجلة المعرفة، 1972م، ص115.

يقرع فيها المسئولين ويشتم فيها السلطات العربية وينتقد كل ماهو ثقافي وأدبي لا يحتكم إلى منهج واضح .. ويرى أن الكتابة سر وجوده «الكتابة بالنسبة لي هي الآن أهم ما في الحياة، والمبرر الوحيد لوجودي»[1] وكان مؤمنا بأن القصة أداة فنية قادرة على أن تتحدى الكاتب، ومجالها يتسع لكل أفكاره ومواهبه في التعبير. وعلى الرغم من القدرات التي أبرزها زكريا تامر في الكتابة لم يسلم من سيف النقد الذي عارض أسلوبه في بداية الستينات لوقوفه متحديا أعراف الكتابة آنذاك، ولأنه عمل على كسر قوانين الكتابة التقليدية للقصة، ولأن ما يكتبه يدخل ضمن خانة التجريب ولا يسمى قصة. وتبقى هذه الآراء خاصة لا يمكن التعويل عليها في الحكم على كتابات زكريا تامر التي وصلت إلى آفاق رحبة، وواصل مسيرته في الكتابة بثقة كاملة وكتب متحديا ظلم الإنسان لأخيه الإنسان وترجمت كتاباته إلى لغات أجنبية مختلفة: الإيطالية، الروسية، الألمانية والفرنسية..

وفي هذا الصدد يقول زكريا تامر: «عندما كتبت لم اعتمد على آراء النقاد، ولو عملت بآرائهم في بدايتي لهجرت الكتابة، أو كنت نسخة مشوهة لأدباء آخرين، لكني قبل أن أكتب القصة يخيل إليّ أني عشت جيداً واطلعت على معظم القصص العربية وعلى ما أتيح لي من القصص العالمي، ثم ابتدأت أكتب محاولاً إيجاد صوت ما لم أعثر عليه في قراءاتي»[2]

وهو ما يشير إلى صدق وإيمان زكريا تامر بآرائه وعدالة رؤيته للواقع. وعلى الرغم من خروجه المبكر من المدرسة استطاع أن يثقف نفسه بالقراءة ويتعلم من الحياة، وفي قصصه كثير من القضايا التي تنتشر في المجتمعات في الفترة التي كتب فيها، ومازالت موجودة إلى الآن في كثير من المجتمعات، منها: الظلم، التسلط، الاحتلال، الذل والهوان، الجوع،

[1]- استفتاء حول واقع القصة وقضاياها، مجلة الموقف الأدبي، ص107.

[2]- محيي الدين صبحي، مقابلة مع زكريا تامر، ص115.

القتل، التشريد، الحرائق.. وما استفحلت هذه الشرور إلا بوجود ما يقابلها من خضوع وقبول بالذل والخنوع.. وهو يرى أنّ الحرية حق لكل إنسان عربي حتى يستشعر بانتمائه لوطنه، ويراه واجب كل كاتب في مواجهة الاضطهاد والدفاع عن حرية الإنسان وإرشاد الحاكم حتى يستقيم دون أن يستفيد استفادة شخصية دون غيره، ويتجلى ذلك عبر مواقفه في قصصه.

وتتجلى السخرية في كتاباته سواء القصصية أو غير القصصية عندما يتحدث عن الأدباء، وهو ما يشير إلى موقفه الجريء اتجاه ما يكتب في النقد وما يكتبه الأدباء العرب، والسخرية دائما سلاحه اتجاه كل خلق سيء مهما كان، ويرى أنه على الأديب العربي أن يكون شجاعا وصريحا وصادقا في تحديد موقفه اتجاه ما يحدث من حوله. وموقفه اتجاه النقاد بوصفهم جلادين نتج عن آرائهم السلبية عن قصصه.

ويستثمر زكريا تامر الشخصيات التاريخية في أعماله وكل واحدة منها تؤدي دورا غير الذي تعرف بها في الواقع مثل: "عبد الرحمن الكواكبي" الذي جعله يمتهن مهنة لا علاقة له بها في الواقع، و "أبو حيان التوحيدي" الذي نسبه إلى شعب غير شعبه، و "عباس بن فرناس" الذي اختلفت أسباب رغبته في الطيران عن الواقع في أكثر من مرة وهكذا..

يتنوع أسلوب زكريا تامر ما بين السخرية اللاذعة والبساطة في الطرح والجرأة في إبداء آرائه بكل صراحة وصدق بعيدا عن الخوف والنفاق.. وهو ما يكسبه قراء صادقين في حبهم لما يكتبه على مر الزمان.

3- مواقف زكريا تامر من خلال قصصه:

3-1- **الفروق الاجتماعية :** تحدث زكريا تامر عن الطبقية في المجتمع العربي دون أن يقترح أي حلول واضحة، وتحدث عما تعانيه طبقة الفقراء من الجوع والاضطهاد وقلة العمل.. وهو ما يدفع بشخصياته إلى ممارسة الرذيلة أو القيام بعمليات إجرامية حتى يؤمنوا قوت عيشهم أو للتعبير عن حياتهم القاسية، ورسم حياة الأغنياء بالمقابل بقصورها وسياراتها حتى يعطي ثنائية ضدية واضحة الرؤية، وعلى الرغم من أنها أمر وواقعي لأنها قديمة قدم الإنسان وظاهرة طبيعية فهو ينبذ الطبقية بكل أشكالها لأنها تفرق بين الأحبة وتزرع الشحنة في نفوس النّاس.

3-2- **صراع القيم الإنسانية:** بالنسبة للقيم فهو يرى أنّ المجتمع العربي يمارس النفاق الاجتماعي وغير واضح، وتحدث عن الثأر للقتيل أو ما يسمى بمحي العار أو الثأر لشرف العائلة، وهذه القضايا منتشرة كثيرا في المجتمع العربي الذي يعاني الكبت والرغبة في التحرر، غير أنه لا يستطيع الانفلات من عاداته وتقاليده التي يرفضها في داخله وغير قادر على الاعتراف بذلك.

3-3 - **الصراع مع الأب المتسلط:** صورة الأب هي صورة مطابقة للتسلط والتزمت حتى أن بعض شخصياته لا تتمنى أن يكون لها أب، ويقوم الأب في قصص زكريا تامر بدور الحاكم دائما فيأمر وينهي دون اعتبار لرغبات وآراء أبنائه، ولا يعترف بأحقيتهم في إدارة شؤونه، ويعود هذا إما لاعتبار الأب أن الابن أحد ممتلكاته أو لاحتقاره لهم لصغر سنهم وقلة تجاربهم. وبالمقابل يحاول زكريا تامر أن يعلن رفضه لهذه السلطة عبر سلوكيات شخصياته المعبرة عن رغبتهم في الخروج عن هذه السلطة، وهو نوع من الثورة والتمرد التي ينادي بها زكريا تامر في أعماله دائما.

4-3 **الاغتراب:** يتلخص الاغتراب الذاتي والاجتماعي في شعور بعض شخصيات زكريا تامر بوحدتها ورؤيتها السوداوية للحياة، وأنه لا معنى للوجود لتفاهته وتعقده بالمقابل، وعلى الرغم من محاولات الشخصيات أن تخلق عالمها متخلصة من كل سلطة تنغص حياتها فهي تعيد رؤيتها لوضعها فتراه غير منسلخ عن العالم الأوسع والخارجي.

4- موقفه من المرأة (الأم، الزوجة، الحبيبة، المومس):

المرأة في أعمال زكريا تامر بمواصفات عربية يحبها الرجل الشرقي عادة من بياض وشعر أسود طويل وناعم. ويتنوع ظهورها ووظائفها حسب سياق السرد، فهي المرأة الضعيفة التي تحتاج إلى معيل في قصة " ليلة من الليالي" أين تطلب من أبي الحسن أن يتزوجها. وتلتزم بالعادات والتقاليد المجتمعية حتى وهي متعلمة ومثقفة، وفي حالة أي تغيير تظهره أو يظهر عليها بحكم ظروفها يجعلها منبوذة ويخرجها عن هذه العادات وتحاكم بالموت، وهي ملزمة دائما على التقيد بلباس محتشم ومعروف في الأماكن الشعبية، ولا يمكنها أن تستبدله حتى وإن رغبت في ذلك. وهي دائما عنصر مرغوب فيه خاصة من الناحية الجسدية في قصة "القبو" و «تذكرت آنئذ سميحة الفتاة التي كانت تحبني ببراءة وصدق، وكان يعذبني بقسوة اشتهائي المجنون لجسدها »[1] وتبقى المرأة النموذج التي تتشكل وفق عقلية الرجل تعيش في حلم الرجل في قصة "الكنز" « سيصنع إمرأة من ذهب وسيحبها بضراوة »[2] وتأتي المرأة في قصصه في أدوار مختلفة إما امرأة مشتهاة لتميزها بجسدها الجذاب أو امرأة يتمناها الرجل لتكون صديقة له وهي تستخدم جسدها أحيانا حتى تضمن لقمة عيشها أو لتتاجر به ويراها الرجال جسدا دون روح، أو امرأة تكمل حياة الرجل أو رمز الطبيعة

[1]- زكريا تامر، القبو ، مجموعة صهيل الجواد الأبيض، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص29.

[2]- زكريا تامر، الكنز ، مجموعة صهيل الجواد الأبيض، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص92.

والحياة. والأم في قصصه هي المرأة الساذجة البسيطة التي يبدو واضحا للقارئ الفرق الزمني والفكري بينها وبين أولادها فلا تفهم تصرفاتهم وسلوكهم وأحيانا تتهم أولادها بالجنون مثل: قصة الرجل الزنجي،« ما هذا الحكي الأبله ؟ هل تريدين أن يقول الناس إن رندا مجنونة ؟ الأرض مجرد تراب وحجارة »[1] وبحكم غريزة الأمومة والإحساس بالواجب التربوي اتجاه أبنائها، وبحكم المجتمع الذي تعيش فيه فهي توجه الابن دائما إلى الالتزام بالأخلاق الحسنة سواء بشكل مباشر أم غير مباشر، وهي دائمة الخوف عليهم كما أنها صارمة في مواقف تراها تستدعي الصرامة، وتنصح بكثرة عندما تخاف على بناتها. وهي الأم المتسلطة التي تثير كره بناتها أحيانا. ولها صور أخرى في قصصه.[2]

ومن قصص زكريا تامر:

- صهيل الجواد الابيض سنة 1960م.
- ربيع في الرماد سنة 1963م.
- الرعد سنة 1970م.
- دمشق الحرائق سنة 1973م.
- لماذا سكت النهر سنة 1973م.
- النمور في اليوم العاشر سنة 1978م.
- قالت الوردة للسنونو سنة 1978م.
- نداء نوح سنة 1994م.
- سنضحك سنة 1998م.
- الحصرم سنة 2000م.

