كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة ماجستير بعنوان

"تحليل الخطاب في المجموعة القصصية "مارشات عسكرية" لهند أبي الشعر"

Analysis of the Discourse in the Anecdotal Group Military Marches" of Hind Abu Al_Shaar"

إعداد

الطالب: أحمد محمود فايز أحمد

١٦٢٠٣٠١٠٠٣

إشراف الدكتورة

منتهى الحراحشة

٢٠١٩ م

التفويض

أنا أحمد محمود فايز أحمد، أفوض جامعة آل البيت بتزويد نُسخ من رسالتي، للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع: .....

التاريخ: ٨/٥/٢٠١٩

نموذج اقرار

انا أحمد محمود فايز أحمد الرقم الجامعي: ١٦٢٠٣٠١٠٠٣

تخصص: لغة عربية وآدابها كلية: الآداب والعلوم الإنسانية.

أُعلنُ بأني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت وانظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المفعول المتعلقة بإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه، عندما قمت شخصيا بإعداد رسالتي بعنوان: "تحليل الخطاب في المجموعة القصصية "مارشات عسكرية" لهند أبي الشعر".

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية. كما أنني أُعلن بأن رسالتي هذه غير منقولة أو مستلة من رسائل أو أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة اعلامية، وتأسيساً على ما تقدم فأنني اتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك بما فيه حق مجلس العمداء في جامعة آل البيت بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها وسحب شهادة التخرّج مني بعد صدورها دون أن يكون لي الحق في التظلم أو الاعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالب:

التاريخ: ٨/ ٥/ ٢٠١٩م.

قرار لجنة المناقشة

"تحليل الخطاب في المجموعة القصصية "مارشات عسكرية" لهند أبو الشعر"

Analysis of the discourse in the anecdotal group

Military marches" of Hind Abu Al_Shaar"

إعداد الطالب:

أحمد محمود فايز أحمد

١٦٢٠٣٠١٠٠٣

إشراف

الدكتورة منتهى الحراحشة

نوقشت بتاريخ: ٨ /٥ / ٢٠١٩م

أعضاء لجنة الحكم	التوقيع
د. منتهى الحراحشة(مشرفا ورئيسا) أستاذ الأدب والنقد العربي الحديث والمعاصر- جامعة آل البيت .	.....
د.إبراهيم أبو علوش (عضو لجنة) أستاذ البيان القرآني - جامعة آل البيت .	.....
د. مها عبد القادر المبيضين (عضو لجنة) أستاذ الأدب والنقد العربي القديم – جامعة آل البيت .	.....
أ.د عبد الباسط محمد الزيود (عضو لجنة خارجي) أستاذ النقد الأدبي العربي الحديث – الجامعة الهاشمية .	.....

الإهداء

أهدي هذ العمل:

إلى روحٍ أضناني فراقها، إلى إنسان غرس قيم الأخلاق والعلم في نفسي, والدي الحبيب رحمك الله تعالى ..

إلى أمي الشمعة المضيئة في الليالي الحالكة، من قدمت لي كل الدعم من أجل هذا الإنجاز..

إلى إخواني وأخواتي الأعزاء من حفزوني لمواصلة طريق التميز والارتقاء..

إلى أصدقائي الأعزاء وأخص بالذكر:

عمر نسيم - أسامة السعدي - أحمد الغويري - إيهاب زاهر - عبد الله أبو صالحة..

أحمد محمود فايز أحمد

شكر وعرفان

أتوجه بالشكر الجزيل لمشرفتي الدكتورة منتهى الحراحشة على دعمها الدؤوب لي وارشاداتها ونصائحها التي كان لها الأثر الأكبر في نفسي وحرصها على تقديم هذه الدراسة على الوجه الذي يليق بالمناقشة ...

كما أتوجه بالشكر لأعضاء لجنة المناقشة من تفضلوا علي بمناقشة هذه الدراسة فجزاكم الله عنا خير الجزاء ..

كما أتقدم بالشكر الجزيل، لكل صاحب رسالة وقضية، ولكل عالِم أخذت عنه العلم، في الجامعة، ولكل حر أخفض الجناح للعلماء الذين علموه ولو حرفا في مسيرة حياته، أشكركم كلكم من القلب.

احمد محمود فايز أحمد

فهرس المحتويات

التفويض..... ب

نموذج اقرار ..... ج

قرار لجنة المناقشة..... د

الإهداء ..... هـ

شكر وعرفان ..... و

فهرس المحتويات ..... ز

الملخص باللغة العربية ..... ي

المقدمة..... ١

التمهيد..... ٣

مدخل إلى مفاهيم: النص، والخطاب، والقصة القصيرة ٣

مفهوم الخطاب..... ٤

الخطاب اصطلاحا: ٥

مفهوم النص:..... ٨

العلاقة بين الخطاب والنص ١٢

مفهوم القصة القصيرة لغة..... ١٣

نشأة القصة القصيرة في الأردن ١٧

عالم هند أبو الشعر القصصي..... ٢١

الفصل الأول أنواع الخطاب في قصص مارشات عسكرية ٢٦

الخطاب الأدبي ٢٧

الخطاب السياسي والتاريخي: ٣٧

الخطاب التاريخي ٣٩
الخطاب الديني ٥٥
الفصل الثاني مستويات الخطاب وأنماطه في قصص مارشات عسكرية ٦٠
أولاً: مستويات الخطاب ٦٥
١- خطاب الراوي:..... ٦٦
٢- خطاب الشخصيات..... ٦٩
ثانيًا: أنماط تقديم الخطاب ٧٣
١- الخطاب المسرود: ٧٣
٢- الخطاب المنقول:..... ٧٨
أ- الخطاب المباشر ٧٩
ب- الخطاب غير المباشر ٨٤
جـ- الخطاب الحر..... ٨٧
الفصل الثالث العناصر الفنية وتشكيل الخطاب في قصص مارشات عسكرية..... ٩١
المبحث الأول: الحدث ٩١
المبحث الثاني: الشخصيات ورسمها: ١٠٤
المبحث الثالث: الزمان ١١٢
المبحث الرابع: المكان..... ١٢٢
المبحث الخامس: الأساليب السردية ١٣٤
أولاً: السرد الموضوعي ١٣٧
ثانيًا: السرد الذاتي..... ١٣٨
ثالثًا: السرد المتداخل ١٤٠
المبحث السادس: النسيج اللغوي ١٤١
أولا: اللغة التقريرية ١٤٢

ثانيا: اللغة التصويرية ١٤٣

خاتمة..... ١٤٥

المراجع ١٤٧

الملاحق..... ١٦٤

الملخص باللغة الإنجليزية..... ١٦٦

"تحليل الخطاب في المجموعة القصصية "مارشات عسكرية" لهند أبو الشعر"

إعداد الطالب: أحمد محمود فايز أحمد

إشراف الدكتورة: منتهى الحراحشة

الملخص باللغة العربية

هدفت هذه الرسالة إلى تحليل الخطاب الروائي في قصص مارشات عسكرية للكاتبة هند أبي الشعر، وقد اشتملت على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، عرضت في المقدمة لأهمية الدراسة، ودوافع اختيارها، ومنهجها، وأبرز الصعوبات التي واجهتها.

أوضح الباحث في التمهيد مفهوم الخطاب ومفهوم النص، عند العلماء والعلاقة بينهما، وتخلل ذلك مبحث عن عالم هند أبي شعر القصصي، أما الفصل الأول فقد تناول أنواع الخطاب في قصص مارشات عسكرية، فكان الحديث عن الخطاب السياسي والتاريخي والديني، وأن المجموعات القصصية تناولت انواعا مختلفة من الخطابات، وأحيانا تتنوع الخطابات ضمن القصة الواحدة.

وفي الفصل الثاني جاء الحديث عن مستويات الخطاب، فبحث خطاب الراوي وانواع الراوي وتقنياته، وخطاب الشخصيات وأنواعه، وأنماط الخطاب كالخطاب المسرود، والخطاب المنقول، والخطاب الحر، والخطاب المباشر والخطاب غير المباشر،

أما الفصل الثالث، ففيه حديث عن العناصر الفنية، كالحدث والمكان، والشخصيات، وأساليب السرد.

ختم البحث بخاتمة فيها أهم النتائج، فقصص مارشات عسكرية، قدمت نوعا من الخطاب المتنوع والمتعدد على المستويات كافة، كما أنها أمعنت التفنن في الرمز والإيحاء، واستدعاء التاريخ وتوظيفه من خلال الرموز التاريخية.

وذُيّلت الرسالة بتعريف عن الكاتبة هند أبي الشعر وقائمة المصادر والمراجع.

المقدمة

تتجلى جمالية النص القصصي في خطابه المرتبط باستخدام اللغة استخداما بلاغيا، بحيث تؤدي الألفاظ اللغوية دلالات تزيد النص قوة في الخطاب، وجمالا في الأسلوب، كما تعبر عن المعنى خير تعبير، لتحمل في طياتها الظروف الاجتماعية والاقتصادية السياسية التي يحياها أبطال القصة، فالقاص يقوم من خلال استحضار مقدمة قصته، وشخوصها، وزمانها، ومكانها، وموضوعها، وحبكتها، وعقدتها، وأحداثها، وصراعها، وأزمتها، ونمو أحداثها، ليضيء للقارئ روحه، ويقدم له كشف حساب، وبوحا حميما، فيعيش معه هواجسه، ويعايش ظروف حياته، ومن هنا نهضت النصوص القصصية التي أبدعتها هند أبو الشعر على نوع خاص من السرد والخطاب، وجماليات في الشكل والمضمون ، فقد تحلت بملامح خطابية ذات قوة خاصة ميزتها عن أنواع الخطاب المختلفة، وحملت أبعادا جمالية نأت بها عن مشابهة مثيلاتها من القاصات الأخريات، فهي تحمل دلالات خاصة ومضامين مختلفة.

وتنبع أهمية القصص التي تناولتها هند أبو الشعر من حيث المضامين والشخصيات القصصية التي تناولتها والتي حاولت إبرازها من خلال فنيات بناء السرد، واجتلاب قوة الخطاب، وتتبع جماليات التشكيل، فقد أظهرت القاصة زمن الدولة العثمانية من خلال تناول شخصية (الجدة) لترسم بأسلوبها القصصي المتنامي أزمة الأمة العربية من بداية انهيار الدولة العثمانية إلى اليوم، كما أظهرت شخصية (الجد) في قصصها لتعبر عن ذاكرة التاريخ العربي الحديث الذي برز فيه الاستعمار بصوره المختلفة، وكثرت فيه الخطابات السياسية والعسكرية حتى أخذ يمجد الألحان الوطنية. أما شخصية (الأب) فقد أظهرتها بثوب القائد العربي الذي يبحث عن هويته، كما أظهرت (الأم) كشخصية لم تتمكن من تحديد بطلها حتى تاهت في دروب الحياة.

وبتناول المعطيات السابقة يرى الباحث أن هذه الدراسة جديدة في هذا المجال، حيث تعد الأولى لمجموعة" مارشات عسكرية" من حيث دراسة الخطاب، وأنواعه، وعناصره في القصة القصيرة في الأردن. إذ سيحاول الباحث استعراض النصوص القصصية الواردة في المجموعة القصصية في ضوء العناصر الفنية للقصة القصيرة، وقوة الخطاب، وجمالية التشكيل، والنظر فيها للوصول بها إلى درجة من النضج؛ ليكون هناك آراء نقدية في اتجاهات النصوص القصصية، وما استحدثته القاصة من مضامين وعناصر جديدة.

وقد آثر الباحث أن يتناول المجموعة القصصية " مارشات عسكرية " كأنموذج من أعمال هند أبي الشعر يطبق عليها دراسته، ليصل إلى تحليل أدبي ناضج للأسلوب الخطابي الذي تبنيه

في بناء قصصها، آخذا بعين الاعتبار قلة الدراسات التي تتناول هذا الجانب بالبحث والتطبيق، على كثرة ما في هذه المجموعة من مواطن الإبداع القصصي والسرد والخطاب والتشكيل.

ويتطلب إعداد هذا البحث الاطلاع على ما في المكتبة العربية من دراسات، ومصادر ومراجع، ومجلات، ورسائل تتصل بشكل مباشر أو غير مباشر بموضوع البحث، وحتى تحقق هذه الدراسة ما تصبو إليه من أهداف فقد جرى تقسيمها إلى: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة. تقف المقدمة على الهيكل العام لخطة البحث، وفي التمهيد سيكون فيه الحديث عن مفهوم الخطاب، ومفهوم النص, ومفهوم القصة القصيرة , والحديث عن عالم هند أبي الشعر القصصي, وتتضمن الفصول الثلاثة الرئيسة الآتي: الفصل الأول، وفيه؛ أنواع الخطاب في قصص مارشات عسكرية (الأدبي, والتاريخي، والسياسي, والديني, والاجتماعي, والثقافي) وفي الفصل الثاني سيتم الحديث عن مستويات الخطاب وأنماطه في قصص مارشات عسكرية. أما في الفصل الثالث: فسيتم الحديث عن العناصر الفنية وتشكيل الخطاب في قصص " مارشات عسكرية " (الأحداث الشخوص، الزمان, المكان, الأساليب السردية , النسيج اللغوي)، وفي نهاية البحث خاتمة تشتمل على أهم النتائج التي توصل إليها الباحث .

التمهيد

مدخل إلى مفاهيم: النص، والخطاب، والقصة القصيرة

تتعدد المصطلحات اللغوية وتتداخل، بما يشكّل تحديا في الدراسات النقدية، وقد يربك هذا التداخل أحيانا في التمييز بينها، لذا على الباحث أن يؤسس دراسته على شرح هذه المصطلحات والتمييز بينها، لتشكيل أرضية صلبة تقوم عليها دراسته، ومن هذه المصطلحات مثلا (النص/ الخطاب)، فـ"المتأمل للدراسات النصيّة يجد كثيرا منها استعملت مصطلح النص (Text)، وهي تعني به الخطاب Discours، ويجد كثيرا منها قد استعملت الخطاب حين تقصد النصّ"[1].

وتأسيسا على ذلك، لا بد من معرفة بسيطة لمعنى الخطاب ومعنى النص، لندخل بعدها عوالم هند أبي الشعر القصصية؛ محاولين تتبع أنواع الخطاب «الأدبي والتاريخي والسياسي والديني»، ومستوياته «الراوي والشخصيات»، وأنماطه «المسرود والمنقول»، في مجموعتها القصصية «مارشات عسكرية»، ومن ثم التعرّف إلى العناصر الفنية من أحداث وشخوص ونسيج لغوي في تلك المجموعة، وتتبع الزمان والمكان فيها.

إن التداخل بين مفهومي الخطاب والنص أحيانا، وافتراقهما أحيانا أخرى، نتج عنه تعدد الآراء ووجهات النظر حولهما، فمنها ما تقول إنّ الخطاب أكثر عمومية من النص، وإنّه يمكن «لمجموعة نصوص ذات علاقة مشتركة بينها في واحد من مجالات المعرفة، أن تعدّ خطابا»[2] ومنها ما يقول أن كلمة خطاب "كلمة تستخدم للدلالة على كل كلام متصل اتصالا يمكنه من أن ينقل رسالة كلامية من المتكلم أو الكاتب"[3] ومنها ما تقول بشمولية النص للخطاب، فلكلّ نص بنيتين دلاليتين، واحدة صغرى تتعلق بالعناصر اللغوية والنحوية المنتظمة نظما متناسقا، وأخرى كبرى تتعلق بربط جمل النص بجمل كبرى من نصوص أخرى مكونة بنية خطابية[4]؛

---

١ بوقرة، نعمان ٢٠٠٧، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة، **مجلة علامات في النقد**، العدد ٦١، أيار ٢٠٠٧، ص١٧.

٢ بوجراند، روبرت، ١٩٩٨، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ص٩٢.

٣ العموش، خلود، الخطاب القرآني، دار جدارا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص٢٤.

٤ فريرة، توفيق ٢٠٠٠، **كيف أشرح النص الأدبي**، ط١، تونس: دار قرطاج للنشر، ص١٨٣.

أما النص فيعرفه الأزهر الزناد أنه "نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط التي تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلٍ واحد, هو ما نطلقُ عليه مصطلح (نصّ)"[1]، ويعرفه عبد الملك مرتاض بقوله: "النص يشكّلُ بنية مغلقة لها بداية ونهاية"[2] ومنهم من لاحظ النص بمعناه الكتابي ورأى أن النص ذو متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق[3] أو هو متواليات جملية بينها روابط معنوية تتصف بالاتساق والانسجام تشكل بنية كلية كبرى ذات دلالة وهدف[4] وهذا الرأي الأخير لا يعد النص المفكك الذي لا يدل على معنى بأنه نص بل تسقط عنه النصية لأن المعنى المعجمي للنص هو البروز والظهور أي الوضوح، أما المعنى الاصطلاحي فهو جملة العلاقات الواضحة المبينة للمعنى.

وثمة فئة ثالثة تقول بترادف المفهومين وتكافئهما في المعنى من حيث الشمولية، فـ"إذا ما تحول الخطاب إلى شكل كتابي، صار نصًا"[5] وستشرح الدراسة مفهوم الخطاب والنص بالتفصيل في المباحث اللاحقة.

مفهوم الخطاب

يصعب علينا وضع إطار تعريفي محدد للخطاب؛ لاختلاف الدارسين في تعريفه وفقا لاختلاف حقولهم المعرفية والهدف الذي ينشأ من أجله الخطاب أساسا، فيرتبط الخطاب بالمجال الفكري الذي يستخدم به، كما يرتبط بمفاهيم أخرى مثل اللغة والنص، ومن هنا ظهرت أنواع متعددة للخطاب كالخطاب الديني أو الأدبي أو السياسي.

الخطاب لغة: يُورد كل من ابن منظور في لسان العرب، والرازي في مختار الصحاح، الخطاب كمرادف للكلام، يرد في لسان العرب؛ مادة خطب: «الـخَطْبُ: الشَّأْنُ أو الأَمْرُ، صَغُر أو

---

١ الزناد، الأزهر: نسيج النص، ص١٢.

٢ مرتاض، عبد الملك، **النص الأدبي من أين وإلى أين**، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى: ١٩٨٣م، ص١٨.

٣ ينظر: يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي الغربي – بيروت، الطبعة الثانية - ٢٠٠١م ص١٢.

٤ ينظر: الخلف، محمد، **نحو النص في الخطاب القرآني**، دار كنوز المعرفة-عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م، ص٢٩.

٥ ريكوار، بول، النص والتأويل، ترجمة مصطفى عبد الحق، **مجلة العرب والفكر العلمي**، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨، ص٣٧.

عَظُم. والـخَطْبُ: الأمر الذي تَقَعَ فيه الـمخاطبة، والشأنُ والـحالُ. والخطبة هي اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب. والمخاطبة مفاعلة من الخطاب»[1].

وفي مختار الصحاح: «خَاطَبَهُ بِالْكَلَامِ (مُخَاطَبَةً) وَ(خِطَابًا). و(خَطَبَ) عَلَى الْمِنْبَرِ (خُطْبَةً) بِضَمِّ الْخَاءِ وخَطَابَةً »[2].

أما المعجم الوسيط فكان أكثر ربطا للخطاب بالكلام: «خاطبهُ مخاطبة، وخطابا: كالمَهُ وحادثه. ووجّه إليه كلاماً. ويقال: خاطبه في الأمر: حدّثه بشأنه. والخطاب: الكلام[3].

وجاءت مادة خطب في مواضع عدة من القرآن الكريم[4] كان فيها مصطلح الخطاب يحيلنا دائما على الكلام، فقد أورد الزمخشري تفسيره للآية القرآنية (وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب)[5] مبينا أن معنى «فصل الخطاب» هنا هو :«الكلام المبين الدال على المقصود بلا التباس»[6] فالقصد هنا ليس به اختصار مخل، ولا إشباع ممل.

الخطاب اصطلاحا:

تتعدد تعريفات الخطاب في المعاجم الحديثة؛ بتعدد وجهات نظر أصحابها ونظرتهم إلى علاقته بالنص؛ التقاءً أو افتراقا، ففي معجم مصطلحات نقد الرواية يعرّف الخطاب في المفهوم السردي بأنه: "القول الشفهي أو الخطّي الذي يُخبر عن حدث أو سلسلة أحداث. وهذا التعريف

---

١ ابن منظور، أبو الفضل (ت ٧١١ هـ)، **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، مادة خطب: ج٤، ص٣٦.

٢ الرازي، محمد بن أبي بكر (ت ٦٦٦هـ)، **مختار الصحاح**، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٩، مادة خطب، ص٢٦٢.

٣ مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤، **المعجم الوسيط**، ط١، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، مادة: (خطب)، ص٢٤٣.

٤ ينظر: إبراهيم، محمد إسماعيل، ١٩٨٠، **معجم الألفاظ والأعلام القرآنية**، ط٢، القاهرة: دار الفكر العربي، مادة: (خطب)، ص ١٩٦-١٦٧.

٥ سورة [ص]، الآية ٢٠.

٦ الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق وتعليق محمد مرسي عامر. مج ٥-٦، القاهرة: دار المصحف، د.ت، ص٨٠.

يقرّب الخطاب من النصّ، ويقرّبه من السرد، وهو وضع الحكاية في نصّ لنقلها إلى القارئ، لكنّه يبعده عن الحكاية، وهي مضمون النص" .[١]

أما معجم المصطلحات العربية فيرى أن الخطاب أقرب إلى الرسالة المكتوبة فيعرفه بأنّه: "نص مكتوب يُنقل من مُرسِل إلى مُرسَل إليه يتضمن عادة أنباء لا تخص سواهما. لكن الرسالة أخذت تكتب لأغراض أدبية قابلة للنشر منذ القدم، وكانت مدارس البلاغة في العالمين اليوناني والروماني القديمين تدرس قواعد تحرير الرسائل والخطابات، الأمر الذي ساعد على انتقالها من مجرد كتابات شخصية إلى جنس أدبي قريب من المقال في الآداب الغربية (سواء أكتب نظما أم نثرا، أو من المقامة في الأدب العربي.[٢]

وللخطاب برأي برنس، مادة وشكل، المادة وسيط تظهر فيه: لغة شفاهية أو مكتوبة، صور ساكنة أو متحركة، إيماءات)، والشكل مجموعة مترابطة من الملفوظات السردية التي تعرض القصة، وعلى نحو أكثر خصوصية تحدد ترتيب عرض المواقف والأحداث. ويضيف برنس أن الخطاب طبقا لبنفنيست هو بالإضافة إلى القصة أو الحكاية أحد نظامين لسانيين فرعيين متمايزين ومكملين. وفي الخطاب يتم الربط بين حالة أو حدث والمقام الذي تبرز فيه تلك الحالة أو ذلك الحدث لسانيا، ومن ثم، فإن الخطاب يتضمن إحالة إلى مقام التلفظ ويشتمل ضمنا على مرسل ومستقبل، بينما لا تضم الحكاية مثل هذه العوامل.[٣]

أما في اللسانيات فيشكل الخطاب وحدة لغوية تتركب من مجموعة من الجمل في انتظام واتساق، ويركز اللسانيون على الجانب اللفظي للخطاب. ومنهم من يرى أنه «مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التي تكوّن بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل».[٤] فللخطاب جذور في اللسانيات، ووجوده منوط بثنائية اللغة والكلام.

---

١ زيتوني، لطيف ٢٠٠٢، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، ص٨٩.

٢ المهندس، كامل، وهبة، مجدي ١٩٨٤، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ص١٥٩.

٣ ينظر: برنس، جيرالد ٢٠٠٣، **قاموس السرديات**، ترجمة السيد إمام، ط١، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ص٤٨.

٤ الزواوي بغورة ٢٠٠٠، **مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو**، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص٩٤.

وللخطاب جذور في الأسلوبيات، سواء من واجهتها القديمة التي تعنى بالبلاغة إلى جانب قواعد اللغة، أو من واجهتها الحداثية التي راعت النظام الصوتي والتركيب المورفولوجي، والبناء الدلالي، أي الملفوظ الذي يراه اللسانيون نصا، ويراه النقاد خطابا[١]

وتشكل العلاقة التبادلية بين اللغة والمنطوق عماد الخطاب، وهو في معنى من معانيه يجسد اللغة من حيث أنها حوار بين الكاتب والقارئ، أو بين تمثيلات أحدهما مع تمثيلات الآخر[٢]

لقد عرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الخطاب بأنه «مجموع التعابير الخاصة التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي» [٣]

في حين يؤسس فوكو للخطاب سياقاً دلالياً واصطلاحياً مميزاً، ويقدّم تعريفات عدة له تتفق جميعها على أنه مجموعة من الجمل والعبارات التي تنتمي لتشكيل واحد، فهو بنظره: «مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات.. والتي تنتسب إلى نفس نظام التكون... فهو ليس وحده بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لانهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال ، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها»[٤]

أما الجابري (١٩٨٢) فينظر إلى الخطاب كحدث تفاعلي يتأسس على تبادل مجموعة من النصوص بين المرسل والمتلقي، تولد مجموعة من الأفكار الدلالية المصوغة بشكل مقدمات ونتائج، ويفصل في مفهومه عن الخطاب بين القراءة الاستنساخية للمتلقي، والقراءة التأويلية (التشخيصية) التي تنبني على وجهات نظر خاصة بالمتلقي[٥]

ويعرفه تودروف بأنه "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"[٦]

---

١ حفصاوي، خيرة، بنية الخطاب الروائي، رواية الطلياني لشكري المبخوت أنموذجا، **رسالة ماجستير غير منشورة**، جامعة الجيلالي بونعامة، الجزائر، ٢٠١٦، ص١٧.

٢ ينظر: عناني، محمد ١٩٩٥، **من قضايا الأدب الحديث**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٦.

٣ علوش، سعد ١٩٨٥، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، الدار البيضاء: سوشبرس، ص ٨٣

٤ فوكو، ميشيل ١٩٨٥، **نظام الخطاب وإرادة المعرفة**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط١، الدار البيضاء: الدار المغربية للنشر، ص١٠٨.

٥ الجابري، محمد عابد ١٩٨٢، **الخطاب العربي المعاصر** ، ط١، بيروت: دار الطليعة، ص ٣٥

٦ تودروف، تزفتان ١٩٩٣، **اللغة والأدب في الخطاب الأدبي**، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، بيروت: المركز الثقافي، ص٤٨.

لقد حاول بعض المفكرين العرب إيجاد مفهوم عربي للخطاب يقترب من المفهوم الغربي له، معتمدين على أن جوهر مفهومه هو الكلام الحامل لرسالة، يراد إيصالها للناس بالاعتماد على سلطة ما[1].

ويرى الباحث أن الخطاب كلام متصل متسق منسجم ذو معنى يهدف المتكلم إلى إيصاله للمتلقي، وكلمة خطاب أكبر من كلمة نص من حيث الدلالة، فيمكن للجملة أو الجملتين أن يكونا نصا، لكن الخطاب يجب أن يتألف من أكثر من نص كي يكون خطابا، فيجب أن تتعدد الأصوات والمعاني داخل المكتوب أو المنطوق كي يكون خطابا، كما يتصف الخطاب بالشمولية، فأي خطاب أو خطبة يجب أن تسبر أغوار الموضوع كله، وهو لا ينهض إلا بأطراف ثلاث: الخطيب، والخطبة/الخطاب، والمتلقي.

مفهوم النص:

النص لغة: ورد في لسان العرب في مادة: نصص: «النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْرِي أي أرْفَعَ له وأسْنَدَ. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رَفَعَتْه. وَوُضِعَ على المِنَصَّةِ أي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. والمِنَصَّةُ: ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى، ونَصَّ المتاعَ نصًّا: جعلَ بعضه على بعض»[2].

وفي مختار الصحاح: "نص الشيء رفعه، ونصّ الحديث إلى فلان رفعه إليه. ونصّ كل شيء منتهاه"[3].

إذا فإن مفهوم النص في لسان العرب ومختار الصحاح، يحمل دلالة الرفع، والارتفاع والظهور.

أما في القاموس المحيط فيطلق على الكلام المفهوم من الكتاب والسنة[4]:

---

١ ينظر: جبار، صفاء، **تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية** (دراسة في الأسس النظرية)، ١٩٩٦م، **رسالة ماجستير غير منشورة**، جامعة بغداد، كلية الآداب، ص١١.

٢ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة نصص، ج٧، ص٩٧.

٣ الرازي، **مختار الصحاح**، ص٢٧٦.

٤ الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب (ت ٨١٧هـ)، **القاموس المحيط**، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، ط٨، بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥، ص٦٣٢.

وفي المعجم الوسيط النص: «ما لا يحتمل إلا معنىً واحدًا، وقيل: ما لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهادَ مع النصِّ»[1].

أما في التعريفات للجرجاني فالنص «ما ازداد وضوحًا على الظاهر لمعنى المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل: أحسِنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتم بغمي، كان نصًا في بيان محبته»[2].

وعند الأصوليين لقي هذا المصطلح اهتماما كبيرا باعتباره طرفا أو جهة من جهات معادلة «علاقة اللفظ بالمعنى »، والتي كان لها حظ الأسد من الاهتمام عندهم، فنجدهم – جراء ذلك - أطلقوا على بعض الألفاظ مصطلحات عديدة تبعا لدرجات ظهور المعنى فيها وخفائه، أما الذي يرتبط بوضوح المعنى، فذلك هو الظاهر والنص والمفسر والمحكم. وأما الذي يرتبط بغموض المعنى فذلك هو الخفي والمشكل والمجمل والمتشابه، ومدار حديثنا في هذا المقام هو النص الذي نجد فيه زيادة وضوح؛ إذ يفهم منه معنى لم يفهم من الظاهر، أي ما رفع بيانه إلى أقصى درجة، وفي هذا التعريف عودة للمعنى اللغوي للنص الذي يفيد الإظهار والبيان والرفع[3].

وفي تعريف آخر: «هو ما دلّ على معنى سيق الكلام لأجله دلالة تحتمل التأويل أو التخصيص أو النسخ، بحسب ما تستقيه القرائن والمساقات"[4] وبناء عليه النص قسمان: أحدهما يقبل التأويل وهو نوع من النص مرادف للظاهر، والثاني لا يقبل التأويل وهو النص الصريح.

والنص في معجم المصطلحات في اللغة والأدب يعني: "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي، أو الاقتباس الذي يعتبر نقطة انطلاق لبحث أو خطبة"[5].

النص اصطلاحا: تقف التعريفات المعجمية البسيطة عاجزة أمام سعة مصطلح النص، والإحاطة بمعناه، فقد يتراوح معنى هذا المصطلح من جملة بسيطة إلى مادة روائية طويلة، ونكاد لا نجد له

---

١ مجمع اللغة العربية ٢٠٠٤، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، ط١، ، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ص٩٢٦.

٢ الجرجاني، علي بن محمد (ت ٨١٦هـ)، **كتاب التعريفات**، تحقيق محمد المنشاوي، ط١ ، القاهرة: دار الفضيلة، ٢٠٠٤، ص٢٠٢.

٣ ينظر: عبد الغفار، أحمد ١٩٨١، **التصور اللغوي عند الأصوليين**، ط١، الإسكندرية: مكتبات عكاظ للنشر، ١٤٤ - ١٤٥.

والسعدني، مصطفى ١٩٩٤، **مدخل إلى بلاغة النص**، ط١، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص ٤٦ -٥٢.

٤ سعد، محمد توفيق ١٩٨٧، **دلالة الألفاظ عند الأصوليين**، ط١، القاهرة: مطبعة الأمانة، ص٣٦٧.

٥ المهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص٤١٢.

تعريفا يعترف به عدد من الباحثين في اتجاهات لسانيات النص بشكل مطلق، لأنها اعتبرت فرعا علميا متداخل الاختصاصات، من جهة. كما اعتبرت علما يركز على النصوص في ذاتها وعلى أشكالها و قواعدها ووظائفها وتأثيراتها المتباينة من جهة أخرى. إنها تعريفات تميل كلها إلى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات التكوينية والصرفية والصوتية والدلالية للنص[1].

ولا بد من أن نجمع عددا من التعريفات التي تناولت النص بصورة عامة، والأدبي بصورة خاصة، والمقاربة بين هذه التعريفات من أجل الوصول إلى تعريف شامل، دقيق وموضوعي، يمكن اعتماده للنص.

فالنص عند العالم اللساني هلمسليف يعني "الملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب"، وعند تودوروف: "إنتاج لغوي منغلق على ذاته، ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة، أو كتاباً بأكمله"[2].

ويعرف النص كذلك بأنه: "صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، وهو كلام المؤلف دون تحديد نوعه، كأن يكون شعراً أو خطبة أو رسالة أو شرحاً أو قصة»[3]. ويراه برينكر أنه: «تتابُع متماسك من علامات لغوية»[4].

ويشكّل النص بالنسبة لـ«رولات بارت» الفضاء اللغوي الذي تغيب فيه كل مماحكة لفظية، ويعتبره «النسيج والستار الذي يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك، مع التشديد داخله على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعمل ما في ذاته عبر تشابك دائم فتنفك الذات وسط هذا النسيج، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت»[5].

ويسعى الناقد والمفكر بول ريكور إلى إقامة (نظرية للنصّ) انطلاقاً من أنه يرى النّص الأدبي مستويات عديدة، ومثله يفعل الفيلسوف رومان انجاردن R. INGARDEN فيقول بوجود

---

١ ثامر، فاضل ١٩٩٤، **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ط١، المغرب: المركز الثقافي العربي، ص٤٥.

٢ ينظر: عزام، محمد ٢٠٠١، **النص الغائب**، ط١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص١٤.

٣ أبو شريفة، عبد القادر، قزق، حسين لافي ٢٠٠٨، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، ط٤، عمان: دار الفكر ناشرون وموزعون، ص٧.

٤ ينظر: بحيري، سعيد ١٩٧٧، **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ص١٠٨.

٥ بارت، رولان ١٩٨٨، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ط١، الدار البيضاء: دار توبقال، ص٦٢.

مستويات عديدة غير متجانسة في النصّ الأدبي، هي المستويات الصوتية، والدلالية، والبنيوية... وعلى هذا فإن النص الأدبي لا تمكن قراءته إلا عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تحلل هذه المستويات جميعاً، بالإضافة إلى قراءة بنيوية أخيرة شاملة تُعنى بإبراز العلاقات الماثلة بين هذه المستويات جميعاً[1].

وللنص معايير سبعة يلخصها «بوجراند ودريسلر» في تعريفهما للنص: «النص حدَثٌ تواصليٌّ تتحقق نصيَّته إذا اجتمعتْ له سبعةُ معايير، وهي: الربط، والتماسك، والقصدية، والمقبولية، والإخبارية، والموقفية، والتناص»[2]. فالنص إذا نتاج عملية التشابك والانسجام والتماسك التي يقيمها الكاتب للكلمات والمعاني التي تولد في النهاية نصا.

وتعرف جوليا كريستيفا النص بأنه: «جهاز عبر لساني يربط نظام اللسان بالكلام بهدف الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة»[3]. وهو تعريف يعتمد على تحديد النص كإنتاجية، ويقيّم علاقته باللسان كعلاقة توزيعية، تتضمن هدم وبناء نصوص متبادلة أو متناقصة، وقد نجد في النص الواحد اقتباسات أو نصوص أخرى غير النص الأصلي.

وبعض الباحثين ينظر إلى النص على أنه جملة من البنى الكبرى المتماسكة، ولتفكيك هذه البنى وإدراكها يجب معرفة طريقة بنائها، فهي تبنى على أساس قواعد نصية هي: الحذف، والاختيار، والتعميم، والتركيب أو البناء[4].

---

١ ريكور، بول ٢٠٠١، **من النص إلى الفعل**، ترجمة محمد برادة- حسان بورقية، ط١، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص١٠٥-١٠٧.

٢ علم لغة النص: **المفاهيم والاتجاهات**، مرجع سابق، ص١٤٦.

٣ ينظر: يقطين، سعد ١٩٨٧، **انفتاح النص الروائي**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص٣٢ .

٤ ينظر: ابن قاطي، فاطمة، **بلاغة الخطاب وعلم النص، دراسة في نقد النقد**، رسالة ماجستير بإشراف: سميرة بارودي، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، العام الدراسي: ٢٠١٥-٢٠١٦م، ص٤٤.

العلاقة بين الخطاب والنص

تتعدد المفاهيم المرتبطة بالخطاب وتتداخل مع تلك المرتبطة بالنص، ومصطلح الخطاب متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية، ناتجة عن مخاطب معين وموجهة إلى مخاطب معين في مقام وسياق معينين. والنص، بشكل عام، هو شكل لساني للتفاعل الاجتماعي تبعا للمقام الذي أنتج فيه، وللعلاقات الاجتماعية واللسانية والثقافية والمعرفية. أما النص الأدبي: فهو نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها ولذلك فإن قارئ الأدب الذي يكتفي بمعرفة الأدب فقط تكون قراءته غير كافية، ومعرفته بالنص هي أيضا غير كافية، فعليه أن ينزع إلى معارف أخرى لأننا قد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية، وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية، وغير ذلك من المعارف الإنسانية. وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الإمكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها[1].

والعلاقة بين الخطاب والنص متشابكة، تبادلية أحيانا وشمولية أحيانا أخرى، ومتداخلة في نواح ما. فالخطاب الذي يتطلب وجود من يسمعه، يفترق عن النص الموجه إلى متلق غائب، الأول فاعلية تواصلية لسانية منطوقة بين المتكلم والمخاطب لغايات اجتماعية، والآخر تركيبي وتدويني مكتوب يتجلى على الورق[2].

إن ما يحدد ماهية الخطاب هو ذلك الربط القائم بين اللفظ والوضع التواصلي الذي ينجز فيه. وهو ربط غير حاضر في تصور النص، وهذا بالتحديد ما يشكل جوهر الاختلاف القائم بينهما.

فالخطاب نتاج لغوي يشكل مع شروط إنتاجه السوسيو- أيديولوجية كلاً قابلا للوصف. إنه منتج خاص يرتبط بمتكلم خاص وبظروف إنتاج خاصة. بهذا يتحدد الخطاب بكونه نتاج لإدراج النص في سياق. ويمتاز الخطاب بأنه آني موجه ومباشر، بينما النص دائم غير محدود يصلح لكل زمان ومكان، الأول تنتجه اللغة الشفوية، والآخر تنتجه الكتابة.

---

١ ينظر: ابرير، بشير ١٩٩٥، **السيميائية وتبليغ النص الأدبي**، المملكة العربية السعودية: مجلة المنهل، عدد ٥٢٤، سنة ١٩٩٥، ص٢٩.

٢ ينظر: عوض، يوسف ١٩٩٣، **نظرية النقد الأدبي الحديث**، ط١، القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع، ص١١.

وعلى الرغم من هذه الفروق بين المصطلحين فإنه يوجد من يستعملهما بالمعنى نفسه مثل "تودوروف"، و"فاينريش"[1]. في حين يرى "بول ريكور" أنّ «النصّ خطابٌ تمّ تثبيته بواسطة الكتابة، أي أنّ النصّ ما نكتبه وما ندوّنه»[2] وهي نظرة تلتقي مع وجهة نظر رولان بارت حين أقرّ مصطلح النسيج، بمعنى أنّ النصّ يصنع نفسه باستمرار.

نلاحظ بأن مفهوم النص يقترب بل يتماهى مع مفهوم الخطاب في التصورات التي تدرج بعد السياق التواصلي، بحيث يصبح المفهومان معا تداوليين، وبالتالي يصعب التفريق بينهما، بل أحيانا يصبح "الخطاب أعمّ من النص"[3] أو "النص أعمّ من الخطاب"[4].

إن ما يميز بينهما ليس هو التعريف الذي يمكن أن يقدم لهما، وإنما مجال استخدامهما. إن النص يستخدم بالأساس في مجال الأدب بينما يستخدم مفهوم الخطاب في مجال اللسانيات.

ويعدّ النص أيقونة متعددة الدلالات، لكونه "يمثل نقولا متضمنة، وإشارات، وأصداء للغات أخرى، وثقافات متعددة، وهو بذلك لا يجيب عن الحقيقة، وإنما يتبدد إزاءها"[5].

النص مفتوح يتجه إلى القارئ، في عملية مشاركة، وليست عملية استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها، في عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف.

مفهوم القصة القصيرة لغة

ورد في لسان العرب: " قَصَصْت الشَّيْءَ إذا تتبّعْت أثره شَيْئًا بَعْدَ شَيْءٍ، وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى :وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ". والقِصّة :الْخَبَرُ وَهُوَ القَصَصُ .وَقَصَّ عَلَيَّ خبَره يقُصُّه قَصًّا وقَصَصاً :أَوْرَدَه. وتقَصَّص كلامَه :حَفِظَه .وتقَصَّص الْخَبَرَ :تَتَبَّعَهُ .والقِصّة :الأمرُ

---

١ انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص ١١.

٢ ريكور، بول ٢٠٠١، **من النص إلى الفعل**، ترجمة محمد برادة- حسان بورقية، ط١، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص١٠٥.

٣ مفتاح، محمد١٩٩٦، **التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص٥٥.

٤ يقطين، سعيد ٢٠٠٥، **النص والنص المترابط**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص١١٦.

٥ كريستيفا، جوليا ١٩٩٧، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، ط٢، المغرب: دار توبقال، ص١٢٩.

والحديثُ .واقْتَصَصْت الْحَدِيثَ: رَوَيْته عَلَى وَجْهِهِ، وقَصَّ عَلَيْهِ الخبَرَ قَصَصًا. يُقَالُ :قَصَصْت الرُّؤْيَا عَلَى فُلَانٍ إذا أخبرته بهَا، أَقُصُّها قَصًّا .والقَصُّ :الْبَيَانُ، والقَصَصُ، بِالْفَتْحِ:الاسْمُ .والقاصُّ :الَّذِي يأْتي بالقِصّة عَلَى وَجْهِهَا كأنه يَتَتَبّع معانيَها وألفاظَها"[1].

وفي مختار الصحاح في مادة قصص: «قَصَّ أثره تتبعه... واقْتَصَّ (قَصًّ) الحديث رواه على وجهه، وقَصَّ عليه الخبر قَصَصاً،... القِصَصُ بالكسر جمع القِصَّةِ التي تكتب»[2] وفي القاموس المحيط وردت لها معان كثيرة منها: «قصّ أثره: تتبعه، وقص الخبر: أعلمه، ونقصّ: نبين، والقاص هو من يأتي بالقصة»[3].

أما في المعجم الوسيط: «قَصَّ عليه الرُّؤْيا: أخبره بها. وقصَّ عليه خبَره : أورده على وجهه. وفي التنزيل العزيز (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ)[4]؛ والقصص رواية الخبر»[5].

وفي المعجم الأدبي جاء تعريف القصة بأنها: «أحدوثة شائقة. مروية أو مكتوبة يقصد بها الإقناع أو الإفادة»[6].

أما زيتوني فقد عرف القصة بأنّها: "نظام سردي مؤلّف من ثلاثة مستويات: الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب هو كلام الراوي. يستطيع الخطاب وحده أن يكشف لنا الحكاية وفعل السرد معا، لأن لا وجود للحكاية في غياب فعل السرد الذي يرويها، ولا وجود لفعل السرد من دون الخطاب الذي يجسّده. والعكس صحيح"[7].

القصة القصيرة اصطلاحا: تتعدد تعريفات النقاد للقصة القصيرة بتعدد مناهلهم الفكرية، ومدارسهم النقدية، كما تتنوع بتنوع الثقافات، لكن هذا التعدد غالبا ما يكون في اللفظ دون المعنى، فالتعريفات جميعها تصب في إناء واحد يحمل المعنى ذاته.

ومن هذه التعريفات تعريف محمد يوسف نجم بأنّ القصة: "مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة، أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب

---

١ ابن منظور، **لسان العرب**، ج٧، ص٧٤.

٢ الرازي، **مختار الصحاح**، مادة قصص، ص٢٢٥.

٣ الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ص٤٧٩.

٤ سورة يوسف، الآية ٣.

٥ مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ٧٣٩.

٦ عبد النور، جبور ١٩٧٩، **المعجم الأدبي**، ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ص١٣٩.

٧ زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص١٣٣.

عيشها وتعريفها في الحياة وعلى غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثير والتأثر"[1].

ويرى محمد زغلول سلام أن القصة "تروي أحداثها نثراً لا شعراً مركزة على وجه من وجوه النشاط الإنساني، لذلك فهي تروي الحوادث المألوفة الواقعية الجارية في بناء محكم مترابط، لأنها تعرض ظواهر الحياة الإنسانية وسلوك الفرد أو الأفراد، وتتعقب الإنسان في سلوكه، وتتعمق في أدق التفصيلات أحياناً، وتتبعه منذ بدايته إلى النهاية، رابطة بين المقدمات والخواتيم موغلةً في دخيلة النفس حينما تبسط مكوناتها في أثناء وقوع الحدث مستوحية آثاره الخارجية أحيانا"[2].

أما الشاروني فعرّفها بأنها «تحقيق حدث ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقط معينة يكتمل عندها»[3] وركّز على أن تماسك القصة يكون بتماسك عناصرها: الشخصية، والأسلوب، والحدث. ولا بدّ للقاص من التمكّن من أدواته وتطويرها، والتركيز على كل مفصل وعنصر من عناصر قصته لإنجاحها.

وتشمل القصة موقفاً يعبر عنه الكاتب بإيجاز، وتتميز بـ"قلة شخصياتها وسرعتها وبعدها عن الأغوار، كما أنها لا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محددة أو حادثة خاصة أو حالة شعورية معينة، وتعتمد على التصوير والعبارة المشعة"[4].

ويراها الناقد عز الدين إسماعيل أنها «صورة من صور التعبير الأدبي التي نشأت في الآداب الأوروبية، ثم انتقلت إلى الأدب العربي الحديث»[5].

ومن مميزات القصة القصيرة، تناولها لموضوع رئيسي واحد أو متعلق بموضوعات فرعية أخرى، معتمدا فيها المؤلف على السرعة في تناول الموضوع، و"تمثل القصة القصيرة حكاية تعرض في عدد قليل من الصفحات، ولهذا سميت بالأقصوصة، وتعتمد في بعض الأحيان على خبر تدور حوله مجموعة من الأفعال، وقد تشمل موقفا معينا يعبّر عنه الكاتب بإيجاز دون

---

١ نجم، محمد يوسف ١٩٥٥، **فن القصة**، ط١، لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر، ص٩.

٢ سلام، محمد زغلول (د.ت)، **دراسات في القصة العربية**، ط١، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص٤.

٣ الشاروني، يوسف ١٩٦٧، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**- القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص٢٩٤.

٤ قطامي، سمير ١٩٨٩، **الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨ –١٩٦٧**، عمّان: وزارة الثقافة، ص١٤١.

٥ ينظر: الطاهر، علي جواد ١٩٧٩، **مقدمة في النقد الأدبي**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٢٥.

استرسال، ومن مميزات القصة القصيرة السرعة وقلّة الأحداث والشخصيات والبعد عن الأعماق"[1].

والقصة حديثة النشأة عربيا، أثّرت فيها ثقافات وآداب كثيرة، ولم تخلقها تلك الآداب معزولة عن بعضها بعض، بل تعاونت كلها في التأثير بمذاهبها وأصولها الفنية عبر أجيال وقرون طويلة[2].

وتختلف تعريفات النقاد الغربيين للقصة في بعض نقاطها عن تعريفات النقاد العرب لها، بل قد تختلف من ناقد لآخر، وقد تكون الخلافات حول طول القصة أو قصرها، أو المدة الزمنية التي نحتاجها لقراءتها، غير أن معظم التعريفات، ومنها تعريف "أدجار ألان بو" ، تركز على ضرورة وجود وحدة الانطباع والشخصية، وأحادية الحدث والزمن[3] ويراها الناقد الإنجليزي والتر ألن «أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي»[4].

ويذهب بعض النقاد الغربيين إلى التركيز على المدة الزمنية التي تستغرقها القصة في القراءة كمعيار للتصنيف ، فيراها القاص الإنجليزي سومرست موم أنها «قطعة من الخيال لها وحدة في التأثير، وتقرأ في جلسة واحدة»[5] بينما يركز بعض النقاد على عدد كلمات القصة فيرى أنها يجب ألا تتجاوز الألف وخمسمئة كلمة، في حين تعتمد فئة ثالثة من النقاد على فردانية القصة وشاعريتها، وتفردها الإنساني، مما يجعلها أقرب للحالة الشعرية منها للنثر. والقصة عند الكاتب الإنجليزي هـ. تشارلتون "إن لم تصور الواقع، لا يمكن أن تعد من الفن"[6].

ونظرا لتعدد هذه التعريفات واختلافاتها، نجد من الصعوبة بمكان أن نضع تعريفا واحدا شاملا للقصة القصيرة، خاصة وأنها تتطور باستمرار وتتغير الأطر التي ترسم حدودها، وتشهد دائما أشكالا وتحولات لا يمكن لأي ناقد أم مختص حصرها في تعريف محدود[7].

---

١ عمر، مصطفى علي ١٩٨٦، القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ص٨.

٢ ينظر: هلال، محمد غنيمي ١٩٧٣، النقد الأدبي الحديث، ط١، بيروت: دار العودة، ص٤٩٢.

٣ السمرة، محمود ١٩٧٤، **في النقد الأدبي**، ط١، بيروت: الدار المتحدة للنشر، ص٣٢.

٤ ينظر: سلام، محمد زغلول١٩٧٣، دراسات في القصة العربية الحديثة- أصولها اتجاهاتها، إعلامها، الإسكندرية: منشأة المعارف. ص٣.

٥ عباس، إحسان ١٩٨٠، **من الذي سرق النار؟**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٥٨

٦ تشارلتن، هـ. ب ١٩٥٩، **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، القاهرة: لجنة التأليف والنشر والترجمة، ص١٦٠.

٧ الفيومي، إبراهيم ١٩٧٥، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، عمان: منشورات وزارة الثقافة, ص: ٢١٥ .

ويرى الباحث أن القصة القصيرة على حداثة عهدها استطاعت أن تحقق انتشارا كبيرا، وتحظى بجمهور عريض من القراء، نظرا لطرحها الكثير من القضايا الإنسانية التي تلامس الوجدان، ولخصائصها الفنية التي تمتاز بها عن غيرها من فنون الكتابة، ومن أهم هذه الخصائص (موضوع الزمن) سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى التلقي، فهي فن سريع الكتابة وسريع القراءة، ففي العصر الذي نعيشه مع تسارع كل شيء شكلت القصة القصيرة والقصيرة جدا نوعا سهل الاطلاع عليه والتمتع به فنا أدبيا راقيا، كما أن وسائل التواصل الاجتماعي أسهمت في سهولة نشر هذا النوع من الفنون الأدبية على القاص كما سهلت على القارئ الوصول إلى القصة وقراءتها بشكل أسرع بكثير.

نشأة القصة القصيرة في الأردن

القصة القصيرة في الأردن لم تنشأ أو تتطور بمعزل عن ظهورها في الدول العربية، بل جاءت مواكبة لنشوء وتطور القصة فنيا وأدبيا في هذه البلدان، وتأثرت بالأحداث الوطنية والقومية التي تعرضت لها الأمة العربية، ما ساهم في تطورها.

والمتابع لنشأة هذا الفن وتطوره في الأردن "يجد أنه لم يبدأ من الصفر، فقد أفاد كتّابه من تجارب في مصر وسورية ولبنان والمهجر، وقد كان للصحف اليومية والأسبوعية والملاحق الثقافية والدوريات دور في انتشار هذا الفن. "[1].

والتأثر الأكبر للقصة الأردنية كان بالقصة الفلسطينية الأبكر ظهورا، والأوسع خطى، نتيجة انفتاحها على التجارب العربية الأخرى، وكان رائدها خليل بيدس الذي كان ملتزما بقواعد القص الفنية[2]. ولم يكن يجري التفريق بين كتاب القصة الأردنيين والفلسطينيين نظرا للاختلاط والتجانس الذي حدث بين أبناء الضفتين بعد نكبة ١٩٤٨، هذا الاختلاط ولّد مشاكل اجتماعية وسياسية كبيرة، وجعل هاشم ياغي يخلط في كتاباته بين أسماء جيل الرواد من كتاب القصة فلسطينيين وأردنيين[3]

---

١ قطامي، سمير ١٩٨١، **الحركة الأدبية في شرق الأردن**، منذ قيام الإمارة حتى عام ١٩٤٨، عمان: وزارة الثقافة والشباب، ص١٦٧.

٢ العطيات، محمد ١٩٨٥، **القصة الطويلة في الأدب الأردني**، ط١، عمّان: دار الثقافة، ص٢٣

٣ ينظر: ياغي، هاشم ١٩٨١، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن ١٨٥٠-١٩٦٥**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٢٩.

.والقصة القصيرة في الأردن نشأت في ظل ازدهار الرومنسية التي هدفت إلى إعلاء كلمة الفرد، والتأكيد على حريته، و«استمد معظم كتّابها مكوناتهم الفكرية وأدواتهم الفنية من ثقافات وافدة مثل الإنجليزية ممثلة في عبد الحميد ياسين، والفرنسية ممثلة بمحمود الإيراني، وغيرها من اللغات التي ثقفها الكتّاب أمثال عيسى الناعوري، وحسني فريز وروكس العزيزي ومحمد صبحي أبو غنيمة، وكانت الثقافات وسيلة للتعبير الفني، لكن المضمون تنسّم من الواقع ملامحه واتجاهاته»[1].

ونستطيع من خلال دراسة التاريخ النقدي القصصي في الأردن أن نميز مراحل مختلفة مرت بها القصة القصيرة في الأردن، أبرزها:

١_الظهور والنشأة: امتاز جيل الرواد بالالتحام بالواقع الاجتماعي والسياسي، وامتلك كتّابه القدرة على بناء الشخصية والأحداث، واستطاعت أعمالهم تأصيل القصة القصيرة من حيث الشخصية والحدث.

ومن أبرز الأسماء فيه محمود سيف الدين الإيراني الذي بدأ يكتب القصة القصيرة منذ مطلع الثلاثينيات حتى وفاته، ونجاتي صدقي وعارف العزوني وحنا سويدة وعبد الحميد ياسين الذي ظهرت أولى قصصه عام ١٩٤٦، وإلى جانب هؤلاء، يستذكر الباحثون د. محمد صبحي أبوغنيمة الذي نشر قصصا في العشرينيات والثلاثينيات، ومن أهم قصصه «الله محبة»، وشكري شعشاعة صاحب كتاب «ذكريات»، وعبد الحليم عباس صاحب رواية «فتاة من فلسطين»، التي يعدّها الباحثون أول قصة تتعرض لنكبة فلسطين وتشرد أهلها.

ومن أصحاب الاتجاه الأخلاقي في القصة الأردنية الراحل محمد أديب العامري في مجموعته «شعاع النور»، أما في مذهب النقد الاجتماعي فقد اشتهر الراحل حسني فريز، صاحب «قصص ونقدات»، وفي المذهب الرومانسي عيسى الناعوري وقصصه "طريق الشوك، خلي السيف يقول، بيت وراء الحدود"، وفي القص الشعبي أمين ملحس ومجموعاته "من وحي الواقع، ذيول"، وفي القصة النفسية التحليلية محمد سعيد الجنيدي في مجموعتيه "الدحنون، الله والشيطان"[2].

---

١ عليان، حسن ١٩٩٣، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، ط١، عمّان: دار أزمنة، ص٢٢.

٢ ينظر: المشايخ، محمد ٢٠٠٧، **القصة القصيرة في الأردن: الجذور والتحولات**، موقع ديوان العرب ، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article10659 ، تاريخ ٢٩ أيلول ٢٠٠٧.

٢)التأسيس والإبداع:

ظهر في هذه المرحلة جيل من الشباب تأثر بنكسة حزيران وما حملته من آثار مادية واجتماعية ونفسية، فأعطته تصورا جديدا ومواقف جديدة، ورؤية جديدة للصراع العربي الإسرائيلي، فأثرت هذه الأزمة عليهم ووضعتهم في دائرة الالتزام بالأمة والمجتمع والفرد، وأبعدتهم قليلا عن دائرة الرومانسية الحالمة. وحرّك هذا الاتجاه الواقعي مسار القصة القصيرة من الأفق الرومانسي السلبي الضيق، إلى الأفق الإيجابي الرحيب.

لقد أفرزت فترة الستينيات جيلا واكب عمليات التجريب التي شهدها الوطن العربي على صعيد فن القصة، وفي الوقت نفسه استخدم أشكالا قصصية حديثة تراوحت ما بين الرمزية والتجريدية والسريالية، وساهم في إعادة بناء القصة القصيرة كشكل فني متميز في الساحة الأردنية، وعملت فواعل في بعث الحركة القصصية وتنشيطها وتطويرها لدى الكتاب الشباب، أهمها: إنتاج مجلة "الأفق" التي فتحت صدر صفحاتها لجيل الشباب، فأسهمت في نشر القصة وتشجيع النقد وإجراء المسابقات وترجمة القصص. وانفتاح الشباب على ثقافات جديدة ومختلفة ساهمت في تطوير مداركهم وتعرفه على أنماط أدبية ونقدية جديدة[١]

ومن رواد ذلك الجيل القاصون: خليل السواحري، محمود شقير، مفيد نحلة، نمر سرحان، جمال أبو حمدان، فخري قعوار، فايز محمود، سالم النحاس.

وفي السبعينيات، بدأت مكانة القصة في الأردن ترتفع، وتتميز بإنتاج متطور فنيا، وصارت نتاجات الكتاب تمتلك هوية وخصوصية، عززت من ثقتهم بتجربتهم، فطوّروها معتمدين على التجريب من أجل الوصول إلى لغة خاصة بهم، مع تركيزهم على الإيجاز والإيحاء والتصوير الفني المبدع، ما جعل القارئ شريكا في عملية القص، لا متلق فقط. ومن المجموعات القصصية التي صدرت في تلك المرحلة: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان(جمال أبو حمدان) أصابع في الظلام (الإيراني)، ثلاثة أصوات (خليل السواحري، فخري قعوار، بدر عبد الحق) حكايات الفارس المدحور(عصام الموسى)، التحديق في ملامح الغربة (تريز حداد)، آن لنا أن نفرح (قاسم توفيق) الصفعة (إلياس فركوح)... وغيرها[٢].

---

١ خليل، إبراهيم، **في الأدب والنقد**، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠، ص١١٠.

٢ ينظر: رضوان، عبدالله ١٩٨٣، **النموذج وقضايا أخرى: نقد أدبي**، ط١، عمّان: إصدارات رابطة الكتاب الأردنيين، ص١٦٣-١٦٤.

٣)التطوير والتجديد:

انعكست جملة التطورات التي حصلت في المنطقة العربية، منذ الثمانينات وحتى وقتنا الراهن، على الحركة الثقافية في الأردن، بأصنافها الأدبية المختلفة ومنها القصة القصيرة، وظهرت أسماء لمعت في سماء الإبداع القصصي، أفادت من تجارب الرواد السابقين، وساهمت في تطوير الحركة الأدبية جماليا وموضوعيا.

وبتعقد الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية تعقدت شبكة العلاقات الإنسانية، فكان القلق والتوتر والضياع وبخاصة بعد اتفاقية كامب داود، وما أعقبها من هزات سياسية وإنسانية ومن خلخلة في البنى الاقتصادية وتفسخ الرؤية والمواقف، و"تمزق المثقف العربي بين مختلف الاتجاهات الفكرية والسياسية والحزبية، واستلاب الهوية العربية. وكان لهذه العوامل حضورها في التجارب القصصية الجديدة شكلا ومضمونا"[١].

استفاد الكتّاب من التجارب الجديدة في القصة، وتعاملوا مع هذه التجارب وكأنهم يعبّرون عما يختمر في عقولهم، ومن هؤلاء الذين استفادوا من التجريب فكرة ورؤية ومعالجة فنية بدر عبد الحق في مجموعة "ثلاثة أصوات" ومحمد طملية في "المتحمسون الأوغاد" وسامية العطعوط في "طقوس أنثى" وهند أبو الشعر في مجموعة "الحصان" التي جنحت فيها إلى المفارقة بين مواقف مختلفة ومتضادة، وإلى الرمز الذي يتراوح بين الشفافية والغموض فاستفادت في قصة الحصان من الأساليب التجريبية مثل الحلم والرمز والمفارقة والمقاربة بين عالمين متباعدين ومتضادين، يقفان رمزا للحضارة العربية في العصور الوسطى، ودورها في التطور الحضاري للبشرية[٢].

ومنذ التسعينات وحتى الآن واكبت الحركة الأدبية الأردنية، جملة التطورات التي شهدتها الحياة الثقافية العربية والعالمية، فانعكست معطياتها على مختلف الأجناس الأدبية، وفي مقدمتها القصة القصيرة، التي ساهم في تطويرها جماليا وموضوعيا، كوكبة من كتاب القصة الذين ظهروا إبان هذه الفترة، وعكسوا في قصصهم، سلسلة من الأحداث الكبيرة المؤثرة، مثل، حرب الخليج، الانتفاضة الفلسطينية، التحول الديمقراطي، وتحولات الربيع العربي، ومنهم: إبراهيم جابر، بسمة النسور، بسمة النمري، قاسم توفيق، إنصاف قلعجي، غسان عبد الخالق، جعفر العقيلي، محمود الريماوي، يحيى القيسي، وهند أبو الشعر... وغيرهم.

---

١ عليان، حسن ١٩٩٣، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، ط١، عمّان: دار أزمنة، ص٣٣.

٢ المرجع السابق نفسه، ص٣٤.

وكانت أبرز سمات القصة القصيرة في هذه الفترة: الحداثة، والديمومة والتنبؤ، والخلق والتصور.

ومن أبرز الكتاب الذين انعكست السمات الإيجابية للحداثة في قصصهم: سميحة خريس في مجموعتها: "أوركسترا ١٩٩٨"، وجواهر رفايعة في "الغجر والصبية ١٩٩٣"، وجميلة عمايرة في "صرخة البياض١٩٩٣"، ورمضان رواشدة في "تلك الليلة ١٩٩٥"[١].

شقّت القصة القصيرة الأردنية طريقها عربيا كغيرها من القصص المتطورة عربيًا وعالميا، وتُرجم بعضها إلى لغات أخرى، وهي تحمل في ثناياها معاناة قاسية وتكشف الكثير من الأسرار المغلقة المتعلقة بالإنسان والحياة.

عالم هند أبو الشعر القصصي

تُعدّ القاصة الأردنية هند أبو الشعر من أشهر كاتبات القصة القصيرة في الأردن، بل في الوطن العربي، إذ طبعتْ بصمتها على القصة القصيرة الحديثة، من حيث تنوّع أساليب السرد والتجديد واستخدام اللغة الشعرية.

وتحمل مفردات اللغة وتراكيبها وصورها والبنية الفنية اللغوية في قصصها؛ دلالات بعيدة تشير إلى فكرها وفنها، واستطاعت بلغتها القصصية أن تشدّ المتلقي إلى موقعها وموقفها ورؤيتها، ونقلت أبعاد القصة من حالها المألوف في شريحة الحياة إلى حالها المألوف في شريحة الفن.

وأضفت بلغتها القصصية على عالم القص، بوساطة التلاعب بالنظام اللغوي بين المعيارية والإيحائية، صورة تحمل رؤيتها، وتحمل كذلك العديد من الدلالات المباشرة المفتوحة على دلالات -نجدها بالتأمل- أكثر اتساعا عن هموم الإنسان الذي يطمح إلى عالم أكثر متعة وإنسانية، بينما تتهدده الأخطار في كل لمحة، وعند كل ثنية من طريقه.

وتتمرد أبو الشعر في لغتها القصصية على المعيارية؛ "فتختصر في جمل قليلة ما يمكن أن يكتب في صفحات كثيرة، ويتحقق هذا الفعل اللغوي بوساطة انهمار لغوي لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات ولا من صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما من موسيقى الحياة الأليفة وهي تغمرك بضباب يخلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها وأنت تقرأها فتحقق بينك وبينها درجة عالية من التماهي".

---

١ ينظر: المشايخ، **القصة القصيرة في الأردن: الجذور والتحولات**، مرجع سابق.

انحازت أبو الشعر في حياتها الجامعية إلى الشعر، فشاركت في العديد من الأمسيات الشعرية خلال دراستها في الجامعة الأردنية سبعينيات القرن الماضي، ثم ما لبست أن هجرته لترتبط بالقصة القصيرة رباطا لا فكاك منه. نتج عنه أعمالا قصصية مميزة ساهمت في نهضة هذا النوع الأدبي في الأردن.

والكاتبة أبو الشعر ضليعة باللغة العربية، بإتقان لا يشوبه لحن، مع قدرة فائقة على التعبير، وهي في إبداعها عرابة دهشة وقناصة معنى.

حظي المكان في السرد القصصي عند أبو الشعر بمكانة مميزة، لما يشكله من أهمية ثقافية واجتماعية وتاريخية وسياسية، وقد ارتبط بدلالات ميثولوجية دينية وأيديولجية رمزية خاصة، أفرزت لنا أنساق دلالية وفنية سعت عبر النص، إلى إعطائه بُعدا وجوديا إنسانيا. فكان له حضور دائم في السرد، لما توفره اللغة من علاقات وظيفية ونفسية وجمالية جعلت المكان عماد ينتظم حوله بناء العالم.

والمكان في قصص هند أبو الشعر فضاء إنساني وثقافي وجمالي رحب، يحمل الكثير من الدلالات المفتوحة، ويشير إلى أبعاد أعمق من المكان بوصفه جغرافيا، واستطاعت أن تسلط الضوء على موضوعات منتقاة من البيئة الأردنية، مجسدة بذلك هوية المكان الأردني، لاسيما في مجموعتها الأخيرة "مارشات عسكرية".

جمعت أبو الشعر إنتاجها القصصي في ست مجموعات حتى الآن، هي على الترتيب:-

١- شقوق في كف خضرة، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ١٩٨٢م.

٢- المجابهة، عمان، ١٩٨٤م.

٣- الحصان، رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٩٠م.

٤- عندما تصبح الذاكرة وطناً، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦م.

٥- الوشم ، منشورات الدائرة الثقافية ، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٠م.

٥- مارشات عسكرية، منشورات دار ورد، عمان، ٢٠١٣.

٦- ولها كتاب جمعت فيه أعمالها كاملة، في (الشعر ، القصة القصيرة ، النصوص ، المشاهد المسرحية) ما عدا المجموعة الأخيرة "مارشات عسكرية"، وصدر بعنوان:

الأعمال الكاملة – صادرة عن البنك الأهلي / عمان، ٢٠٠٦م.

والقصة بالنسبة لـ«هند أبو الشعر» عشق لا ينتهي، وتجسيد لصوت لا يخفت، يصدح بالجمال، كترنيمة عشق للحرية، تدعو للعدالة والإنسانية. غايتها الفن، والجمال، بأسلوب تعبيري بديع، يتفاعل مع جدلية الحياة وتناقضاتها، ليبرق كلحظة كشف وإدراك، منيرا البصيرة بنور المعرفة.

وقد استطاعت أبو الشعر، عبرَ مسيرتِها الأدبية «تجسيدَ صوتِها الأدبي الخاص عبر مجموعاتِها القصصية، لتتولدَ منه دلالاتٌ فنيةٌ تكشفُ عن عمق تجربتِها القصصيةِ وتفاعلاتِها مع الحياة وتناقضاتِها بطريقةٍ خاصةٍ لتصورَ من خلال طرحِها القصصي العميق قضايا متنوعة. وكل ذلك بأسلوب سردي متفاعل مع الحدث والشخصية والحوار، بلغة تصويرية موحية ومعبرة ورامزة، تجسد لحظة الحدثِ الفني بخيال ابتكاري إبداعي يصور لحظات التوتر التي تفرزها الصورة وطبيعة العلاقة بين الكاتبة والنص لتفرزَ من خلال تلك الصورة التي صنعتها الكاتبة»[1].

وفي تقديمه للأعمال الكاملة يرى الناقد شكري ماضي أن القارئ لقصص هند أبو الشعر: «يحلق في فضاء سردي رمادي قاتم ومرعب فالمناخ العام مأساوي كئيب، والغيوم مكفهرة ومرعبة، لكنها، ومن خلال نمو الصور السردية والحوارية ونسيج النهايات، غيوم متحركة لهذا تبقينا القصص في فزع متصل وفي يقظة دائمة، ربما لأن الأجواء المأساوية التي تهيمن على العالم القصصي لا تتمحور حول الأنا "الذات الفردية"، بل ترتبط بالآخر"المصير الجماعي"؛ المصير الإنساني»[2].

إن الذات الفردية لا وجود لها في تقنية الأصوات المتعددة لقصص أبي الشعر، لكن هذا لا يجنّبها الرعب والخوف، ولا يبعدها عن الخطر، فالذات الفردية مرتبطة بمصير الجماعة، المصير الإنساني. غير أن الكاتبة في قصصها لا تتركنا وسط لجّة العتمة، فغالبا ما تترك لنا كوة نور نستهدي بها، ونستبصر طريق الخلاص، لكنه ليس خلاصا فرديا في أحايين كثيرة، إنه خلاص الجماعة،

والكاتبة تبحث في سردها عن متنفس من معاناة متراكمة، تمور في نفسها بلا استكانة، فتصوغ صورا رمزية تجسد هذا الواقع، واقع الألم وما يعتريها من خلل وتناقضات، فتنسال الكلمات من قلمها بانسياب، غير آبهة لقواعد اللغة وقوانينها، تمتشق قلمها سيفا تحارب به ضغوط

---

١ ينظر: الحراحشة، منتهى، **هند أبو الشعر جسدت صوتها الأدبي الخاص**، ندوة أقامها منتدى الرواد الكبار، صحيفة الغد، الخميس ١٦ شباط / فبراير ٢٠١٢. -http://www.alghad.com/articles/622940

٢ أبو الشعر، هند ٢٠٠٦، الأعمال الكاملة، ط١، عمان: دار ورد، ص٦.

الحياة بغضب، تحلم بتغيير العالم، وإعادة تشكيله، فالكتابة إعادة خلق عالم أجمل.

وتحمل الصور الفنية المتخيلة التي تشكلها الكاتبة «مجموعة من الدلالات والاقتراناتِ النابضةِ بالحياة والحركة والإيماءات والرموز، القائمة على مفارقات عديدة حزينةٍ يعتريها الغموضُ والرؤيةُ السوداوية لبعض الصور الحياتية أحياناً، والأملُ والموتُ والتهكمُ والسخريةُ والحب والكرهُ، أحيانا أخرى. والنصوصَ القصصية مفتوحة للمتلقي، لتضع من خلالها النهاية التي يريد لها القارئ، وتشجعَه على استمرارية القراءة وملاحقةِ الحدث بدون مللٍ أو ضجر، فيتحول من مُتلق عاديٍّ إلى متلق مشارك في صناعة الحدث»[١].

تسعى أبو الشعر دائما لتطوير تجربتها، ففي مجموعتها «الوشم»، كان هاجسها أن تعتني بلغتها وقصتها، وتحاول ألا تكرر نفسها، فلكل نص عالم جديد، فضمّنت المجموعة قصصا مكثفة، وابتكرت شخصيات تفكر وتقلق على الواقع العربي، وتحمل هموم العرب[٢]

وفي مجموعتها "مارشات عسكرية" تركز الكاتبة في أغلب قصصها على ثيمة الموت، كهاجس لمعظم شخوص قصصها، ما يضفي طابع سرد ذاتي عليها، بالإضافة إلى استعادة أبطالها لماضيهم، واسترجاعهم لعوالم الطفولة المفتقدة، والحنين إلى الماضي[٣].

لقد منحت التجارب القاصّة هند أبا الشعر لغة شعرية انزياحية رافدة، وشكلت كتاباتها الشعرية الأولى رافدا ثرا يغذي تجربتها القصصية على الدوام، وزرعت في داخلها هاجسا دائما بتجديد لغتها وتجويدها، لإثراء الدلالة وإكسابها مزيدا من الخصب والغنى إذ إنها تعطي المفردات والتراكيب مدلولات جديدة، وتبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد استهلكت، فتحدث فينا تأثيراتها المتميزة وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة مثل "الشعور بالاكتشاف، والتأمل والفهم والتفسير المعرفي والدهشة، والاهتمام، والتوقع، والشعور بالغموض، وحب الاستطلاع والتخيل، والخوف الممزوج بالشعور بالأمن في الوقت نفسه"[٤] وما شابه ذلك من الانفعالات والحالات المصاحبة للخبرة الجمالية.

---

١ هند أبو الشعر جسدت صوتها الأدبي الخاص، مرجع سابق.