[1]- زكريا تامر، رندا المجموعة القصصية النمور في اليوم العاشر، ط2، بيروت: دار الآداب، 1981، ص115.

[2]- مثل: قصة الأعداء (الأبناء)، النمور. الجريمة، الأطفال (غيوم)، الرعد . قرنفلة للإسفلت المتعب. (البدوي).

يوسف إدريس:

1- شذرات من حياته:

ويعد يوسف إدريس "أيقونة" القصة القصيرة العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين. الملقب بتشيخوف العرب، ويطلق عليه سيد القصة القصيرة، وهو من أبرز كتاب القصة العربية، مصري الجنسية من قرية "البيروم محافظة الشرقية" ولد سنة 1927م، وترعرع في القرية، وانتقل إلى القاهرة ليكمل دراسته وانتسب إلى كلية الطب جامعة القاهرة تخصص الطب النفسي، وشارك في النضال السياسي ضد الاحتلال البريطاني أثناء تمدرسه في الجامعة، وبعد تخرجه سنة 1951م تم تعيينه طبيبا في مستشفى القصر العيني واستقال منه سنة 1960م. وتفرغ للكتابة فاشتغل في جريدة الأهرام سنة 1973م وكان عضوا في كل من: نادي القصة، نادي القلم الدولي، جمعية الأدباء، اتحاد الكتاب. سافر إلى عدة دول عربية وأجنبية وآسيوية.

كان ينادي باستقلال الجزائر ويدعم الجزائريين في نضالهم ضد فرنسا، وتم منحه "وسام الجزائر" سنة 1961م. وتحصل على "وسام الجمهورية" مرتين (1963م، 1967م) وفاز بعدة جوائز منها: "جائزة عبد الناصر في الآداب" عام 1969م، و "وسامِ العلوم والفنون من الطبقة الأولى" عام 1980م، و"جائزةِ صدام حسين للآداب" سنة 1988م، و"جائزةِ الدولة التقديرية" سنة 1990م. وله عدد من المؤلفات المسرحية ومجموعة من المقالات والروايات.

وكانت " أنشودة الغرباء" أول قصة ينشرها في مجلة "القصة" سنة 1950م ونشر بعد أربع سنوات أول مجموعة قصصية وهي قصيرة جدا ومكثفة، "أرخص الليالي" وتلتها ، "حادثة شرف"، "النداهة"، "أقتلها" واستطاع لفت الانتباه إلى منجزه الإبداعي بفضل

اتقانه لفن القصة وتميزه بالموهبة، وهو من بين المؤلفين الذين يمثلون الالتزام الاجتماعي والواقعية النقدية.

2- أسلوب يوسف إدريس ولغته:

كان يوسف إدريس بارعا في اللّغة وكانت تجربته مميزة في الكتابة، ويتميز أسلوبه بالتصوير واستعارة الألفاظ العامية ويتميز بأسلوبه الواقعي الاجتماعي الحاد فهو ينتقد الطبقية والظلم والفساد بطريقة مباشرة وقوية. وله قدرة جذب القارئ ولفت انتباهه بفضل نضجه المعرفي النابع من تجربته الخاصة وتخصصه الأول ألا وهو الطب، وساعده نضجه الفني على تقييم القضايا، والمواضيع التي يطرحها، وتتسم طريقة عرضه للأحداث بالتدرج فيمنح فرصة للقارئ بأن يعتاد عليها ويهيم بها حتى يجد نفسه في دوامتها.

ويروي الأحداث عبر شخص يراقب أو عبر المتكلم الذي يتحدث عن خواطره أو يتذكر أحداثا مر بها، فهو يحمل القارئ إلى الماضي دون أن ينذره وهذا الأسلوب يناسب القصة ويتشكل تبعا لهوى الكاتب الذي يستمتع بتأثيره وجاذبيته على القارئ، ويستخدم أسلوب الإيحاء أثناء سرده للأحداث، وما يثير الاهتمام في أسلوبه أن القارئ يستشف الجمال من الصور الحزينة التي يرسمها، فيصف احمرار عيون فوزية عندما تبكي بمنظر الشفق عبر النافذة في " قصة حب" « انبثقت في صدره لوعة عذاب حادة حين رأى عينيها الباكيتين، ورأى كان شمس يوم حزين تغرب فيهما وقد تحول البياض الناصع إلى شفق، وتوهجت العسلية المذهبة بأشعة الغروب كما تتوهج سنابل القمح حين يغيب وراءها القرص الأحمر»[1]

[1]- يوسف إدريس، جمهورية فرحات (قصة حب)، القاهرة: دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، ص124. وتم فصل قصة حب عن المجموعة وتم نشرها كرواية مستقلة.

والقصة بوصفها قالب يضم مواضيع تتعلق بالمجتمع بكل أطيافه فهي محط اهتمام الكاتب حتى يفرغ فيها ما يثيره من قضايا يراها أو يسمع عنها، وتميُز أسلوبه بالإيجاز سرّع من متابعته لقضايا مجتمعه «إن يوسف إدريس بداخله شيء من القلق الذي يبرز تفاوت النظرة إلى إدريس بين الغضب والحب»[1] وكانت عينه القلقة قريبة من كل صغيرة وكبيرة، وتميزت قصصه بالثراء من حيث الموضوعات والأحداث والأحاسيس..

3- دور يوسف إدريس في تطور فن القصة:

امتدت حياة يوسف ادريس إلى 64 عاما لفت خلالها انتباه النقاد والقراء لما يتمتع به من موهبة في فن القصة، وكانت قصصه تعنى بمشاكل البسطاء والمهمشين الذين يعدون لبنة المجتمع وأساسه، ولعل تخصصه في الطب وعمله الصحفي ساعداه على تكوين رؤية واسعة عن المجتمع الذي يعيش فيه وجعله ينتقد الأوضاع المزرية بطريقته الخاصة.
من أعماله : أرخص اللّيالى – آخر الدنيا- العسكري السود- لغة الآى آى – النداهة – بيت من لحم – العتب على النظر- حادثة شرف- أقتلها). توفي سنة 1991م.

وكانت مواضيع مؤلفاته القصصية متنوعة ما بين القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية، ويعود ذلك إلى معاصرته للتحولات التي كانت في سنوات الخمسينات في مصر، وهي الفترة التي برزت فيها الطبقة الشعبية بشكل فعّال ومؤثر في الحياة، وهو كان ذكيا في رصد واقعه ونظر إليه من زوايا متعددة ممّا جعل قصصه تتسم بالواقعية، وبرؤية فنية، وصادقة تخلو من المجاملة والنفاق الذي يضطر إليه بعض الأدباء من أجل أغراض مادية وسياسية؛ فهو كان يعيش الفكرة معايشة قريبة ويتحدث من موقع يوجب فيه نفسه على أن

[1]- ابراهيم عيد، الموهبة والإبداع، سلسلة اقرأ، العدد 659، ط1؛ القاهرة: دار المعارف، 2000م، ص97.

ينقل الجانب المظلم والمنير منها، ويكشف عن العديد من القضايا التي تمس المجتمع برؤية واقعية نقدية وكتب عن القرية من زواياها الداخلية فهو ابنها والمدرك لأسلوب حياتها.

غـادة السمان:

1- شذرات من حياتها:

ولدت الأديبة السورية غادة أحمد السمان سنة 1942م، وهي من أصل عريق وتربطها علاقة قرابة بالشاعر المعروف نزار قباني، ونشأت في أسرة محبة للعلم، وكان والدها يهتم بالتراث العربي والأدب وهو ما ساهم في تكوين شخصيتها، ونشأت يتيمة الأم فاعتنى بها والدها ممّا جعل علاقتهما قوية، وتخرجت في جامعة دمشق سنة 1963م تخصص أدب انجليزي، وتحصلت على شهادة الماجستير في الجامعة الأمريكية في بيروت.

كتبت غادة السمان مجموعتها القصصية الأولى "عيناك قدري" قبل أن تتخرج ونشرتها سنة 1962م، وتم تصنيفها ضمن مجموعة الكاتبات اللواتي يدافعن عن حقوق المرأة، وكانت إلى جانب ذلك تهتم بالقضايا الإنسانية والاجتماعية على اختلافها. ونشرت المجموعة القصصية الثانية "لا بحر في بيروت" سنة 1965م. واشتغلت مراسلة صحفية، وأكسبها سفرها الدائم بين الدول الأوروبية ثقافة عالمية ووسع من علاقاتها. ونشرت مجموعتها القصصية الثالثة (سنة 1966م) بعنوان "ليل الغرباء". ونشرت الكثير من المقالات وأصدرت مجموعتها الثالثة سنة 1973م "رحيل المرافئ القديمة" ومجموعتها الشعرية "حب"، ونشرت أول رواية لها سنة 1975م تحت عنوان "بيروت 75" وتمت ترجمتها إلى عدة لغات أجنبية كالإيطالية والفرنسية والانجليزية والاسبانية، ونشرت رواية أخرى بعنوان "كوابيس" تحوي الأحداث التي عاشتها في الحرب الأهلية داخل لبنان.

وواصلت غادة السمان الكتابة وألفت "مواطنة متلبسة بالقراءة" ، " الجسد حقيبة سفر" وكتبت روايتها الثالثة سنة 1986م بعنوان " ليلة المليار" وكشفت فيها عن الجرح اللبناني والدمار الذي خلفته الحرب الأهلية على شعب لبنان، وأخرجت كتابها في السنة نفسها بعنوان " الحب من الوريد إلى الوريد" ومجموعة شعرية سنة 1987م " أشهد عكس الريح".