٢ أبو الشعر، هند، **لم نكتب أدبا بعمق النكبة**، مقابلة على الموقع الإلكتروني للجزيرة، تاريخ٢٠١١/١٠/٣، الموقع: http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/

٣ خليل، إبراهيم ٢٠١٦، **مراوغة السرد وتحولات المعنى: فصول في القصة القصيرة**، عمان: الآن ناشرون وموزعون، ص١٢٦

٤ عبد الحميد، شاكر ٢٠٠١، **التفضيل الجمالي**، ط١، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة؛ سلسلة عالم المعرفة، ص٢٩.

كما جسّدت في مجموعتها القصصية "مارشات عسكرية" هوية المكان الأردني، وطابعه المحلي، واستطاعت بحنكة المثقف الواعي الذي يمتلك أدواته، إحداث مقاربة ما بين المكان كفضاء ثقافي واجتماعي يخضع لتأثير الإنسان ويتأثر به الإنسان ، والمكان بوصفة علاقة تبادلية ما بين الزمكان، فهذه العلاقة تكشف قدرة هند أبو الشعر على التوفيق ما بين المكان الجغرافي والمكان العضوي الإنساني متخذة من المكان فضاء للحضور الإنساني الرحب المنسجم مع أحداث قصصها.

الفصل الأول

أنواع الخطاب في قصص مارشات عسكرية

ثمة جملة من العناصر تسهم في بناء تماسك النص، أبرزها السياق الذي يظهر فيه الخطاب، وهو داخلي وخارجي، ومراعاة السياق الخارجي تعني الإحاطة بالظروف التي أنشئ فيها النص، من أجل حصر التأويلات الممكنة للنص. وأهم عناصر السياق المرسل والمتلقي والموضوع وشكل النص والنظام والموضوع.

وكما يرى "بول وبراون" أن محلل الخطاب: "يعالج مادته اللغوية بوصفها مدونة (نصًا) لعملية حركية استعملت فيها اللغة كأداة توصيلية في سياق معين من متكلم أو كاتب للتعبير عن معانٍ مختلفة، وتحقيق مقاصد (الخطاب). وانطلاقا من هذه المادة يسعى المحلل إلى وصف مظاهر الاطراد في الإحداثات اللغوية التي يستعملها الناس لإيصال تلك المعاني والمقاصد"().

وتتعدد أنواع الخطاب في مجموعة "مارشات عسكرية"، وتحاول الكاتبة هند أبو الشعر من خلال هذا التنوع، أن تحفز العقل على البحث داخل قصص المجموعة المليئة بالرموز والدلالات والإيماءات، فلا تنتهي القصة بانتهاء قراءتها، بل تظل لصيقة بالمتلقي وتتغلغل في كيانه، تستحثه على طرح العديد من الأسئلة، باحثا عن تلك الذات والنفس بكل قيمها وكثافتها وحجمها من خلال رابط خفي غير مرئي في جميع قصصها.

وتداخلت بعض أنواع الخطاب في القصة الواحدة، بحرفية جعلت من هذا التداخل تمازجا متجانسا، فكأنها وحدات من لوحة فسيفساء منحت بانسجام ألوانها اللوحة (القصة) جمالها.

وأبرز أنواع الخطاب في المجموعة القصصية:

الخطاب الأدبي كما في (الحاكورة، دموع أم يوسف)، والخطاب السياسي في (مارشات عسكرية، الحاكورة)، والخطاب الاجتماعي والثقافي (الحدود، شاي على الحطب)، والخطاب الديني (أجراس، العتبة). وستقف الدراسة بالتفصيل عند كل نوع من أنواع الخطاب مع مقدمة نظرية، توضح بعض المفاهيم النقدية أو السردية.

() براون، ج.ب، يول،ج، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، ط١، ١٩٩٧م، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ص٣٣.

الخطاب الأدبي

يسهم الخطاب الأدبي في جعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة، من خلال خلق الغرابة وتغليف العمل الأدبي بهالة من السر تستعصي على التفسير، والخطاب الأدبي صوغٌ للغة عن وعي وإدراك، فهي ليست مجرد قناة عبور للدلالات، وإنما غاية تستوقفنا لذاتها. ولعل ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، فالنص لا يقول شيئا عن شيء، إثباتا أو نفيا، بل يغدو نفسه قائلا ومقولا.

ويتبنى المسدي رأي تودوروف في تمييزه للخطاب الأدبي بانقطاع الشفافية عنه، فيعتبر أنّ: "الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذٌ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثَخِنًا، غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزه"(1).

وتفيد هذه المقارنة بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي في معرفة الأساسيات التي تسهم في بناء الخطاب الأدبي بطرق أكثر تقنية وحداثية مما يسهم في الإمساك بتلك الإشعاعات المضيئة له وتحقق ما يسمى بالأدبية والتي تعني: "خصوصية الخطاب الأدبي، والتي يمكن أن تعبر إما كهدف يسعى إلى تحقيقه البحث من خلال الخطاب الواصف، وإما كمسلمة تعين على تحديد الموضوع المعرفي سلفا"(2).

أما أنطوان مقدسي فيعرف الخطاب الأدبي بأنه: "جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها، أي أنها مكان وزمان ووجود ومقاييس لا تحتاج إلى غيرها"(3)، أي أنها نسيج عضوي يحيل بعضه إلى بعض، دون حاجة أو تأثر بالعوامل الخارجية.

كما تتحكم في الخطاب الأدبي نوازع نفسية واجتماعية وحضارية وتاريخية وثقافية تعمل على اتجاهات فكرية في الدراسة تجد السبيل إلى حقيقة النص: "بتعبير فلسفي أو إلى فهمه بتعبير

---

(1) المسدي، عبد السلام، ١٩٨٢م، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب-تونس، ص١١٦.

(2) ابن مالك، رشيد، ٢٠٠٠م، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ط١، دار الحكمة-الجزائر، ص٩٨-٩٧.

(3) مقدسي، أنطوان، ١٩٧٥م، الحداثة والأدب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٩، ص٦٧.

التأويليـة، أو إلى تفسيره بمصطلح علماء التفسير، أو إلى استكشاف علاقة الدال بالمدلول بتعبيـر

اللسـانيين أو إلى كشف عن نظام الإشارة فيه بتعبير السيميائيين أو إلى تقويضه أو تفكيكه، بمصـطلح الدريـديين (نسبة إلى دريدا) وقد قامت من أجل خدمة النص الأدبي والإبانة عما في طواياه من جمال والكشف عما في خفاياه من أبعاده أو دلالات أو علاقات أو ثنائيات متشاكلة أو متضادة أو كل ما يمكن أن نطلـق عليه حقيقة النص"[1].

وتتطلب دراسة الخطاب الأدبي معرفة كبيرة في مجال اللغة، بمعناها الأدبي، ولـيس فقـط المعجمي، فالسياق هو الذي يمنح اللفظ أبعادا قد لا تشرحها الدلالة المعجمية، والخطاب هو الذي يوسع دلالات اللغة وهو الذي يأخذ اللفظ المعجمي بعيدا إلى آفاق معرفيـة إنسـانية. فحسـب المجال الذي يقع تعاطي اللفظ في نطاقه يقع استخلاص دلالات إضافية، بحيث لا حدود للمعـاني التي يمكن للفظ تأديتها، كما أن للنص "بنية دلالية تنتجهـا ذات (فرديـة أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[2]، فالنص إذن بنية لسانية ذات دلالة، وذات بعد تواصلي، تحقق الأدبية من خلال مجموعة من المبادئ، كالانسـجام والاتساق، وتنتجه ذوات متعددة سواء قبل الكتابة أو أثناءها أو بعدها.

والكاتب يلجأ أحيانـا إلـى كلمات ليس لها دلالة معجمية مباشرة، أو إلى ظاهرة النحت[3] مثلا بأن "يبني كلمة جديـدة مـن كلمتين أو أكثر أو من جملة، بحيث تكون الكلمتان أو الكلمات متباينة فـي المعنـى والصـورة، وبحيث تكون الكلمة الجديدة آخذة منها جميعا بحظ في اللفظ، دالة عليها جميعا فـي المعنـى"[4]، وعلى ذلك أمثلة كثيرة، مثل "الزمكاني: للدلالة على الزمان والمكان معا، أو المتشـائل: للدلالـة على المتفائل والمتشائم معا، وهذا يتطلب دربة كافية في مجال اللغة، ويمكن لتحليل الخطـاب أن يبرز الوحدات الصغرى الأساسية، وأن يدرس ظواهر التكرار

---

(1) مرتاض، عبد مالك ٢٠٠٢، في نظرية النقد، ط١، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر، ص.٥١

(2) يقطين، سعيد ١٩٨٧، انفتاح النص الروائي، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص.٣٢

(3) النحت في الاصطلاح "أخْذُ كلمة من كلمتين متعاقبتين واشتقاق فعل منها". ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت١٧٠هـ)، ١٩٨٠م، العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد ببغداد، ٦٠/١.

(4) الموسى، نهاد ١٩٨٤، النحت في اللغة العربية، ط١، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ص٦٧.

وعوامل تماسك النص أو عدم تماسكه، كما بإمكانه أيضا أن يتعلق بإشكاليات أكثر اتساعا، مثل تحليل المضمون "من زاوية سوسيولوجية مثلا" ووصف الظواهر التلفظية[1].

وللخطاب الأدبي قدرة على التأثير في أذواق المخاطبين والرقي بها نحو الأهداف المرغوبة، وهو يرقى بالتفكير والقلب والسلوك من خلال أساليبه المختلفة، منها البيانية كالتشبيه والمجاز والرمز، أو الأساليب التي تخص علم المعاني كالدعاء والاستفهام وهي أساليب تنبه الحس الجمالي والمتعة في النفوس وتحمل الفائدة المرجوة في ثنايا الخطاب الممتع، فتوصلها بطريقة محببة، بعيدًاعن أساليب الجدل الجاف.

والخطاب الأدبي هو الممارسة الأدبية شفوية أو كتابية للغة ممارسة تتقيد بقواعد وشروط فنية مختلفة باختلاف الأنواع والفنون الأدبية، وتتقيد أيضا بقيم جمالية يتعارض عليها كل أمة تبعا لحضارتها وثقافتها ويكون تحليل الخطاب تبعا لذلك: "هو استخلاص هذه الشروط الفنية أي مكونات الأدبية في خطاب ما عبر مستويات متعددة تندرج كلها ضمن وجهي الأثر الأدبي هما الشكل والمضمون"[2].

وما يميز الخطاب الأدبي عما عداه؛ عمليات التكرار والتوازي والتكافؤ، فمثلا في السرد القصصي، نجد أن القاص لا يعبر عن معنى يقصده هو ولا يعكس واقعا، بل هو بنية موضوعية تقوم بتفعيل الشفرات ومواضعات مستقلة عن المؤلف والمتلقي وكل ما هو خارج الأدب لأن الأدب عندهم: "كيان لغوي مستقل، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، ويعرف رولان بارت القصة بأنها مجموعة من الجمل، بل إن الكلام الأدبي ككل واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالاتها"[3]، وللخطاب الأدبي حسب تحديد جاكبسون وظائف متعددة، هي[4]:

---

(1) بنحدو، رشيد، يوليو ١٩٩٤، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٣، ع١، ص٤٨٧.

(2) صحراوي، إبراهيم ١٩٩٩، تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، ط١، دار الآفاق، الجزائر، ص٢١٩.

(3) الماضي، شكري عزيز، ٢٠١٣، في نظرية الأدب، ط٤، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ص١٧٨.

(4) الورتاني، عبد الرزاق، ١٩٧٧، مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، ع١٠، تونس، ص١٤.

الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية: تكشف عن خبايا نفس المبدع والتعبير عن عواطفه وخلجات نفسه ورغبته في التأثير في المتلقي.

الوظيفة الإبلاغية أو الإيصالية: تهدف إلى إفهام المتلقي مضمون الرسالة التي بثها المبدع وإظهار تأثره بها.

الوظيفة الإنشائية: تعد جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي فهي الهدف الذي يسعى المبدع إلى تحقيقه.

الوظيفة المرجعية: تختص بالشخص الذي يقوم بتفكيك عناصر الخطاب وتوضيح الوظيفة المعجمية للشفرة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وضمان بقائه مفهوما بين طرفي الخطاب.

الوظيفة الانتباهية: تتعلق بالمحافظة على الصلة القائمة بين طرفي الخطاب أثناء عملية التخاطب.

وهذه الوظائف جميعها استطاعت نصوص هند أبو الشعر، في مجموعة "مارشات عسكرية" القصصية، أن تحققها بمستويات متفاوتة، فكانت هناك مساحات للاكتناز اللغوي، لفيض الدلالات، وللتكيف مع رصد المشاهد، وهي كلها مسائل ترتبط بقدرة الكاتبة على الإبداع والكتابة.

ونجحت في غالبية قصصها بإثارة تفكير القارئ، من خلال ثرائها اللغوي، وامتلائها بالصور الجمالية والاستعارات والعبارات المجازية، وثمة الكثير من المحطات فيها تستوقف القارئ عندها في متن النص؛ فتدعوه للتأمل، ولتذوق نكهة الفلسفة الممزوجة بالفنون اللغوية الخلابة .

وقد جاءت لغة النصوص في بعض القصص متنوعة، متفاوتة في مستوياتها؛ لتنسجم مع تعدد مستويات الشخصيات، وقامت القاصة باستخدام الألفاظ العامية في بعض الأماكن، أو عبارات متقطعة من الحوار بالعامية للتدليل على صدقية الحوار، وحرارته، فالأحداث القصصية تجري في عالم يتوازى مع الحياة بكل تنوعها وأطيافها، وحراكها، وأناسها، وأساليب

تعبيراتهم، واللهجة العامية جزء أساس من اليوميات، وعبرها تفيض الدلالات الأكثر ثراء و عمقاً في نقل الواقع، والتعبير عن إيقاعاته، مما يسهم في تعميق الصوت والصورة بكل أبعادها فيعيش القارئ في عمق الشارع وضمن تفاصيل الصراع وتطوراته، خاصة حين لا تجد القاصة في الفصحى من المفردات ماينسجم مع النبض اليومي بحرارته كما هو، فلا ضير حينئذ من اللجوء إلى العامية في مواقف أو مناطق محددة من النص، إذا ما عجزت فصحى الكاتبة عن سبر المنطوق وجس حرارته، وصدقه، والتنويه لعفوية معناه الفالت من التحديد، ففي قصة "دموع أم يوسف" نسمع صرخة أم يوسف وهي تشيع جارها إلى مثواه: "صرخت من بين النساء وهي تلوح بمنديل أبيض: مع السلامة يا أبو حسن، مع السلامة يا خوي!!"[1] .

وفي قصة "الحاكورة" يعاتب الأب الجدة حين لم يجدها في دارها، ناقلا لها انشغال الجميع بغيابها: "قلقنا عليك يمه..!"[2] .

أما في قصة شجرة الكينا فيردد الأطفال كلمات الأغنية التي حفرت في الذاكرة، بكلماتها المألوفة: "اشتي وزيدي: بيتنا حديدي"[3] .

وتعبّر القاصة في بعض نصوصها عن حالة من القلق الإنساني الوجودي، الذي يحيل الإنسان نهبا لواقع من التنازع بين ما هو مسكون فيه من قيم اجتماعية فاضلة، وبين الواقع المعيشي الصعب الذي بدأ يطحنه بقسوة، إنه الصراع النفسي بين الكائن بفعل الواقع وبين المرتجى، فالماضي حاضر في كل تفصيل، والصراع مستمر بين زمنين متباعدين. وفي تقديمها للشخصيات تعتمد القاصة على مستويات عدة منها المستوى الاجتماعي، الإنساني، الأخلاقي، والروحي وكل هذه المستويات تتكاثف علاقتها فيما بينها لتقدم لنا في بعض الأحيان الأفكار التي تبنتها القاصة وتدافع عنها وتحاول في أحيان كثيرة من خلالها، أن تصل إلى الصراع الذي يكمن في كل إنسان، خاصة بين الأنا والآخر، بين الحقيقة والكابوس، بين الواقع والمتخيل.

ففي قصة "الضباع "ترمز الكاتبة بالظبية التي تفترسها الضباع للصراع- الهاجس "صراع البقاء" فالقوي يفترسالضعيف، الضعيفُ يذهب وإن كان رائعا جميلا، والقوي يبقى

---

(1) أبو الشعر، هند ٢٠١٣، المجموعة القصصية "مارشات عسكرية"قصة دموع ام يوسف، ط١، عمان: دار ورد للطباعة والنشر، ص٤٧.

(2) أبو الشعر، مارشات عسكرية،قصة الحاكورة, ص٦٢.

(3) مارشات عسكرية،شجرة الكينا, ص٨٥.

على ما فيه من بشاعة، وقبح: "تطلّعتْ عيناها برعب وداعي إلى الفضاء، وبكت للمرة الأخيرة وهي تتقطع بين المخالب والأنياب، بكت لأنها تيقنت بأن قطيع الضباع سيبقى بعدها إلى الأبد"[1]، فالظبية ههنا تبكي موتها هي أولا، وموت الظباء الأخرى بعدها، فالقطيع باق، والافتراس باق، أي أن الموت- بلا ريب- هو الذي ينتصرعلى إرادة الحياة[2].

إن ملامح هذه الشخصية، تكشف ذعرها وحزنها وضياعها ووحدتها، تكشف خوفها من الاصطدام مع عالم تطغى عليه المادة والسلطة، والقيود التي تأخذ أشكالا عدة، فهي تعيش صراعا بين عالمها الداخلي والخارجي.

وتحمل قصة "الحدود" ترميزا آخر، وظفته القاصة للدلالة على رحلة الانتقال من الحياة إلى الموت، فالحدود في هذه القصة ليست تلك التي تفصل بين مكان وآخر، ولا بين دولة وأخرى، وإنما هي الحدود الوهمية التي تفصل فصلا غير منظور بين الحياة والموت، لذا رمزت الكاتبة من خلالها إلى رحلة الانتقال عبر البرزخ من الوجود للعدم، الرحلة التي لا عودة منها: "وباتجاه واحد ولا يوجد طريق مواز للعودة! كنا نسير كلنا في طريق شبيه بسرداب أو نفق لا نهاية له، حاولت أن أتصور بأن هناك مخارج قادمة، وأن واحداً منها يقودنا إلى طريق العودة، ماذا لو فكر أحدنا بقطع رحلته والعودة من حيث أتى؟ ماذا لو فكرت الآن بهذا الهاجس المباغت؟"[3].

والرحلة عبر الحدود لا تحتاج جواز سفر أو أوراق عبور، إنها دلالات تشي بالانتقال من الوجود إلى العدم في عبور حتمي مع أعداد أخرى لا حصر لها: "كان علي أن أسير وأسير معهم، كلهم، لا أعرفهم ولا يعرفونني، لم يكلمني أحد، لم أجرؤ على التوقف لئلا تدفعني الأجساد، والوقت يمرويمروسرب النمل مندفع نحو الحدود!"[4].

لقد كان الموت حاضرا في هذه القصة حتى في عتبة الإهداء، إنه حضور بارز لا يمكن إغفاله في حال من الأحوال، فهو حضور لم يكن من النوع الذهني المجرد الذي يعكس قناعة

---

(1) المصدر نفسه، ص٩٢.

(2) خليل، إبراهيم، هند أبو الشعر في مارشات عسكرية: حكاية الذات والحنين إلى الماضي، صحيفة "قاب قوسين" الثقافية، تاريخ ١/٩/٢٠١٥، الرابط الإلكتروني: .http://www.qabaqaosayn.com/content/

(3) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٤٠.

(4) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٤٠.

صاحبه بحتمية الموت التي لا فرار منها، فهي حتمية يدركها كل إنسان، إنما كانت حتمية الموت في هذه القصة حتمية فعلية وطاغية فعلية لأنها حاضرة حضورا أكيدا في أذهان الشخصية الرئيسة فتحس هذه الشخصية بدنو أجلها بالفعل بأن الموت سيغتال روحها عما قريب: "ارتعشت، ارتجفت، عندما وصلتُ أخيراً آخر النفق، سطع ضوء غامر غشي كل ما حولي.. وعرفت أنني ذاهبة معهم كلهم إلى هناك!"[1].

وهي حتمية طاغية ، لأنها العامل المحرك الأساس الذي يكمن وراء سلوك هذه الشخصية وتصرفاتها المختلفة.

أما التكرار، في قصص "مارشات عسكرية"، فجاء تأكيديا وإيقاعيا، في أغلب القصص، إلا أنه يؤخذ على القاصة إكثارها من التكرار، خاصة اللفظي منه، ويمكن لنا أن نبرر ذلك بقبوله إيقاعيا بما يخدم انسيابية الأفكار في القصة، واسترسال القاصة في عرض الأفكار، وتوظيفها التكرار في أغلب الأماكن لغايات التوكيد والتكرار في "مارشات عسكرية" على مستويين: الألفاظ، والتراكيب والجمل.

مستوى تكرار التراكيب أو الجمل: نجد في قصة "أجراس"[2] تكرار لعبارة "الأجراس تدق" ثلاث مرات، مع تكرار إضافي للفظة "تدق" بما يحق متوالية لفظية تفيد الإيقاع.

وفي قصة "العتبة"، ثمة تكرار لسؤال الراوية "ماذا لو؟" في أماكن عدة فجاءت عبارات "وماذا لو صرخ بي جدي؟" و"ماذا لو ناديتني أنت فجأة؟" و"ماذا لو قرعت بابي"[3].

وفي القصة ذاتها ثمة تكرار لنداء الراوية للجياد البعيدة في ترميز ترمي القاصة منه استحضار الماضي، واستعادة التاريخ، مازجة الواقعي بالخيال، مرة تناديها لتحضر حاملة معها الطيوب والثياب، ومرة لتبثها شوقها الذي طال: "تعالي إذن أيتها الجياد المطهمة البيضاء، داهمي العتبة الساكنة منذ شتاء، توقفي أمام بابي، أحضري طيوب البتراء وثياب الرحيل المعطرة بالزعفران، تعالي أيتها الجياد من البعيد، فروحي تشتاقك.."[4] .

---

(1) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٤٠.

(2) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص١٩.

(3) المصدر نفسه، ص٢٦.

(4) المصدر نفسه، ص٢٧.

أما في قصة "الحدود" فقد استخدمت القاصة عبارة "سرب نمل" للدلالة على أعداد المسافرين المتجمهرين على الحدود في أربع توصيفات: "كانوا مثل سرب نمل مجنون من كل الأعمار" و"يسيرون باتجاه واحد مرسوم.. تماماً كسرب نمل يعرف طريقه" و"الوقت يمر وسرب النمل مندفع نحو الحدود...!" و"يواصلون السير مثل سرب نمل كبير"(1). وفي قصة "شاي على الحطب" تتكرر عبارة "إبريق الشاي العتيق" مرتين(2) وتتكرر كذلك كل من عبارة "بصوت يشبه صوت ديك بعرف صغير نابت" و"أرجوك لا تخبري أمي" مرتين في قصة "الحاكورة"، وفي القصة ذاتها يتكرر لفظ "اتركيني" مرتين "اتركيني أجلس على التراب" و"اتركيني أنام مثلك"، ولفظ "أغلقنا" مرتين: "أغلقنا الباب" و"أغلقنا بيتها"(3).

ولنلاحظ كمية التكرار في الألفاظ في هذا المقطع الصغير من قصة "قطيعة": "روحي التي ترفرف بحرية يمامة أسطورية تحلق بي نحو الأعلى. أعلىأعلى، ورقبتي الطويلة تستطيل نحو الأفق، يغمرني الأثير ويغمرك الطين.. أكثر.. أكثر، أسحب يدي من بين يديك، وأسحب معها الزمن الذي كان. وتغمرني رحابة الأفق. أرحب أرحب أرحب.!"(4) .

وورد العديد من صور الطباق في المجموعة القصصية منها ما جاء في قصة "دموع أم يوسف": "لا أحبها/ لا أكرهها"(5)، وما ورد في إضاءة القاصة "ليلاً/ نهاراً"(6).

ومن الطباق السالب "لا أحب منظر الإبريق المحروق/ لكنني أحب طعم الشاي" في قصة "شاي على الحطب"(7). وثمة ثنائيات متضادة لافتة في قصص أبي الشعر أوردتها في بعض العبارات: استطالت/تنحني، خواء/بريق وذلك في قصة "قطيعة": "رقبتي الطويلة التي استطالت وصارت بين النجوم، لا يمكنها أن تنحني نحوك" و"يطل عليك الخواء من عيون الآخرين، ها

---

(1) المصدر نفسه، ص٣٩-٤٠.

(2) المصدرنفسه، ص٧٦.

(3) المصدر نفسه، ص٥٩-٦٣.

(4) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٤٤.

(5) المصدر نفسه، ص٤٧.

(6) المصدر نفسه، ص٤.

(7) المصدر نفسه، ص٨٠.

أنت، تفتقد لحظة البرق اللامعة في عيون العاشقين!"[1].

تستعمل القاصة العديد من الصور والاستعارات لوصف الحالات الوجدانية التي تسيطر على شخصيات قصصها، أو لوصف الأشكال الخارجية، فالحب "يكبلك ويدق أوتاده في روحك" في قصة "قطيعة"[2]. أما في "دموع أم يوسف" فقد بدت البطلة "بين النساء مثل النخلة، أطولهن وأجملهن"[3].

للأشياء المحيطة بعالم "هند أبي الشعر " حياة تبثها القاصة فيها، تناجيها مرات، وتحاورها مرات، وتمنحها الفرصة مرات لتبوح وتعبر، تستخدم القاصة في ذلك تشبيهات وكنايات متعددة، تضفي على القصص بعدا أدبيا وعمقا في المعنى يمنح القصص ألقا ومغزى فلسفيا عميقا. ولعل من أهمها كما ورد في ثنايا السرد القصصي؛ قول الساردة في قصة "أشياء صغيرة": "تصل البيت أخيراً، تمد يدها إلى يد الباب.. تصدمها الفكرة وهي تتطلع إلى اليد.. للباب يد مثلنا، ويده معدنية وأنيقة..! تصدمها برودة اليد.. يمد الباب يده إليها، تبعد يدها وتتأملها"[4]. فالساردة تنتبه فجأة إلى أن للباب يد تحس وتشعر، لكنها باردة حتى لو امتدت لتصافحها.

وفي القصة ذاتها، تلجأ القاصة إلى المجاز، فتتحول عقارب الساعة إلى عقارب حقيقية تلسعنا وتغتالنا: "عقارب الساعة تشير إلى الخامسة.. لسعتها الفكرة، للساعة عقارب..؟ لماذا نسميها عقارب؟ هل نخافها ونعرف أنها تلسعنا وتغتالنا..؟"[5].

وفي قصة "مارشات عسكرية"، تصور القاصة المذياع كائنا حيّا، لكنه في غيبوبة طويلة، اختار الصمت للتعبير عن احتجاجه على ما آلت إليه الأمور والأحوال، وعبثا يحاول الجد

---

(1) المصدر نفسه، ص٤٣.

(2) المصدرنفسه، ص٤٤.

(3) المصدر نفسه، ص٤٧.

(4) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٥٣.

(5) المصدر نفسه، ص٥٣.

إعادة الحياة إليه، أو أن يثنيه عن صمته، ويقنعه بالكلام عبر تحريك الإبرة "وبدأ يجرب الإبرة الصامتة منذ عقود... كان يحاول أن يعيده إلى الحياة"[1] .

وتبث القاصة في عناصر الطبيعة الحياة؛ ففي في قصة "شاي على الحطب" تنفعل الأشجار لموت الجدة، وتشرع بالبكاء حزنا، وتشيع الفقيدة مع مودّعيها، ذارفة دموعها البيضاء: "كانت دموعنا تسقط مع المطر، وأشجار اللزاب تطل علينا وتودع الجدة الذاهبة نحو الأبدية، أحسست وأنا أتطلع نحو الأشجار الواقفة بشموخ حزين، أن الأشجار تبكي معنا بدموع بيضاء لا تنتهي..!"[2]. وفي القصة ذاتها تتماهى الريح في شخص الجدة، فتستعير صوتها وتحمل في صفيرها نبراتها: "وصوت الريح العاصف يضرب الكون، أسمع صوت الجدة"[3]. وللرياح صفير في "الجدار" :"ستصفر الريح الشتوية من خلالها، وربما تراكم عليها الثلج في كانون..!"[4] .

وثمة الكثير من المجاز الذي يظهر كبرق في جميع القصص، فيضفي جمالا عليها، إن الدمع "عاصفة تنهمر من عيوننا" و"المطر مجنون" في "أجراس"[5].. أما الشجرة في "شجرة الكينا" وهي تستقطب الأطفال حولها كي يلعبوا، فإنها كالأم الرؤوم التي تجمع حولها أولادها لتمنحهم الحب والحنان: "تجمعنا مثل أم تضم إليها كومة أطفال"[6] . وفي القصة ذاتها يتجسد الخوف بهيئة قاتل يغتال لحظات الفرح حين يقرر رفيق الطفولة أن يرحل تاركا ملاعب الصبا، منبئا بالفاجعة: "قتلني الخوف، وحسن لا يتطلع إلى وجهي". لقد كانت هجرة الطيور مرادفا لرحيل الحبيب: "هاجرت الجوقة، ورحل حسن"[7]، وهذا إن دل على أمر فإنه يدل على رغبة الكاتبة ان تمزج الطبيعة بأحاسيسها، وتسقط حلتها النفسية على مشاهد الطبيعة الاعتيادية التي لا تعبث لما تشعر به الكاتبة، وهذه المشاركة ما هي إلا من جهة الكاتبة نفسها.

---

(1) المصدر نفسه، ص٦٧.

(2) مارشات عسكرية،قصة شاي على حطب, ص٨٢.

(3) مارشات عسكرية، ص٨٢.

(4) المصدر نفسه، ص٩٥.

(5) المصدر نفسه، ص٢٢.

(6) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٨٥.

(7) المصدر نفسه، ص٨٧.

وبعبارة مسجوعة تصف القاصة كيف استحالت الأشجار أبنية بعد أن ماتت الجدة، وبيع بيتها في قصة "شاي على الحطب": "الحجارة الأنيقة تتعالى مكان السيقان العتيقة"[1] إنها ثنائية الصراع بين الأجيال تتجسد بحلول جيل الإسمنت وقضائه على جيل الأشجار. وفقدان الذكريات الجميلة وضحكات الطفولة التي ذوت برحيل الجدة وضياع الزمن الجميل.

وتستخدم القاصة دورة الطبيعة لتصف مرور الزمن في قصة "المعول": "غابت الشمس مئات المرات. نزل الثلج في كانون، زقزقت عصافير الربيع وصمتت"[2] إنه الحنين للزمن الرائع الذي شهد طفولة القاصة حين كانت تقاس الأزمنة بتوالي الأحداث وتعاقبها، بمواسم القطاف، وهجرة الطيور، وسقوط المطر، وغيرها من مظاهر الطبيعة التي تحفر عميقا بالذاكرة، فهي تؤكد أن الطبيعة ملهما أساسيا لها، من خلال استدعائها لمشاركتها لحالتها النفسية، يبدو أن السبب وراء ذلك كثرة التأمل في الطبيعة، مع إحساس مرهف بالجمال، فالصور التي استدعتها من الطبيعة صور مليئة بالحياة والنشاط والجمال في فترات الطفولة، لكن الزمن مر سريعا وصمت كل شيء فجأة!

الخطاب السياسي والتاريخي:

يعتمد الخطاب السياسي على الإشارة إلى الزمان والمكان والمكانة والعلاقة والسياق، ويؤكد على ما يقوم به الخطاب الأيديولوجي من إضفاء الشرعية على نفسه وتجريد الآخرين منها، ويتم تحقيق ذلك عن طريق[3]:

إسباغ السلطة: باستلهام الموروث والتقاليد والعادات والقوانين والاستشهاد بأصحاب النفوذ والتأثير الثقافي أو الفكري أو السياسي، كرجال الدين والرموز التاريخية.

إصدار الأحكام الأخلاقية: عن الخير والشر والفضيلة والرذيلة والقيم والصواب والخطأ..

وغيرها من الثنائيات.

---

(1) المصدر نفسه، ص٨٢.

(2) المصدر نفسه، ص٩٧.

(3) ليوين، فان ٢٠٠٧، إضفاء الشرعية وتجريد الآخرين منها، ص.٩٢ نقلا عن: مزيد، بهاء الدين، تبسيط التداولية: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، القاهرة: شمس للنشر والإعلام، ص١٢٧.

العقلنة: وتعني إضفاء العقلانية على مقولة أو قضية أو موقف من خلال الأرقام والإحصائيات والاستشهاد بالمختصين وذوي الخبرة.

الأسطرة والسرد: حكايات وقصص حقيقية أو مؤلفة مفادها أن كل ما هو شرعي يحظى بالنهايات السعيدة، وكل ما خارج الشرعية ينتهي إلى الزوال.

وقد ركز "فوكو" على أن السلطة تصنع الخطاب من خلال تحكمها بالعلوم والتدريس وغيره. وهكذا فإن "الخطاب ينقل السلطة وينتجها، يقويها، ولكنه أيضا يلغمها، يفجرها، يجعلها هزيلة، ويسمح بإلغائها[1].

ويعتمد الخطاب السياسي على التفاعل بين الحدود التي تفصل الأنا عن الآخر، أو الروابط التي تجمعها مع من يحالفها أو يشبهها فتتبدى من خلاله المكانة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدوار التي يلعبها كل طرف في التفاعل الذي يشتمل بدوره على نوع من التفاوض والتداول؛ تداول الواقع، ومراجعة فرضياته المهمة. وقد يؤشر الخطاب السياسي إلى توقع ما يفكر فيه الآخرون والتنبؤ بما يدبره المنافسون، ومن ثمّ تفنيده أو إضعافه. يتحقق قدر كبير من التفاعل في الخطاب السياسي بفضل قدرة اللغة على الدلالة على مستويات مختلفة، وقدرتها على التعبير عن الواقع، وبالتالي فإن قدرا كبيرا من التفاعل في الخطاب السياسي يكون بفضل ثراء تعابير اليقين والشك ،وتعابير الضرورة والالتزام الأخلاقي والديني والاجتماعي، تعابير مثل: "افعل" و"لا تفعل" و"يجب" و"ينبغي" ولا بدّ"و"علينا." والتعابير الاستعارية لصياغة التصورات وتجسيد المفاهيم من خلال الوعي بالمكان، وتبلور الهوية السياسية والجغرافية والاقتصادية، مفاهيم مثل "نحن" و"هم"، من "معنا" ومن "علينا"[2] .

ويرى الكثيرون أن وظيفة تحليل الخطاب السياسي تنحصر في ربط السلوك اللغوي بالظاهرة المعروفة بـ"السياسة" أو "السلوك السياسي" وهذا ينطوي على أمرين: أولهما أن "سياسة" خطاب لغوي ما ترتبط بما يتعامل معه الباحث ويحدده بمفهوم السياسي، وليست بالضرورة ما هو موجود في النص اللغوي، والثاني أن اللغة (والخطاب) هي مجال لممارسة

() كليب، سامي ٢٠١٧، البراغماتية في تحليل أفعال الخطاب السياسي، ط١، بيروت: دار الفارابي، ص٣٨.

() مزيد، بهاء الدين , تبسيط التداولية، مرجع سابق، ص١٢٨.

أفعالا شتى، أحدها هو السياسي، وقد يوجد الفعل الإعلامي أو التعبيري الجمالي الطابع، فالفعل السياسي لا ينفصل عن الفعل الأدبي الجمالي[1] .

ويوجد ارتباط بين الخطاب السياسي وبعض المشاعر الإنسانية الغريزية مثل حب الوطن والغيرة على الدين، والحفاظ على الحرمات والأماكن المقدسة، والنفور من الغرباء، والرغبة في الانتماء، وحب الأهل والأسرة، والانتماء إلى دين أو عشيرة، والتغني بتاريخ الأمة المشرق وأمجادها الغابرة. وكلها مشاعر يجيد الخطاب السياسي إثارتها والعزف على أوتارها بما يحقق غاياته وأهدافه.

الخطاب التاريخي

إنّ الخطاب التاريخي في القصة القصيرة يقتضي خلق توازنات دقيقة بين التاريخي والجمالي، بين الواقعي والفني، وهذا يحتاج إلى مهارات كتابية فذة، تكون قادرة على ابتكار الشكل الفني المناسب الممسك بموضوع تاريخي. فالسرد المتخيّل يختلف عن التاريخ كسرد وقائعي، والكتابة عن التاريخ تعد مجازفة غير مضمونة العواقب لمن يتسلح بالتخييل الأدبي، إذ يجب عليه أن يكون وفيا للحقيقة التاريخية، فالتاريخ المتخيل ينبغي ألا يكون تزييفا للتاريخ الواقعي، بل عليه أن يحفظ صدقيته، وقد نبه لوكاتش إلى ضرورة: "أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة"[2] وما ينطبق على الرواية ينطبق على القصة في ضرورة أن تكون أمينة للتاريخ، وبما أنالنص الأدبي هو مزيج، وتفاعل بين الواقع والمتخيل، فالمعرفة بالتاريخ والاطلاع عليه كثقافة ليست كافية، فما معنى المعارف التاريخية إذا لم تفلح الكاتبة في المعايشة الفنية لما كتبته وبث الحياة في التفاصيل ونقلها في صور ومشاهد سردية أصلية للقراء؟!. وما يمكن أن يبحث في سياقات التّاريخ كإعادة كتابة، ما هو سوى محاولة لإعادة تثبيت الوعي بالتاريخ في راهنه ونقد معالمه. وقد تدفع محاذير خيانة التاريخ بعض الكتاب إلى الانكباب على التوثيق والتمحيص، والتركيز على توثيق أحداثه وتجسيد ملامح

() الحراصي، عبد الله ٢٠٠٢، دراسات في الاستعارة المفهومية، ط١، عمان: مؤسسة عمان للطباعة والنشر، ص١٣٢.

() لوكاتش، جورج ١٩٨٦، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط٢، بغداد: دار الثقافة والإعلام، ص٢١٥.

شخصياته، إلى درجة ربما تؤثر علـى الملامح الأدبية والفنية لما يكتبونه. أما القاصة هند أبو

الشعر فقد كانت بعيدة عن ذلك، فالتـاريخ ميدانها الأكاديمي، وهي إلى جانب ذلك قاصة متمكنة من أدواتها الأدبية، فاستطاعت بذلك خلـق توازن بين الأمرين، واستطاعت أن ترجع إلى صورة الحادثة التاريخية؛ لتجعل منها مرتكـزا إبداعيا مختلفا عن التاريخية التي يمثلها الخطاب الرسمي بما فيها من الزيـف، أو مـن التعتيم الذي يدخل في نطاق التحفظ، ويتداخل في بعض قصصـها السياسـي والاجتمـاعي والنفسي والفني والتاريخي، في مقاربة إبداعية تخدم الغرض الفني للسرد القصصـي. ويتبـين هذا التداخل في قصص هندأبوالشعر متغلغلا في نصوصها بشكل غير مباشر، مـن خـلال لغـة القاصة الرمزية ذات العمق الدلالي الواسع. فغالبا ما تتـداعى الأحـداث السياسـية كـذكريات لأحداث تاريخية تخطرعلى بال الجد والجدة، يروونها للأحفاد كأمجاد غابرة، يتوقون لـو تعـود، فيعاودوا عيشها بتفاصيلها.

ففي قصة "الحاكورة"، نجد الكاتبة أنها استخدمت كلمة الحاكورة لترمز إلى الأرض التي يمتلكها الأجداد، هي رمز للاستقرار والثبات، والاستمرارية، كما أنها تجسيد لذكريات الطفولة التي لا يمكن للمرء أن ينساها، وهي ذكرى حاضرة عند الساردة، لأنها تتصل بماضيها السعيد الذي كانت تقضيه بكل تفاصيله مع الجدة، في الحاكورة، فالبيت والحاكورة مكانان مغلقان خاصان بالعائلة، التي تنتمي إليها الساردة، فهما يجسدان الزمن النفسي للساردة، فالحاكورة لها دلالات عديدة مثل: الحب والاحتواء، والطفولة، والعاطفة، والحياة الخضراء، والامتداد والجذور...

وتنقلنا في التفاصيل الدقيقة التي رسمتها للحاكورة وللبيت والخزانة الخشبية والسرير الكبيرعليه ناموسية بيضاء, والبئر , وأخيراً مغارة الجدة التي تخزن فيها الفحم وطعام خرافها في الشتاء، والحاصل الـذي تخبئ فيه السمن والجميد والزيت والقمح والعدس والحمص.. كل ما يحتويه بيت الجدة عجيب"()، هذه تفاصيل دقيقة لبيت العائلة المليء بالأسرار والذكريات التي لن تنسى.

وتتداخل ذاكرة القاصة مع ذاكرة الجدة وهي تروي لها ذكرياتها في فلسطين، ويحضر هنـا "المفتاح" رمز العودة الذي ما زالت الجدة تحتفظ به، مفتاح بيتها في حيفا، الذي تأمـل أن

() أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٦٠.

تعـود إليه يوما ما، لتعيش من جديد الحياة الرغيدة التي كانت تنعم بها: "انتشر القلق على جبـين

أبـي العريض، لا يحمل مفتاحاً لباب الجدة، مفتاح بابها أكبر من كفي، كلما جئنا لزيارتها في أوقـات متباعدة، انشغلت بالبحث عن مفتاح بابها الكبير، وسألتها عن المفتاح باستغراب: ـ مـن أيـن جئت بهذا المفتاح؟ تتنهد الجدة وتقول بصوت مرتجف: ـ من حيفا، أحضره الجد الكبير. ـ ومن هو الجد الكبير..؟ تتطلع إلى بغضب وتقول باستغراب: ـ جدك، الأفندي..!"[1] إن الجدة ما تزال تعيش أمجاد الماضي، وما تزال تحتفظ في مخيلتها بذكرى "الأفندية" التي كان يـنعم بهـا الجد الأكبر قبل رحيله عن فلسطين.

أما في قصة "مارشات عسكرية"، التي تحمل عنوان المجموعة القصصية، فتزخـر بالـدلالات التاريخية والسياسية التي ساقتها القاصة، من خلال شخصية الجد والحفيد، في ترميـز لجيلـين يحمل كل منهما أفكاره ومبادئه، ويعبر عن مرحلتين متباعدتين زمنيا وفكريا. يحاول كـل جيـل منهما العيش في إطار وجوده الزماني، وجذب الآخر نحوه.

فالجد يحاول العيش في الماضي، واستعادة ذكرياته مع راديو أحضره جده من سوق القدس، حين كانت القدس عربية، وكانت أسواقها مقصدا لكل من حولها، وكـان الانتقـال بـين المـدن العربية حينئذ متاحا وسهلا. يحاول الجد بث الحياة في راديو الـ"فيليبس" المهمل في المخـزن، وقد سكنت فيه الحياة منذ مدة، في دلالة على تحييد جيل الجد من الانخراط بالحياة الفعلية، مـن النواحي الاجتماعية والثقافية والسياسية، فبعد أن تأمله بصمت: "انحنى عليه، أحسه قطعـة مـن روحه، وسرعان ما وجد قطعة طازجة من القماش، انحنى عليه من جديد، وانهمك بتلميعه، وبدأ يجرب الإبرة الصامتة منذ عقود، ضمه إلى صدره وهو يحاول أن يحمله إلى غرفته"[2].

---

(1) المصدر انفسه، ص٦٧.

(2) المصدر نفسه، ص٥٩.

يهدف الجد من إصلاح الراديو، استعادة بعض أزمنة مضت، كانت حافلة بالنضال الوطني، ومقاومة الاستعمار، وفيها العديد من التحديات السياسية التي عصفت بالمنطقة التي شهدت حروبا كثيرة، وكان فيها الراديو الوسيلة الوحيدة لبث الخطابات السياسية، ونقل الأخبار عن تلك الحروب والمعارك وبيانات الانقلابات ومسيرات التأييد والمظاهرات في البلدان العربية، لقد حفرت الأغاني الوطنية مثل "أخي جاوز الظالمون المدى" في ذاكرة الجد عميقا، وها هو يحاول مد جسور بين الأمس واليوم، من خلال محاولته إقناع الحفيد بالاستماع للراديو معه، لكن هيهات له ذلك، فالحفيد الذي أسرته وسائل التكنولوجيا الحديثة من إنترنت وتلفزيون وأجهزة اتصال غير معني بكل محاولات الجد، وهو، وإن حاول مجاراته قليلا، إلا أنه لا يسمع شيئا مما يدعيه الجد عبر الراديو : "يريد للصغير وحده أن يكون الآن بقربه.. يريده أن يسمع أغاني العرب معه.. ناداه بأعلى صوته بانفعال، وبرمشة عين رأى الأقدام الصغيرة تقف قربه، صرخ الصغير بانفعال: ـ ما بك يا جدي؟ ماذا حدث..؟ ـ اسمع. اسمع. انطلقت المارشات العسكرية. اسمع..!

فتح الصغير عينه العسلية الجميلة بدهشة وقال بخيبة: ـ أنا لا أسمع شيئاً يا جدي.. هل أحضر لك كوب الشاي الآن..؟

ركضت الأقدام الصغيرة، ظل وحيداً، أنصت للصوت الذي ملأ غرفته الصباحية، كان صوت المطر ينقر نافذته، جلس بهدوء على حافة سريره وكأنه حافة العالم.. وظل وحده يسمع صوت المارشات العسكرية، ويحرك الإبرة الجامدة بإصرار!"[1] .

وهند أبو الشعر في قصتها هذه، كالتي قبلها " الحاكورة " "تريد استعادة الماضي، ماضي الطفولة بما فيه من طهر، وبما فيه من براءة. وتريد استعادة الزمن المفقود، الضائع، بحلوه ومره،بيد أن هذا غير ممكن، فالأمور من حولنا تتجه نحو التغيير بسرعة البرق، ومن لا يواكب التغيير يصبح مثل تلك التينة اليابسة، أو الراديو العاجز عن بث المارشات من جديد. وكغيرها من القصص، لا يخفى على القارئ ما فيها من عنصر ذاتي يطغى على السرد بحيث يبدو لنا السرد الموضوعيُ في ظاهره، سردايرتبط ارتباطا حميميا بالذات"[2] .

() أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٦٩.

() خليل، إبراهيم، هند أبو الشعر في مارشات عسكرية، مرجع سابق.

وفي قصة "الخابية" تمزج القاصة أيضا بين الخطابين التاريخي والسياسي، من خلال عرض بعض الوقائع والأحداث السياسية المتعلقة بالمنطقة، كانهيار المملكة السورية، ومعركة ميسلون والاحتلال الفرنسي لسورية، عبر حوار بين الحفيدة والجدة، تبدؤه الجدة بمقاطعة الحفيدة التي تدرس تحضيرا لامتحان التاريخ، فتحاول أن تسرد لها ذكريات الجد مع الملك فيصل: "ـ كان الملك فيصل محبوباً، وكان عندنا في البيت إبريق للشاي من الزجاج عليه صورة الملك فيصل، هل تذكرينه؟"[1] "فهنا تسعى الساردة إلى استعادة التاريخ بذكر الملك فيصل فتبين لنا علاقة الأمة بالملك فيصل وحبها له إذ يمثل الملك إنموذجا تاريخيا وإنسانيا لدرجة أن صورته تضع على الأدوات المستخدمة يوميا عند الناس .

لكن الحفيدة ترفض الانخراط بحديث الذكريات، في دلالة أخرى على صراع بين جيلين متباعدين فكريا، اختلفت ظروف كل منهما، وبقي كل طرف يحاول أن يثبت صحة وجهة نظره. لقد سبب رفض الحفيدة للجدة ألما، فانزوت مع ذكرياتها، وقد أدمعت عيناها ما جعل الحفيدة تشعر بالذنب، وتحاول من جديد حثّ الجدة على رواية ذكرياتها عن إبريق الشاي بصورة الملك فيصل، وذكريات الجد معه، في محاولة من الحفيدة لمد جسر من التواصل مع جيل الجدة، فتتفتح جراح الجدة لتروي معاناة الجد ومرضه وحزن فرسه عليه، في تلك الفترة: "تذكرت الصقلاوية في بيتنا، فرس جدك أيام الملك فيصل، راح الملك وراحت سوريا، بكينا عليه وعلى سوريا، وفي إحدى الليالي حملنا جدك إلى عمان، إلى المستشفى الإيطالي، وأجروا له عملية لكليته، في الليل ظلت الصقلاوية تضرب الأرض بأقدامها مثل المجنونة.. حاولنا تهدئتها، لكنها ظلت تحفر بحوافرها الأرض.. وتصهل.. ما نمنا ولا الصقلاوية سكتت، وعند الظهر مات جدك..! وفي يوم دفنه حملوه لسوق إربد.. لم نعد نحتمل دبيب أقدامها وصهيلها الحزين. جنت الصقلاوية بعده"[2] لقد حاولت القاصة من خلال عرض قصة الفرس التأكيد على معاني الوفاء قديما والرابطة القوية بين الخيال وفرسه والإخلاص بينهما، وكيف أن الجد من فرط حزنه على صديقه فيصل ومحبته له مرض ومات.

([1]) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص١٠٢.

([2]) المصدر نفسه، ص١٠٣-١٠٤.

وفي قصة "سيرة العمالقة"، تنقل القاصة الصراع إلى مستوى أعلى وبصورة ثنائية، إنه صراع بين جيلين، حديث وقديم، وصراع بين طبقتين طبقة صاحبة سلطة ونفوذ على مدى تاريخها العائلي "العمالقة"، وطبقة "مسوخ" انتهازية وصلت للسلطة بالتسلق والتزلف والخداع.

تعكس كل شخصية الطبقة التي تنتمي إليها، وصفاتها، الشاب "المسخ" الذي يستغل زيارته لـ"العملاق" المسؤول، فيقوم بخداعه، ليجلسه على الكرسي العالي "رمز السلطة": "ألقى به أخيراً إلى الكرسي، تطلع إليه وهو يحاول التمسك بالكرسي، ورأى حذائه، كان الرجل مسخاً، جلس بارتياح عجيب"[٢] .

وبمجرد جلوسه عليه يصبح الآمر الناهي: "وقال للعملاق بجرأة: ـ أنا صاحب الكرسي الآن.. أحضر لي قهوتي وانتظرني لتحملني عندما أشاء..!"[٢] .

لم يتمسك العملاق بالكرسي "المنصب"، فالدولة هي من تقرر بقاءه أو ذهابه، وهو ما تفاجأ به لاحقا، حين وصل أمر تنحيته: " تتالت الأحداث، فقد وصل للعملاق أمر عاجل بإنهاء خدماته، وعندما توسل عينوه مسؤولا عن حمل الرئيس الجديد، ليرفعه عن الكرسي ويحمله إليه"[٢] .

إن "المسخ" الجديد لا يستحق منصبه، فهو أقل منه، إذ لا يستطيع أن يجلس بمفرده على الكرسي وهو ما جعله يحتاج للعملاق في ذلك. تمضي القاصة عميقا في رمزيتها، لتعبر عن مرحلة تسيطر فيها فئة "المسوخ" المتسلقين عديمي الكفاءة، بمباركة من سلطة عليا، بينما تحولت سلالة "العمالقة" إلى أدوات بيد هؤلاء المسوخ، يعملون في الظل: ..." ويشاهد العمالقة اليوم من سلالة العملاق وهم يسيرون في كل مكان يحملون سلالة المدير الذين اعتادوا على ركوب ظهور العمالقة للصعود إلى كراس أخرى.. عالية وجديدة وبجوار كل كرسي عملاق..!"[٤] .

وضمن إطار الخطاب التاريخي، تحاول أبو الشعر في بعض قصصها استعادة الماضي، واسترجاع عالم الطفولة، وألفة البدايات، فتعجن ذكريات الماضي بماء الحنين لتشكل نصا حرفيا

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٢) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٥.

في استثارة الدهشة من المتلقي، وتؤسس لبناء قصصي مكين.

ففي قصة "الحاكورة" ترسم القاصة صورا تفصيلية لزيارة الجدة، وشقاوة الأطفال في عملية بحثهم عنها، وكيف وجدوها نائمة تحت شجرة التين في الحاكورة، وتمزج أبو الشعر هنا بحرفية، روائح المكان مع حنين الماضي، وتوق الصغيرة للارتماء على تراب الأرض في دلالة على الرغبة في التمثل مع الجدة، كل ذلك في توليفة رائعة، تكاد تعبق معها روائح المكان: "ارتميت بحضن الجدة، كان لحضنها رائحة تشبه رائحة أوراق التينة والتراب، ارتميت إلى جانبها على تراب الحاكورة... قلت لها وهي تضمني إلى صدرها: ـ اتركيني أجلس على التراب قبل أن تحضر أمي.. اختلطت رائحة النعناع بالبقدونس وبنوار الفول الشامخ، فرت الدجاجة وركض خلفها سرب الصيصان، ركضت خلف الفراشة التي طارت فجأة من نوار الفول، وقلت للجدة بصوت مليء بالرجاء: ـ أرجوك.. أتركيني أنام مثلك على تراب الحاكورة ولا تخبري أمي، أرجوك"(1) .

تبدو القاصة من خلال سردها لتفاصيل الصور البصرية والروائح في زيارتها هذه، خبيرة بتلك الزوايا وعميقة في رؤيتها لها، عاكسة تربيتها الريفية التي تحن إليها وتتوق لو تعيش بساطتها من جديد، فتشعر بالحنين إلى الالتصاق بالأرض واستعادة الدهشة البكر، وقد خسرت الكثير من تلك المشاعر برحيلها إلى المدينة، مع ما تحمله من قساوة في العلاقات وبرود يمثل عمق التناقض بين الحياتين، ويجسد صراع الريف والمدينة في دلالة رمزية، تعكسها الحفيدة من خلال رغبتين تتنازعانها؛ رغبة بالارتماء في حضن الجدة "الريف"، ورغبة في تحقيق وصية الأم "المدينة"، وتنفيذ أوامرها.

وتركز القاصة في استعادتها للماضي، وتوقها لحياة الريف، على مجموعة من الألفاظ والتراكيب المرتبطة بهما مثل: "الحاكورة، شجرة التين، شجرة الكينا، الباب الكبير، التراب، الدجاجة، الصيصان، العتيق، الزعتر، السطل، الكيلة... إلخ".

غير أن محاولة القاصة استعادة الماضي من خلال انثيال الذكريات والصور والروائح، تصطدم بالفقد المتجدد، واتساع مساحته، وتعدد شخوصه، فالغياب يخطف الأب، والأم، والجد، والجدة، وتختفي الروائح: رائحة الشاي بالإبريق المحروق، وأوراق اللزاب، والأشجار تقطع

() أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٦٢.

لترتفع مكانها بنايات جديدة في إشارة لزحف المدينة وتوغلها على الريف، وتنمحي ملامح الطفولة شيئا فشيئا.. ويمضي العمر حاملا معه حنينا لعهد بهي.

الخطاب الاجتماعي والثقافي:

يشتمل الخطاب الاجتماعي على رؤية تحليلية نقدية للقضايا الاجتماعية من خلال ما يتكلم به الناس وما يكتبون، وذلك لأن كل ممارسة اجتماعية أو فعل اجتماعي أو ظاهرة أو قضية مما يحدثه الناس في مجتمعاتهم، إنما هو أمر ينطلق من بناء ثابت يدعى "نطاق الخطاب" [Order of Discours]، ويعد هذا النطاق مكونا من مكونات الخطاب الاجتماعي؛ فلا يتصور أن المباحث الثقافية والاجتماعية تنشأ وتؤلف من أجل إنجاز الخطاب، ولا يتصور أيضا أن الخطاب يولد الفعل الاجتماعي، لكن المراد أن الثقافة والحدث الاجتماعي والسياسي وما يتصل بهما من ظواهر، فكل منها يمارس تأثيره وفاعليته من خلال الثقافة المتداولة والنقد والتحليل وغيرها من أشكال إنتاج الخطاب(١).

وهذا جزء لا يتجزأ منه، يشعر بهمومه ويعكس ما حوله من قضايا من خلال إنتاجه الأدبي، فالمبدع هو إنسان قبل أن يكون قاصا أو شاعرا، يعيش في الواقع يفعل فيه وينفعل بمعطياته العامة سواء أكانت طبيعية أم سياسية أم ثقافية(٢)، والأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويتأثر بها من خلال ما يقدمه من إنتاج إليها، فمشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة، فهو يمزج الخاص بالعام أو الفردي بالجماعي لأن الفرد خارج المجتمع يعني أنه خارج نفسه، والأديب يكتب ويبدع كي يعبر عن علاقته بالواقع والمجتمع، ومتى أحس بوجود خلل في هذه العلاقة، يتجه لتجسيد رؤية جديدة للمجتمع والعالم من خلال شكل من أشكال الأدب، فهو أداة يعبر من خلالها المجتمع عن نفسه(٣).

---

(١) بودرع، عبد الرحمن ٢٠١٤، في تحليل الخطاب الاجتماعي السياسي، قضايا ونماذج من الواقع المعاصر، ط١،المغرب: مطبعة الخليج العربي، ص١٩.

(٢) ينظر: الحجري، إبراهيم، (٢٠١٣)، القصة العربية الجديدة مقاربة تحليلية، دمشق: النايا للدراسات والنشر، ص٢٣.

(٣) ينظر: الماضي، شكري عزيز، (٢٠١٣)، في نظرية الأدب، ط٤، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص٨٥.

وثمة قضية يمكننا إدراجها ضمن الإطار الفلسفي المتداخل مع الإطار الاجتماعي والثقافي، وهي جدلية الحياة والموت وموقف الإنسان منهما والبحث عن أسئلة الوجود التي تعتري الإنسان ومحاولته البحث عن إجابتها، والصراع النفسي الداخلي، وعلاقة الشخص مع المجتمع، وموضوع الاغتراب، وهذه المواضيع تتطلب غوصا في أعماق الإنسان وفهم طبيعته ونظرته إلى الأمور وعلاقته بالمجتمع الخارجي.

ويبدو الموت حاضرا على امتداد المجموعة القصصية "مارشات عسكرية"، حاضرا بشكله العياني الفعلي الجسدي المحدد والمعروف، وأيضا بشكله الإيمائي الاستعاري الرمزي. هو ليس موتا للجسد والأعضاء فقط، لكن هناك موت للمعاني والرموز والمثل، فانتصار الظلم موت لقيم العدالة، وطغيان القمع موت للحرية، وحضور القبح والفوضى والكذب موت لقيم الجمال والصدق والحقيقة.

ويتبدى الموت في دلالته حقيقة لا تحتمل الشك، فهو الذي لا قاهر له، ولا فرار من حصاره، القوي الذي لا غالب له، ويشكل عند القاصة هماً فلسفيا يقلقها، ويشغل ذهنها، وهو أحد عناصر الجدل في الحياة وتناقضاتها المستمرة، وإحساسها به قوي ومؤثر، ويتردد صداه في أغلب قصصها: "لكن الشيء الوحيد الذي لن يتغير هو سؤال الحياة: من نحن..؟ من أين جاء الكون.؟ إلى أين نذهب..؟" [1] .

إنه السؤال العصي على الإجابة في ذات القاصة: "يظل الموت يقهرنا ويختطفنا بلا رجعة.. يظل حاضرا في كل الجهات والأمكنة والأزمنة.. ويظل هو الأقوى بيننا.. لذلك فهو حاضر لدي في قصصي وبقوة.. إنه يرعبني، ليس لأنني جبانة ولكنه ظالم يختطف الناس الذين نحبهم، ولا يسمع لأي منا.. إنه اللغز الذي أراه يتجدد في كل الوجوه.. بل أراه حاضرا في كل ما حولي"[2] .

في القصة الأولى "أجراس"، تحاول القاصة على لسان الساردة "الطفلة"، أن ترسم صورة جنازة والدها الذي لا تعد رحيله موتا، بل رحلة إلى مكان آخر، بعيد جدا.. صعودا إلى اللانهاية: "كان يذهب إلى البعيد وهم يحملونه في تابوت من خشب الجوز.. ساروا به،... بدأنا

---

[1] أبو الشعر، مارشات عسكرية ، ص١٠.

[2] المصدر نفسه، ص١١.

نصعد الدرج وأبي على الأكتاف.. درجة.. درجة.. درجة.. وأبي يصعد، والدرج يمتد إلى اللانهاية"[1]، والطفلة تكاد لا تصدق أن الوالد قد توفي، وأنه تجاوز حدود الواقع إلى ما وراءه، لذا تتسلل في الرابعة فجرا إلى حجرة نوم الأم، تريد التأكد من أن الوالد الذي توفي لم يرحل، وأنه عاد من غيبته[2]، ومع أن الأم تطلب منها الخلود للصمت " اصمتي. " إلا أنها تأبى أن تقتنع بأن تلك كانتْ النهاية، فالأجراس تدق.. وتدق.. وتدق.. ومع ذلك ما زالت تحاول إنكار صدق موت الأب، وما تحاول هذه الأجراس إخبارها به: "أخفيت رأسي في المخدة، ارتعشت، ضغطت المخدة إلى إذني لئلا أسمع الأصوات.. لا يمكن أن تدق.. لا أريدها أن تدق.. لا أريد..!"[3] .

ويعود مشهد الموت للحضور مجددا في آخر القصة، لكن هذه المرة يخطف الأم، وتعود الأجراس لتدق معلنة حتمية النهاية، ولترحل الأم في رحلة مشابهة لرحلة الأب، صعودا على الدرجات نفسها... ويفرغ مكانها على السرير، الذي تقف أمامه مستسلمة لحتمية الموت، وما يحدثه فقد الأحبة من فراغ، مستمعة للأصوات الجنائزية التي تعلنها الأجراس.. وعقارب الساعة: "... السرير الكبير الخاوي، لم أره ولم أراها.. ارتعشت وأنا أسمع دقات الساعة العجوز.. رأيت مخدة أمي، ما تزال تحمل رائحتها الطازجة.. ما تزال رائحتها هنا، ندية وطيبة.. لم أبحث عنها، لم أنتظر أن تعود، وقفت أمام السرير الكبير وانتظرت أن تدق الأجراس.. أعرف أنها ستدق.. لابد وأن تدق.. لابد.. لابد"[4] .

ويتكرر مشهد الموت في قصة "العتبة" فالبطلة تكاد تسمع خطوات من رحلوا وقد عادوا ليأخذوها معهم، هي تدرك في قرارة نفسها أن مصيرها أن تذهب في تلك الرحلة، لكن السؤال يظل عالقا كغصة في الحلق، رغبة الحياة تقاوم رهبة الموت، تحاول القاصة أن تعكس فلسفة اجتماعية وقناعة لدى فئة من المجتمع ترى أن ثمة عوالم ما بعد الموت، وأننا لا بد سنلتقي من نحبهم فيها، وأن الموت ربما يكون دعوة لنا لمرافقتهم.

---

(1) المصدر نفسه، ص١٩.

(2) خليل، إبراهيم، هند أبو الشعر في مارشات عسكرية: حكاية الذات والحنين إلى الماضي، صحيفة "قاب قوسين" الثقافية، تاريخ ١/٩/٢٠١٥، الرابط الإلكتروني:

/http://www.qabaqaosayn.com/content

(3) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٢١.

(4) المصدر نفسه، ص٢٢.

والقاصة، على محبتها لهم، تتردد كثيرا في تلبية تلك الدعوة، فالرغبة بالحياة لها الغلبة، على الرغم من أن الخوف ماثل أمامها، يعجزها عن النطق: " لابد وأن يقفوا على عتبة بابي ذات يوم، ويأخذونني معهم إلى هناك..!. حاولت أن أدعي بأن الهدوء يسكنني، وأنني سأرفع صوتي بنبرة هادئة وأسألهم بطريقة عادية: ـ من هناك...؟ هل يجرؤ صوتي الخائف على تجاوز حلقي، وهل سيخترق الردهة، ليطل منها على العتبة ويراهم...؟ اختنق صوتي واختبأ بجبن لا مثيل له، قررت أن أنتظر طرقاتهم من جديد، وتوقعت أن يصرخ بي جدي: ـ هيا.. لا وقت لدينا.. هيا!"[1].

أما في قصة "الحدود" فالأصوات لا وجود لها في ثيمة الموت، لا دقات ساعة، ولا رنين هواتف، والصورة هنا بصرية، إنها آلاف كأسراب النمل تمشي نحو مصيرها المحتوم.. في نفق يلمع في نهايته ضوء ساطع، تجسيد للفكرة الوجودية القائلة بأنه ربما قدرنا جميعا أن نلهث وراء أي ضوء، مهما كان شحيحا قد يبدو لنا في نهاية نفق، لكنه هنا هو نفق وجودنا في الحياة نفسه: "اكتشفت فجأة بأنني لا أحمل ساعتي، لا بأس... ذهلت عندما اكتشفت بأن كل الذين يسيرون معي بلا هواتف نقالة، لم أسمع رنينا طوال الوقت، كانوا فقط يواصلون السير مثل سرب نمل كبير يعرف طريقه! ارتعشت، ارتجفت، عندما وصلتُ أخيرا آخر النفق، سطع ضوء غامر غشي كل ما حولي.. وعرفت أنني ذاهبة معهم كلهم إلى هناك!" [2] .

والموت في قصة "الحاكورة" اجتثاث للجذور، وإغلاق أبواب لطالما كانت مفتوحة على ذواتنا التي نتوق إليها، نعبر منها نحو أحبتنا وأزمنة نتمناها لو تعود، إنه جفاف يضرب خضرة ذكرياتنا فتيبس: "ماتت الجدة بعد سنين، أغلقنا بيتها الكبير، أغلقنا الباب بالمفتاح وخبأه أبي في خزانته، جفت الخضرة في حاكورة الجدة"[3] .

موت الجدة كان موت الأحلام، موت قيم الريف، وانتصار صخب المدينة، كان اختناقا وحرمانا من ذاكرة الروائح: "ما زلت أحلم وأنا أسير على أرصفة المدن الصاخبة حتى اليوم،

---

(1) المصدر نفسه، ص٢٥.

(2) أبو الشعر، ص٤٠.

(3) المصدر نفسه، ص٦٣.

بـأن أغفو تحت تينة الجدة، وأترك لأنفي حرية استنشاق رائحة التربـة وأوراق التينـة الطازجـة..! وأترك للتراب حرية الالتصاق بثيابي.. ما زلت أحلم..!"[1] .

أما في قصة "شاي على الحطب"، فالموت معركة بين الجدة وإرادتها بالحياة وحتميته، كانت الجدة محبة للطبيعة منسجمة معها، تسقي أشجارها وتعتني بها، وحين حـان أجلهـا، وخاضـت روحها المتمردة على الموت حربها ضده، خسرت الحرب والموت انتصر، بعدما قاومته: "ماتت الجدة، كانت ليلة شتائية موجعة، ظلت الريح تعصف والجدة تنادي على أمهـا، كـان الصـغار يتوقفون عند سريرها ولا يفهمون النداء الوحيد الذي تطلقه حنجرة الجدة: أريـد أمـي.. أريـد أمي..!"[2] .

اختارت الجدة الموت في حضن الطبيعة التي بادلتها الحـب، أرادت أن تسـتفيء بشـجرة اللزاب التي كبرت معها، وسقتها كأنها أحد أبنائها: "كانت تريد أن تموت فـي الحـرش، تحـت أشجار اللزاب التي سقتها من ماء البئر وكبرت مع أبنائها"[3] .

وتحزن الطبيعة لموت الجدة، فقد كانت بارة بها، بكتها أشجار اللـزاب، والسـماء انهمـرت حزنا عليها، وكل ما في الطبيعة حزين عليها: "دفناها في اليوم التـالي والـثلج يتسـاقط علـى رؤوسنا، ويكلل أشجار اللزاب بلون ناصع، كانت دموعنا تسقط مع المطر، وأشجار اللزاب تطل علينا وتودع الجدة الذاهبة نحو الأبدية، أحسست وأنا أتطلع نحو الأشجار الواقفة بشموخ حـزين، أن الأشجار تبكي معنا بدموع بيضاء لا تنتهي..!"[4] .

ثمة تمظهر آخر للموت في القصة ذاتها، إنه موت الجمال الطبيعي البكر، وحلـول الجمـال الصناعي، تموت الأشجار في الحرش لتنمو مكانها جدران الإسمنت، فتغدو الـذكريات الجميلـة محض صور تسترجعها الذاكرة كل حين في توق لزمن جميل لا يعود: "قطعوا الحرش فجـأة.. جاءت الجرافات واجتثت أشجار اللزاب، قبضنا ثمن الأرض، وتابعنا الحجارة الأنيقـة تتعـالى

---

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه، ص٨١.

(3) المصدر نفسه، ص٨٣.

(4) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٨٢.

مكان السيقان العتيقة، وتتحول إلى فيلا جميلة، لا أدري ما الذي حل بإبريق الشاي العتيق المسود من أثر نيران الجدة، لكنني ما زلت أشم رائحة اللزاب تفوح محترقة من الأغصان اليابسة، وأحس حفيف ثوب الجدة وهي تستلقي على التراب الطازج بعد مطر نيسان، تشم رائحة الأرض وتحتضن الإبريق العتيق"[1].

ومن القضايا الجوهرية التي يتناولها الخطاب الاجتماعي في الأدب ثنائية الرجل والمرأة أو "الذكورة والأنوثة"، وهي قضية تمس طبيعة الحياة والعلاقة بين الجنسين؛ أي علاقة الرجل بالمرأة "أما وأختا، وزوجة وصديقة"، وعلاقة المرأة بالرجل "أبا، وأخا وزوجا وصديقا"، وهو موضوع كتب عنه الأدباء وبطرق متعددة في مختلف صنوف الأدب.

وعلاقة الرجل والمرأة "لا يمكن أن تكون علاقة تناحر أو صراع، إلا إذا نظرنا لها في إطار محدود. ألا وهي علاقة التمايز بينهما، ومصادرة حرية المرأة، وفرض سلطة الرجل، أما فيما دون ذلك فهما كفلقتي الحبة، بحاجة دائمة إلى بعضهما بعضا، سواء بفعل الغريزة، أم بفعل احتياجات الحياة الطبيعية والاجتماعية فالرجل الذي يظهر وكأنه خصم للمرأة، وموضوعا لثورتها، قد تجد فيه المخلص والمنقذ في آن واحد"[2] .

تقدم القاصة هند أبو الشعر في مجموعتها "مارشات عسكرية"، نماذج غير تقليدية من قصص الحب بين المرأة والرجل، ففي قصة "دموع أم يوسف" صورة المرأة العاشقة الخجولة، التي لا تبوح بحبها، وتكتفي بالإيماء، وأنى لها ذلك والعادات والتقاليد تحاصرها، إذ كيف لامرأة عاشقة أن تبوح بحبها لرجل متزوج مرتين، ولديه أطفال، إنها تكتفي بتقديم الحب مسبوكا بمعاملة مميزة، وبابتسامات عابرة في سهرات عائلية، ونظرات مسروقة لا يلحظها إلا الطفل حسن "السارد" في القصة : "عرفت الآن سر فرح أبي الدائم، وسر البريق في عيني أم يوسف، واستعدت سهراتنا العائلية، وزوجة أبي مشغولة بأطفالها، وأم يوسف تقشر التفاح لأبي، تذكرت شعرها ووشاحها المزركش..."[3] .

---

(1) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(2) الصمادي، لينا ٢٠٠٣، قصص بسمة النسور: دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير غير منشورة، المفرق: جامعة آل البيت، ص٥٧.

(3) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٤٨-٤٩.

لقد استحال الوشاح المزركش أسود في رمزية للحزن الذي اجتاح القلب بعد أن كانت الضحكات في السهرات تغمره، إذ كان كل منهما سرسعادة الآخر، لقد فقدت حب العمر بموت "الجار" المحبوب. وها هي أم يوسف تقف على باب بيتها مفجوعة بهذا الغياب، تعيش خيبتها، عاجزة عن البوح بما يعتمل في صدرها من مشاعر: "أطلت أم يوسف وكان الخواء يطل من عيني المرأة، لا أدري لماذا أحسستها ذابلة، انكسر قلبي من جديد وأم يوسف تقف هناك، كانت تلف شعرها بشال قاتم، وقفت صامتة منكسرة"(٢) .

وتقدم القاصة نموذجين آخرين للمرأة في القصة ذاتها:

زوجة الأب التي تفشل في كسر الصورة النمطية عنها، فهي باردة المشاعر تجاه زوجها، عاجزة عن رسم ملامح السعادة على وجهه عكس جارته أم يوسف، وعاجزة كذلك عن كسب حب أبناء زوجها، فهي لم تقدم لـ"حسن" العاطفة الأمومية التي يحتاجها، بل إن نساء الحارة قمن بما عجزت عنه، وفوق ذلك أثقلت كاهله بمسؤولية أخوته، على الرغم من معرفتها بأنه أصغر من أن يقوم بذلك: " لا أدري كيف سأدير مملكة أبي من بعده، سلموني مفاتيح الدار ليلاً، وقالت زوجة أبي بحدة: ـ أنت ابنه البكر... أخوانك أمانة برقبتك يا حسن!!