ونشرت مجموعة من الرسائل العاطفية سنة 1993م كتبها لها الكاتب غسان كنفاني وأصدرت مجموعتها الشعرية "عاشقة في محبرة" سنة 1995م، وألفت كتابا بعنوان "شهوة الأجنحة" وتم تصنيفه ضمن أدب الرحلة، وبالإضافة إلى كتاب "رسائل الحنين إلى الياسمين" تبث عبره شوقها وحنينها إلى الشام.

كتبت غادة السمان روايتها " الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية " سنة 1997م وأصدرت كتابين سنة 1998م بعنوان: " القمر المربع" و "نورس وحيد".

نشرت رواية "سهرة تنكرية للموتى" سنة 2001 م ، وأصدرت سنة 2009م "ديوان القلب العاري عاشقًا" تحكي فيه عن حزنها لفراق زوجها، ونشرت مجموعتها الشعرية عاشقة الحرية سنة 2011م. وأصدرت رواية "يا دمشق وداعًا: فسيفساء التمرد" سنة 2015م، وكان آخر أعمالها كتاب "تعرية كاتب تحت المجهر" سنة 2018م. وفازت روايتها "بيروت 75 " المترجمة إلى الانجليزية بجائزة جامعة تكساس للكتاب المترجم، ونالت جائزة أندلوسيا لأفضل كتاب مترجم عن الرواية نفسها المترجمة إلى اللّغة الاسبانية.

تمثل غادة السمان الصوت النسوي الجريء والحداثي في القصة العربية. وتناقش في قصصها قضايا المرأة والحرية الجسدية والنفسية، والتمرد على المجتمع الذكوري والتقاليد. تتميز بأسلوبها الشعري الجريء، والحداثي وهو ما يعين على الكشف عن التنوع الجنسي في

الأدب العربي، وقصصها نموذج للتحول من الواقعية التقليدية إلى أساليب أكثر تجريبية. وتعد قصصها نموذجا للأدب النسوي أو الحداثة في القصة القصيرة.

إن الشهرة التي نالتها غادة السمان كانت عن جدّارة واستحقاق، فهي المؤلفة الأكثر تميزا في العالم العربي لتنوع نشاطها الأدبي وتنوع مواضيعها، ونالت حظوة عند أهم النقاد وكتبوا عن أعمالها منهم:

2- غالي شكري "غادة السمان بلا أجنحة" 1977م.
3- "غادة السمان الحب والحرب" إلهام غالي.
4- " قضايا عربية في أدب غادة السمان" حنان عواد.
5- "الفن الروائي عند غادة السمان" عبد العزيز شبيل.
6- " تحرر المرأة عبر أعمال غادة وسيمون دي بوفوار نجلاء الاختيار.
7- "غادة السمان في أعمالها غير الكاملة" عبد اللطيف الأرناؤوط.

ونالت غادة السمان شهرة واسعة عبر كتاباتها المتواصلة في الصحافة وجمعت مقالاتها في سلسلة تتكون من خمسة عشر كتاب بعنوان: "الأعمال غير الكاملة".

لها عدد كبير من الأعمال الروائية والشعرية والقصصية والمقالات وكتب في أدب الرحل، وتم إعادة طبع أعمالها القصصية التي لاقت رواجا كبيرا وهي المجموعات القصصية :

"عيناك قدري" صدرت سنة 1962م ، "لا بحر في بيروت" ، "ليل الغرباء" ، " رحيل المرافئ القديمة"، " زمن الحب الآخر " ، "القمر المربع" ، "البحر يُحاكم سمكة " وفي العام 1965 نشرت " لا بحر في بيروت " وفي العام 1966 " ليل الغرباء ".

كان للصحافة دور كبير في شهرة غادة السمان واستقطاب جمهور غفير أغلبه من المثقفين، وكانت تعبر عن طموحه وتطلعاته من وحي رؤيتها من كل ما يحيط بها من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية، وكانت تخاطب الأجيال العربية التي ترى فيها صدى لصوتها ورؤيتها.

كانت تربط غادة السمان علاقة قوية بغسان كنفاني بحكم عملهما في الصحافة، وتنقلهما بين البلدان، وشبت بينهما مشاعر الحب فغازلها بأبيات من الشعر، وكتبت عن علاقتهما في عدد من المقالات وجمعتها في كتاب بعنوان: "رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان" فكانت قصة حبها مع غسان كنفاني من أكثر القصص تشويقا، ونالت شهرة واسعة جدا في ستينات القرن العشرين، وممّا يلفت الانتباه الاعتزاز الذي تملكه غادة بنفسها وغيرتها على الأدب عندما توقفت عن الظهور في الوسائل الإعلامية منذ السبعينات بسبب اكتشافها أنّ المذيعة التي استضافتها لم تقرأ لها أي عمل من أعمالها.

2- المواضيع التي كتبت عنها في قصصها:

هي تعبر عن طموح وآمال جيلها وهي في كتاباتها ترى أن مصارعة الموت ومواجهته ضرورة حتمية، كما أن مصارعة الماضي والحاضر والحياة بقيمها وتقاليدها بالتحرر من الفكر التقليدي وقيود المجتمع البرجوازي ضرورة حضارية. وأماطت اللثام عن علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع المتخلف في قصتها "عيناك قدري".. وأبحرت بعمق في تفاصيل الحياة الحزينة في "رحيل المرافئ القديمة" ووضحت كيفية التخلص من المأساة والتغلب عليها بالأمل، وكتبت فيها عن الحزن والصراع الداخلي وعن الضياع، وصورت هزيمة الوطن وازدواجية المجتمع، وتحدثت عن الفساد وعن الجهل وعن الهشاشة التي تصيب الروح في لحظات الضعف فتتعبها ، وكيف أنّ الأمل يرى من نوافذ رمادية فتصير الأشياء باهتة،

وتمردت على الجهل بقوة تضاهي عشقها للحرية، وتحدثت عن الخيانة والحزبية وتفاصيل الحياة بقلم الواقعية.

كتبت عن الحرية وهي تسير في هذا المنحى في خط متصاعد عبر مجموعاتها القصصية الثلاث بداية من: (لا بحر في بيروت) ثم مجموعتها القصصية (ليل الغرباء) التي تتميز بفنية عالية تتضاعف في مجموعتها (رحيل المرافئ القديمة). وهي كل ما يسلب حرية الإنسان خاصة الضعيف، وهو ما تعبر عنه في«قصتها رجل في الزقاق، تفضح غادة السمان ذلك وترفض الزواج التقليدي، بتدبير من أهل الزوجين (والذي يحدد مصير كثير من الفتيات في ك المجتمع المتوسطي وليس فقط في المجتمع العربي) »[1]

2-1- الزمن في قصصها:

يشكل الزمن عنصرا أساسيا تبني عليه غادة السمان أحداث قصصها دون أن تتقيد بخط زمني متتابع، فتستخدم تقنية الاسترجاع حتى تكسر رتابة الأحداث، وهدفها أن ينسجم الحكي وحركة الشخصيات مع الزمن، والذاكرة عندها هي المرجع الأساسي للأحداث وزمنيتها و«لا سرد من دون زمن، وإذا جاز أن نروي قصة من دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه أحداثها، يكاد يكون مستحيلاً إهمال العنصر الزمني الذي ينتظم عملية السرد، فلابد أن نحكي القصة في زمان معين: ماض أو حاضر أو مستقبل »[2]

وتركز على تقنية الاسترجاع في كل من : "عيناك قدري"، و" لا بحر في بيروت". مثل: مثل « ثلاثة أعوام وأنا أشهد قراصنة فرنسيين يقبضون ثمن صناديق معبأة بالقطع

---

[1]- دافيلتو، ايزابيلا كاميرا، تر: دينكل، نور السمان، الموقف الأدبي، العدد 229-233 ، مج3، سورية: اتحاد كتاب العرب، 1990م، ص51.

[2]- عواد علي، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب.." في: دراسات في الرواية العربية (بالاشتراك مع آخرين) ، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص113.

الغضروفية ».[1] أو «لا أملك إلاّ أن أتذكر»[2] وتستخدم تقنية الحوار الداخلي أو ما يسمى بالمونولوج لإيقاف الزمن حتى تتعمق في ذات الشخصية، وتكشف عن دواخلها عبر حديثها؛ فتنتظم الأفكار على نحو منطقي ومرتب، وتستخدم بالإضافة إلى ذلك تقنية الحوار، وسرد الأحلام، وتضمن السرد مجموعة من الحكايات الشعبية والأساطير والأمثال ونصوص أخرى كالشعر. «ويبرز دور الزمان في أدب غادة السمان القصصي حين نلاحظ المكانة الكبيرة التي تحيلها من عملية السرد نفسها من جهة، ومن وعي الشخوص من جهة ثانية. فمن الجهة الأولى قلما يكون الزمان سائرا في قصص غادة السمان على وتيرة واحدة في السرد ممتدة من الماضي وصولا إلى الحاضر، دونما أي تغيير في خط السير، بل غالبا ما نجدها تقوم بتفتيت الزمان باستعمال تقنيات عديدة، أهمها تقنية الاسترجاع التي تكسر رتابة سيره، وتجعل إيقاعه متناغما مع الإيقاع الداخلي للشخصيات، الأمر الذي يكفل له أن يكون ذا دور كبير في بلورة سمات تلك الشخصيات من خلال تتبع حركات الذاكرة لديهم».[3]

وما يميز غادة السمان أنها واضحة الاتجاه في قصصها وأعمالها بشكل عام، وهي تصرح دائما وعبر العديد من المنابر أنها تحترم جمهورها على اختلاف مستوياته وبعيدة عن العجرفة.

---

[1]- غادة السمان، عيناك قدري، ط 10، بيروت: منشورات غادة السمان، 1993م، ص 69.

[2]- غادة السمان، لا بحر في بيروت، ط8؛ بيروت: منشورات غادة السمان 1988م، ص 74.