أعرف نبرة صوتها التي صاحبتني منذ أن تفتح وعيي على العالم، تفارق أمي وأبي بعد مولدي، تركتني أمي وتولت نساء الحارة والقرية كلها أمر رضاعتي، لا أم لي ولي زوجة أب، لا أحبها... ولا أكرهها"(٢) .

وثمة الجارة المفجوعة برحيل جارها، ولم تقدم القاصة عنها الكثير من التفصيل، وركزت فقط على إظهار فجيعتها: "وتردد صدى صوت عمتي الكبرى في كل ما حولي: مع السلامة يا أبو حسن... مع السلامة يا خوي!!"(٣) .

لقد خلت صورة المرأة في قصص المجموعة من الصفات والملامح، فلم تظهر أهي جميلة أم لا؟ ما هو لون شعرها؟ كيف هو لباسها؟ وظهرت فقط صفاتها العامة، التي يمكن أن

() المصدر نفسه، ص٤٨.

٢) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٤٧.

٣) المصدرنفسه، ص٤٨.

تنطبق على معظم النساء، فالقاصة لا تكتب عن شخص بعينه، إنما تكتب لتعبر عن قضية عامة.

ففي قصة "أشياء صغيرة"، تقدم القاصة صورة المرأة التي تشعر بالوحدة والعزلة، ترفض التواصل الافتراضي الذي ينقضي باتصال يغلب عليه موضوع العمل، هي تريد لمسة حنونة تزيل برودة الأشياء من حولها، وتبث الدفء في يدها: "تصل البيت أخيرا، تمد يدها إلى يد الباب.. تصدمها الفكرة وهي تتطلع إلى اليد.. للباب يد مثلنا، ويده معدنية وأنيقة..! تصدمها برودة اليد.. يمد الباب يده إليها، تبعد يدها وتتأملها، يد بلا مشاعر.. تخاف أن تنتقل برودة اليد المعدنية إلى يدها.."[1] إنها تعيش مشاعر تكتظ بالحنين للقاء نصفها الآخر، تتوق إلى علاقة مع رجل يؤنس وحشتها، وينتشلها من زحام العمل والانشغالات، انتظار لا بد وأن يحمل في نهايته الفرح: ..." أغلقت الهاتف، وحولته إلى حالة الصمت.. وضعت رأسها على المخدة ورائحة عطرها تملأ المخدة، وانتظرته هو.. بشوق.. بروحها المسكونة بالهدوء.. لابد وأن يحضر الآن.. لابد وأن يجيء ولابد وأن تكون كفه دافئة.. لابد..!".

أما في قصة "شجرة الكينا" فتحاول القاصة على لسان الساردة النبش في ذاكرتها لتبحث عن أحداث ميزت طفولتها وبقيت راسخة في ذاكرتها، وأثرت في نفسيتها، وقد تكون غيرت في مسار حياتها، والإنسان من طبعه التذكر واسترجاع أشياء قد مضت مهما كانت سلبية أو إيجابية، استرجاعا يوحي بالتنقل والحركة وتغيير الزمان والمكان وتجديد الأحداث، فكأن الساردة تنتقل من حاضرها إلى ماضيها، إلى زمن غير زمنها، فتسرد بشكل متسلسل موضوع الحب الطفولي، الحب المعجون بالبراءة، العفوي في بوحه، إنه حب الدهشة البكر، وأحاسيس التجربة الأولى، في عفويتها وبساطتها، إنه الحب النقي الذي لم تصبه لوثة المدينة وتعقيداتها، وبقي بعيدا عن براغماتية المصالح في الزمن الحديث، الحب الذي يعيش في ثنايا الذاكرة، ويقفز إلى السطح كلما جاشت أرواحنا بالحنين إلى زمن بعيد. فالطفل حسن، يصارح الراوية أثناء لعبهم حول شجرة الكينا، بحبه لها، فتحمر خجلا من هذا البوح الطفولي: "أنا أحبك..! هذا ما قاله لي حسن وأنا أشبك كفي بكفه، وأمد ذراعي لتحيط بساق الشجرة مع الآخرين، كانت كفي الأخرى مشبوكة مع كف ليلى، اندفع الدم إلى وجهي وتمنيت ألا يسمعه أحد"[2] وهي تشعر بالراحة لهذا

([1]) المصدرنفسه، ص٥٣-٥٤.

([2]) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٨٦.

الحب، وتفضله على تكوين علاقة مع بنات جنسها، فـ"حسن" مكمن الأسرار وموئل الأجوبة لأسئلة لا تنتهي، ومصدر الطمأنينة لها، ومن يتحدى العادات في سبيل قربها: "يخالف حسن الأوامر، ويتسلل ليعود ويجلس بجانبي، فأحس بالفرح يغمرني، وأهمس له بصدق: ـ لا أحب أن أجلس بجانب ليلى..!. وأسمعه يقول في كل مرة: ـ لن أجلس في المقعد الخلفي، ولن أتركك..!"[1].

وثمة جانب في الخطاب الاجتماعي والثقافي شكل هاجسا عند القاصة أبي الشعر يتعلق بالحرية... حرية اتخاذ القرار، حرية العيش بسلام، حرية المرأة في المجتمع، وحقها في العمل، وتسلم المناصب، وقد دافعت القاصة عن هذا الجانب في خطابها وأولته اهتماما كبيرا لما له من أهمية: "هاجسي الثاني هو الحرية.. إنها أجمل ما منحتنا إياه السماء.. يا إلهي ما أجملها..! ويا إلهي ما أبشع اغتيالها..! روحي مسكونة بهذا الهاجس، لهذا فأنا أدين مصادرتها بكل أشكالها.. أتمنى أن تظل حرية كل كائن حي مصونة تنبض في أعماقه، لكن الظلم ومصادرة الحريات هو السائد وما أبشع أن يتسيد الظلم، هاجسي هو الحرية لكل كائن مهما كان"[2] .

والمرأة في قصة "الاجتماع" صاحبة منصب وقرار، وهي منسجمة مع هذا الدور الذي أنيط بها، فهي تشعر بالثقة بكفاءتها، وقدرتها على إدارة الأمور، وهي ترصد ردود أفعال من حولها على تصرفاتها، فلا يزيدها ذلك إلا إصرارا وعزما: "جلست على رأس الطاولة وأحاطوني، كان المكان معدا وقد صفت الكراسي بإتقان، تفقدتهم بنظرة واحدة، كانت الوجوه تتطلع إليّ بتحفز، وقد انعكست صورة قاماتهم على الزجاج أمامي، أحسست بأنني على وشك إعلان مرسوم عسكري أو بيان حربي، ابتسمت بهدوء مدروس، وتركت لأناملي حرية التشابك، أفلّت خواتمي من بين أصابعي، لا أدري لماذا أحسست بأن العيون أيضاً تتطلع معي إلى أناملي المشبوكة، فانتبهت، وقلت بصوت هادئ: ـ فلنبدأ..!"[3] .

والحرية التي تنشدها القاصة هند أبو الشعر من خلال شخصية الساردة لا تتوقف عند حدود الإنسان، فحرية الحياة والعيش يجب أن تكون مصونة لكل كائن حي على وجه الأرض، وصراع البقاء الذي يمنح الحياة لفئة على حساب أخرى غير عادل، فالغزالة في قصة "الضباع"

---

(1) المصدر نفسه، ص٨٦.

(2) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص١٢.

(3) المصدر نفسه،ص٣١.

يحاصرها قطيع الضباع فتقضي مستسلمة في صراع غير متكافئ ولا عادل، وقد تخلى عنها أبناء جنسها في صراع الوجود... فخسرت الأمان... لقد ألفت الحياة حرة طليقة، لكن الطمع بجسدها الغض قد سبب العجز لها، فلا مهرب: "أحاطوا بها، حاصروها ببشاعة وامتلأ الفضاء بعراك أقدامهم المتزاحمة وهم يرقبون الجسد الضامر البهي، كانت تقف بخوف شهي، ترتعش أقدامها الدقيقة الجميلة، وقد تألق الرعب في العينين السوداويين الكبيرتين"[1] .

تحمل العيون السود هنا دلالتين؛ أولاهما: جمالية، فإذا كانت العيون موطن الجمال والاستشراف والتأمل، فإن العيون السود أكثرها جمالا وتأثيرا وفاعلية، وهو ما جعل الشعراء والأدباء يتغزلون بها، ويتخذونها رمزا للجمال، فاللون "يصبح رمزا إذا صار تعبيرا يوحي بمعنى أو معانٍ متفق عليها، في ذاكرة المجتمعات الشعرية لغة وثقافة ودينا وتراثا"[2] وثانيهما: أرادت بها القاصة أن تعكس الخوف الذي ارتسم في تلك العيون الجميلة المذعورة، فوصف العيون السود يخرج أحيانا من صفته الجمالية إلى رمز آخر يحمل النقيض تماما، فهو رمز للمجهول والغائب المخيف أو الحزن ...الخ، وهذا التوظيف جعل اللون الأسود "رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم"[3] إن كل ما تتمناه الغزالة فسحة أمان، تمارس فيها حريتها التي اعتادتها دائما: "تتمنى الغزالة أن ترمش، أن تحس لحظة واحدة بأمان حالك السواد في عالم مخملي قديم، تتمنى أن تقفز فجأة وبلمحة أسطورية بأقدامها الدقيقة الحرة إلى هناك، لتصل الفضاء... ألم تقفز مئات المرات إلى مسافات لا حدود لها...؟ ألم تهرب من حصار الموت كل يوم..؟ ألم تعرف بهجة النجاة ودفء الأمان...؟"[4] .

الخطاب الديني

وظفت القاصة الخطاب الديني في بعض قصصها لتجسد من خلاله رؤيتها للموت وما يتبعه من طقوس جنائزية، وأدرجت بعض المصطلحات المتعلقة بتلك الطقوس مثل "الجوقة" "الأجراس"، في توظيف متنوع لها على امتداد سردها القصصي.

---

(1) المصدر نفسه، ص٩١.

(2) شنوان، يونس ١٩٩٩، اللون في شعر ابن زيدون، ط١، إربد: منشورات جامعة اليرموك، ص٧٥.

(3) عمر، أحمد مختار، ١٩٨٢ م، اللغة واللون، ط١ ، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع، ص٢٢٩.

(4) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٩١.

والطقوس الجنائزية بحسب ما ذهب إليه بعض الدارسين مثل ليفي برول لم تنشأ عن حاجة الرجل البدائي "إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيرا قائما على العقل، لكن هذه نشأت استجابة لعواطف الجماعة القاهرة"(١) .

ويتوفر لدى كل جماعة إنسانية "تنظيم اجتماعي يتعلق بتجربة الموت، مثلما الأمر بالنسبة للميلاد ومختلف أزمات الحياة، وذلك باعتباره أزمة شخصية وأسرية، من ناحية، وباعتباره أزمة للبناء الإنساني واستبدال الدور من ناحية أخرى، وتتم معالجة الأزمة العاجلة من خلال الشعائر الجنائزية والممارسات الخاصة بالمجتمع"(٢) .

وأولت شعوب منطقتنا مذ كانت مندرجة ضمن الإمبراطورية الرومانية ثم البيزنطية، أهمية كبرى للإجراءات الجنائزية. فوضع الأموات في الأكفان ليس مجرد واجب عائلي محتم على الوارث لكنه فرضا دينيا فائق الأهمية. وتقدم هذه الطقوس بالتالي سبيلا لحلّ خلل التوازن الذي يتسبب به الموت، إن كان خلل التوازن الاجتماعي المنبثق عن غياب عضو من المجتمع، أو خلل التوازن الديني بين العالمين الحالي والآخر.

ويتكرس الطقس الجنائزي الذي يفيد "أن موت الفرد في عدد من المجتمعات لا ينتهي بمجرد التخلص من الجثة، بدفنها أو حرقها، إذ يبقى الميت على صلة بالأحياء، فيقدم مطالب تضعهم أمام التزامات يمكن أن تهدد حياتهم واستقرارهم ما لم يوفوا بها، ما يقتضي إقامة طقوس يقبل الميت بعدها قطع الصلة نهائيا بالأحياء وقبول وضعه الاعتباري الجديد باعتباره شخصا ميتا"(٣) .

والحاجة إلى التجمع لم تكن وليدة مجتمعات اليوم، إنما هي من تفكير المجتمعات قديما لشعورها بأن ذلك يمنحهم قوة وصلابة في القرار الذي يتخذونه وبشكل أفضل مما لو أنهم كانوا على شكل

---

(١) زنكي، أحمد كمال: ١٩٦٧م، الأساطير، المكتبة الثقافية، ط١، القاهرة: دار الكاتب العربي للنشر، ص٣-٤.

(٢) سيمور، شارلوت، وآخرون ٢٠٠٦، موسوعة علم الإنساني؛ المفاهيم والمصطلحات الإنثروبولوجية، ترجمة مصباح الصمد، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص٥٠٥.

(٣) نيازك، فاطمة الزهراء ٢٠١٧، التعدد القرائي في رواية "جيرترود" (شهادات وقراءات)، موقع أنفاس نت من أجل الثقافة والإنسان، ٢٤تشرين٢٠١٧ ١، الرابط الإلكتروني:

/http://www.anfasse.org

أفراد، والتجمع شكل من أشكال التعبير الإنساني برزت الحاجة إليه لأداء بعض الطقوس الدينية، فأخذت مجاميع من الناس تؤديها بشكل احتفال جماعي. وبمرور الوقت تبلورت تلك الطقوس وتطورت حتى انبثقت من رحمها الدراما، التي اعتمدت في ظهورها على الأداء الجماعي، ثم تطور هذا التجمع تدريجيا حتى أطلق عليه فيما بعد اسم (الجوقة) التي كانت مهمتها الأساسية أداء بعض الطقوس الدينية بشكل تعبيري، وبقيت الجوقة عنصرا مهما في الدراما الإغريقية[1] .

وللجوقة تعريفات اصطلاحية كثيرة منها: "جماعة من الناس أو فريق من الناس يؤدون عملاً فنياً غنائياً موسيقيا مشتركا"[2] أو "تلك الجماعة المغفلة التي تحيط بالشخصية التمثيلية الأساسية وتكون صدى لها في تراتيلها وإنشاداتها الغنائية ونزعتها الحميمية، وأهوائها كما أنها الشاهد الرسمي للجمهور ولسان حاله[3] .

أو "مجموعة من المغنين أو الراقصين أو الصامتين أو المعلقين؛ تؤدي وظيفتها مجتمعة أو تفاريق، وتشترك في التمثيل بتعليقاتها على الأحداث أو بتحاورها مع الممثلين أو بصمتها"[4] .

ويرى أرسطو أن الجوقة عنصر رئيس في المسرحية، وإذا لم تتضمن المسرحية الجوقة يكون هناك اختلال فني، وهذا الاختلال يجعل نوعا مسرحيا دون النوع الآخر، لذا لم تواكب الكوميديا اليونانية التراجيديا اليونانية من الناحية الاحترافية. والجوقة ليست حالة تزيينية، بل تشكل رؤية فنية رئيسة تمثل الرؤية العامة، وهي لا تتكلم بلسان المفرد بل بلسان الجماعة.

وظهر تأثر القاصة هند أبو الشعر بالطقوس الجنائزية واضحا في قصص عدة من مجموعتها "مارشات عسكرية"، فوصفت في قصة "أجراس" الصلاة في الكنيسة، في جنازة الأب وبعدها جنازة الأم، وما تبعها من قرع أجراس، وإضاءة شموع وتراتيل: "كنت أقف بذهول أمام درج الكنيسة الحجري، كانوا يحملون النعش ويتقدموننا.. مئات.. يا إلهي، مئات الرؤوس، ونحن

---

(1) ينظر: هوايتنج، فرانك م. ١٩٧٠، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، ط١، القاهرة: دار المعرفة، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر نيويورك، ص٣٢١-٣٢٤.

(2) بدوي، أحمد زكي ١٩٩١، المعجم العربي الميسر، ط١، القاهرة: دار الكاتب المصري، ص٢٩٦.

(3) شانصويل، ليون ١٩٦٠، تاريخ المسرح، ترجمة شرف الدين نعمان أباظة، ط١، بيروت، منشورات عويدات، ص١٧.

(4) حمادة، إبراهيم ١٩٧١، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط١، القاهرة: دار الشعب، ص١٢٤.

كلنا أمام درج الكنيسة، نتجمهر حول النعش، وأبي على الأكتاف يتقدمنا.. كان يذهب إلى البعيد وهم يحملونه في تابوت من خشب الجوز.. ساروا به، صوت ترتيل الكاهن يعلو، تقدمنا الكاهن بملابسه القاتمة فتبعناه، بدأنا نصعد الدرج وأبي على الأكتاف.. درجة.. درجة.. درجة.. وأبي يصعد، والدرج يمتد إلى اللانهاية"[1] هذا يجسد الألم النفسي للساردة المتألمة لسبب فقد الأب، موظفة تقنية الوصف.

وفي القصة ذاتها تتخيل القاصة الأم جالسة في الصفوف الخلفية تحمل كتاب الصلاة، وتضيء شمعة، ثم تصحوا من وهمها لتكتشف أنها مسجاة في تابوت من خشب الجوز: "لابد وأن تكون هناك تجلس على المقاعد الخشبية، وتحمل كتاب الصلاة.. تركع وتصلي، لابد وأن تضيء شمعة لكل واحد منا.. لابد، هي تفعل هذا دائماً.. عزفوا لحناً حزيناً، ارتد نظري إلى التابوت، كان بلون الجوز، سمعتهم يرتلون بأصوات ليست من هذا العالم.. انهمرت عاصفة الدمع من عيوننا.. دقت الأجراس الحزينة ببطء.. تدق، تدق، تظل تدق.. تدق، تدق، حتى ما عدت أسمع غيرها..!"[2] .

وثمة حضور لمصطلح "جوقة" استخدمته القاصة في أكثر من مكان في قصصها، فتارة تصف به من تنظر قدومهم من الراحلين لاصطحابها في قصة "العتبة": " ارتجفت، أخبرت دقات قلبي الصاخبة بأنها مجنونة، وأن عليها أن تهدأ، فهي تعرف أنهم لا بد وأن يأتوا، مثل جوقة احتفالية تتقن طقوسها"[3] ، وتكرر القاصة في القصة ذاتها: "تعالي أيتها الجياد من البعيد، فروحي تشتاقك.. تقدمي جوقة القادمين لمرافقتي إلى هناك، تعالي!"[4] .

وتارة أخرى تصف به مجموعة العصافير وقد تحلقت للغناء فوق الشجرة في قصة "شجرة الكينا": "كنا ننتظر دائما قدوم جوقة العصافير، دائماً تأتي الجوقة عند الغروب، ويصيبها الجنون، كل الجوقة تزقزق بأعلى ما عندها من حرية، يطال صوت الجوقة حدود السماء،

---

(1) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص١٩.

(2) مارشات عسكرية، قصة أجراس ,ص٢١-٢٢.

(3) المصدر نفسه، ص٢٥.

(4) المصدر نفسه، ص٢٧.

فيصيبنا الصمت. تحتل جوقة العصافير أغصان شجرة الكينا، فنصمت ونحس بأنها احتلت الشجرة وأبعدتنا"[1] .

ومع ابتعاد زمن الطفولة ورحيل شخوصه تتحول الجوقة إلى رمز لصوت الماضي، صوت الذكريات التي لا تنفك تطرق باب ذاكرتنا: "هاجرت الجوقة، ورحل حسن، وظلت شجرة الكينا العجوز عصية على الرحيل، ظلت أعشاش العصافير تتجدد، والجوقة تملأ الكون بالزقزقة..لكن أكفنا الصغيرة التي كبرت لن تعد تحيط بساق الشجرة العجوز!"[2] .

() المصدر نفسه، ص٨٥.

() أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٨٧.

الفصل الثاني

مستويات الخطاب وأنماطه في قصص مارشات عسكرية

إن مفهوم (الخطاب) من المفاهيم الشائكة التي وجدت عناية من الباحثين بتعدد منابعهم ومشاربهم وتوجهاتهم قديمًا وحديثًا، ورغم اتساع هذا المفهوم وعدم إمكانية حصره في إطار معين؛ نجد المعاينة اللسانية لم تغفل الجوانب الأدبية التي من شأنها تحقيق شعرية النص الأدبي، وكذلك المعاينة الأدبية التي اعتنت بالجوانب اللسانية التي من شأنها تحقيق معايير على رأسها الانسجام والترابط، وتجاوزت المقاربات كل ذلك إلى ما هو غير لغوي (إشاري).

وردت لفظة (الخطاب) بمعنى الشأن أو الأمر، يقال ما خطبُك؟ أي ما أمرُك، وهذا يدل للوهلة الأولى أن الخطاب كلام موجه يحمل معنى ويفترض متلقيا يستمع، وهذا ما أشار إليه علماء السلف، فنجد الأخفش قد أوضح هذه المفردة فهي ذات ستة معانٍ وهي: "الخبر والاستخبار والأمر والنهي والنداء والتمني"(١)، ولعل هذه المفردات الستة تناولت السياقات التي يمكن أن يصاغ به الخطاب من خلالها، أي هي (معنى الخطاب وأشكاله)، ولا يختلف المعنى كثيرا عند ابن فارس أيضا إذ قرنه في الخبر وحدد طرفيه بقوله: "الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلامُ بين اثنين... وسمي بذلك لما يقع فيه التخاطب والمراجعة...والخُطْبة: الكلام المخطوب به..."(٢)، وكذلك هو عند فخر الدين الرازي فهو "خبر وإنشاء وهو ما دل على الطلب دلالة أولية وتنبيه، ويدخل فيه الاستفهام والتمني والترجي والقسم والنداء"(٣)، وهذه أساليب الكلام المعروفة، التي يستخدمها المتحدث لصوغ معانيه وتقديمها للمتلقي، وهنا يدخل معنى القصدية والخطة والتدبيج، يقول ابن منظور: "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا... والخُطْبة مصدر... وخطبتُ على المنبر خُطْبة، بالضم،...والخُطبة عند العرب: الكلام المنثور

---

(١)الأخفش، أبو الحسن المجاشعي بالولاء البلخي ثم البصري المعروف بالأخفش الأوسط، **معاني القرآن**، تحقيق: هدى قراعة، ط١، ١٩٩٠م، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ص٧.

(٢) ابن فارس، أحمد، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، د.ط، ١٩٧٩م، دار الجيل، بيروت، ١٩٨/٢.

(٣) إدريس، حمادي، **المنهج الأصولي في فقه الخطاب**، ط١، ١٩٩٨م، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٣٥.

المسجوع... والخُطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر...وأخطبك الصيد: أمكنك ودنا منك..."[1]، وهذا المعنى الجديد الذي زاده ابن منظور في غاية الأهمية في توضيح الدلالة الجوهرية للفظة (خطاب) في التراث العربي، وهي باختصار(مراجعة الكلام...وتمكينه من فهم المتلقي) وهذان عنصران تحدث عنهما رواد الخطاب في العصر الحديث تحت عنوان(المقصدية، والإعلامية)[2] إذ لا بد من أن يكون الخطاب مراجعا مهيئا مفهوما وواضح الدلالة[3]، وهذه يمكن عدها سمات الخطاب في المعنى المعجمي، إذ جاءت لفظة(خطاب) للدلالة على الكلام المتبادل بين أطراف تواصلية بغية إيصال رسالة معينة من مُرسِل إلى متلقي، مع ضرورة مراعاة مقام الكلام ونوعيته وأغراضه وأهدافه، فارتبطت كلمة خطاب-في ضوء المفهوم السابق- بالقرآن الكريم عند العلماء المسلمين في العصور الأولى، فهم يتفقون على أنه خطاب الله تعالى إلى مخلوقاته، إشارة منهم إلى مجيء النص القرآني على شكل خطاب[4].

ورغم جذور كلمة (خطاب) في الثقافة العربية من حيث أصولها ووضوح دلالتها، إلا أن استخداماتها المعاصرة جاءت متشعبة لتشعب الحقول التي عبّرت عنها، فيمكن أن نجد لكل علم خطابا خاصا به يحمل صفاته وطريقة عرضها، كما أن الترجمة عن الغرب حمل معان جديدة لهذه اللفظة بوصفها مصطلحًا له أهمية متزايدة تدخل بمعانيها إلى حقول "الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلى الترجمة، والتي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة، ليست قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية،"[5]، مما أوجد في ثقافتنا العربية تداخلاً وتشابكًا في فهم هذا المصطلح والتعاطي معه؛ فكل حقل ثقافي ينظر إلى الخطاب من زاوية حاجته له، فاللسانيون عدوه "جزءا

---

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي, **لسان العرب**, ط٣, (١٤١٤هـ), دار صادر بيروت ، مادة (خطب)، ٣٦٠/١-٣٦٢.

(2) انظر: الخلف، محمد، **نحو النص في الخطاب القرآني**، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م، ص٣٣.

(3) رضا، أحمد، **معجم متن اللغة**، ط١، د.ت، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص٢٩٦.

(4) انظر: الزركشي، محمد بن بهادر، **البرهان في علوم القرآن**، دار المعرفة - بيروت، ١٣٩١ه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ٢١٧/٢، وانظر: الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، **بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز**، تحقيق: محمد علي النجار، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م، ١٠٨/١-١٠٩.

(5) عصفور، جابر، **آفاق العصر**، ط١، ١٩٩٧م، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ص ٤٧

من النظام اللغوي...وفق وحدات طبيعية منضدة، ومتسقة ومنسجمة"[1] أما "المفكرون والفلاسفة يرونه إيدولوجيا والفقهاء يرونه ممارسة أو شكلاً أدبياً"[2].

وهذا ما يمكن تتبعه عند بعض المشتغلين في الخطاب على اختلاف حقولهم، فالخطاب عند سعيد يقطين هو جملة العلاقات البنائية الداخلية في النص التي تقوم على علاقة الشخصيات والراوي والزمن وعناصر السرد عموما، فالخطاب هو جملة هذه الأمور التي شكلت قصة او رواية، ويضيف إليها أيضا علاقة الكاتب بالقارئ ومدى الحضور الذي يسبغ كل واحد منهما، ويفترض هنا-سعيد يقطين- أن العلاقات القيمية أو الأخلاقية أو الأيديولوجية او الاجتماعية تشكل بيئة حاضنة للخطاب ونجاحه ونفاذه إلى هدفه التواصلي[3].

وقد حددت خلود العموش مفهوم الخطاب على أنه هو الذي يحمل الحديث والقول ويتألف من عدة نصوص، وشرطت الخطاب بأن يكون أكثر من بنية نصية واحدة كي يكون خطابا قارا، فكل خطاب نص وليس كل نص خطاب، فقرنت مفهوم الخطاب بالفائدة والقصدية والترابط والتنوع الموضوعي، والخطاب عندها لا يختص بنوع محدد من النتاجات الإنسانية بل هو منوع متعدد المواضيع والمجالات[4]، فجعلت الخطاب بناء لذلك عملية اتصال تتم في إطارين: الإطار اللغوي ويشمل متواليات الجمل المكتوبة والمنطوقة، والإطار غير اللغوي، ويشمل العادات والأعراف والتقاليد والأخلاق[5]، ويمكن النظر إلى الإطار الثاني على انه الإطار الذي يراعي فيه منهج الخطاب أحوال المستمعين وعاداتهم وتقاليدهم واحترام هذه العادات أو محاكاتها لترسيخها أو تغييرها خلال السرد الهادف.

وينظُر حسن حنفي إلى الخطاب على أنه "ألفاظ وعبارات وأقيسة، له دلالات ومعانٍ، وله مقاييس صدقه في اتساق النتائج مع المقدمات"[6] وعدَّ هذا الفهم للخطاب منطلقا نظريا في تحليل

---

(1) الخلف، محمد، **نحو النص**، ص٢٨.

(2) الخزام، خزيم سالم علي، **مفهوم الخطاب في المدارس اللسانية المختلفة**، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع٢٧، ٢٠١٣م، الجزائر، ص٩٦.

(3) يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م، المركز الثقافي العربي-المغرب، ص١٣.

(4) انظر: العموش، خلود، **الخطاب القرآني**، دار جدارا للنشر والتوزيع، الطبعة الألى: ٢٠٠٨م، ص٢٠.

(5) انظر: المصدر السابق، ص٢١.

(6) انظر: حنفي، حسن، **تحليل الخطاب**، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية -مصر، مج٦، ع٦، ١٩٩٧م، ص٢٥٩.

الخطابات بعد تجاوز الإشكال الديني للخطاب باعتباره-أي الخطاب- واسطة بين الله والعالم في الأديان الثلاثة(اليهودية، والمسيحية، والإسلام)، وهذا التحديد الدقيق المتسلح بالملاحظة التاريخية لتطور الخطابات فهما وتحليلا من حسن حنفي في غاية الأهمية لأنه يؤسس للنظر في المرحلة التي تلت تشعب الخطاب الأول أو الأوحد المتمثل بالخطاب الديني والشروح القائمة عليه نحو الخطابات المتعددة مع تطور العلوم الإنسانية في الأدب والفن والموسيقى والعمارة، التي عبرت عن نفسها بالخطاب الإنساني المحض والموجّه.

ولم تختلف تعريفات الخطاب عند الغربيين وبأنه متعدد النصوص والاستعمالات، فالخطاب شمولي موسوعي في تكوينه وإلقائه وفهمه عند(ميشيل فوكو)، الذي استطاع أن يحفر لهذا المفهوم سياقيًّا ودلاليًّا واصطلاحيًّا، فالخطاب عنده شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام بوصفه خطابا ينطوي على الهيمنة في الوقت نفسه(١).

وهو عند تودورف مقسم إلى قسمين: الخطاب النقدي، والخطاب الأدبي، أما الخطاب النقدي فهو الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمنجز وأما الخطاب الأدبي والشعري فهو...خطاب يهدف إلى التعبير"(٢).

وقد شكّل الخطاب الأدبي موضوع (الأدبية) التي تتجلى عند رومان جاكبسون –أحد أعلام الشعرية- في جملة الخصائص النوعية التي تميز العمل الأدبي عن غيره من النصوص غير الأدبية، والتي نصت عليها النظرية السيميائية للأدب مثلما بلور مقوماتها الشكلانيون الروس(٣).

والخطاب بأبسط تعريفاته هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية

---

(١) انظر: الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، **دليل الناقد الأدبي**، ط٣، ٢٠٠٢م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص ١٥٥.

(٢) بوحوش، رابح، **الأسلوبيات وتحليل الخطاب**، منشورات جامعة باجي مختار- الجزائر، دط، ص٨٨.

(٣) انظر: جمعة، بوشوشة، **جماليات بنية الخطاب السردي في رواية (تماسخت دم النسيان)**، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، ٢٠٠٣م، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص٣.

والتخيلية التي أطلق عليها (جينيت) مصطلح الحكاية[1]، فهو أشمل من الجملة التي وقف عندها النحو التقليدي ليشمل النص بأكمله ومضمونه وغايته، لذلك فإن نظرية تحليل الخطاب انبثقت عن اللسانيات حين أحرج النص اللسانيات وأزعجها؛ "لأنه يطرح عليها جملة من الأسئلة الهامة التي تتجاوز حدود ما جرت العادة أن تَبحث فيه، ويزداد الحرج حين يُنظر في بعض التصورات إلى النص أو الخطاب على أنه متتاليات من الجمل"[2]، مما دفع إلى التوسع لما هو أشمل –الخطاب- الذي يستوعب جميع الأسئلة.

أما (بنفنيست) نظر إلى الخطاب على أنه "كل تلفظ يفترض متحدثًا ومستمعًا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال"[3]، فتستند نظرية الخطاب اليوم على نظرية التواصل، وسبب هذا الإسناد في كون الخطاب –كيفما كان شكله ومحتواه- إنما هو "خطاب تشاركي، أي أننا لا نستطيع أن ننجز الجملة اللغوية إلا إذا جمعنا سياقا معينا بما ننجز له هذه الجملة، ولذلك فإن الخطاب تواصل بين شخصين على الأقل، لا يمكن لأي واحد منهما أن ينجز عبارته إلا إذا استحضر في ذهنه مخاطبة"[4]، سواء كان هذا التواصل بين الشخصيات داخل القصة، أو بين الكاتب والمتلقي/ القارئ، فالخطاب "متتالية غير اعتباطية من الملفوظات"[5] التي تشكل النص بأكمله، مع الأخذ بعين الاعتبار ظروف إنتاج النص، فالخطاب إذا من المسميات التي "تطرح أكثر من إشكال في نظريات النقد الأدبي الحديث والمعاصر، بالنظر إلى الاختلافات القائمة حول ماهيته، وهذا رغم كونه مصطلحا متداولا على نطاق واسع، إن في مجال الدراسات

---

(1) انظر: جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط٣، ٢٠٠٣م، منشورات الاختلاف، ص ٣٨-٣٩.

(2) غلفان، مصطفى، **اللسانيات وتحليل الخطاب: أية علاقة؟ تساؤلات منهجية**، مجلة فصول، ع٧٧، ٢٠١٠م، مصر، ص٥٩.

(3) الباردي، محمد، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، ط١، ٢٠٠٠م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١

(4) الخزام، خزيم سالم علي، **مفهوم الخطاب في المدارس اللسانية المختلفة**، مرجع سابق، ص٨٤

(5) بوجملين، لبوخ، **الخطاب بين التداولية والتحليل اللساني**، وقائع الملتقى الدولي: الوحدات اللسانية والتحليل اللساني- وحدة بحث اللسانيات والنظم المعرفية المتصلة بها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٧م، تونس، ص١٨١

الأدبية أو اللسانية"[1] فمهومه يتمحور حول المنتج والمتلقي والرسالة، وهو ما يمكن التمثيل عليه بالمعادلة الآتية: **الخطاب = النص + ظروف الإنتاج + آليات التلقي.**

ويرى الباحث أن الخطاب متوالية جملية محملة بالرموز والمعنى، تأتلف من عدة جمل، تأخذ باعتبارها المتلقي وطبيعة استقباله، بغية الوصول إلى الهدف المنشود من الخطاب، إذ لا بد لكل خطاب من هدف يصبو إليه.

أولاً: مستويات الخطاب

إنّ دارس الخطاب وتحليله يأخذ على عاتقه مهمة التعمق بتحليل وتفكيك الخطابات، وتفسير ملفوظاته وفق معطيات الخطاب الداخلية والخارجية، ودراسة علاقة المرسل بالمتلقي من خلال النص الذي يتوسط عملية الاتصال داخل مفهوم الخطاب ذاته[2]، وفي العصر الحديث قام اللسانيون العرب من أجل فهم الخطاب والنصوص بتقسيم مستويات التحليل إلى أقسام، كما نجد عند الدكتور كمال بشر في كتابه (دراسات في علم اللغة) الذي قسمها إلى ثلاثة مستويات: (المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي)[3]، وعند الدكتور محمود السعران في كتابه (علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي) الذي قسم فيه مستويات التحليل اللغوي إلى أربعة أقسام: (المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي، والدلالي)[4]، وفي هذا البحث لن ينتهج الباحث السبل والطرق اللسانية التقليدية في دراسة مستويات الخطاب، بل سيركز على الجانب التواصلي والتفاعلي والسياقي في النص، بهدف البرهنة على وحدة الخطاب بوصفه كلا موحدًا عبر رصد أدواته السردية وإشاراته القصصية المحيلة على اتساقه وانسجامه، والوصول إلى مستوياته وأنواعه وأنماطه وأساليبه وغيرها.

---

(1) ابن الشيخ، عبد الغني، **آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي**، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منوري قسنطينة-كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية-الجزائر، بإشراف: حسين خمري، تاريخ المناقشة: ٢٠٠٨م، ص١٥.

(2) انظر: سعدية، نعيمة، **تحليل الخطاب والإجراء العربي: قراءة في القراءة**، مجلة الأثر- أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، د.ت، الجزائر، ص ٩١-٩٢.

(3) بشر، كمال، **دراسات في علم اللغة**، ط١، ١٩٩٨م، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص ١٢.

(4) السعران، محمود، **علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي**، ط٢، ١٩٩٧م، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٢٢٦.

١- خطاب الراوي:

إن القصة تعني الأحداث في ترابطها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك، أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبخيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)[١].

وفي هذا المستوى سيتم دراسة الراوي بوصفه مُصدِّرًا للخطاب وصاحبه والمهمين عليه وعلى كل الخطابات الأخرى داخل القصة؛ لأنه يقوم بدور المؤلف الخفي أو المخفي لخطابات الشخصيات ولهجاتها وأصواتها، يتحدث بلسانها حينًا، ويتيح لها فرصة التحدث حينًا آخر، ويصف ما تقوم به أو تفكر فيه بلسانه هو حينًا ثالثًا، وسيتم دراسة هذا المستوى الخطابي بمجموعة (مارشات عسكرية) في محاولة تتبع للسردية التي تعنى "بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي"[٢]، فالراوي قد يكون شخصية فاعلة في القصة وقد يكون مراقبًا لها فقط (راوٍ موضوعي)، وفي اختلاف نوعيته قد يختلف الخطاب ودلالته[٣]، إلا أن اختلاف الراوي في مجموعة (مارشات عسكرية) كان لتحقيق ذات الأهداف والغايات لكل المجموعة القصصية، فالمجموعة متناسقة ومنسجمة خطابيًا ودلاليًا.

ففي قصة (الاجتماع) جاء الخطاب بأكمله من طرف الراوي (العليم)، الذي هيمن صوته على القصة بأكملها من بدايتها حتى نهايتها، وينطوي وراء هذا الصوت سلطة السرد فوق سلطة المشاركة في القصة وأحداثها عبر قيادة الاجتماع وتسيّده، تقول الأنا الساردة: "جلست على رأس الطاولة وأحاطوني"[٤]، فالراوي هو شخصية فاعلة في النص، وهو رئيس الاجتماع، كما أن

---

(١) انظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السر- التبئير)**، ط٣، ١٩٩٧م، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ص ٢٢

(٢) إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية**، ط١، ١٩٩٢م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١٠

(٣) دُرس صوت الراوي بشكل مفصّل في الفصل الثالث من هذه الرسالة.

(٤) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص٣١.

خطاب الراوي في هذه القصة يُمثل الخيط الرفيع الذي ربط جميع قصص مجموعة (مارشات عسكرية) ببعضها البعض وحقق الارتباط والانسجام الدلالي بينها؛ لأن الراوي وظّف سلطته لمحاربة الدكتاتورية الإنسانية وحب الذات بنرجسية فجعل الشخصيات بفضل سلطته تتعارك بين بعضها على فتات كعكعة لم ينالوا منها نصيبا، تقول الأنا الساردة: "والصراخ يتعالى...اندفعت بعدي أصوات الكراسي... قدّرت أنهم يجربون الجلوس على الكرسي الفارغ، ويتعاركون..."(1)، فالمجموعة القصصية بأكملها تبحث عن الحرية، وفق صوت راوٍ ثائر وموضوعي في التعبير عن وجهة النظر هذه، يحاول أن يكسر قيود السلطة سواء كانت سلطة الزمن (قصة العتبة) و (قصة مارشات عسكرية)، أو سلطة الموت (قصة أجراس) و (قصة دموع أم يوسف)، أو سلطة المكان (قصة الحدود) و (قصة سيرة العمالقة) و (قصة الجدار)، وغيرها من أنواع السلطة.

إلا أن قصة (الضباع) هي القصة الوحيدة التي جاء خطاب الراوي فيها منكسرًا أمام سلطة الشر الإنساني التي أخفى الراوي سرديتها خلف قناع عالم (الغاب) الذي يأكل فيه القوي الضعيف، والذي لا يكون فيه الملك/ حاكم الغاب عادلاً، ويرى الباحث أن هذا الإخفاء جاء لإثارة عاطفة المتلقي وبث روح الحزن بداخله مما سيولد ثورة بداخله كما هي موجودة عند الراوي في باقي قصص المجموعة، ففي ضوء نظرية الملاءمة "يكون للمتكلم مقصدان من وراء إنتاج ملفوظه، مقصدية إخبارية (Intention Informative) تهدف إلى إثارة قناعة المستمع، ومقصدية تواصلية (Intention Communicative) تهدف إلى إثارة الشراكة مع المستمع، ومن ذلك يكون للمستمع نية الحصول على مجموع القناعات التي تمثل موضوعاً لمقصدية المتكلم الإخبارية"(2)، فالمقصدية الإخبارية تستهدف المتلقي بالدرجة الأولى، أما المقصدية التواصلية تكون داخل النص بين الشخصيات، وتخرج إلى خارج النص لتكون بين الكاتب والقارئ.

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٣٣-٣٤.

(2) بوجملين، لبوخ، **الخطاب بين التداولية والتحليل اللساني**، وقائع الملتقى الدولي: الوحدات اللسانية والتحليل اللساني- وحدة بحث اللسانيات والنظم المعرفية المتصلة بها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٧م، تونس، ص١٨٢.

وفي بعض القصص جاء خطاب الراوي مكسوا بالحنين للجدة، كما في قصة (الحاكورة) التي قال فيها الراوي: "ماتت الجدة بعد سنين، أغلقنا بيتها الكبير، أغلقنا الباب بالمفتاح وخبأه أبي في خزانته، جفت الخضرة في حاكورة الجدة، وبقيت شرايين التينة العتيقة نافرة من تربة الحاكورة، ما زلت أحلم وأنا أسير على أرصفة المدن الصاخبة حتى اليوم، بأن أغفو تحت تينة الجدة، وأترك لأنفي حرية استنشاق رائحة التربة وأوراق التينة الطازجة..."[1].

وظهر حنين الراوي للجدة في قصة (شاي على حطب) التي قال فيها: " أقسم أنني في ليالي الشتاء الموجعة، وصوت الريح العاصف يضرب الكون، أسمع صوت الجدة وهي تنادي أمها، وأكاد أسمع صوت زحفها الأخير نحو أشجار اللزاب.. وأقسم أني أشم رائحة إبريق الشاي تفوح معطرة باحتراق الأغصان اليابسة"[2].

وتكرر حنين الراوي للجدة في قصة (الخابية)، وهذا الحنين لم يكن سردًا لسانيًا يدل بشكل مباشر على فقدانها كما في القصص السابقة، ولكن الحنين برز من خلال حركة الاسترجاع السردي التي قام بها الراوي، واختيار موضوع قصته لتكون مؤطرة بالجدة ومبنية على أساس حنيتها وعطفها وبساطتها.

ومن أشكال حنين خطاب الراوي في المجموعة القصصية حنينه للزمن الغابر كما في قصة (مارشات عسكرية) عبر راديو الفيلبس، يقول الراوي: "من هذا الراديو كنا نسمع صوت الجماهير وهي تهدر لعبد الناصر والملك حسين.. وكانت أغاني أم كلثوم تنطلق منه ساعات.. وكنا نسمع أغنية (أخي جاوز الظالمون المدى) لعبد الوهاب.. وكنا..!"[3].

ومن خلال تتبع خطاب الراوي في المجموعة القصصية بأكملها يمكن للباحث أن يُمثل على مضمون الخطاب في المجموعة القصصية بالمعادلة الآتية:

كسر قيود السلطة+ الحنين (للماضي/ للجدة)= خطاب المجموعة القصصية

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٦٣.

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٨٢.

(3) المصدر السابق، ص ٦٨.

٢- خطاب الشخصيات

وهو صوت آخر للراوي يروي للقارئ/ المتلقي القصة، بدون أن يكون مشاركاً فيها، ولكنه هذه المرة حاضرًا بوساطة الشخصيات نفسها، مع احتفاظه بمسافة ما بينه وبينها، لذلك يعد نص الشخصيات صورة من تجليات حضور الراوي الذي يقوم بتوزيع الأدوار على الشخصيات لاستكمال ملامح الرؤية السردية في النص[١] مما يسهّل بروز الخطاب ووصوله في النهاية، فالشخصية "مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة"[٢] التي يعالجها أي مبدع في عمله الإبداعي، لذلك "الكاتب حين يرسم شخصياته لا يرسمها رسماً واقعياً دقيقاً، بل يعيد صياغتها وتشكيلها ومزجها بالاعتماد على صور الحياة المختلفة"[٣] مما يخدم الخطاب ونوعيته.

تزخر مجموعة (مارشات عسكرية) بشخصيات سردية متنوعة ومتعددة، وفاعلة في القص، تقدم هذه الشخصيات للمتلقي خطابات ليست فردية بل تعكس خطاب القصة بأكملها، وتعدد الشخصيات في المجموعة يسعى إلى إبراز صراع بين رؤيتين للحياة عند نوعين من الشخصيات: الأولى حالمة في كسر القيود، والثانية تراهن على قوتها التي استمدتها من سلطتها التي تسعى للمحافظة عليها بكل السبل.

ومن الأمثلة على الشخصيات صاحبة الخطاب الحالم في كسر القيود والساعي وراء التحرر في المجموعة القصصية شخصية الفتاة في قصة (الجدار) التي اخترقته بفضل أحلامها التي ترجمتها عبر رسماتها وألوانها على الجدار، تقول: "لا يهم، جدار لا يمكن لكفي أن تخترقه، لكن أحلامي أكبر منه..."[٤]، وتقول في موضع آخر: "بقيت أجلس مع أحلامي في ظل الجدار"[٥] حتى جاء المعول وصاحبه وقاما بفتح الجدار وحققا أحلامها في اختراقه ورؤية الطرف الآخر

---

(١) انظر: إبراهيم، محمد الأمين ولد مولاي، **بنية الخطاب ودلالتها في رواية: القبر المجهول أو الأصول لأحمد ولد عبد القادر- مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني**، تقديم: سعيد يقطين، ط١، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص١٥٥.

(٢) هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ١٩٧٣م، دار العودة- بيروت، ص٥٦٢.

(٣) شلطف، فاطمة زكي محمود، **الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية ١٩٨٠-٢٠٠٠**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية- كلية الدراسات العليا- الأردن، ص٩.

(٤) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق،ص ٩٥.

(٥) المصدر السابق، ص ٩٦.

منه، ومن الأمثلة الأخرى على هذا النوع من خطاب الشخصيات، شخصية الجد في قصة

مارشات عسكرية الذي رفض الخضوع لسلطة الزمن، وحاول كسره واختراقه والعودة إلى الزمن المنصرم عبر راديو الفيلبس القديم، حتى لو فعل ذلك وحده دون حفيده أو أي من الذين حوله، يقول الراوي في نهاية القصة: "جلس بهدوء على حافة سريره وكأنه حافة العالم.. وظل وحده يسمع صوت المارشات العسكرية، ويحرك الإبرة الجامدة بإصرار.."[1]، فالشخصية هنا هي التي يقع على عاتقها تقديم الخطاب السردي، إذ تسرد الأحداث وحدها بعيدا عن تدخل الراوي العليم، فتسرد وتصف وتعلل دون تدخل مباشرة وقد وظفها الكاتب لإيهام القارئ بالواقعة.

أما الشخصيات التي راهنت على قوتها المستمدة من سلطتها كانت تتميز بخطاب منبثق من مستوى تكوينها النفسي والفكري، ومكانتها الاجتماعية، ومثال ذلك شخصية العملاق في قصة (سيرة العمالقة)، الذي اكتسب صفته بفضل مركزه وكرسي الدولة الذي يجلس عليه، ودليل ذلك ردة فعله حين قابل الرجل القزم لأول مرة، يقول الراوي: "ضحك العملاق بلا توقف، تأمله فوجده يبعث على السخرية..."[2]، لكن القصة شهدت تبدلا في خطاب الشخصيات (العملاق/ الرجل القزم)، الذي انقلب رأسًا على عقب حين جلس القزم على الكرسي وأصبح يأمر العملاق ويشترط عليه، وحين فُصِل العملاق من منصبه وبعد توسله تم تعينيه مسؤولاً عن حمل المدير الجديد.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا النوع من الخطاب شخصية الأسد والضباع في قصة (الضباع) وهذه الشخصيات قدمت خطابها عبر أفعالها وعبر سرد الراوي العليم (غير المشارك) لأحداث القصة، فالضباع أرادت أن تحافظ على مركزها ومكانتها عند الأسد حين قررت أن تحاصر الغزالة ولم تهاجمها قبل وصوله، والأسد أراد أن يحافظ على صورته وعلى مركز قوته حين تقدم وقام بقتل الغزالة وترك الضباع ينهشون لحمها من بعده، فالهدف الذي يسعى إليه تحليل الخطاب هو "مساعدة المتلقي (القارئ والمستمع) على معرفة (الداخلي) و(الخارجي) في الخطاب وفهمه فهماً يتناسب والسياقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية واللغوية وما فوق اللغوية. ذلك أن الخطاب أولاً وأخيراً هو (كبسولة) مضغوطة بالمعلومات ذات الأبعاد المختلفة والمتشابكة"[3].

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٦٩.

(2) المصدر السابق، ص ٧٣.

(3) الوعر، مازن، **اللسانيات وتحليل الخطاب السياسي**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ١١، ع ٤٤، ١٩٩٣م، الكويت، ص٢٢٩.

ويمتاز خطاب الشخصيات المرتبطة بالجدة بالحنين والندم، وتحديدًا صوت الراوي المشارك، ومثال ذلك قصة (الخابية)، تقول الأنا الساردة: "عندما انتهيت من درسي وحاولت النهوض، كانت دموع الجدة تملأ صحن خدها، قتلني الندم، وأحسست بأن نبرتي الحادة جرحتها، ركعت قربها وأنا أغلق الكتاب، قلت لها بندم: زعلت مني؟ "[1]، وتكرر ذلك بقصة (الحاكورة)، تقول الأنا الساردة: "ماتت الجدة بعد سنين، أغلقنا بيتها الكبير... ما زلت أحلم وأنا أسير على أرصفة المدن الصاخبة حتى اليوم، بأن أغفو تحت تينة الجدة، وأترك لأنفي حرية استنشاق رائحة التربة وأوراق التينة الطازجة... ما زلت أحلم.."[2]، وذات الخطاب تكرر بقصة (شاي على حطب)، تقول الأنا الساردة: "لكن الجدة ماتت... لكنني ما زلت أشم رائحة اللزاب تفوح محترقة من الأغصان اليابسة، وأحس حفيف ثوب الجدة وهي تستلقي على التراب الطازج بعد مطر نيسان.."[3].

ويمتاز خطاب الشخصيات المرتبطة بالأب بفقدان السند والانكسار، ومثال ذلك قصة (أجراس)، تقول الأنا الساردة: "رفعت رأسي عن المخدة، ما أزال أحس رائحة أبي... عطره وأنفاسه... وصوت ضحكته العميقة الطيبة، انبعث الخوف والترقب والفرح في أرجاء جسدي..."[4]، وتكرر ذلك في قصة (دموع أم يوسف)، تقول الأنا الساردة: "لا أريد أن أتذكر منظر الحفرة التي سكنها أبي، كنت أقف فوقها وأحس بأنها تناديني لأنام بجانبه..."[5]، وتقول الأنا الساردة في موضع آخر: "فتحت الباب وتمنيت أن أصرخ بأعلى صوتي وأناديه ليعود..."[6].

أما خطاب الشخصيات المرتبطة بالأم امتاز بالخوف والقلق، ومثال ذلك قصة (الحاكورة)، تقول الأنا الساردة في سياق الخوف من الأم: "اتركيني أجلس على التراب قبل أن

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ١٠٣.

(2) المصدر السابق، ص ٦٣.

(3) المصدر السابق، ص ٨٢.

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٢٠.

(5) المصدر السابق، ص ٤٧.

(6) المصدر السابق، ص ٤٨.

تحضر أمي.. ستصرخ بي خوفًا على ثيابي.."[1]، وتقول الأم في سياق القلق: "أخشى على الطفلة من لفحة الهواء.."[2]، وتقول أيضًا: "احضري حالاً ولا تقتربي من البئر... ولا تجلسي على التراب... احرصي على ثيابك..."[3]، وهذا الخوف مستمد من نوعية شخصية الأم التي تكون حريصة على أطفالها وأسرتها وكل الذين حولها حتى لو تم توظيفه بسياق مناقض له سرديًا.

ويتضح من كل ما سبق أن للشخصيات دورًا مهمًا وفاعلاً في نقل الخطاب القصصي، والتعبير عن أيديولوجيا القصة، وربما المجموعة القصصية بأكملها إن كانت متسقة ومنسجمة دلاليًا مثل مجموعة (مارشات عسكرية)، فالشخصيات عبر حواراتها (الداخلية والخارجية) وعبر صراعاتها، وعبر الوصف الذي يقدمه الراوي، ينتج (خطاب الحكاية/ القصة)، وكل شخصية يجب أن يكون لها خطاب تنفرد به عن نظيراتها داخل متن القصة لتحقق سرديتها الناجحة والمقنعة والمؤثرة بالقارئ، فيجب الأخذ بعين الاعتبار الوظيفة التعبيرية في دراسة أي خطاب، وهي الوظيفة التي "يتجاوز فيها الخطاب تقرير المعلومات وسرد الحقائق المجردة، ليصبح الخطاب فيها معبراً عن أمر ينحاز إليه المرسل، أو يرغب فيه، أو يؤكده، أو يعاني منه أو يستهجنه"[4].

ويلاحظ الباحث أن الكاتبة قد وظفت هذا الأسلوب بغزارة في قصصها؛ لإيهام القارئ بواقعية ما تسرد وتقص، مما ساعد على الكشف عن أبعاد الشخصية الاجتماعية والثقافية والذاتية، كما أن هذا الأسلوب جعل الشخصيات تسرد ما يجول في داخلها من هواجس وأفكار وانفعالات وأحلام متكسرة.

---

(1) المصدر السابق، ص ٦٢.

(2) المصدر السابق، ص ٦١.

(3) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ١٠٣ص ٦٣.

(4) استيتية، سمير شريف، **الخطاب في الدراسات اللسانية الحديثة**، الموسم الثقافي الواحد والثلاثون لمجمع اللغة العربية الأردني، ٢٠١٣م، الأردن، ص١١٣.

ثانيًا: أنماط تقديم الخطاب

تتعدد أنماط تقديم الخطاب القصصي، وتأتي في صور متنوعة، ودراستها تساعد في فهم العلاقة بين الكاتب والقارئ من جهة، وفهم العلاقة بين الشخصيات داخل المتن القصصي من جهة أخرى، كما أن هذه الأنماط من شأنها التحكم في موضوعية القصة ومقصديتها مما ينعكس على أركان البناء السردي والتقنيات المستخدمة بكثافة أو بإيجاز، ويمكن للبحث تصنيف أنماط الخطاب من حيث الغرض السردي/ التواصلي المستهدف إلى ما يلي:

١- الخطاب المسرود:

وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم (الراوي) وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرًا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب القصصي بكامله[1]، شرط أن يكون الراوي غير مشارك في القصة (راوي عليم)، وإذا كان مشاركاً (شخصية) في القصة يجب أن يكون المتلقي حسب هذا النمط –غالبًا- غير مباشر؛ أي غير محدد، حتى لو كان بظاهره أنه خطاب موجه إلى شخصية معينة داخل القصة، وهنالك مَن جعل الخطاب المسرود كأحد أصناف القول، وأطلق عليه مصطلح (الخطاب المُسرَّد أو المحكي أو المروي) (Narratized discourse) وفيه "لا يذكر الراوي ما قالته الشخصية؛ بل إنه ينقل قولها في سياق سردي، فبدلاً من قوله: قال لأبيه سأسافر. يسرد هذا القول فيلتبس قول الشخصية بقول الراوي ليصبح ضربًا من السرد، فيقول: (أعلم زيد أباه بالسفر)"[2]، والخطاب المسرود هو "خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الحكاية... ولا فرق بين الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية. وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصارًا له، وقد نصح فلوبير الكاتب بأن يروي بهذا الأسلوب"[3].

---

(1) انظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السر- التبئير)**، مرجع سابق، ص ١٩٧.

(2) الحسن، لينة علي، **أقوال الشخصيات في رسالة الغفران**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج ٣٨، ع٣، ٢٠١١م، الأردن، ص٩٥٣ .

(3) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي- إنكليزي- فرنسي**، ط١، ٢٠٠٢م، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، لبنان، ص٩١

ولتوضيح ذلك أكثر نأخذ خطاب الراوي في قصة (أشياء صغيرة) الذي حضر بصوته فقط، ولم يكن شخصية حية داخل القصة، لكن خطابه جاء مسرودًا وموجهًا إلى المتلقي/ القارئ في تصوير والتعبير عن (الفتاة) بطلة القصة الرئيسية ومحور سرديتها، يقول:

" تستكين وتحس بأن العالم هاجر بعيدًا وتركها، لا دوام رسمي.. لا زحام في الشوارع.. لا هواتف متلاحقة.. لا تدري كم من الوقت مر عندما هبت مذعورة من نومها، تطلعت إلى الساعة بخوف.. عقارب الساعة تشير إلى الخامسة.. لسعتها الفكرة، للساعة عقارب.."[1].

يمكن أن نلاحظ من هذا الخطاب أنه جاء مسرودًا، عبر حفاظ الراوي على مسافة بينه وبين الشخصية القصصية (الفتاة التي يتحدث عنها) وحرصه على عدم الاحتكاك بها والحديث معها، وحفاظا أيضًا على المسافة بينه وبين المتلقي محور اهتمامه الأساس، والذي يوجه إليه خطابه بأكمله، وهذا ينطبق على راوي قصة (الضباع)، يقول: "أحاطوا بها، حاصروها ببشاعة وامتلأ الفضاء بعراك أقدامهم المتزاحمة وهم يرقبون الجسد الضامر البهي، كانت تقف بخوف شهي، ترتعش أقدامها الدقيقة الجميلة، وقد تألق الرعب في العينين السوداوين الكبيرتين"[2]، ويكمل الراوي قصته على هذا النحو حتى نهايتها.

وتكرر حضور الخطاب المسرود في قصة (مارشات عسكرية)، يقول الراوي: "كان هناك يقبع في المخزن بتجاهل مؤسف، طبقة من الغبار المتراكم تملأ أطرافه البنية، وقد سكنت فيه الحياة منذ دهر، وقف أمامه وتأمله بصمت، انحنى عليه، أحسه قطعة من روحه، وسرعان ما وجد قطعة طازجة من القماش، انحنى عليه من جديد، وانهمك بتلميعه..."[3]، فخطاب الراوي جاء مسرودًا يتحدث فيه إلى القارئ عن شخصية قصصية بصيغة الغائب، مع حفاظه على المسافة بينه وبين الشخصية، وبينه وبين القارئ أيضًا، لكن قصة (مارشات عسكرية) لم تأتِ كلها مسرودة على هذا النحو، بل كان للشخصيات أصواتها وحواراتها، وهو ما يُطلق عليه نقديًا مصطلح (الخطاب المعروض غير المباشر) وهو صيغة من صيغ الخطاب المسرود يقصد به الخطاب الذي يظهر

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٥٤.

(2) المصدر السابق، ص ٩١.

(3) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٦٧.

فيه "تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر"(1)، وهذا المتلقي هو القارئ.

ومن صيغ الخطاب المسرود، صيغة (المسرود الذاتي) وتظهر "في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه... ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية"(2)، ومثال ذلك ما قالته الأنا الساردة في قصة (العتبة): "اشتقت لسماع صوتك، لصوت تنفسك، لجنونك وقدسيتك، لقصائدك، لكل شيء، كل شيء!! ماذا لو قرعت بابي وانتظرتني كعادتك؟! كنت تعرف أنني أعود دائمًا قبل أن أصل الباب إلى المرآة، لأتأكد من مظهري، وأضع العطر الذي تحبه، كنت تحتج بنبرة شاعر عاشق وتسامحني.. كنت.. وكنت.. وكنا..!"(3)، فالخطاب جاء من الذات وموجهًا إلى الذات، رافقه ذكريات واسترجاعات، كما أن المسافة كانت محفوظة بينه وبين المتلقي وبينه وبين الموضوع الذي يتحدث عنه، كأن الراوي يحاور ذاته بصوت مرتفع ليسمع القارئ/ المتلقي ما يقول، علمًا أن وقت –زمن- الخطاب هو الآن، وهذا النوع من الخطابات فرض حضوره بمجموعة (مارشات عسكرية) بشكل كثيف؛ ذلك لأن الراوي في أغلب القصص كان مشاركاً وشخصية حية داخل القصة.

أما الخطاب المسرود الذي جاء من راوٍ مشارك وموجه إلى شخصية من شخصيات القصة بشكل مباشر بظاهره، لكن باطنه يشي بعدم التحديد ويؤكد على ضرورة التعميم المطلق، يمكن للبحث أن يمثل عليه بالحوار بين (الفتاة) والرجل (صاحب المعول) في قصة (الجدار):

"صرخ بي صاحب المعول وهو يجفف العرق المتساقط عن جبينه:

- أنتِ يا صاحبة الألوان...؟

وعندما توقفت بخوف أمام جبروت صوته، قال لي برقة مفاجئة:

() يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السر- التبئير)**، مرجع سابق، ص ١٩٧.

(2) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(3) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٢٦.

- أرجوكِ ابقي معي فأنا أحب ألوان النوافذ والشبابيك.

ابتسمت للشمس التي غمرتني وبدأت أرسم نوافذ وأبواب كثيرة وصوت المعول يجر الشمس لقلب الجدار ويترك في الفضاء صوتًا يشبه دقات الأيدي.."[1].

بعد معاينة الخطاب المسرود في الحوار السابق فنيًا يُلاحظ أنه جاء منبثقًا عن صوت شخصية فاعلة في القصة (الفتاة صاحبة الألوان)، وموجه بظاهره من شخصية (صاحب المعول) إلى (الفتاة)، وهذا الحوار قُدم للمتلقي عبر المونولوج الداخلي الذي يعني "عملية التعبير عن تداعي الأفكار.. بتدرج منطقي.."[2]، لكن الحقيقة السردية تقول أن هذا الخطاب المسرود جاء من (صاحبة الألوان) تجاه المتلقي، واتخذت من حوارها مع (صاحب المعول) وسيلة لإيصال خطابها الحالم بكسر القيود وهدم كل الجدران واختراقها، فالحوار بمثابة استراتيجية خطابية تعد "المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي لتحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللغوية وغير اللغوية وفقاً لما يستقضيه سياق التلفظ بعناصره المتنوعة، ويستحسنه المرسل"[3]، وقد وظفت هذه الألوان للدلالة على الاحتفاء بالتفاصيل الدقيقة للمشهد،[4] ولإضفاء عنصر الحسية والقرب من المتلقي الذي يقرأ القصة ويتخيلها، فالألوان لها مقدرة على تشخيص المشهد وتخيله.

وتكرر هذا النوع من الخطابات المسرودة التي اتخذت من الحوار استراتيجية تواصلية مع القارئ في جميع السياقات المتعلقة (بإبريق الشاي)، فمثلاً جاء بقصة (شاي على حطب) الحوار الآتي:

"أتطلع إلى إبريق الشاي العتيق الذي تحرص على حمله... قلت للجدة وأنا أحمل كيس الخبز:

- أعطيني الإبريق، يمكنني أن أحمله بيدي الأخرى.

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٩٧.

(2) ايدل، ليون، **القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة**، ترجمة: محمود السمرة، ط١، ١٩٥٩م، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ص ١٢٤.

(3) الخزام، خزيم سالم علي، **مفهوم الخطاب في المدارس اللسانية المختلفة**، مرجع سابق، ص٩٤.

٤ -

أجفلت، أحسستها تمسك بيده، تقبض عليها بإصرار، قالت بنبرة حاسمة:

- لا.. لا.. فقط احرصي على أشقائك وشقيقاتك، ساعديني لنصل الحرش.."[1].

إن راوي الحوار السابق شخصية (الفتاة الحفيدة)، وصوتها هو الذي نقل للقارئ صوت (الجدة) بشكل غير مباشر، وجاء الخطاب مسرودًا في أوله بعد ذلك تحول إلى صيغة (الخطاب المعروض غير المباشر) حين تعددت الأصوات وبدأت كل شخصية تتحدث بصوتها وفق زمن خطابي يمكن تحديده بـ(الآن)، واستثمار استراتيجية الحوار في تقديم الخطاب تهدف إلى خلق حالة انسجام وتناسق وترابط دلالي بين قصص المجموعة القصصية ككل، فالقارئ لم يعلم ما سبب خوف الجدة وحرصها على إبريق الشاي، وقراءة القصة حتى نهايتها لم تقدم نتيجة مقنعة، لكن الجواب النهائي توصل إليه القارئ حين قرأ قصة (الخابية) التي جاء فيها:

"كان جدك يحب الملك فيصل، لذلك اشترى إبريق الشاي الزجاجي وعليه رسم الملك فيصل وهو يلبس الفيصلية..

قلت بصوت خائف:

- ماذا فعلتم بإبريق الشاي يا جدتي...؟

- حرصت عليه مثل روحي، كان جدك يحبه ويضعه في الخزانة الزجاجية مع فرده وبيت الرصاص..."[2]، إن العائلة اشترت إبريقا رسم عليه صورة الملك فيصل، وكأن الكاتبة تريد أن تكشف عن جزء من التاريخ الاجتماعي الذي يجسد علاقة السلطة المتمثلة بالأسرة الحاكمة بالعائلات الأردنية، خصوصا وأن الكاتبة مؤرخة بالدرجة الأولى وتعيد صياغة التاريخ بحلة أدبية جديدة[3]، فالحوار يكشف عن مكنونات النفس لدى الشخصية وتعلقها بالماضي المجسد بشخصية الجد، إضافة إلى أنه يكشف للقارئ عن العلاقات الودية، والحميمية التي تربط العائلة بالسلطة المتمثلة بالملك فيصل، وهي علاقة قائمة على الود والاحترام، بدليل الاحتفاظ بذلك الإبريق تخليدا لصورة الملك فيصل.

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٧٩.

٢) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ١٠٤.

٣) حراحشة، منتهى، مقابلة مكتبية.

كما ويُلاحظ الباحث أن راوي الحوار السابق من قصة (الخابية) قد وظف ذات الخطاب واستراتيجيته ونوعيته ومضمونه في قصة (شاي على حطب)، لكن بشكل مفصل ومقنع، وهذا يدل على أن الخطاب بدا في القصتين مباشرًا بين شخصيتين قصصيتين، لكن باطنه يشير إلى أنه كان موجهًا إلى القارئ الذي امتلك في وعيه بعد قراءة المجموعة القصصية بأكملها مخزونًا إحاليًا يربط الأحداث والشخصيات والأشياء ببعضها البعض، خصوصًا أن قصة (الخابية) كانت آخر قصة في المجموعة، وهدف هذا الخطاب أن الأشياء قد تكون قيمتها المادية رخيصة أما قيمتها المعنوية أثمن من كنوز الدنيا، وتكتسب هذه القيمة من أصحابها ومن الذكريات التي ترافقها، وهذا الخطاب يمثل النصف الأول من جوهر المجموعة القصصية القائمة على الحنين للماضي وكسر القيود كما أسلف البحث، فاللسانيات الخطابية والسردية تهتم بالظواهر التي تتجاوز الجملة المفردة، والتي لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً ودقيقاً إلا من خلال ما سمي بالوحدة الكلية للنص، ومن الظواهر ظاهرة الترابط النصي، التي تعتمد على تصور يجمع عناصر نحوية وعناصر أخرى تستقي من علوم متداخلة مع النحو الأصل().

٢- الخطاب المنقول:

هو خطاب تتقلص فيه المسافة بين القول ومرجعه تقلصًا كبيرًا حتى كأن المروي له يُشاهد عرضًا مسرحيًا(٢)؛ وذلك "لأن المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنه أيضًا ينقل كلام غيره سردًا أو عرضًا، ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أول"(٣) ورأى بعض النقاد أن الخطاب المنقول يتخذ شكلين: "الإعلان عن القول والقائل- ويتم ذلك عبر أفعال فاتحة أو ممهدة، تمتزج بأزمنة المحكي (قال، شرح...) وتتحد مع الوصف فتحوله إلى الأسلوب غير المباشر- والخطاب المباشر أو المناجاة الداخلية"(٤) ويمكن

١() انظر: بحيري، سعيد حسن، **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات**، ط١، ١٩٩٧م، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ص١٢٢

٢() انظر: الخبو، محمد، **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة**، ط١، ٢٠٠٣م، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ص ٣٥٢

٣() يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السر- التبئير)**، مرجع سابق، ص ١٩٨

٤() السماوي، أحمد، **فن السرد في قصص طه حسين**، ط١، ٢٠٠٢م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ص ١٨٥

للباحث أن يضيف الخطاب الحر إلى الشكلين السابقين.

وتكمن أهمية دراسة الخطاب المنقول بالأعمال السردية في أن الراوي عندما يتولى بنفسه سرد الأحداث "قد يسرد من وجهة نظر المعارض، أو المؤيد، أو الساخر، أو المصدق، أو المكذب، فالحدث الواحد قد يسرد مرة فيبدو مبهجًا، وقد يسرد مرة أخرى فيبدو محزنًا، رغم أن الأحداث هي نفسها هنا وهناك، لكن الزاوية التي يعرض منها الحدث قد تجعله بهذه الصورة أو بتلك، وهي التي تجعل الشيء الواحد يسمى باسمين متناقضين، فالفدائي هو نفسه المخرب، والشهيد هو نفسه القتيل، والثورة هي نفسها قلب نظام الحكم"(٢)، ومعرفة حيثيات الخطاب المنقول هي التي ستحدد نوعية الخطاب ومغزاه وفق وجهة النظر التي انطلق منها الراوي في عملية السرد القصصي ومدى علاقته بالمؤلف، ويمكن للبحث أن يمثل على هذه العلاقة بالمعادلة الآتية: "إذا اقترب الراوي من المؤلف أصبح الأسلوب تقريرًا سرديًا، وإذا ابتعد عنه قليلاً تحول إلى الأسلوب غير المباشر، فإذا ابتعد أكثر تحول إلى الأسلوب المباشر، فإذا ابتعد أكثر كان الأسلوب الحر غير المباشر، وإذا ابتعد أكثر كانت الشخصيات هي التي تقوم بالسرد، وتحول الأسلوب إلى الأسلوب الحر المباشر، أي الحوار"(٢).

أ- الخطاب المباشر

وهو أبرز صيغ الخطاب المنقول وفيه "نجدنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر"(٢)، بمعنى أنه قد يُنقل إلى شخصية داخل القصة فيكون المتلقي مباشرًا، أو إلى القارئ خارج إطار القصة فيكون المتلقي غير مباشر، والذي يقوم بعملية النقل هو الراوي و "الدور الذي يقوم به الراوي في هذا الأسلوب مجرد التقديم لكلام الشخصيات، كأن يقول: (قال زيد)، ثم يورد الحوار الذي ينسبه إلى تلك الشخصية، أو يذكر أية عبارة تدل على أنه يقدم لكلام الشخصيات، من

() الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ط١، ٢٠٠٦م، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٢٥

(٢) الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، مرجع سابق، ص ٢٥

(٣) يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السر- التبئير)**، مرجع سابق، ص ١٩٨.

قبيل (ثم صاح) أو (همس) أو (نادى) أو غير ذلك"[1]، وهو "خطاب منقول بصيغة المتكلم، يأتي غالبًا بعد فعل القول أو في معناه، ويكون مسبوقًا بنقطتين وموضوعًا بين قوسين مزدوجين. مثاله: قال له ((اغربْ عن وجهي))"[2].

وفي مجموعة (مارشات عسكرية) حضر هذا النوع من الخطابات بشكل غير مكثف عند مقارنة عدد القصص التي اعتمدت على هذا النوع من الخطابات بالمجموع الكلي من ناحية إحصائية؛ لأن الراوي في أغلب القصص كان شخصية فاعلة داخل البناء السردي.

ومن الأمثلة على الخطاب المنقول المباشر، قصة (أشياء صغيرة) التي جاءت كلها مسرودة وفق صوت الراوي الموضوعي غير المشارك، أو الراوي العليم، وحضر الخطاب المنقول المباشر في هذه القصة عندما نقل الراوي فجأة دفة الحديث من صوته إلى صوت شخصية (السكرتيرة) و(الفتاة) بطلة القصة بقوله: "أعادت الهاتف إلى حالته المجنونة.. لا بد وأن يرن.. سيرن وستقول لها السكرتيرة بلهجة رسمية:

- تأخرت عن الاجتماع...! والمدير غاضب... و ... و..

رن الهاتف، وسمعت الصوت المعتاد يقول بطريقة رسمية:

- تأخرت عن الاجتماع.. و

- أعرف... والمدير غاضب.. و. إلى اللقاء...!

قالت السكرتيرة بنبرة عجول:

- هل ستحضرين.. ؟

- لا..!"[3].