[3]- إحسان صادق سعيد، إشكالية التجاوز في أدب غادة السمان، رسالة ماجستير، إشراف: خليل الشيخ، جامعة اليرموك، الأردن ، 1996م)، ص204.

2-2- المكان في قصصها:

تشكل غادة السمان أمكنتها وتبنيها وتجهزها وفق ما تتطلبه الأحداث، وتبقى خصوصيته من حيث تأثيره في الشخوص خاضعة لمجريات الحكي، ومن الكتّاب من يختار مكانا واحدا تسري عليه جميع أحداث القصة، ويكون متوافقا مع أحداثه، وشخوصه، وهي اختارت أن تدور أحداث قصة (القيد والتابوت)[1] في شارع يسمى (شارع الزعقة) الذي يعد رمزا للموت والرعب « تنقضي السهرة وهي لا تسمع شيئا سوى آذار الجنية الشريرة التي انطلقت في شوارع بيروت الطويلة الحزينة، وفي "شارع الزعقة" وأمام المخزن السابع الذي اشتريا منه هداياهما البغيضة..».[2] وفي قصة "الديك" وصفت الكاتبة الشارع بالعالم الداخلي للبطلة الحزين لتشابههما.

ويبدو واضحا أن اختيار أخ البطلة السكن بجوار البار متعمدا في«بقعة ضوء على مسرح».[3] هو في الأصل اختيار الكاتبة له حتى تسير أحداث قصتها وفق خطتها السردية، ووفق ما تقتضيه نوعية النضال في القصة، وتختار الكاتبة أمكنة تليق بالعيش أو التنقل أو اللقاء وفق ما يوافق سياق الحكي أيضا.. وللمكان ميزته في أعمالها لقدرة تأثيره على نفسية الشخصيات وتطورها «وسواء أكانت القصة طويلة أم قصيرة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة إدماج في المكان، فكما أنه لابد للقصة من حدث لابد لها من زمان ومكان يؤطران هذا الحدث. وكما يرتبط المكان بالحدث يرتبط بالشخصيات التي تتحرك فيه، وبالأعمال التي تنجزها به».[4]

---

[1]- غادة السمان : لا بحر في بيروت، ص 88.

[2]- المرجع نفسه، ص85.

[3]- غادة السمان : ليل الغرباء ط7؛ بيروت: منشورات غادة السمان 1986م، ص 55.

[4]- سيزا قاسم، القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص48.

تزخر قصص غادة السمان بتنوع غزير للأمكنة لتنوع المواضيع التي تكتب عنها، ومن الطبيعي أن تتأثر الشخصيات بالمكان لأنه جزء من كينونتها وهويتها وأحوالها النفسية. فحضرت المدينة في قصصها مثل: بيروت التي تغيرت في قصة " ليل الغرباء"، باريس مكان الغربة في قصة "سجل أنا لست عربية" ودمشق في قصة "يا دمشق" المكان الذي يحن البطل إليه .. ويكشف تمسك الشخصية بمكان دون آخر عن العلاقة القائمة بينهما، وما تملكه الشخصية من وعي يترجم في سلوكها ففي قصة « جنية البجع» تختار البطلة المكان الذي يليق بالرغبة التي تريد إيصالها لزوجها، وعلى الرغم من رغبتها في ترك باريس والعودة إلى بيروت إلا أنها تحاشت أن تخبر زوجها بذلك في جزيرة البجع كونه مكانا شهد على حبهما، وهو في نظرها الموقع الذي يحمل أحاسيس حية وجميلة لا تعكس نوع الخبر الذي ستنقله إلى زوجها، وهو ما يوحي بمدى عمق أفكار غادة السمان ومحاولتها الدائمة أن تجدد في دلالة الأشياء.

2-3- الشخصيات في قصصها:

تظهر الشخصيات إما عبر أحوالها النفسية والجسدية أو عبر حركتها في المكان والزمان أو عبر وظيفتها السردية.. وتتميز في قصص غادة السمان بدور متميز وتكاد تطغى على باقي مكونات السرد الأخرى، غير أنها تؤدي عملها لا ككائن مؤثث وحسب وإنما كونها كائن مؤثر ومقنع على الرغم من شذوذه أحيانا، وهذا ما يقتضيه الواقع. وغالبا ما تتقاطع الشخصيات بباقي مكونات السرد الأخرى حتى يبرز دورها الفاعل في القصة، وأكثر ما تركز عليه الكاتبة في الشخصيات هو أحوالها النفسية فتكشف عن ألمها ومعانتها الداخلية وتصور إحساسها بظروفها المحيطة بها مثال: قصة "الأصابع المتمردة" «إنه يجهل كيف

يصادق أو يشكو أو يحب ، بالرغم من العواطف التي يضج لها صدره ، إنه جبان ! وقد اعتاد خوفه وضعفه كما اعتاد كل شيء»[1]

وتصور الكاتبة علاقة الشخصيات بالزمان، وتكشف عن الحالة النفسية للبطلة وإحساسها المؤلم بالزمن في قصة "لا بحر في بيروت" «عشرة أيام في بيروت ! يوم واحد طويل توالت فيه الاجزاء المضيئة والمظلمة»[2] ويعكس إحساسها بطول اليوم عن ثقل الزمن وفراغه لديها.

وتظهر طبائع الشخصيات عبر تصوير إحداها للأخرى.

ويمكن أن تكشف الشخصيات عن دواخلها عند الضرورة السردية إما لتشكو حالها لحبيب أو لتلقي بهمومها على الأوراق، فتكتبها في شكل رسالة أو عبر حوار داخلي تنشد من ورائه الراحة النفسية أو لعيشها وحيدة مثل: الرسالة الطويلة التي كتبتها البطلة لزوجها السابق في قصة "آخر قصة غير بيضاء"« زوجي العزيز، بعد أعوام ثلاثة من فراقنا أكتب إليك لأقول: وداعًا ... لقد استطعت أن تذلني طوال أشهر وترفض منحي حريتي وترفض تطليقي فعلمتني أن أكون غبية يوم قبلت الزواج ولم أفرض إرادتي .. وداعًا.. وقد أقرأ لك قصة من قصصي البيض التي سأكتبها ، وقد أحدثك عن عيني رجا الرماديتين... بوق سيارة أمام الباب. أظن أن أبي وصل. غالية»[3] ويشكل الحوار الدائرة التي تلتف فيها الشخصيات على بعضها فتكشف عن دوافعها وعن رغباتها وعن مشاريعها وتفصح عن حياتها وعلاقاتها، ويمثل الشبكة التي تربط الشخصيات ببعضها، وبقدر ما يكون قويا

---

[1]- غادة السمان ، عيناك قدري، ص 24.

[2]- غادة السمان، لا بحر في بيروت، ص 135.

[3]- غادة السمان، آخر قصة غير بيضاء (زمن الحب الآخر)، ط 5، منشورات غادة السمان ، بيروت 1988م، ص 120-133.

وفعالا يكون قد أدى وظيفته السردية على أكمل وجه. ف «الحوار الروائي الفعال فضلا عن إنه يضاعف أو ينقص أو يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر بين الشخصيات فانه يتيح لها أن تعبر طوعا أو كراهية عما لا تتيح الكشف عنه أو استشفافه أية تقنية روائية أخرى».[1]

وأكثر ما يمكن ملاحظته في شخصيات غادة السمان القصصية أنها تؤدي وظائف واضحة حتى في ايحاءاتها كالأسماء مثلا: فاختيارها للأسماء يكون عن قصد كاختيارها لاسم البطلة مريم في قصة "عذراء بيروت 1973" فهي تربط ما بين اسم العذراء "مريم" واسم البطلة وعنوان قصتها، والبطلة على الرغم من علاقاتها المتعددة فهي حريصة على الحفاظ على عذريتها حتى لا تسقط قدسية الاسم المسقط عليها أساسا من الواقع، وفي« في قصتها عذراء بيروت، تفضح غادة السمان نفاق عقلية عربية معينة تريد وتفرض أن تكون الفتاة عذراء قبل الزواج وهذا يعني أيضا لبعض النساء من عذارى "التكنولوجيا" بناء عذريتهن في مستشفيات مختصة»[2] وتختار الأسماء بحسب دلالتها كالآمال والسعادة والأحزان والخبث والمكر مثل: "ياسمينة" و "فرح" و"نمر" واسم "عائدة" وهو يدل على العودة من الغربة في قصة " "الساعتان والغراب".

ومن السهل الكشف عن العلاقة التي تربط الكاتبة وشخصياتها عبر تماهيها معها؛ فهي شخصيات مثقفة وبرجوازية ومغتربة وتصل للتصريح أنها كاتبة "كوابيس بيروت" في القصة نفسها، لاشتراك البطلة وغادة السمان في الكثير من الصفات، وصرحت بشكل مباشر بأنها مؤلفة القصة مع ترك مسافة واضحة بينها وبين الكاتبة حتى لا تكون الحجة كاملة

[1]- رولان بور نوف وريال اوئيليه : عالم الرواية ، تر: نهاد التكرلي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1991م، ص 168.

[2]- دافيلتو، ايزابيلا كاميرا، مجلة الموقف الأدبي، ص52.

بأنها تتحدث عن نفسها. وتتجاوز الكاتبة شخوصها أحيانا في تحميلهم أقوالا أو أفعالا لا تعبر عنهم، وصرحت في حوار لها عن هذا الأمر « أحيانا أشعر بالحاجة إلى أن أقول شيئا محددا، وجهة نظر سياسية مثلا وأكون منفعلة إلى حد أنني أقسر أحد أبطال قصصي على أن يقول ذلك ، وأستعير حنجرته وأتكلم عبرها»[1] ومن أمثلة هذه المواقف قصة "جريمة شرف".