الحوار السابق ما هو إلا خطاب مباشر نقله الراوي العليم كما هو دون أي تدخل أو تعليق أو تحريف، ومن ثم أكمل سرد قصته كما بدأها، والهدف من نقل ذلك الخطاب بطريقة مباشرة

---

(1) الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(2) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي- إنكليزي- فرنسي**، مرجع سابق، ص ٩١

(3) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٥٤- ٥٥.

إثبات مدى مصداقيته كراوٍ عليم في سرد القصة؛ لأن ما توقعه حدث فعليًا في لحظة زمانية يمكن أن تقاس بـ(الآن) داخل الخطاب المباشر.

وتكرر حضور الخطاب المنقول المباشر بهدف مختلف عن قصة (أشياء صغير) في قصة (مارشات عسكرية)، حين تم توظيف هذا الخطاب لزيادة الفجوة بين الكاتبة –أبو الشعر- وبين الراوي، وبهدف إضافة حياة وحركة ديناميكية داخل القصة عبر نقل الأصوات والخطابات بشكل مباشر دون أي تدخل، ومثال ذلك نقل الراوي العليم لصوت الجد بقوله: "ناداهم بانفعال:

- وجدته أخيرًا.. تعالوا لتروه..!"[1].

وحين نقل الراوي العليم خطاب حفيد الجد بقوله: "سمع صوته الذي يشبه صرصار الليل المبحوح، يسأله بدهشة جميلة:

- لماذا أحضرته من المخزن يا جدي...؟ لا أحد يريده هنا...!"[2].

واستمرت سردية قصة (مارشات عسكرية) على هذا المنوال حتى نهايتها، مما فرض نقل مباشر للخطابات بين الشخصيات من الراوي العليم بشكل مكثف، مثل قوله:

"قال بصوت حاد.."[3]، "لم يتمالك نفسه من الصراخ..."[4]، "سمعه يقول بلا اهتمام.."[5]، "قال بانفعال طائش.."[6]، "يغني لنفسه بصوت لا يسمعه غيره.."[7]، "صرخ الصغير بانفعال.."[8]، "فتح الصغير عينيه العسلية الجميلة بدهشة وقال بخيبة.."[9].

---

(1) المصدر السابق، ص ٦٧.

(2) المصدر السابق، ص ٦٧-٦٨.

(3) المصدر السابق، ص ٦٨.

(4) المصدر السابق، ص ٦٨.

(5) المصدر السابق، ص ٦٨.

(6) المصدر السابق، ص ٦٨.

(7) المصدر السابق، ص ٦٨.

(8) المصدر السابق، ص ٦٩.

(9) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٦٩.

وبناءً على ما سبق يُلاحظ الباحث أن الخطاب المنقول المباشر لم يحضر في مجموعة (مارشات عسكرية) بشكل مكثف عبر مقارنة القصص بين بعضها، لكنه كان كثيف الحضور داخل بعض القصص التي انتهجت هذا الأسلوب لغايات معينة ومخصوصة في كل قصة على حدى، من أبرزها: إقناع المتلقي بمدى مصداقية الراوي العليم كما في قصة (أشياء صغيرة)، أو بهدف خلق حياة وحركة ديناميكية داخل القصة وتوسيع الفجوة بين الكاتبة والراوي كما في قصة (مارشات عسكرية)، أو بهدف تعرية الشخصية المتكلمة من جميع الأقنعة التي ترتديها خصوصًا الأقنعة الاجتماعية التي تتمثل في المناصب والجلوس على الكراسي كما في قصة (سيرة العمالقة)، ولتوضيح ذلك أكثر نأخذ نقل الراوي الخطاب بشكل مباشر لكل من (القزم) و (العملاق):

(القزم): "حقد على جبينه.. وتحسس رأسه، قال للرجل الذي استقبله ببشاشة:

- لقد طلب مني والدي أن أجلس مكانك"[٢]

(العملاق): "قال بصبر لا يعرف مصدره.."[٣]

(العملاق): "قال بصوت مهزوم.."[٤]

(العملاق): "ابتسم العملاق وقال له باهتمام.."[٥]

(العملاق): "ضحك العملاق بلا توقف، تأمله فوجده يبعث على السخرية، لكنه توقف عن الضحك، وقال بجدية.."[٦]

(العملاق): وقف العملاق، هب واقفًا بدوره، فوجد نفسه قزمًا أمامه، قال العملاق بنفاذ صبر.."[٧]

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٣.

(٥) المصدر السابق، ص ٧٣.

(٦) المصدر السابق، ص ٧٤.

(القزم): "اقترب من الكرسي، ووجده أعلى مما توقع، قال للعملاق بتوسل.."[1]

(العملاق): "صعق العملاق، لكنه فكر بالأمر للحظة وقال للضيف العجيب.."[2]

(القزم): جلس بارتياح عجيب، مد قدميه، وقال للعملاق بجرأة:

- أنا صاحب الكرسي الآن.. أحضر لي قهوتي وانتظرني لتحملني عندما أشاء..!"[3].

إن تتبع الخطاب المباشر في قصة (سيرة العمالقة) أفضى إلى أن أغلبه جاء مسرودًا عن طريق شخصية (العملاق) التي تفرّع عنها في مواضع كثيرة صوت (القزم) على شكل حوارات دارت بينهما، مما يوحي بأن المكانة الاجتماعية التي امتلكها (العملاق) فرضت نفسها على أسلوب الخطاب السردي.

ويُلاحظ على الخطاب المباشر أنه جاء وفق خطة سردية متقنة تهدف إلى تعرية هذه الشخصيات التي انقسمت بين رؤيتين متناقضتين: الأولى يمثلها (العملاق) في محاولته الحفاظ على سلطته عبر التمسك بمركزه الذي استمد منه كل قوته، أما الرؤية الثانية يمثلها (القزم) الطامح الذي تحدى هذه القوة وكسر سلطتها ومركزيتها السردية والاجتماعية، والذي عرّى هذه الرؤى وبيّن مدى التناقض بينها هو الخطاب المباشر الذي نقله الراوي وعلق عليه قبل نقله.

ويجب التركيز على أن خطاب القزم طيلة الحركة السردية في القصة كان يقوم على مبدأ الحيلة والتوسل حتى حقق مراده، "فالمُخاطِب يعمل دوماً من أجل التأثير على مخاطَبه أو محاوره باستخدام استرتيجيات خطابية محكمة تختلف باختلاف الوضعية التواصلية ورهان التخاطب القائم. وهكذا، تغدو اللغة في أيدي المتخاطبين وسيلة من وسائل تحويل المجتمع وتغييره، وليس فقط أداة لتبادل عفو الكلام بين جماعة مجهولة من الأشخاص"[4]، وهذا ما قام به القزم.

---

(1) المصدر السابق، ص ٧٤

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٧٤

(3) المصدر السابق، ص ٧٥

(4) التجديتى، نزار، **نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث**، مجلة علامات في النقد الأدبي- النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج١٠، ج٣٧، ٢٠٠٠م، السعودية، ص٣٩٧.

ب- الخطاب غير المباشر

وهو خطاب قريب جدًا من المنقول المباشر، لكن الفارق يكمن في "كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود"[1] بشتى أساليبه التي تم دراستها سابقًا، وفي الخطاب المنقول غير المباشر "يتدخل الراوي في كلام الشخصيات فلا يكتفي بالتقديم له بل يتحدث نيابة عن الشخصية نفسها مع التصريح بأن القائل هو الشخص صاحب الكلام وليس الراوي، ومثال ذلك: (قال إنه سوف يكلمني في المنزل)، فهذه العبارة لو رويت بالأسلوب المباشر لقيلت هكذا: (قال: انني سوف أحدثك في المنزل)"[2]، وهو الخطاب "المنقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو في معناه، ولا يكون مسبوقًا بعلامات تنصيص: قال له أن يُغربَ عن وجهه"[3].

وفي مجموعة (مارشات عسكرية) حضر هذا النوع من الخطابات؛ فالراوي بأغلب القصص كان شخصية فاعلة في عملية القص والسرد، مما فرض عملية نقل غير مباشرة لخطابات الشخصيات المشاركة الأخرى، ويهدف هذا النوع من الخطابات إلى تحويل دور الراوي من سارد إلى ناقل لأصوات الشخصيات ومناجاتها الداخلية والذاتية.

ويمكن التمثيل على ذلك بقصة (قطيعة)، التي جاء فيها الخطاب منقولاً بطريقة غير مباشرة، يقول الراوي: "تخاف أن تتطلع إلى أعماق عيني، تدعي أنك مشغول بالآخرين..."[4]، الأصل في الخطاب السابق هو أن يكون على شكل حوار لوجود أطراف متحاورة ضمنيًا، وليس على شكل الخطاب المسرود من طرف واحد، وذلك الحوار لم يُنقل بأصوات الشخصيات المتحاورة، بل تم نقله بواسطة الراوي المشارك في القصة، مما أدى إلى تداخل الأصوات ونقل خطاب أحدها بطريقة غير مباشرة.

وإذا عمّق البحث رؤيته النقدية في هذا النوع من الخطابات بقصة (قطيعة)؛ يُلاحظ الباحث أنه بحضور الخطاب غير المباشر تم تجريد الذات الساردة/ الراوية، وإظهار عالمها المتخيل الباطني للمتلقي، فالحوار السابق لا حضور له إلا في خيال وذهن الأنا الساردة، ونقلته

---

(1) يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السر- التبئير)**، مرجع سابق، ص١٩٨.

(2) الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(3) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي- إنكليزي- فرنسي**، مرجع سابق، ص ٨٩

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٤٣.

بشكل غير مباشر؛ لأنه وصل إليها بشكل غير مباشر.

أما في قصة (الحاكورة) حضر الخطاب غير المباشر من خلال سرد صوت الأب في المرة الأولى، وسرد صوت الجدة وأقوالها في المرة الثانية، تقول الأنا الساردة: "طرقنا الباب طرقات متوالية، أمسكت اليد وأبي يحثني على الطرق..."[1]؛ فالأب لم يُنقل خطابه وتوجيهه لطفلته بشكل حرفي كما جرت العادة في أغلب قصص المجموعة، وحتى في قصة (الحاكورة)، بل تم نقل خطابه من خلال اختزاله بمفردة (يحثني) وما تحمله من دلالات لا يمكن حصرها بحيز لساني لغوي معيّن، ويرى الباحث أنه قد يكون (الحث) من خلال الإيماء أو الإشارة، فالخطاب وصل للمتلقي بشكل غير مباشر؛ لأنه وجِّه أصلاً للأنا الساردة بشكل غير مباشر.

وهذا الرأي ينطبق في جانب كبير منه مع موقف الجدة في نفس القصة، فتقول الأنا الساردة: "هزت رأسها وشاركتني في المؤامرة، لكنها سمحت لي في اليوم الثاني أن أنام إلى جانبها تحت التينة على تراب الحاكورة..."[2]؛ فالجانب الأول من الخطاب سبب تقديمه على شكل الخطاب غير المباشر واضح ؛ فهو جاء من خلال الإيماء والإشارة (هزت رأسها)، أما القسم الثاني لم يرد تفصيله ولم يُذكر للقارئ حرفيته؛ ويرى الباحث أن مفردة (سمحت) أحالت إلى أن الجدة قبلت بنوم الطفلة بجانبها في اليوم التالي على تراب الحاكورة ولكن بشكل غير مباشر؛ أي ربما أنها لم تقل شيئاً، أو حركت رأسها مبتسمة، وسبب ذلك خوف الطفلة من أمها التي توبخها دائمًا حين تمارس مثل هذه الأفعال، وبسبب تواطؤ الجدة بشكل غير مباشر معها من خلال (المؤامرة).

وما سبق دراسته في قصة (الحاكورة) يعني أن نوعية الخطاب غير المباشر جاءت متلائمة مع سردية القصة وحركتها التداولية بين الشخصيات، وتلائم سرديتها الحركة الدلالية التأويلية خارج القصة، فتماهي الأصوات وتقديم أحدها بشكل غير مباشر انسجم مع عقلية الطفلة التي تعجز عن نقل كلام الكبار بحذافيره أولاً، كما أنه انسجم مع مستواها الذهني والفكري والعاطفي أخيرًا.

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٥٩.

() المصدر السابق، ص ٦٣.

بينما الخطاب غير المباشر في قصة (شاي على حطب) جاء مجرَّدا من أي دلالات تأويلية قد تؤثر في الحركة السردية، تقول الأنا الساردة: "تكلفني الجدة بجمع الغصون الجافة التي تملأ محيط الأشجار، ولا تنسى أن تطلب مني أن أجمع الأوراق الجافة التي تشبه المسلات..."[1]، فتكليف الجدة لحفيدتها للقيام بهذا الفعل جاء مباشرًا، لكن نقله وعرضه للمتلقي جاء بطريقة غير مباشرة؛ لأن نقله غير محتاج للحرفية اللسانية، وكما أن الاختزال عبر عملية حذف الحوار مهم جدًا في هذا الموضع الذي سينتقل فيما بعد لمستوى سردي أعلى بالمستوى.

وفي القصة نفسها تكرر تقديم خطاب الجدة بشكل غير مباشر، فتقول الأنا الساردة: "تحتفي بكل شيء، وتطلب مني أن أراقب الإبريق لئلا يفور الشاي ويطفئ النار.."[2]، فلا أهمية سردية أو تأويلية أو دلالية في نقل ذلك الخطاب بشكل مباشر للقارئ، ونفس الأمر في قول الأنا الساردة: "أنفذ أوامر الجدة وأطلب من الصغار أن يتركوا اللعب ويتحلقوا حول الوليمة البرية الموسمية.."[3]، وفي هذه الخطابات المنقولة بشكل غير مباشر تظهر لنا أهمية جديدة لمثل هذا النوع من الخطابات يتمثل في إخراج القصة -من الناحية السردية والناحية اللسانية- وإبعادها عن الوقوع في إشكالية الإطالة والإطناب التي لا قيمة لها، وترك الفضلى السردية بعيدًا عن القصة القصيرة التي يُمكن أن يُنظر لها على أنها ومضة سريعة تركز الضوء على جزء معين من حياة الشخصيات.

وآخر محطات الخطاب غير المباشر التي تتبعها الباحث بدقة في مجموعة (مارشات عسكرية) كانت في قصة (الضباع) التي جاءت مسرودة بأكملها من خلال صوت الراوي العليم/ غير المشارك، والذي كان موضوعيًا كما سيوضح البحث في الفصل الثالث من هذه الرسالة، فيقول الراوي: "يزداد عراك الأقدام، تسمع همهمة بشعة وتصبح رائحة القطيع منتنة، ترتعش خوفًا من منظر الأنياب المصفرة والمخالب... لا مجال لأي حركة"[4]، وفي حركة سردية واعية ينقل الراوي للمتلقي صوت الغزالة بشكل غير مباشر، فيقول على لسانها: " هل هذا القطيع البشع

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٨٠.

(2) المصدر السابق، ص ٨٠.

(3) المصدر السابق، ص ٨١.

(4) المصدر السابق، ص ٩١.

من الضباع حقيقي...؟ لماذا ينتظرون...؟ لماذا يؤجلون العذاب القادم...؟ لماذا..؟"[1]، فمن خلال الخطاب غير المباشر تمكن الراوي من نقل حالة الغزالة النفسية بدقة، وأدخل المتلقي في أجواء التوتر والاضطراب التي تعيشها قبل قتلها وموتها، وكأن هذه الأسئلة وغيرها تراودها بشكل غير مباشر في ذهنها وعقلها الباطن اللا واعي، وهذه الأصوات المضطربة جاءت منقولة (معروضة) من داخل الغزالة كما هي وليس على لسانها العاجز عن ترجمة ذلك الاضطراب النفسي على شكل كلمات.

جـ الخطاب الحر

يتكلم فيه الراوي بلسان الشخصية، أو الشخصية تتكلم بلسان الراوي، وبذلك يشتمل هذا الخطاب على صوتين، وعلى الرغم من أن هذا النوع من الكلام يجيء على لسان الراوي، فإنه يشتمل على الكثير من التراكيب المشبعة بذاتية الشخصية كالتعجب، والاستفهام، والتكرار[2]، كما أن الخطاب الحر قد يكون "أسلوب يمزج الراوي فيه بين كلامه وكلام الشخصية التي يتحدث عنها، فيطعم كلامه بكلامها، فإذا كانت تتحدث العامية وهو يتحدث العربية جعل كلماتها العامية وأساليبها الركيكة تتسرب إلى كلامه الفصيح"[3]، وهو "خطاب منقول لا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان، وهو يستخدم ضمير السرد، وتظهر فيه أحيانًا آثار الكلام الشفهي (التعجب خصوصًا). يجمع هذا الخطاب بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، فهو يحذف ضمير المتكلم والمخاطب (أنا، أنت) وعلامات الزمن والمكان (هنا، الآن)؛ لأن الشخصية فيه لا تتكلم بلسانها بل بلسان الراوي (من هنا كلمة: غير مباشر) ولكن الراوي لا يقدم لنا كلامها وفق صيغة الخطاب غير المباشر التقليدية (من هنا كلمة: حر)"[4].

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٩١.

(2) انظر: تودوروف، تزفيتان، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط٢، ١٩٩٠م، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص٤٦-٤٧.

(3) الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(4) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي- إنكليزي- فرنسي**، مرجع سابق،ص ٩٠

ويرى الباحث أن حركة التداخل الصوتي بين الراوي والشخصية اتسمت بالحرية لأنه أتاح للشخصية التحدث عن ذاتيتها الداخلية بلسانها، أي أن الشخصية تحررت من سلطة الراوي السردية، واختارت أن تتحدث عن ذاتها بصوتها هي.

جاء هذا النمط الخطابي المنقول في مجموعة (مارشات عسكرية) بقصص عديدة، من بينها قصة (أشياء صغيرة)، يقول الراوي: "يمر الشيخ المسن من أمامها، تتابعه وهو يتكئ على عصاه، ترفع يدها لرجل السير وكأنها تشكره، لو لم يكن هنا لما توقفت، أنا أنانية..! وكل الذين يتزاحمون بسياراتهم مثلي.. أنانيون.. يصلها صوت الهاتف معلنًا وصول رسالة.. يا إلهي، اتركوني قليلاً.. اتركوني..!"[1].

واضح من خلال الخطاب السابق أنه جاء مسرودًا في أوله على لسان الراوي العليم/ غير المشارك، يصف المشاهد التي تحيط بالشخصية (الفتاة)، ومن ثم تحول بحركة سريعة وبدون أي مقدمات إلى صوت الشخصية التي تعبّر عن ذاتها، فلو تم اجتزاء هذا الخطاب وحده وعُرضَ على متلق لا علم له بفحوى القصة وسياقها السردي؛ بلا شك سيضطرب المعنى عنده، فهو لن يميز بين الراوي وبين الشخصية، وسيدور في ذهنه تساؤل: هل الراوي هو الذي يتحدث عن نفسه؟، فالخطاب الحر شكل من أشكال الانسجام والترابط الموضوعي والدلالي في القصة، ومن هنا تظهر أهمية سردية للخطاب الحر تتمثل في التحرر والانعتاق من سلطة الراوي، وحديث الشخصية عن ذاتها بتراكيب مشبعة بضمير المتكلم المتألم (أنا)، وليس (هو/هي) الغائب.

وفي نفس القصة نجد قول الراوي: "يمد الباب يده إليها، تبعد يدها وتتأملها، يد بلا مشاعر.. تخاف أن تنتقل برودة اليد المعدنية إلى يدها.. يا إلهي كم تخيفني الأيدي الباردة.."[2]، واختار الباحث مصطلح (الراوي) للتعبير عن الخطاب المقتبس من القصة؛ لأن الشخصية هي التي تتحول إلى راوٍ تروي كل ما يخصها حين يأتي حديث الراوي العليم عنها، فالراوي العليم سيكون عاجز عن التعبير أو نقل كل ما يعتريها من عواطف وآلام.

وقد يأتي الخطاب الحر لأغراض لا تطمح إلى التعبير عن الذات؛ بل للتعبير عن أغراض مرتبطة بالهدف السردي وموقف الكاتب بالدرجة الأولى من القضية التي يعرضها للمتلقي، وهنا

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٥٣.

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٥٣-٥٤.

يمكن أن يكون الحديث عن معيار (المقصدية) وهي أن "تتضمن موقف منشئ النص في كون

صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصاً يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها"(1)، ولتوضيح ذلك نأخذ قول الراوي في قصة (سيرة العمالقة): "- أنا شاب يبحث عن موقع.. وأريد أن أجلس على كرسيك أنت..! ضحك العملاق بلا توقف، تأمله فوجده يبعث على السخرية..."(2).

إن الخطاب السابق بدأ بعلامة الشرطة (-) التي تدل على أن هذا الخطاب منقول حرفيًا كما هو عن لسان الشخصية المتحدثة عن نفسها، لكن تحول الصوت بدون أي فواصل أو مقاطع سردية إلى آخر يروي ويقدّم وجهة نظر وردّة فعل لمتلقي هذا الخطاب داخل القصة، أي شخصية (العملاق)، ويرى الباحث أن الهدف من هذا الصوت الحر هنا هو مرتبط بالكاتب –أبو الشعر- الذي يريد أن يعرّي للقارئ الجانب الباطني والنفسي لشخصية (العملاق)، وهذا الجانب المظلم لن يتعرى من خلال الخطاب المباشر أو غير المباشر، بل أنجع الطرق وأفضلها وأصدقها هو الخطاب الحر الذي يعدّ هنا في هذا المثال كأرض وسطى بين الجنة والنار أو بين الصدق والكذب، أرض محايدة بين طرفين متنازعين.

أما في قصة (شجرة الكينا)، جاء الخطاب الحر بطريقة مميزة، وذلك حين عبّر عن ذات الراوي/ السارد وفي نفس الوقت عبّر عن ذات المنقول خطابه على لسان الراوي/ السارد، فيقول: "قال لي حسن ونحن نركض معًا باتجاه البيوت القريبة من شجرة الكينا:

- سنرحل إلى عمان..!

- إلى عمان..؟ لماذا ترحلون..؟ لماذا..؟

قتلني الخوف، وحسن لا يتطلع إلى وجهي، قال بحزن:

() بوجراند، روبرت دي، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، ط١، ١٩٩٨م، عالم الكتب، القاهرة، ص١٠٣.

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٧٣.

- الشركة نقلت والدي هناك..! "[1]

فالخطاب السابق في شكله الخارجي هو عبارة عن حوار مباشر ومنقول بسطحية، لكن دخول صوت الراوي (الفتاة) مع صوت (حسن) حين عبّرت عن حالتها النفسية (قتلني الخوف)، وحين عبّرت عن حالة حسن (قال بحزن) هو الذي أوجد الخطاب الحر؛ فالخطاب جاء مشحونًا بتراكيب ذاتية تعبّر عن الأنا المتكلمة، كما أنه شُحِنَ بتراكيب ذاتية عبّرت عن الأنا المنقول خطابها، كما أن "الجمل قد تكون استفهامية في شكلها، إلا أن وظائفها ليست كذلك (أي ليست استفهامية)، فهي تتراوح بين النفي والحض والتوبيخ والتعجب... وهذا يدل على أن الخطاب ينبغي أن يميز تمييزاً واضحاً بين شكل اللغة ووظيفتها من جهة وبين استثمار هذه الوظائف في مقاماتها السياقية من جهة أخرى"[2].

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، مصدر سابق، ص ٨٧.

() الوعر، مازن، **اللسانيات وتحليل الخطاب السياسي**، مرجع سابق، ص٢٣٤.

الفصل الثالث

العناصر الفنية وتشكيل الخطاب في قصص مارشات عسكرية

تناولت الدراسة الحديث عن الحدث، والشخوص، والزمان، والمكان، والأساليب السردية.

المبحث الأول: الحدث

الحدث بمعناه الشائع يعني الواقعة المهمة التي تأخذ صدى يتحدث عنه الناس، فنقول مثلا: الحدث التاريخي أو الحدث الاجتماعي...، وقد وردت هذه الكلمة في المعاجم بمعنى: الوقوع والتجدُّد، وكون الشيء بعد أن لم يكن، ويأتي بمعنى الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف، ومنه محدثات الأمور[1].

أما المعنى الفني لهذه الكلمة داخل السرد القصصي أو الروائي؛ فتعني الانتقال من موقف إلى آخر، أو من حالة إلى حالة أخرى وفق تنامٍ منظم يتصف بالتتابع الذي تطوقه حركة الزمن والشخصيات وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل والتكرار[2]، فالحدث وفقا لهذا المفهوم "هو كل ما يؤدي إلى تغير أمر وخلق حركة أو نتاج شيء"[3]، ويكون الحدث رصداً للوقائع التي يقضي تلاحمها وكتابتها إلى تشكيل المادة الحكائية التي تقوم أصلاً على جملة من العناصر الفنية والتقنية معاً[4]، فهو يشغل مساحة كبيرة من القصة، وللحركة أهمية كبيرة في جعل الحدث حيًا والموقف مثيراً وفاعلاً لكي تبدو القصة مترابطة ومنتظمة وتتسم بالحيوية وتجعل الفكرة أشد وقعاً في النفس، لذا يمثل الحدث عنصراً مهماً من عناصر القصة[5].

---

(1) انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي, **لسان العرب**, ط٣, (١٤١٤هـ), دار صادر بيروت، ٢/ ١٣١، وانظر: الفيومي, أحمد بن محمد بن علي, **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**, د.ت، د.ط، المكتبة العلمية، بيروت ، ١/ ١٢٤.

٢() – معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، بإشراف محمد القاضي، دار الفارابي-لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص١٤٥.

(3) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، ٢٠٠٢م، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، بيروت، ص٧٤.

(4) انظر: مرتاض، عبد الملك، **ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية شمال بغداد**، ط١، ١٩٩٣م، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ص ١٩.

(5) انظر: إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**، ط١، ١٩٨٦م، دار الفكر العربي، بيروت، ص١٨٥

وذلك يعني أن "الحدث هو مجموعة من الوقائع المنتظمة والمتناثرة في الزمان وتكتسب خصوصيتها وتميزها عبر تواليها من الزمان على نحو معين[1]. وهو أيضا "اقتران زمن بفعل"[2]، وينتج عنه حدث آخر وصولاً إلى نهاية القصة.

وثمة علاقة بين الحدث والحبكة التي تكسب القصة طابعاً تشويقياً، فالحدث مجموعة من الوقائع الجزئية مترابطة بطريقة ما، وهذه الطريقة هي التي تسمى بـ(الحبكة)[3]. لذا فالحبكة ليست إلا عملية اختيار وتنسيق تقوم على السببية والتعالق في حين أن الحدث هو الأساس في تقديم الشخصيات والأمكنة[4]، وكلاهما لا يمكن أن يفترقا داخل السرد –الحدث والحبكة- وكل منهما يكمل الآخر، فالحبكة "حركة حيوية تحوّل مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي، وهي لا تتكون من ترتيب الظروف بل من تقدّمها وتراجعها وتطورها وتحوّلها من حال إلى حال جديدة"[5]، والظروف لا يمكن أن يجري لها كل ذلك إلا من خلال الحدث الذي يدخل جميع القوى المتعارضة داخل بوتقة الصراع، ففي قصة أجراس تأخذ الحبكة داخل الأحداث سمتا تراتبيا وفق أربعة عناوين: الحزن الأول، وفي الرابعة صباحا، والأجراس من جديد، والرابعة أيضا.

حيث تبدأ الحبكة بتشييع الجنازة "أمام الكنيسة نتجمهر حول النعش، وأبي على الأكتاف يتقدمنا..."[6] ، فابتدرت القصة بهذا الحدث الذي ربطت فيه خيوط الحبكة على مدار القصة، فبعد تشييع الجنازة ومواراتها التراب تعود البنت إلى البيت وفي الرابعة فجرا تستيقظ وتدخل غرفة والدتها، وتنظر إلى سريرها، ولسان حالها يقول: "أعرف إنها الرابعة صباحا... يا أمي اعتقدت أنه هنا... هل سيعود؟"[7] فتبدأ العقدة في هذا المشهد وفي مشهد الأجراس وهذه المرة أمام لدرج

---

(1) إبراهيم، عبدالله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ط١، ١٩٨٨م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٧.

(2) سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية الحديثة**، ط١، د. ت، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص١١

(3) انظر: نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ط٧، ١٩٧٩م، دار الثقافة، بيروت، ص٤٥.

(4) هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ط١، ١٩٧٣م، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ص٥٤٩ .

(5) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي- إنكليزي- فرنسي**، ط١، ٢٠٠٢م، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، لبنان، ص ٧٢

(6) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص١٩.

(7) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٢٠.

نفسه "وأمي محمولة على الأكتاف"(1)، نلاحظ أن الحبكة منسجمة مع الحدث الصاعد نحو العقدة ثم الانفراج القصصي في اللوحة الأخيرة في القصة كي ترجع هذه الفتاة إلى السرير من جديد وفي الساعة الرابعة أيضا! لأنها لم تتمكن من مواجهة هذا العالم، "وقفت أمام السرير الكبير وانتظرت أن تدق الأجراس...أعرف أنها ستدق...لا بد وأن تدق... لا بد... لا بد"(2).

وتتعدد الأحداث في مجموعة (مارشات عسكرية) القصصية، والتي تضم خمسة عشر قصة، وتنوعت الأحداث في كل قصة، وقد تنوعت الأحداث في كل المجموعة القصصية، فجاء بعضها تصويري كما في (الحاكورة) وجاء بعضها تقريري، كما في قصة(الحدود)، وبعضها تاريخي كما في قصة(الخابية)، وبعضها رمزي كما في قصة(دموع أم يوسف)، كما تنوعت الأحداث في قصص مارشات عسكرية، ويعود التنوع إلى تنوع مرجعيات الساردة التاريخية، والاجتماعية، والواقعية، والخيالية، والدينية، وهذا يكشف عن ثقافة الساردة، رغم من أن أغلب أحداث القصص ممثلة عن الحياة اليومية ومن الذاكرة وكل ما يقع تحت رؤية الكاتبة وسمعها، بما تملكه من قدرة على تصوير أحداث مستمدة من ذاكرة الطفولة وأضفت عليها طبعا فنيا، أو ما يعرف بالصدق الفني، حيث شكلتها الكاتبة بحرفية فنية، فجاءت الأحداث واقعية، رغم انها مستمدة من الخيال والمحاكاة والإيهام، وهذا ما سيوضحه الباحث في المقتطفات اللاحقة أثناء التحليل.

وتتميز سطور قصص مارشات عسكرية عادة بالتكثيف والاكتناز بالرموز التي تمس تقنيات السرد كافة، إلا أن أكثر أنواع الحدث انتشارا في القصة القصيرة هو أن تبدأ القصة من لحظات القص الحرجة، تحديداً لحظة الأفعال التي تمثل الذروة في الأعمال النثرية الأخرى؛ لذلك تنهض ببنية القصة القصيرة تقنيات عديدة منبثقة من ركنيها الأساسيين (القص/التكثيف)، نذكر منها: المفارقة، الإيحاء، الإيجاز، التلميح، الاختزال، الإيماض، السخرية، التنكير، التسريع، الاتساق، الانسجام، التشخيص، الترميز، الإيقاع الداخلي السريع، تناغم العنوان والبداية والنهاية، الدهشة، الغموض...، وقصص (مارشات عسكرية) تنوع حضور الحدث فيها، ولم يأتِ على هيئة واحدة، وكان ذلك بما ينسجم مع نوعية السرد وغاياته الجمالية ورسائله الخطابية الظاهرة والمبطنة، لذا قدم السارد الأحداث وفق عدة أشكال متواشجة مع الحبكة، منها:

---

(1) أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٢١.

(2)أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٢٢.

أولاً: الحدث الصاعد

هو الحدث الذي يبدأ من نقطة الصفر ويتنامى مع سير الحركة السردية وتقدمها، فجميع "الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط ما بينهم علاقات، وتحفزهم لفعلهم حوافز، إنما هي أحداث، أو أفعال، تتوالى في السياق السردي تبعاً لمنطق خاص بها يجعل وقوع بعضها مترتباً على وقوع البعض الآخر"(٢)، ووفق هذا النمط من الأحداث تأخذ الحبكة شكلاً حلزونيًا متصاعدًا.

ومن سمات الحدث الصاعد أنه "يبدو واضحاً ألا يكون تتالي الأفعال اعتباطياً في سرد ما، إنما يخضع لمنطق معين، فظهور مشروع يؤدي إلى ظهور عائق، والخطر يؤدي إلى مقاومة أو هروب..."(٢)، فالسبب يؤدي إلى نتيجة وردة فعل، وكل ردة فعل هي حدث تهيء لأحداث أخرى تكبر وتتصاعد وتتنامى، وقد تمهد لحدوث الحدث الأكبر الذي يعد بمثابة الانفجار الكبير داخل القصة بأكملها (الذروة).

ومن الأمثلة على ذلك الحدث في قصة (الاجتماع) الذي بدأ من لحظة جلوس الأنا الساردة على رأس الطاولة وإحاطة الشخصيات الثانوية بها وترقب تلك الشخصيات بتحفز وتركيز لما سيصدر عن الأنا الساردة من تصرفات وأفعال وأوامر وأحداث:

"جلست على رأس الطاولة وأحاطوني... تفقدتهم بنظرة واحدة، كانت الوجوه تتطلع إليّ بتحفز... أحسست بأنني على وشك إعلان مرسوم عسكري أو بيان حربي، ابتسمت بهدوء مدروس، وتركت لأناملي حرية التشابك، أفلت خواتمي من بين أصابعي، لا أدري لماذا أحسست بأن العيون أيضًا تتطلع معي إلى أناملي المشبوكة، فانتبهت وقلت بصوت هادئ:

- فلنبدأ...!"(٢)

إن بداية السرد لم تكن مع الحدث الذي أعلنت عنه الأنا الساردة بقولها (فلنبدأ)، بل كانت البداية من اللحظة الأولى حين جلست على رأس الطاولة وحولها الشخصيات الثانوية الأخرى،

() العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط١، ١٩٩٠م، دار الفارابي، ص٣٠

٢) تودوروف، تزفيتان، **مقولات السرد الأدبي في كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)**، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا، ط١، ١٩٩٢م، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص٤٧

٣) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص٣١.

لتتصاعد بعد ذلك وتيرة الحدث وحركته وسرعته:

"كانت تحية الصباح طيبة، وكان جدول الأعمال مليئاً فأحسست بالتجلي، رأيتهم يسجلون كلماتي، كنت أدرس الوجوه بتمعن... وقلت بنبرة ختامية:

- ما رأيكم لو نحضر الكعكة الآن...؟"[٢]

انتقل الحدث بحركة تصاعدية سريعة جدًا وهذا يتناسب مع طبيعة القصة القصيرة، ليوهم القارئ بأن القصة أوشكت على النهاية؛ لأن الاجتماع قد انتهى، وحان موعد احضار الكعكة، لكن لا يلبث القارئ إلا أن يباغت بسلسلة أحداث جديدة تنامت بسرعة بفعل إفرازات الأحداث السابقة:

"برقت العيون وتشنجت وجوههم، لاحظت بأن البعض يحاول توسيع مدى الكرسي الذي يشغله، وأن بعضهم مدّ مرفقيه باتجاه أوسع، تلفت البعض باتجاه باب الصالة مرات بحركة عصبية أعرف أنهم ينتظرون اللحظة... رفعت مقعدي إلى الأعلى حركة آلية... رأيتهم يحملقون فيها بانبهار، فقلت بجدية:

- آن أوان اقتسام الكعكة..!"[٢]

يلاحظ الباحث أنّ الحدث يتصاعد ويتنامى وفق منطق سردي فرضته الحكاية، وكل هذه الأحداث ما هي إلا أحداث ثانوية تُمَهد بشكل أو بآخر للحدث الأكبر أو الانفجار السردي (الذروة) في القصة بأكملها، فتحول الاجتماع إلى انتظار وترقب لحضور الكعكة فقط، ونتج عن ذلك حالة صراع لم تفاجئ الأنا الساردة؛ لأنها على علم بطبيعة هؤلاء الأشخاص:

"ارتفعت الهمهمات، فاكتشفت بأن أصوات النساء والرجال متشابهة، وفهمت أنهن غير راضيات، قرعت بيدي اليمنى الطاولة أمامي وقلت من جديد:

- أنا سأتولى المهمة، فهي كما تعلمون من صلاحياتي...!

... فظهر الاستياء على الوجوه، توقعوا بالتأكيد أن أؤجل تقطيع الكعكة أو أعيدها إلى الثلاجة، مرت دقيقة ودقيقة وأخرى، والكعكة أمامنا"[٢]

() المصدر السابق، ص ٣١.