3- **الأسلوب:**

كتبت غادة السمان قصصها بأسلوب شيق، ومؤثر، وجذاب، ورشيق، مكّنها من التأثير على القارئ على اختلاف اتجاهاته، ونبع أسلوبها من الوعي المتحرر من كل التقاليد والمعتقدات المسبقة التي تخالف إيمان الإنسان الداخلي، ولم تطلق لفظ النكسة على هزيمة 1967م وحذرت منه حتى تحافظ على الروح المعنوية للشعب العربي، وهذه اللفتة حسبت لها وجعلتها أيقونة أدبية قادرة على امتلاك قلوب القراء والتأثير فيهم.

تقول حنان عواد: «حقيقة هزيمة 1967، وما تلاها من حرب أهلية اشتعل أوارها في لبنان هزت كيان غادة السمان وأصابتها بصدمة عنيفة، الأمر الذي جعلها تتخلى عن الكثير من مثاليتها التي كانت تزين محاولاتها الأولى في الكتابة. تلا ذلك تحرر من الوهم وسخرية سافرة، لكن ذلك لم يكن لحسن الحظ ليؤثر على تقديرها لأهمية المحبة في حياة البشر. وشخصياتها مهما كانت متواضعة أو مهما سمت تسعى لأن تختبر المحبة الأصيلة، وإذا لم تحصل على هذه المحبة كثيراً ما تذوي وتموت كالأزهار المحرومة من ماء المطر. ولسنا نبالغ

[1]- غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، ط2، بيروت: منشورات غادة السمان، 1990م، ص 51.

إذا قلنا أن السمان تعتبر المحبة دواء سحرياً يشفي جميع الأمراض، ويعالج مجموعة المساوئ التي تعتري الأفراد والأمم على حد سواء في عالمنا المضطرب.»[1]

هيفـاء بيطار:

نشأتها وإنجازاتها:

هيفاء بيطار كاتبة سورية ولدت باللاذقية سنة 1960م اسمها الكامل "هيفاء باسيل بيطار" ونشأت في أسرة مثقفة وساعدها هذا الجو على النبوغ، وتخرجت من مدرسة الطب تخصص طب العيون سنة 1986م، وجمعها بين روح الأديبة وروح الطبيبة جعل ضاعف من رؤيتها للعالم، وتكونت لديها خبرة كبيرة بهموم الناس ومعاناتهم، ودافعت هيفاء عن المرأة كأي كاتبة تريد تحقيق وجودها في المجتمع، ولم يزعجها تصنيف الباحثين لها بأنها تكتب عن المرأة وتولي لها عناية خاصة، ولا تجد في مصطلح الأدب النسوي أي انتقاص لها. وشاركت في مؤتمرين تم عقدهما في جامعة جورج تاون بواشنطن سنتي 2001م و2002م عن صورة المرأة في الأدب العربي المعاصر، وحصدت جائزة أبي القاسم الشابي سنة 2002م عن المجموعة القصصية بعنوان: "ساقطة" تضم أربعة عشر قصة وكل قصة من هذه المجموعة تعكس صورة عن مجتمع يعاني بين شخصيات تنكر ذاتها، وأخرى مهمشة ومظلومة وأخرى تستقرأ الذات والحياة معا.

كتبت أول مجموعة قصصية سنة 1992م بعنوان: "ورود لن تموت". وأتبعتها في السنة الموالية 1993م بمجموعات قصصية أخرى : "قصص مهاجرة" سنة 1993م ثم "ضجيج الجسد" سنة 1993م، "غروب وكآبة" سنة 1994م، "خواطر مقهى رصيف" عام 1995، "فضاء كالقفص" عام 1995م ، "كومبارس" عام 1996، "ظل أسود حي" عام

[1]- حنان عواد، قضايا عربية في أدب غادة السمان ، بيروت: دار الطليعة ، 1989م، ص153.

1997م، "موت البجعة" عام 1997م ، "الساقطة" سنة 2000م، "عطر الحب" "يكفي أن يحبك قلب واحد لتعيش" و "مطر جاف" و "جمولة"

وكتبت عددا من الروايات على التوالي:

"قبو العباسيين" سنة 1995م ، "أفراح صغيرة وأفراح أخيرة" سنة 1996م، "نسر بجناح وحيد" سنة 1998م. "امرأة من طابقين" سنة 1999م، "أيقونة بلا وجه" سنة 2000م ، "امرأة من هذا العصر" سنة 2006م ، "أبواب مواربة" سنة 2007م.

2- العناصر الفنية في قصص هيفاء بيطار:

تأتي العناصر الفنية في قصص هيفاء بيطار بشكل متفاوت، وتبعا للفكرة التي تتبناها في كل قصة، وعموما الحديث عن قصص هيفاء بيطار يعني الحديث عن كل ما يخص أعماق الحياة، وأعماق النفس البشرية، وهي لا تدخل واحدة منهما إلا برفق وتختفي خلفها حتى تتحدث بنفسها عن نفسها، وهي بذلك توجه رسالة تبغي بها ايقاظ القارئ بوصفه المعني وحلقة الوصل بينها وبين باقي المجتمع، وهي غالبا ما تطرح المعاني نكيارين بين أن يتقبل الإنسان وضعه ويتعايش معه، أو أن يثور على وضعه بالعمل على تصحيحه ومحاربة كل الظروف التي تقهره وتقف في وجه سعادته وأحلامه، وهذا الخيار إنما هو خيار تخص به المرأة غالبا لكسر النموذج الذي وضعت فيه قصرا، ولا يمكن أن تتخطى هيكله المبني على الطاعة والرضوخ والتفاني في خدمة الأسرة، وعلى الرغم من محاولاتها المستميتة في الحفاظ على هذا الدور الذي منحته لها طبيعة الحياة، فهي تتعرض أحيانا إلى ما يجبرها على كسر هذا الهيكل.

تناقش هيفاء بيطار قضايا المرأة في قصصها و العنف الأسري والاضطهاد الاجتماعي، وتعد كاستمرار للصوت النسوي، أو كمثال على القصة القصيرة في ظل الأزمات السياسية والاجتماعية الحديثة.

2-1- الأحداث في قصصها:

تتنوع الأحداث في قصص هيفاء بيطار غير أن هذا التنوع يصب في قالب واحد وهو المعاناة والظلم والقهر الذي يحيط بحياة الشخصيات ويأتي في أشكال متعددة، إنّ الأحداث المعقدة في قصة "امرأة من غيم" تلفت النظر إلى أهمية النفس الانسانية وأن الضعف الذي تقوقعت فيه المرأة لعصور إنّما عن جبر وليس اختيار ف «رفيق عمرها تنكر لها وصار يتنقل من عشيقة إلى عشيقة في البداية كان يحرص على شعورها فينكر علاقاته، لكنه مع الوقت صار يحدق بها بنظرات لا تتصارع ولا تتكسر ويصرخ في وجه الحقائق التي تواجهه بها أنه حر بحياته، وإم لم تقبله كما هو فهي حرة باختيار حياتها»[1] وحتى وهو يخيرها فهو يضعها بين المطرقة والسندان بين حياة التشتت وحياة الذل، وتضطر البطلة أن تبقى وحيدة بعد أن يتمرد عليها زوجها وينظر إلى غيرها وتصاب بالصدمة وتحترق كجمرة يزيدها الهواء اتقادا فتثور وتشتعل نارها وتفكر في الانتقام لكرامتها والانفصال عن زوجها.

لا تنحصر مواضيع هيفاء بيطار عن ما يدور في النفس البشرية بل تتجاوزها إلى الأوضاع التي تصنعها اليد البشرية في قصة " إلى روح أحمد" تستنكر إهمال المرضى في المستشفيات عمدا وتفضح ما يجري فيها من تجاوزات خطيرة تؤدي إلى موت المريض « مات فريد في العشرين بسبب خطأ طبي، ميتة تافهة، فقد دخل المستشفى لتُجرى له عملية بواسير، المستشفى الوطني البائس لا يهتم بتعقيم الأدوات الجراحية ربما من فرط إيمان العاملين به

[1]- هيفاء بيطار، امرأة من غيم (غروب وكآبة)، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2013م، ص86.

بالعناية الإلهية، لا يعقمون الأدوات! تجرثم دم فريد بعد العملية ولم يتمكن الأطباء من إنقاذه فمات بعد ثلاثة أيام من العمل الجراحي»[1]. وغالبا ما تتقيد هيفاء بيطار بتسلسل المواقف فتنمو الأحداث بشكل طبيعي، ثم تتعقد، حتى تصل إلى لحظة التنوير وهدفها من كتابة قصتها، ويكون إما بالتنبيه أو بطرح حلول أو بتعرية قضية تراها متفشية وحلها عقيم بالنظر لصعوبة مواجهتها في الواقع، إنّ هذا الإهمال الذي يحدث في مستشفيات الفقراء ما هو إلاّ صورة مصغرة عن ما يحدث من تجاوزات في المجتمع بصفة عامة، ومن المستحيل أن يقدر إنسان بمفرده على مواجهته أو حله .

لهيفاء بيطار رؤيتها الخاصة في الحياة فهي تنظر بعين التميز وأنّ على الإنسان أن يجتهد حتى تكون له مكانة عالية تشير عليه دون غيره، وأنّ كل ما يقوم به الإنسان يجب أن ينطلق عن هدف يأخذه إلى النجاح والتفوق وهي الفكرة التي تقوم عليها قصتها " غروب وكتابة" «ثمة شيء ينهشني دوما لا أعرف ماهو؟ ! ما أصعب أن يكون المخلوق إنسانًا !!»[2] وأكثر ما يثير الشجن هو إحساس الإنسان بالاغتراب عن ذاته وعن مجتمعه وهو ما يسفر عن حالة من القلق الدائم تعيق بناء المجتمع وتزعزع أواصره، وهذه القصص هي مجموعة من التنبيهات إلى الأخطار المحدقة بالعالم العربي، وجدير بمعالجتها لبناء شخصية سليمة ومجتمع متماسك لتحقيق الارتقاء، وهي تكتب بإحساس عالي وبحرقة واضحة عن القضايا التي تمس الضعيف قبل القوي والفقير قبل الغني، وغالبا ما تقوم بدور المحامي في قصصها والذي يقف في ساحة المحكمة مشهرا دلائله في وجه القاضي، وليس هناك شك في تفاعل القارئ مع قصص هيفاء لما حققته من نجاح في الساحة الأدبية، وهو ما يدل على صدقها في الكتابة وفي الدفاع عن قضايا الضعفاء.

---

[1]- هيفاء بيطار، إلى روح أحمد (غروب وكتابة)، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2013م، ص9.

[2]- هيفاء بيطار، غروب وكتابة، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2013م، ص21.

2-2- **الألفاظ واللّغة:** تختار هيفاء بيطار لأفكارها ألفاظ دالة ومعبرة، وكل قضية تعلل عنها بمصطلحات تخصها، وهي إشارة واضحة لثراء قاموسها اللّغوي، وهي في سردها للأحداث ووصفها للأمكنة تتخذ مسارا واضحا في كل ما يلزم الوضوح والمباشرة، وتأخذ موضع المؤرخ أحيانا في تحديد التوقيت، وموضع المتخصص كالطبيب أو الفلاح أو الصحفي .. وهو ما يؤمن للكاتب علاقة ثقة متبادلة بينه وبين القارئ تزيد كلما ثبت الكاتب على مبادئه التي تصب في مصلحة المجتمع. وتسرد هيفاء الأحداث على لسان المتكلم، وتتلبس بشخصية البطل أو توثق الّأحداث عن طريق الرسائل، والحكايات المتضمنة، أو تؤرخ للأحداث بسردها من الخارج.

البناء: أكثر ما يعتمد عليه القاص في سرد الأحداث هو التشويق، وهيفاء في قصصها تولي عناية خاصة لتلاحم الوقائع، وسيرها بشكل متساند، وهي في سردها تحرص أن تقدم فكرتها كاملة، وعلى الرغم من ورود بعض المفاجآت فهي تمهد لها بأسباب تؤدي إليها حتى يحصل التناغم والانسجام، وتتحقق المتعة الأدبية التي تسعى إليها.

يختلف بناء القصص باختلاف أنواعها غير أنها تشترك جميعها في مقدمة توضيحية لفكرة القصة، وحتى يفهم سياقها إلى عقدة ثم مفاجآت تبعث القلق في نفس القارئ، وفي نفس الشخصيات أيضا، وينمو معها الصراع وتزداد حركة الأحداث حتى تشير إلى حلول تزول بها العقبات شيئا فشيئا حتى النهاية، غير أنّ النهايات أحيانا في قصصها تكون بداية لدورة أخرى من الأحداث نفسها معلومة النتائج مثل: قصة "العقاب" التي يعيش أحداثها رجل يعاني من جنون زوجته محاولا الانسلاخ عنها غير أنه يعود إليها على الرغم من حزنه وشقائه معها «قاد سيارته بيدين مرتعشتين كقلبه، وحين دخل سجنه الأنيق رآها جالسة في الصالون محتقنة الوجه متورمة العينين وفي حضنها علبة مناديل ورقية مستعدة لتلقف

دموعها ولعابها... أخذ نفسا عميقا استعدادا لمسرحية الجنون»[1] وترتاح نفس القارئ بعد وصوله إلى لحظة التنوير.

2-3- الشخصيات في قصصها:

كل شخصية لها ما يميزها، والمرأة هي الأكثر حضورا في قصص هيفاء بيطار فهي بارعة في إظهار طبيعتها الضعيفة والمقاومة في الوقت نفسه، بغية توصيل رسالتها للمجتمع بأن المرأة على الرغم من وضعها المأزوم نفسيا وجسديا فهي قادرة على النفاذ من المأزق النفسي والجسدي الذي وضعت فيه جبرا لا اختيارا، وعادة ما تكون البطلة التي تدور حولها أحداث القصة العامل الأكثر تأثيرا وتحريكا وتطويرا للأحداث سواء داخل النص أم خارجه، فهي تقدم قضاياها ومواقفها تقديما حيويا جدير بالالتفاف حوله، والمرأة على ضعفها برهنت الكاتبة أنها محط اهتمام كل فئات المجتمع كأم وكأخت وكابنة وكامرأة ساقطة وما إلى ذلك من أدوار نجحت في تأديتها بما يتطلبه موضوع القصة، وهي في كل أحوالها قادرة على القيادة، وجذب الانتباه إلى حياتها، وإلى نفسها وإلى جسدها وإلى مكانتها .. ولم تستغن هيفاء عن الرجل بوصفه المتسبب الأول والقائد المتخفي حول فعل المرأة وسلوكها سواء بشكل مباشر أم غير مباشر، وسواء بإرادتها أم دون إرادتها.

ووضعت هيفاء بيطار صورا عديدة للمرأة تتبعها صورا تناسبها من الرجال حتى تحقق التوازن لفكرتها؛ فهي تضع المرأة الضعيفة إزاء رجل متسلط يحاصرها ويخدعها حتى تقرب فكرتها أكثر للقارئ. و«الشخصية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد

[1]- هيفاء بيطار، العقاب (غروب وكآبة)، ص95.

التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناءها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي» [1]

تصور الكاتبة في قصصها حالات مختلفة تترجم ما يجري في المجتمع العربي من تجاوزات وصعاب تعترض جميع فئاته، وتطرح عددا من القضايا في قصصها بشجاعة كبيرة وبإحساس عالٍ ومرهف للتعبير عن حالة إنسانية تعاني الظلم والإهانة، ومن هذه النماذج بطل قصة " تحقيق الذات" الذي عاش فترة زمنية طويلة تحت سيطرة الزوجة الساخرة، وتنتهي بقراءته لكتاب في علم النفس يحلل حالته ويستقرأ ذاته فينتفض على وضعه وتحدث عنده حالة من الوعي ويقرر أن يغير من ردّات فعله ويعالج وضعه «أحس أنه يخلع جلده القديم منتشيًا بجلده الجديد المعافى، والذي لم يمتص كلمات الذل، عاهد نفسه وهو يضع الكتاب على صدره مصالبا يديه فوقه أن لن يسمح لمخلوق بإهانته، وبأنه سيسعى لتأكيد ذاته متبعًا النصائح التي قدمها المؤلف »[2]. وهي دعوة إلى ضرورة أن يتجاوز الإنسان مخاوفه، وكل العقبات التي تعترضه بكل الأدوات المتاحة أمامه، والكاتبة هنا تبرز قيمة العلم والثقافة في معالجة أخطر القضايا الاجتماعية.

وتصور الكاتبة حالة أخرى من اكتشاف الذات في قصة "الساقطة" بعد تنبيه خارجي يأتي من صديقة، إنها امرأة تلغي ذاتها من أجل إسعاد الآخرين ودون أن تتلقى منهم كلمة شكر، يرونها امرأة عانس ذميمة تعيش لتعطي لهم، وليس من حقها السعادة، في حين تراهم هي مساكين عليها مساعدتهم ! « ذات يوم قالت لها صديقتها: إنهم يمتصونك، ولن تجدي الخير منهم. ضحكت وشعت الطيبة من وجهها المحفور بتجاعيد خطها التعب والسهر

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص45.

[2]- هيفاء بيطار، تحقيق الذات، ص141.

طوال سنوات، قالت: إنهم مساكين يحتاجون لمن يساعدهم. »[1] الساقطة التي تضحي دون مقابل وأهملت ذاتها إلى أن صارت في الثالثة والخمسين وشاء القدر أن يدق الحب بابها فتلاقي استهجانا ممن حولها « كانت تسأل روحها بألم: لماذا نبذني الناس، لأنني أحببت؟ ترى ألا يحق لقلبي أن يخفق؟ »[2] وحاولت أن تتحمل قسوة الناس غير أن قسوة ابن أخيها لم تجد لها مبررا، وهي التي كانت تصرف عليه حتى أصبح رجلا مفتول العضلات، وما زاد من تدهور حالتها النفسية وعظم في عينها معاناتها، اتهامه لها بأنها ساقطة «اعترض طريقها وعيناه تقدحان شرًا قائلاً: إلى أين؟ لم تستطع أن تواجه الأذى في عينيه بالمثل، إنها تحبه رغمًا عنها. قالت: أتتبعني؟ قال: إنسانة ساقطة مثلك يجب أن أربيها. صعقها كلامه، فغرت فاها وهي تردد: غير معقول، أمسكها من ساعدها بقبضته الحديدية وقال: إلى البيت.»[3] وهذا التصرف يصف حجم معاناة المرأة التي تحيا في مجتمع يهمشها، وينكر تضحياتها ويدينها لأنها ترغب في الحياة والحب، وكأن المرأة ليس من حقها أن تحيا في سعادة وأنه عليها أن تلتزم بقانون العادات والتقاليد التي سطرها الرجل في المجتمع العربي وأي خروج عنها يعرضها للمساءلة.

السعيد بوطاجين:

1- نشأته ومنجزاته:

ولد السعيد بوطاجين سنة 1958م بتكسانة ولاية جيجل وهو أستاذ جامعي كاتب، قاص، روائي، ناقد، مترجم، و أكاديمي جزائري من مواليد تكسانة بولاية جيجل في 06 جانفي 1958 . تحصل على ديبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السوربون بفرنسا سنة

[1]- هيفاء بيطار، الساقطة، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010م، ص65.

[2]- المرجع نفسه هيفاء، ص67.

[3]- بيطار، الساقطة، ص68.

1982. وتخرج في جامعة الجزائر سنة 2007م بشهادة دكتوراه (المصطلح النقدي و الترجمة).

وهو عضو في كل من: اتحاد الكتّاب الجزائريين، اتحاد الكتّاب العرب. و عضو مؤسس لاتحاد المترجمين الجزائريين، وعضو مؤسس للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة.

وهو صوت القصة القصيرة الجزائرية المغاربية المعاصرة، ويجمع في قصصه بين الواقعية الاجتماعية والنقد للواقع السياسي والاجتماعي بعد الاستقلال، وقصصه غالبًا ما تتناول قضايا الهوية والاغتراب والسلطة والفساد وهي نماذج للأدب الوطني المحلي. يتميز بأسلوب واضح وقريب من الواقع.

مجموعاته القصصية:

- وفاة الرجل الميّت
- ما حدث لي غدا
- اللعنة عليكم جميعا
- حذائي و جواربي و أنتم
- تاكسانة، بداية الزعتر، آخر الجنّة.
- جلالة عبد الجيب.
- للأسف الشديد.

2- البناء الفني في قصص سعيد بوطاجين:

عادة ما يطرح السعيد بوطاجين قضايا تتعلق بالصراع بين الشخصيات الحاكمة والشخصيات المحكومة أيا كانت سلطتها، ممّا يجعل نصوصه في معظمها متماثلة في مواضيعها وفي شخصياتها أيضا، وغالبا ما يصطف الكاتب إلى جانب الفئة المظلومة في المجتمع، وهو ما يتضح بشكل جلي في قصصه: "اللعنة عليكم جميعا"، "وفاة الرجل الميت"، "ماحدث لي غدا"، "حذائي وجواربي". والمتمعن في هذه العناوين حتما سيلاحظ بعض السخرية والغرابة في هذه العناوين التي تدل على مفارقة يعيشها الكاتب في نصوصه تترجم معاناة المجتمع وشعوره بالقهر بمختلف أنواعه.

2-1- الشخصيات في قصصه:

تقف الشخصيات في قصص بوطاجين على طريقين وتصنف على أساسهما وهما: الشخصيات المظلومة والشخصيات الظالمة، وعادة ما يتخذ الكاتب من الشخصيات المثقفة شخصيات مظلومة تحارب الفساد المتفشي في المجتمع فتتعرض هذه الشخصيات لاستبداد السلطة واضطهادها. وتمثل هذه **الشخصيات المضطهدة** كل من عبد القفار في قصة " ماحدث لي غدا"، وعبد الله في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" وهذا البطل إلى جانب قوله ما يراه على الحق فهو يحارب الفساد بشجاعة كبيرة؛ فيثير المخاوف في أوساط السلطة، ويواجهونه خوفا على مصالحهم الشخصية، ويتعرض لعذاب شديد على يد الجلادين ويقع ضحية حكم أحد القضاة ويعدم حريته. وشخصية عبد الرحيم طارق في قصة "وفاة الرجل الميت" الرجل المثقف الذي يحارب فساد المسؤولين ويقع ضحيتهم ويلصقون به تهما لم يقوم بها، ولا من المعقول أن يقوم بها أي شخص، فيلصقون به تهمة انتحال شخصية قيس بن الملوح ويحكم عليه بالإعدام ! ومحمد في قصة " الجورب المبلل" الشخص المثقف الذي

تم إعدام معنوياته من طرف السلطة الفاسدة التي حاول محاربة جرائمها فوقع ضحية جرأته ولم يعد يشعر بكيانه ووجوده .. وغيرهم من الشخصيات التي اجتمعت على الهدف وأعدمت بأدوات مختلفة. وهو ما يدل على انتفاضة إنسانية يحاول بوطاجين تصويرها من منظوره الخاص، مدافعا على وجودها بتجديد أدواتها وأشكالها، وكأنه يريد أن يوصل فكرة أنه على قدر تنوع الشخصيات تتنوع طرقها في حماية الأخلاق ومحاربة الاستبداد.

وتتشكل الشخصيات القاهرة بحسب ما يتطلبه موضوع القصة، وعادة ما تشترك في دوافعها القذرة، ويصورها الكاتب بأبشع صورة حتى ينفر منها المجتمع ويهاجمها، وهي شخصيات تبيع ضميرها من أجل مصالحها كشخصية القاضي المستهترة التي تصادر حرية الشخصيات المظلومة، وهي رمز للقمع بدل العدالة في قصص بوطاجين، وهذه المفارقة التي يحرص عليها الكاتب في قصصه إنّما لبسط الواقع المتخفي، وفضح خباياه، وهي إشارة إلى تفشي الفساد حتى في أكثر مفاصل السلطة حساسية وهي العدالة.

وإلى جانب القاضي تنتشر شخصيات قذرة تملق السلطة من أجل مصالحها، وتتمركز في مناصب عليا من أجل التحكم في مصائر المثقفين، وتحجم مكانتهم وتشغلهم عن الأمور المهمة باختلاق مشاكل لإلهائهم عن أهدافهم ومشاريعهم التنموية. والملاحظ في شخصيات بوطاجين أنها على قلتها تؤدي وظائف مهمة وواضحة ولكل واحدة منها دورا أساسيا تؤديه سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة، ويكون رئيسيا أم ثانويا وفي كل حالاتها لا يمكن الاستغناء عنها، ولا يهتم بوطاجين بالبعد الجسدي والنفسي بقدر اهتمامه بالبعد الايديولوجي، وغالبا ما تنجح الشخصيات المتسلطة في تحجيم مكانة المثقف مع استمرار المواجهة بين المثقف والسلطة.

2-2- الأحداث في قصصه:

إنّ تغلب الشخصيات المتسلطة في قصص بوطاجين على الشخصيات الضعيفة بشكل مستمر يقلل من متعة الدهشة، وهو ما يثبط من توقعات القارئ فيجعله يتابع الأحداث دون شغف، متوقعا نهايتها ومسارها ويسحبه عنها شيئا فشيئا، ويبقى للأحداث متعتها الخاصة أثناء سردها لما تتضمنه من حكم وعبر مثل: السكوت عن الحق يؤدي حتما إلى خسارة الضحية وأن الرأي المخالف للجماعة وإن كان محقا سيؤول حتما إلى الخسارة، وهو ما حدث لسليمان البوهالي في قصة " وللضفادع حكمة" حيث تم اغتياله وهو يخاطب الضفادع التي حفظت كلامه ورددته بطريقتها، في حين تم إسكاته إلى الأبد من بني جلدته لمجرد أنه يرى أنّ طريقتهم في مواجهة وباء الطاعون وتفسيراتهم خاطئة.

2-3- المكان والزمان:

أكثر ما يلفت الانتباه في توظيف الزمن عند السعيد بوطاجين هو استخدامه لتقنيات تسريع الزمن بتركيزه على الأحداث الرئيسية وتجاوزه للأحداث الثانوية، وغالبا ما يلجأ إلى تقنية الحذف حتى يختصر مسافات زمنية طويلة بعبارات دالة ومختصرة جدا تعبر عن حياة بأكملها كقوله مثلا: «لم يأت زمن البق فالعمر كان بقا»[1] وهي جملة بقدر ماهي صغيرة فهي تعبر عن الحالة المزرية التي كانت تعيشها الشخصية، وبالنظر للكلمة التي وظفها "البق"[2] فهو يعبر عن واقع مأزوم نلحصه في هذه الحشرة. ويلجأ لتقنية الحذف إما ليختصر سنوات وأحيانا عصور في جملة واحدة، وإما لتعبر الشخصية عن ضياعها بطريقة

---

[1]- السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت (قصص)، ط2، الجزائر/ تيزي وزو: دار الأمل للنشر و الطباعة و التوزيع، 2005م، ص 90.

[2]- عادة ما يذكر البق للتعبير عن القحط والفقر والحياة المزرية التي تعيشها الشخصية، وعادة ما ترد في الواقع الجزائري عند المغالاة في الشكوى من الفقر "كلانا البق" بمعنى أكلنا البق بوصفه حشرة تظهر في أيام الفقر الشديد.

ساخرة «منذ عشرة قرون وخمس دقائق وأنا أنتظر، لكنه تأخر»[1] تترجم هذه العبارة التي تحمل مفارقة واضحة بين زمنين مدى الحنق الذي تعيشه الشخصية وهي تنتظر قضاء حاجتها، لدرجة أنها تعد الزمن بالدقيقة ولا تفلت من ذاكرتها المتعبة أي زمن مهما كان صغيرا بوصفه جزء من ألمها العميق.

وفي مقاطع أخرى يوظف عبارات عادية تستخدم في الحياة وتصف شعور الشخصيات «منذ ساعات طوال لم يغمض له جفن»[2] وهي تعبير عن الأرق الذي تعيشه الشخصية وانشغال ذهنها بأمر فيه تقرير مصير ما.. كما أنه يستعين بتقنية الاسترجاع عندما يتطلب سياق السرد استحضار أحداث ماضية، ويستخدم الحوار في شكليه الخارجي والداخلي، وهي عبارة عن مشاهد لكسر رتابة السرد فيتحقق التوازن الزمني بين القصة والخطاب «ظل غير مهتم تقريبا، يداه على ركبتيه المطبقتين وهو يتأمل المطلق وشكل البؤرة التي ستحتضنه»[3]

المكان مساحة ضرورية تقوم عليها أحداث القصة في قصص بوطاجين، ويصف الكاتب المكان سواء على لسان السارد أو على لسان أحد الشخصيات حتى يقرب صورته من خيال القارئ وحتى يتضاعف إحساسه بأحداث القصة «أصبحت القاعة كتلة صمت، تابوتا كبيرا محفوفا بالجنازات» ويؤدي المكان وظيفة بنائية فهو بالإضافة لكونه إطارا لأحداث القصة فهو يترجم واقع الشخصيات، ويصف حالتها ويؤثر فيها أيضا «فتحت سماء المدينة ذات الأزقة الشمقمقية والشوارع المحظوظة تولد عشرات الأحلام وتموت الآلاف»[4] وكأنه يضع الحياة والمكان في كفتي ميزان. والمكان بوصفه مؤثرا فهو له القدرة على أن يتحول إلى

---

[1]- السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت (قصص)، ص93.

[2]- السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا (قصص)، ط2؛ الجزائر/تيزي وزو: منشورات الاختلاف، 2001م، ص 10.

[3]- المرجع نفسه، ص 9.

[4]- السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا (قصص)، ص82.

عدو أو صديق ويسقط الكاتب ما يحدث على الواقع في قصصه فتصاحب الشخصيات المكان الجميل وهي حيلة للتخفيف من وطأة الأحداث التي يتعمد الكاتب إثقالها بأسلوبه الساخر، «كان هذا المكان صديقا. كانت هناك حديقة وكان شجر الكرز كان النوار وحديث التربة»[1]

2-4- **الألفاظ واللّغة:**

يستخدم بوطاجين ألفاظا تتناسب مع الشخصية دون مجاملة ويتحدث بالطريقة نفسها التي تتحدث بها الشخصية حتى وهي تعاني من عيوب الكلام « لا تشأل عن الشبب، يبدو أنك لشت آدميا متشلحا بمنطق الشمت، أو أنك قدمت من شماء أخرى، الشلام عليكم» [2] وهذا الحفاظ في الحقيقة ظاهره نقل الواقع كما هو وباطنه السخرية، وهو ما يضمن للكاتب تأثيرا مضاعفا في نفس القارئ جاذبا إياه إلى عالمه دون أن يشعر، والملاحظ أن السعيد بوطاجين على قدر تمكنه من اللّغة فهو يكتب بلغة استفزازية مثيرة للتفاعل بداية من الألفاظ التي يختارها لعناوينه القصصية (ما حدث لي غدا، اللعنة عليكم جميعا، وفاة الرجل الميت،) ويتميز أسلوبه بالاعتدال في الطرح والاقتصاد اللّغوي مراعيا حجم القصة وقدرتها الاستيعابية للمواضيع والألفاظ، ويعالج قضية معينة بتركيز شديد، ويدخل قارئه عوالم الخيال بداية من الجملة الأولى في القصة.

وسرده المستمر بلغة ساخرة يكشف عن إحساسه بالظلم الواقع على مجتمعه وما يعانيه من أوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية سيئة أثرت بطريقة أو بأخرى على نفسية المجتمع.

---

[1]- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا (قصص)، الجزائر: منشورات الاختلاف،2001م، ص 62.

[2]- المرجع نفسه، ص19.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ا.م. فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، حسن محمود، القاهرة: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، 1960م.
2. ابراهيم عيد، الموهبة والإبداع، سلسلة اقرأ، العدد 659، ط1، القاهرة: دار المعارف، 2000م.
3. إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، المعجم الوسيط، ط4، القاهرة، مجمع اللّغة العربية، 2004.
4. أبو الفضل جمال الدين محمد بن جلال الدين أبي العز مكرم بن نجيب الدين المعروف بابن منظور الأفريقي المصري الأنصاري الخزرجي، لسان العرب ، دار الحديث القاهرة، 2003م.
5. أبو عبية محمد حسن، الشخصية بين النظرية والتطبيق التربوي، ط1، القاهرة: دار المعارف، 1978م.
6. إحسان صادق سعيد، إشكالية التجاوز في أدب غادة السمان، رسالة ماجستير، إشراف: خليل الشيخ، جامعة اليرموك، الأردن ، 1996م.
7. أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، مؤسسة هنداوي، 2024م.
8. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلة، سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2010م.
9. استفتاء حول واقع القصة وقضاياها، العدد 10، سورية: مجلة الموقف الأدبي، 1974م.

10. آمنة يوسف، شعرية القصة القصيرة في اليمن، مكتبة الدراسات والنقد، ط1؛ اليمن: مركز عبادي للدراسات والنشر، 2003م.
11. إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي ابراهيم علي منوفي ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، 2000م.
12. البرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عزالدين وفؤاد كامل، المركز العربي للثقافة، 1960م.
13. برنس جيرالد، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، العدد 76،ط1؛ القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003م.
14. بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، {{جماليات وإشكاليات الإبداع}}، ج2، ط1؛ دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001-2002.
15. تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا،المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م.
16. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2؛ الدار البيضاء: دار توبقال، 1990م.
17. ثابت ملكاوي، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات نشأة وتطور، الإمارات: منشورات المجمع الثقافي، د.ت.
18. جبور عبد النور ، سهيل إدريس، المنهل ط5؛ بيروت: دار الآداب ودار العلم للملايين، 1979م.
19. جوزيف. م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: وداد عبد الله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.

20. حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، مصر: كتب عربية.
21. حميد لحمداني، بنية النص السردي ، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م.
22. حنا مينة، كيف حملت القلم، ط1، بيروت: دار الآداب، 1986م.
23. حنان عواد، قضايا عربية في أدب غادة السمان ، بيروت: دار الطليعة ، 1989م.
24. دافيلتو، ايزابيلا كاميرا، تر: دينكل، نور السمان، الموقف الأدبي ، العدد 229-233 ، مج3، سورية: اتحاد كتاب العرب، 1990م.
25. راغب النعماني ، القصة والقصصي، دمشق: مطبعة الترقي، د،س.
26. رامي أبو شهاب، بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردني (1967-2003)، ط1، عمان: منشورات أمانة عمان، 2008.
27. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ط2، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1964م.
28. رولان بارت، مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، دمشق: مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، 1993م.
29. رولان بور نوف وريال اوئيليه : عالم الرواية ، تر: نهاد التكرلي ،بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1991م.
30. زكريا تامر، الأطفال والمستقبل، العدد (214- 215)، سورية: مجلة المعرفة، 1979م- 1980م.

31. زكريا تامر، القبو ، مجموعة صهيل الجواد الأبيض، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1960م.
32. زكريا تامر، الكنز مجموعة صهيل الجواد الأبيض، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1960م.
33. زكريا تامر، رندا المجموعة القصصية النمور في اليوم العاشر، ط2؛ بيروت: دار الآداب، 1981.
34. زيد مطيع دماج، العقرب، بيروت: دار العودة، 1982م.
35. السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا (قصص)، الجزائر: منشورات الاختلاف،2001م.
36. السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت (قصص)، ط2؛ الجزائر/ تيزي وزو: دار الأمل للنشر و الطباعة و التوزيع، 2005م.
37. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا (قصص)، ط2؛ الجزائر/تيزي وزو: منشورات الاختلاف، 2001م.
38. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2؛ الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001م.
39. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ط1؛ الجزائر، تونس: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، 1985م.
40. سناء شعلان، (مذكرات رضيعة صانع الأحلام)، عمان: نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2005م.
41. سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ط2؛ القاهرة: مكتبة غريب، 1988م.

42. سيزا قاسم دراز، القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ط، 1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.
43. سيزا قاسم دراز، بناء الرواية العربية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
44. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1958)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
45. صلاح أحمد الدوش، الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، المجلد7، أماراباك ، مجلة علمية، العدد 20 ، الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، 2016م.
46. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة: دار الشروق، 1998م.
47. عباس محمود العقاد، خواطر في الفن والقصة، ط1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1973م.
48. عبد الرحمن الكيلوطي، القصة القصيرة في الأدب العربي علي الدوعاجي محمود تيمور، تونس: دار ابن خلدون للتوزيع.
49. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،ط1، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، 2000م.
50. عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزقها المطلق، ط1، بيروت: دار الفارابي، 1989م.
51. عبد الله خليفة ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، تونس: الدار العربية للكتاب، 1977م.

52. علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة العربي، بيروت، ط1، 2020م.
53. عواد علي، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب.." في: دراسات في الرواية العربية بالاشتراك مع آخرين ، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م.
54. غادة السمان : ليل الغرباء ط7، بيروت: منشورات غادة السمان 1986م.
55. غادة السمان، آخر قصة غير بيضاء (زمن الحب الآخر)، ط 5، منشورات غادة السمان ، بيروت 1988م.
56. غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، ط 2 ، بيروت: منشورات غادة السمان، 1990م.
57. غادة السمان، عيناك قدري، ط 10، بيروت: منشورات غادة السمان، 1993م.
58. غادة السمان، لا بحر في بيروت، ط 8، بيروت: منشورات غادة السمان 1988م.
59. غالب هلسا، الرواية العربية واقع وأفاق، بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981م.
60. فاضل الأسود، السرد السينمائي، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1996م.
61. الفيروز آبادي، مر: أنس الشامي، زكريا أحمد، 2008م.
62. كاظم الأحمدي، غناء الفواخت ، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1980 م.

63. مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، ط1، دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989م.
64. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1974م.
65. محمد التطواني، مهرب الأحلام "قصص"، الأردن: الآن ناشرون وموزعون، 2019م.
66. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1984م.
67. محمد يوب، عتبات القصة القصيرة جدا، الحوار المتمدن، العدد 3733، 2020/05/20.
68. محمد يوسف نجم، فن القصة ط5، بيروت: دار الثقافة، 1996م.
69. محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1955م.
70. محيي الدين صبحي، مقابلة مع زكريا تامر، العدد 126، سورية: مجلة المعرفة، 1972م.
71. المعجم الوسيط، ج1، ط3، القاهرة، مجمع اللغة العربية، مطابع الدار الهندسية، 1975م.
72. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1990م.
73. نبيلة ابراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ط1، القاهرة: منشورات دار غريب، 2007م.

74. نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث. (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م.
75. هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ط1، السودان: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2008م.
76. هيفاء بيطار، الساقطة، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010م.
77. هيفاء بيطار، العقاب (غروب وكتابة)، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2013م.
78. هيفاء بيطار، إلى روح أحمد (غروب وكتابة)، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2013م.
79. هيفاء بيطار، امرأة من غيم (غروب وكتابة)، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2013م.
80. هيفاء بيطار، تحقيق الذات، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010م.
81. هيفاء بيطار، غروب وكتابة، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2013م.
82. ياسين النصيّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دمشق: دار نينوى، 2009م.
83. يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني" ، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 8، الدار البيضاء، 1987م.
84. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، مصر: دار المعارف، 1995م.

85. يوسف إدريس، (جمهورية فرحات قصة حب)، القاهرة: دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة.
86. يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريًا وتطبيقًا، سلسلة الهلال، العدد 316، القاهرة: 1977م.
87. يوسف الشاروني، القصة تطورًا وتمردًا، ط2، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2000م.

فهرس الموضوعات

مفهوم القص والقصة.. 3

مراحل تطور القصة العربية القصيرة...19

عناصر البناء الفني في القصة القصيرة 27

التعالق الأجناسي وحيوية البنية في القصة القصيرة 37

عتبات النص..46

العناصر السردية للقصة القصيرة...53

أعلام القصة العربية القصيرة المعاصرة......................................77

قائمة المصادر والمراجع..117

فهرس:...126