(٢) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص٣٢

إن خيبة الأمل التي حاولت الأنا الساردة أن تزرعها في نفوس الشخصيات الثانوية، ما هي إلا نتيجة معرفتها المسبقة بطبيعة هؤلاء، ومحاولة استنفارهم ليقوموا بتحريك بوصلة الحدث وحركته المنبثقة من وجهتها فقط، فكان نتيجة ذلك نفاد صبرهم وتصرفهم بما ينم عن طبعهم: "أريدهم أن يبدأوا وأن يعلنوا الخطوة القادمة، فجأة رأيتهم يتهامسون، أخرجوا مناشير طويلة ولامعة من حقائبهم وجيوبهم، بدأوا بنشر الطاولة لاقتطاع الأماكن، لم أشعر بالدهشة ورأيتهم يحرصون على اقتسام الصحون، سمعت أصواتهم تختلف، صوت اقتطاع الأماكن والصراخ يتعالى..."[1]

وهذا هو الذي أرادته الأنا الساردة من كل الأفعال/ الأحداث التي قامت بها، وهو وصول الشخصيات الثانوية إلى ذروة ما يمكن فعله، لتأدبهم بسياط سلطتها حين عزمت على:

"لم أحرك ساكنًا، نهضت بهمة لا مثيل لها، حملت الكعكة، وقلت بصوت ختامي لم أسمع أعلى منه في حياتي:

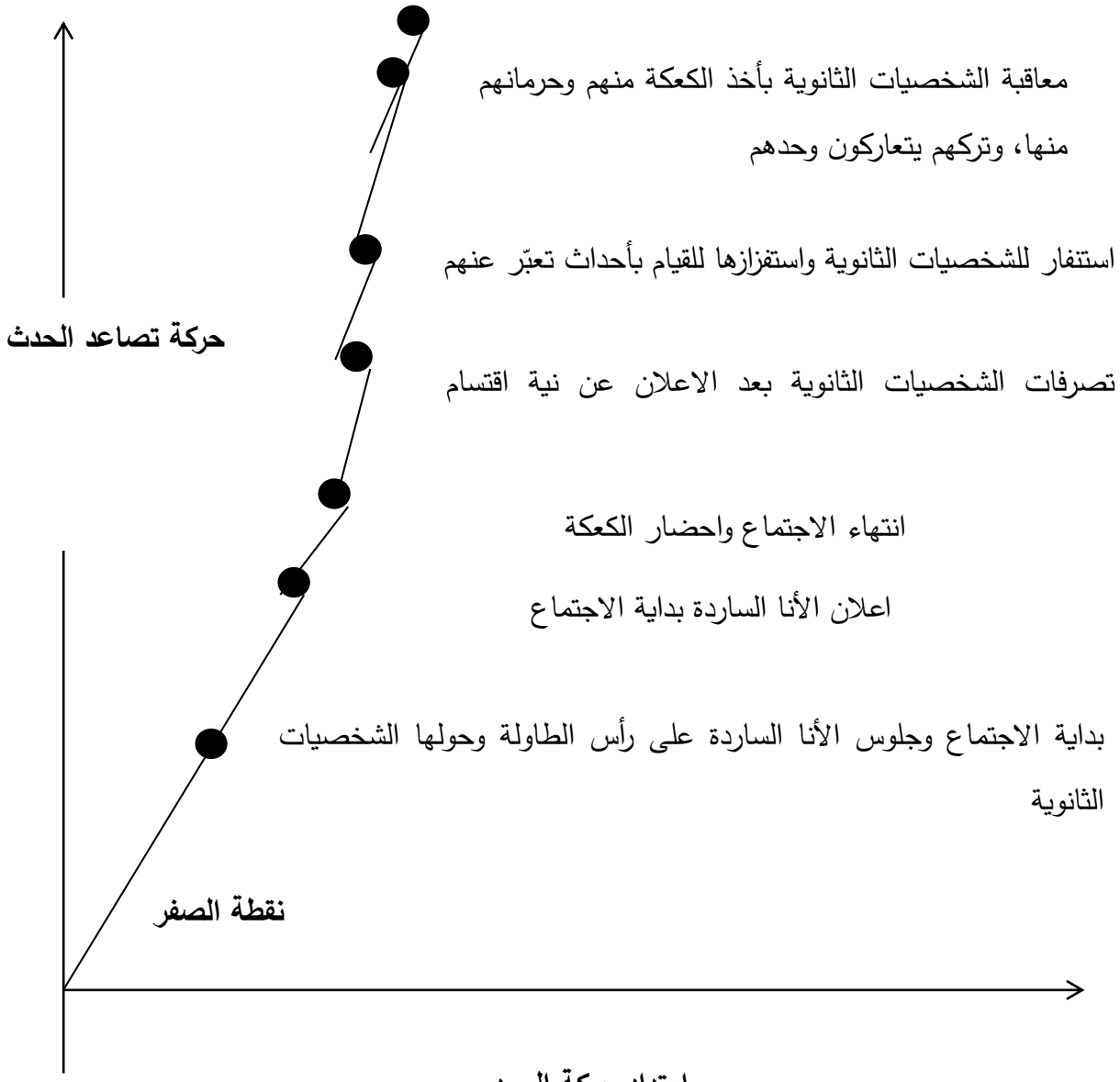
- انتهت المسرحية... لن أقطع الكعكة..!

اندفعت بعدي أصوات اصطدام الكراسي... ابتسمت وأنا أستعيد بذاكرتي لعبة الكراسي ذات طفولة بعيدة..."[2]

إن تتبع حركة الحدث من نقطة الصفر وتصاعده وتناميه تبين التسلسل المنطقي له المرتبط بالسرد والقص والحبكة، فكل حدث صغير يمهد لحدث أكبر منه، وتنامي الأحداث واجتماعها يشكل حدثًا كبيرًا جدًا يكسر أفق توقع الشخصيات (داخل القصة)، ويكسر أفق توقع المتلقي (خارج القصة)، انظر الشكل الآتي:

١() المصدر السابق، ص٣٣

٢) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص٣٤



امتداد حركة السرد

وهذا النوع من الحدث هو المهيمن على المجموعة القصصية بأكملها، فرصد الباحث حضوره في أغلب القصص وهي: الحدود، قطيعة، أشياء صغيرة، الحاكورة، مارشات عسكرية، سيرة العمالقة، شجرة الكينا، إضافة إلى قصة الاجتماع التي دُرست سابقا.

ثانيًا: الحدث النازل

تتابع الأحداث في السرد الحكائي يمثل الطريقة التقليدية التي تقوم عليها الفنون السردية، فغالباً ما يقوم السرد بعرض البداية، ثم يتدرج بسير الأحداث حتى تصل إلى الذروة، ثم يعرض

في النهاية حل العقدة، لكن الطريقة العكسية في تتابع الأحداث تقوم على قلب هذا النظام، وهو ما يسمى بالحدث النازل، حيث يبدأ السارد من آخر حدث في الحبكة، أي ما حدث زمنياً في آخر الحكاية، ثم يرد بعد ذلك في السرد الحدث الذي سبقه زمنياً، وهكذا حتى ينتهي، وقد عاد إلى أول حدث مر به من حيث الزمن(١)، وهذا ما أشار إليه جيرار جينيت حين قال: "لذلك يتفق لتلك الحكاية أن تعيد إنتاجها، استثناءً، على سبيل التغيير"(٢)، وذلك التغيير يكون في قلب سير حركة الحدث بطريقة عكسية تنازلية من أعلى إلى أسفل.

ويشترط في الحدث النازل ضرورة وجود تقنية الاسترجاع (Flash back)، علمًا أن حضور هذه التقنية يُسهِّل من مهمة القاص/ السارد، إلا أن إيجاد حدث نازل دون اللجوء إلى تقنية الاسترجاع يعد إنجازًا فريدًا من نوعه، قلما يُلمس في القصص القصيرة، وهذا ما قامت به أبو الشعر في قصة (أجراس) التي بدأت من لحظة تأزم كبرى وهي موت والد الشخصية السردية البطلة، وعند إكمال القارئ/ المتلقي للقصة سيكتشف أنها كانت نهاية القصة وليست بدايتها:

"كنت أقف بذهول أمام درج الكنيسة الحجري، كانوا يحملون النعش ويتقدموننا.. مئات... نتجمهر حول النعش، وأبي على الأكتاف يتقدمنا... كان يذهب إلى البعيد وهم يحملونه في تابوت... ساروا به..."(٣).

هذا الحدث الذي بدأت به القصة هو آخر الأحداث أثرًا في نفس الأنا الساردة، أما باقي القصة سُردَت أحداثها على المتلقي/ القارئ من بؤرة انتظار الموت، فالأنا الساردة تستذكر لحظات موت والدها ومراسم الجنازة والدفن، وهذه المراسم حضرت فيها بجسدها وروحها:

"وضعوا أبي أمام الهيكل فتلفت أبحث عنهم، تفقدتهم برعب، أمي وإخوتي وأخواتي، اعتقدت لوهلة أن أبي يجلس في الصفوف الخلفية، تلفت لأطمئن عليه، لا بد وأن يكون في مكان ما، يجلس

---

(١) انظر: الشياب، صدام علاوي سليمان، **البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان**، رسالة ماجستير، ٢٠٠٧م، عمادة الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، ص٢٥.

(٢) جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، ط١، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ٨٠.

(٣) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ١٩

بين الصفوف ويصلي، أقنعت نفسي بأنه يجلس خلفي، تلفت من جديد لأراه.. كانت أمطار الدمع تغمر الذهول الذي يسكن عيوننا.."[1].

إن شدة الألم لفقدان الأب أخذ الأنا الساردة لمراسم الدفن مع هيمنة الشك بحضور الآخرين (الأحياء) وتواجدهم، فحضور الأب الميت طغى على أي وجود دونه، فالأم والإخوة والأخوات كلهم سيموتون وسينضمون إلى الأب الذي كان بحضور نعشه وجثمانه أمام الأنا الساردة بمثابة اليقين غير القابل للشك، فهي تتلفت بحثًا عن الأحياء الذين اختفوا فور دخول والدها في عالم الأموات، ليس خوفًا من عدم حضورهم، بل خوفًا من عدم تواجد والدها بينهم، وهنا تحدي لسلطة الموت الذي يظن أنه يفرّق بين الأحباب لكنه قد يكون سببًا في جمعهم مرة أخرى ولم شملهم في عالم آخر دون وعي منه.

بعد ذلك يأخذ الحدث المتلقي في رحلة عكسية، تنازلية، قدّمت للمتلقي/ القارئ مشهدًا نتج عن موت الأب، وكان ذلك عبر الحوار بين الأم والأنا الساردة المتشوقة للقاء الأب والشعور بحضوره وعودته إلى عالمها:

"- ما بك...؟

ترددت، قلت بلا تفكير:

- يا أمي أعتقد أنه هنا..!
- ماذا..؟
- اعتقدت أنه عاد..!

أشار إلي بيدها فقط... سألتها بجنون عنيد:

- هل سيعود...؟
- .....
- أجيبي هل سيعود..؟"[2] .

فالصدمة ما زالت مسيطرة على وعي ولا وعي الأنا الساردة، التي بدأت تتوهم وتمني

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ١٩

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٢٠

النفس بعودة مَن فقدت، وهذا نتيجة الحدث الجلل الذي أصابها بفقدان والدها، ليتكرر بعد ذلك فقدان والدتها: "وقفنا أمام الدرج الحجري، الدرج نفسه وأمي هناك، كانت محمولة على الأكتاف، والمطر مجنون، حملوا التابوت، كان من خشب الجوز أيضًا... وضعوها أخيرًا أمام الهيكل، تلفت لأطمئن إلى أنها هناك في الصف الخلفي.. لا بد وأن تكون هناك تجلس على المقاعد الخشبية وتحمل كتاب الصلاة..."(١).

مشهد فقدان والدتها كان مطابقًا تمامًا لفقدان والدها، حتى تشييع الجثمان تكرر، لكن الصدمة التي تعرّضت لها كانت أقل أثرًا في نفسها ونفس المتلقي أيضًا، فهي/ وهو اعتادوا على الموت والفقدان ومشاعره ومشاهده، وبذلك يكون الحدث قد نزل درجة في أثره أقل من الحدث الأول، حتى تُختم القصة بقولها: "رأيت مخدة أمي، ما تزال تحمل رائحتها هنا، ندية وطيبة.. لم أبحث عنها، لم أنتظر أن تعود، وقفت أمام السرير الكبير وانتظرت أن تدق الأجراس.. أعرف أنها ستدق.. لا بد وأن تدق.. لابد.. لابد."(٢).

ونلحظ أن التراتبية للأحداث داخل السرد أخذت سمتا منطقيا توالديا، وعلى تنوع هذه الأحداث إلا أنها ذات طبيعة دلالية واحدة في الخطاب قائمة على الحالة التي تعاني منها هذه الأسرة وهي حالة الحزن والفقد، وهذه تقنية قدمها جيرالد برنس بوصف الحدث على أنه سلسلة من الوقائع المتصلة التي تتسم بالوحدة الدلالية ونظام نسقي من الأفعال(٣)، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية:

حدث – توالد – حدث – توالد – حدث...

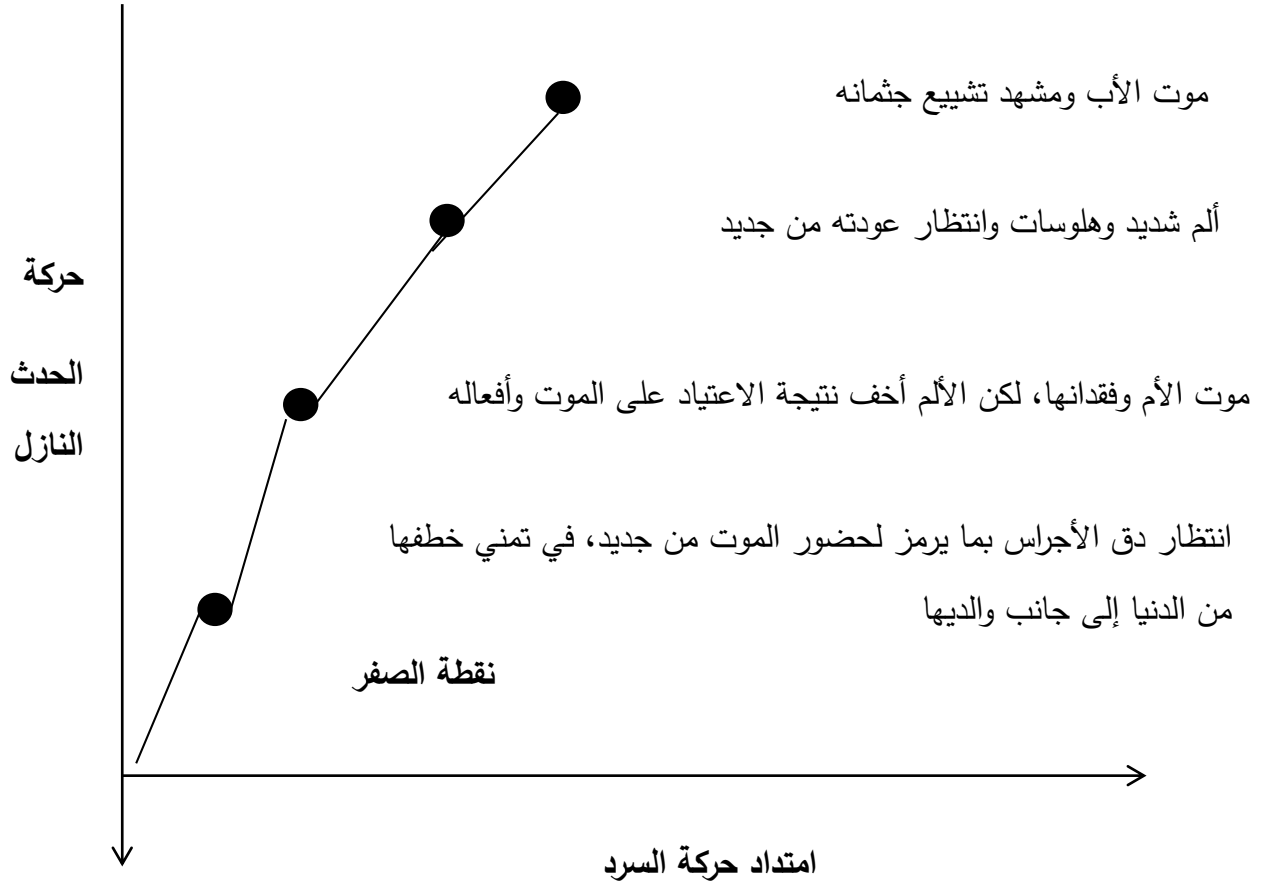
فالموت أصبح ثيمة تغلّف حياتها واعتادت عليه، لدرجة أنها تُمني النفس أن تدق الأجراس لتنضم هي إلى أمها وأبيها في عالم الأموات، في محاولة تحدي لسلطة الموت وقوته، وعدم مبالاة بنتائجه وآلامه، وأخذه وسيلة لجمع الشتات وتفرق الأحباب، انظر الشكل الآتي:

---

(١) المصدر السابق، ص ٢١.

(٢) المصدر السابق، ص٢٢.

٣(١) – انظر: برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٩.



فلو قرأنا القصة من نقطة الصفر لصلحت سرديتها؛ لأن الأحداث ستتنامى، ويجب التنبيه إلى أن الحدث النازل لم يحضر في قصص (مارشات عسكرية) بمعناه الاصطلاحي الوارد ذكره سابقًا، وإنما حضر بطريقة مميزة وفريدة من نوعها، وهو أن الحدث يتنازل أثره واستقباله كلما تكرر حدوثه زمانيًا، في محاولة تحديه، وكسر سلطته، وليس الخضوع وتبلّد المصاب به والواقع عليه، كما أن رصد الباحث للحدث النازل لم يرد إلا في هذه القصة (أجراس).

ثالثًا: الحدث المتداخل

هو الذي لا يخضع لتتابع مستقل في الزمان، ولكن زمن الأحداث يتداخل فيتقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر على الماضي[1] وهكذا، ويطلق عليه أحيانًا الحدث المتوازي الذي يقوم

() انظر: إبراهيم، عبدالله، **أبنية الحدث في رواية الحرب**، مجلة الأقلام، ع٩، ١٩٨٨، ص٣٩.

بناءه بعملية توزيع الحدث على محورين أو أكثر، تتوازى الأفعال في زمن وقوعها وتتباعد نسبياً في أماكنها، وتبقى هذه المحاور تابعة ومتطورة بشخصياتها على أن تلتقي في الخاتمة[1]. أي تسرد القصة حدثين كل منهما تدور وقائعهما في زمن ومدة واحدة[2]، وبذلك يقوم هذا النمط من البناء على تزامن الوقائع وتعدد الأمكنة وتباعدها لذا يسميه تودوروف بالبناء المتناوب[3].

ومثال ذلك من قصص مجموعة (مارشات عسكرية) قصة بعنوان: (شاي على الحطب)، التي بدأت بحدث تجمع الأنا الساردة رفقة أطفال آخرين حول الجدة في زمن ماضي غير مصرّح به في بداية القصة، بل يُعرف ماهيته في نهاية القصة: "تجمعنا حولها مثل قطط جائعة، تحمل إبريق الشاي العتيق، وتوزع علينا الأكياس الممتلئة بالخبز والجبن... نصل الحرش، أحفظ كلمات الجدة عن ظهر قلب وهي تصل كومة الأشجار وكلها من شجر اللزاب..."[4].

هذا الحدث رافقه حكاية داخل الحكاية، أي قص الجدة داخل القصة التي تسردها الأنا الساردة، حين أخبرتها عن حكاية الأشجار، وإبريق الشاي وكيفية اقتنائه:

"زرعها جدك بيده وأنا سقيتها من ماء البئر.. كنت أحمل السطل على رأسي وأسقيها، راقبتها تكبر، كانت تكبر مع والدك.. تمامًا مثله..!

.... من أين اشتريتم الإبريق يا جدتي...؟ ... أحضره جدك من الشام، وأحضر معه قطعة مخمل، وأساور فضية وخلخال، ولم ينس التفاح الشامي المعطر..!"[5].

هذه الذكريات، متداخلة الأحداث، لاحقتها ذكرى مؤلمة جدًا، وهي وفاة الجدة وفقدانها، وتتذكر الأنا الساردة تلك اللحظات بأدق تفاصيلها، وتسردها كأنها تشاهدها أمامها: "ماتت الجدة، كانت ليلة شتائية موجعة، ظلت الريح تعصف والجدة تنادي على أمها... غافلتنا الجدة وهي

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص٢٢.

(2) انظر: العاني، شجاع مسلم، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)**، ط١، ١٩٩٤م، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٣٤.

(3) انظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ط١، ١٩٨٩م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص٢٥٨.

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٧٩.

(5) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٧٩-٨٠.

تحتضر، نزلت في منتصف الليل عن سريرها، زحفت على مؤخرتها، ببطء واتجهت زاحفة نحو الباب الخارجي، كانت تحاول الخروج نحو أشجار اللزاب.. حملناها وأعدناها إلى سريرها.. ظلت تنادي على أمها، كررت المحاولة، كانت تريد أن تموت في الحرش... الجدة ماتت ودفناها في اليوم التالي والثلج يتساقط على رؤوسنا..."[2] .

والأحداث في قصص مارشات عسكرية متنوعة (اجتماعية، وسياسية، وتاريخية) شكلت وفق حكايات متداخلة تفضي إلى بعضها البعض لتنتهي إلى لحظة تنوير تجسد رؤية الكاتبة.

واستطاعت الكاتبة في تشكيل أحداث قصصها أن تصل في حبكتها إلى درجة الأزمة والتوتر، فوصلت الأحداث إلى ذروة تطورها؛ ليصبح للحدث في النهاية دلالة ورؤية كما في قصة (شاي عل الحطب)، إذ شكلت أحداثها تطورا من دخول الربيع، حيث "كانت الجدة تنتظر الربيع بعشق عجيب، لتنطلق روحها البرية بعيدا عن الأسوار والجدران"[2]، ثم يتطور الحدث في طريق الذهاب إلى الحرش حتى يصلون إليه وينفرط عقدهم للتمتع بالأجواء، وإعداد النار لإبريق الشاي، الذي يكون فاتحة للجدة يحرك ذكرياتها عندما اشتراه جدها من الشام، وتسير الأحداث على هذه الوتيرة من الذكريات وإعداد الشاي، فجأة تفرد الساردة عنوانا (الرحيل) وتعلن وفاة الجدة في السطر الأول! ومن ثم تتداعى الأحداث نزولا حتى التلاشي، حيث تموت الجدة وهي متشوقة لشجرة اللزاب، وضاع إبريق الشاي، وضاعت رائحته، بل جاءت الجرافات الثقيلة واقتلعت هذه الأشجار وجرفت الحرش، فاقتلع كل شيء من مكانه!

إن أحداث الطفولة، تداخلت معها أحداث زراعة الأشجار واقناء إبريق الشاي وسفر الجد إلى الشام وتعلقه بها، وتداخل معها حدث موت الجدة وتصرفاتها أثناء سكرات موتها، وكل ذلك كان وفق الزمن الماضي والمضارع بما يتناسب مع حركة السرد وانسيابيته، وخُتمت القصة بحدث تداخل مع الأحداث السابقة وهو من لحظة سرد الأنا الساردة لحكايتها، أي الزمن الجاري أثناء الحكاية/ السرد: "قطعوا الحرش فجأة.. جاءت الجرافات واجتثت أشجار اللزاب، قبضنا ثمن الأرض، وتابعنا الحجارة الأنيقة تتعالى مكان السيقان العتيقة، وتتحول إلى فيلا جميلة، لا أدري ما الذي حل بإبريق الشاي العتيق المسود من أثر نيران الجدة..."[3].

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٨١- ٢٨.

[2]أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص٧٩-٨٢.

[3] المصدر السابق، ص ٨٢.

تتداخل الأحداث في هذه القصة بتداخل الزمان وتداخل الشخصيات الفاعلة، ولكن الشيء الثابت في نهاية القصة كان الأنا الساردة في مكانها الذي تسرد منه، كأنها تسترجع أحداثًا لا ترغب باسترجاعها إلا أن ذكرى الجدة ومحبتها لها هي التي دفعتها لذلك، ورافق تلك الذكرى واقع مؤلم فرضته طبيعة الحياة وحداثتها التي تحتاج إلى أموال أكثر؛ مما دفع ذويها إلى بيع أرضهم، إرث الجدة، وهذه القصة رمزية وعميقة جدًا، لكن مقام الدراسة يقضي بتتبع الحدث المتداخل فقط.

المبحث الثاني: الشخصيات ورسمها:

وردت كلمة شخصية ضمن مادة (شخص) في المعاجم العربية بمعاني عدة عنت أغلبها تصرفات قام بها الإنسان أو صفات اتصف بها، حيث نجد في لسان العرب: "شخص بمعنى الشَّخْصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشُخوص وشِخاص والشّخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جُسمانه، فقد رأيت شخصه. والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"(١).

وفي المعاجم الحديثة لم يختلف كثيرًا معنى (شخص) فقد جاء في المعجم الوجيز: "شخص الشيء شخوصًا، ارتفع وبدا من بعيد، والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان"(٢).

وبما أن كلمة (شخصية) تكاد تكون وليدة جنس أدبي حديث وهو الرواية فمن الطبيعي ألا نجد لها تعريفا اصطلاحيا في كتب التراث، لكننا نجدها في المعاجم التي واكبت ولادة الرواية، ففي المعجم الوجيز جاءت الشخصية بمعنى: "صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"(٢)، وهذا دل على أن الإنسان هو الشخصية وأن لكل إنسان شخصية ومنه نشأت كلمة (شخص) التي تدل على إنسان، و(شخصية) التي تدل على أحد نتحدث عنه أو يكون مدار الحديث في الواقع أو في الخيال النثري الروائي أو الشعري أو القصصي.

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، د. ط، د. ت، دار صادر، بيروت، ٧/ ٤٥.

(٢) مجمع اللغة العربية، **المعجم الوجيز**، د. ط، د، ت، ص ٣٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٣٦.

وتعد الشخصية من أكثر العناصر فاعلية في بناء الرواية، لأنها الرابط الذي يجمع باقي البنى السردية في القصة[1]، (شخصية) كمصطلح يدل على عنصر فني ومكون أساسي من مكونات أي عمل سردي، فهي: " أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[2]، أو بتعريف آخر "هي العنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث, وللتكفل بالصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة"[3].

إن الشخصية عنصر فاعل في تطور الحكي/ السرد، إذ يؤدي عنصر الشخصية أدوارًا عدة في بناء القصة وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث، ومن خلال مواقفها يمكن تبين المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للقصة، فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ورؤاه ومواقفه من القضايا المتعددة تصورها الشخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر من بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهتها[4]، وترى (ليندا سيجر) أن للشخصية تأثيرها ودورها "فهي التي تفجر القصة، وتعدد أبعادها، وتدفع القصة باتجاهات جديدة، ومع جميع خصائص الشخصية وصلابتها، فإن القصة تتغير، الشخصية هي التي تجعل القصة مفروضة"[5]، كما أن الشخصية في العمل الفني -أيا كان نوعها - كائن حي له جوانب وأعماق وأبعاد، حيث تعد الشخصية في القصة القصيرة من أهم عناصرها فهي تقوم بالحدث وتمارسه في مكان وزمان محددين، وتحمل على كتفها فكرة القصة وتسير فيها حتى نهايتها، وتتصف بصفات عديدة(خلقية، وعقلية) وتتحرك عبر مسيرة السرد لتحمل فكرة القصة ومغزاها، وقد اختارت الكاتبة شخوص

١() البدراني، حميد عبد الوهاب، **الشخصية الإشكالية(مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي)**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع-عمان، ط١، ٢٠١٤م، ص٧.

٢) وهبة، مجدي، المهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، ١٩٨٤م، مكتبة لبنان، ص٢٠٨

٣) مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ط١، ١٩٩٨م، سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ص٨٥

٤) انظر: حمدان، عبد الرحيم حمدان، **بناء الشخصية الرئيسية في رواية (عمر يظهر في القدس) للروائي نجيب الكيلاني**، أعمال المؤتمر العلمي الخامس بعنوان: القدس تاريخاً وثقافة- كلية الآداب- الجامعة الإسلامية بغزة- فلسطين، ٢٠١١م، ص١١٣

٥) سيجر ليندا، **القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية**، ترجمة أديب خضور، العدد ٣٤، ٢٠٠٨م، سلسلة المكتبة الإعلامية، ص٩٥

قصصها من الواقع والخيال والتاريخ، مع إعادتها لرسم هذه الشخصيات بما يتلائم مع فكرة القصة ورؤيتها الرئيسة ومن خلال دراسة أنماط الشخصية، وللشخصية عدة أبعاد في القصة من مثل البعد المادي، والجسدي، والاجتماعي، والنفسي، والأيدولوجي، وسيعرج البحث على هذه الأنماط والأبعاد..

وعند الحديث عن أنماط الشخصية يمكن أن تصنف الشخصيات القصصية وفق عدد من التحديات المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد[1]، فليس كل راوٍ بطل، وليس كل بطل شخصية رئيسية، وليس كل شخصية رئيسية مهيمنة على السرد وحركة الأحداث، ولتوضيح هذه الأنماط في (مارشات عسكرية) سيتبع البحث التفريع الآتي في تتبع الشخصية[2]:

أولاً: الشخصية المرجعية

هي شخصية تاريخية لها وجود حقيقي وواقعي يعتبرها القاص مرجعًا أساسيًا يعتمد عليه أثناء السرد لإضفاء المصداقية لقصته، كذلك الاجتماعية والميثولوجية والمجازية، لها معنى ثابت تفرضه ثقافة القارئ[3]، وفي مجموعة (مارشات عسكرية) حضرت شخصية كل من: (الجدة) و(الجد) و(الأب)، و(الأم) كشخصيات مرجعية لها وجودها الحقيقي والواقعي في حياة القاص، وتحديدًا شخصية (الجدة) التي صرّحت القاصة بقولها: "استحوذت علي شخصية (الجدة)، كنت أستحضرها كلما درست زمنها، والذي يقع ضمن تخصصي الأكاديمي، كنت كلما قرأت مرجعيات المرحلة العثمانية المتأخرة تحضر جدتي من ذلك الزمن ما اختزنته ذاكرتي عن زمن هذه الجدة وما قالته في أيامها، رافقني وظل معي، اهتديت فيه عندما كنت أكتب عن المرحلة وأتفقد الوثائق، لكنني أضعت زمنًا ثمينًا، وها أنا أستعيدها في نصوصي.."[4].

---

(1) انظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي. الزمن، السرد، التبئير**، ط٣، ١٩٩٧م، المركز الثقافي العربي، ص٢١٥

(2) **ملاحظة:** تم تتبع وتحليل شخصية (الراوي) في المبحث الخامس من هذه الرسالة الذي يحمل عنوان: **الأساليب السردية**، علمًا أن (الراوي) كان البطل في أغلب قصص المجموعة.

(3) انظر: حزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، ط١، ٢٠٠٥م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١١

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ١٤

فالجدة هي بطلة ثلاث قصص: (شاي على حطب)، (الخابية)، (الحاكورة)، ولم تختلف مرجعية هذه الشخصية باختلاف القصة، فهي الأم المربية والحنونة والمناضلة والمكافحة والتي يحضر معها زمن عتيق مليء بذكريات الطفولة، ولحظة موتها كانت فاصلة وأنذرت بتبدلات جوهرية في طبيعة الحياة على مستوى الأنا السردية لتتوسع وتشمل الكم الجمعي العربي، تقول الأنا الساردة عن ما بعد موت الجدة في قصة (شاي على حطب):

".. الجدة ماتت، دفناها في اليوم التالي والثلج يتساقط على رؤوسنا.... قطعوا الحرش فجأة... جاءت الجرافات واجتثت أشجار اللزاب، قبضنا ثمن الأرض، وتابعنا الحجارة الأنيقة تتعالى مكان السيقان العتيقة، وتتحول إلى فيلا جميلة..."(1)، ولكن هذا التبدل والتغير المادي، لم يؤثر على نفسها وذكرياتها، فقالت: "لكنني ما زلت أشم رائحة اللزاب تفوح محترقة من الأغصان اليابسة، وأحس حفيف ثوب الجدة وهي تستلقي على التراب الطازج بعد مطر نيسان.... أقسم أنني... أسمع صوت الجدة وهي تنادي أمها، وأكاد أسمع صوت زحفها الأخير نحو أشجار اللزاب..."(2).

وتختلف الشخصية المرجعية عن الشخصية النمطية وتسمى كذلك الشخصية الجاهزة، وهي شخصية لا تكون أساسية في العمل الأدبي، ولكنها معروفة بنمط معين عُرفت به، وجاهزة لأداء دورها المعين كأبله القصر، أو تابع الأمير، أو البخيل، أو رجل الشرطة... ويشترط في الشخصية النمطية ألا تكون رئيسية، أو تامة، أو ذات دور فعال، ويحسن أن تتشبه بشريحة اجتماعية، وتمثل شخصية نابعة من المجتمع(3)، فشخصية (الجدة) ليست نمطية أو جاهزة في (مارشات عسكرية) تحمل دلالات متعارف عليها وتمثل فئة معينة وفق مرحلة تاريخية منصرمة، بل هي شخصية رئيسية وبطلة وتامة وفاعلة، وجودها مهم، وغيابها مؤلم، وصوتها ولغتها تضيف لذة إلى السرد.

وما سبق ينطبق تمامًا على شخصية (الجد) بطل قصة (مارشات عسكرية)، فهو يعاني من فجوة زمانية بينه وبين حفيده، جعلته هذه الفجوة يحن ويسعى جاهدًا للعودة إلى "زمن

---

(1) المصدر السابق، ص ٨٢

(2) المصدر السابق، ص ٨٢.

(3) انظر: التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، ٢/ ٥٤٧.

عتيق"[1] غير مُعرّف بـ(ال) التعريف، دلالة على نكرانه من الأجيال الجديدة وعدم بحثهم في خبايا ذلك الزمن الذي كان يجمع الناس حول راديو (الفيلبس) مقارنة بتفرقهم أمام أجهزتهم الذكية في هذا الزمان حتى لو اجتمعوا في نفس المكان، يقول الجد: "خذلوه.. لا يجدون الوقت للدهشة.. ينشغلون بالحواسيب والشبكة اللعينة التي تصلهم بالأكوان والشياطين.. اللعنة.. اللعنة..!"[2].

وفي نهاية القصة، لم يسمع صوت المارشات العسكرية المنطلقة من راديو (الفيلبس) أحد غير الجد، كأنه يعيش حالة هذيان سردية حملته من واقعه الذي ينبذ إلى ماضٍ يحن إليه ويتمنى عودته، فيقول لحفيده: "اسمع.. اسمع.. انطلقت المارشات العسكرية.. اسمع..!

فتح الصغير عينيه العسلية الجميلة بدهشة وقال بخيبة:

أنا لا أسمع شيئاً يا جدي.. هل أحضر لك كوب الشاي الآن..؟"[3].

تلك الخيبة، كانت خيبة الجد وليست خيبة الحفيد، فشل في نقل ابن القرن العشرين وربما ابن القرن الواحد والعشرين إلى ذلك الزمان لو بالخيال، فمخيلته لا تساعده على سماع صوت راديو لم يرَ مثله من قبل، فهو معتاد على الأجهزة الذكية، ولم ينجح الجد في السفر إلى ذلك الزمان عبر الراديو العتيق رفقة أحد من أحفاده، فقرر أن يتخيل وأن يعود وحده، "جلس بهدوء على حافة سريره وكأنه حافة العالم.. وظل وحده يسمع صوت المارشات العسكرية، ويحرك الإبرة الجامدة بإصرار"[4].

ثانيًا: الشخصية النامية

الشخصية النامية أو الديناميكية هي التي تتغير بتغير الأحداث، وهي شخصية حركية نشطة وتستطيع أن تقول عنها فاعلية[5] في بناء نفسها وبناء الأحداث، بتطورها تتطور حركة

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٦٧.

(2) المصدر السابق، ص ٦٧.

(3) المصدر السابق، ص ٦٩.

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٦٩.

(5) انظر: حماش، جويدة، **بناء الشخصية في حكاية عبدو وجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السيميائيات)**، ص٦٤

السرد وتزداد سرعته وتنقلب الأحداث.

وخير مثال على الشخصية النامية في مجموعة (مارشات عسكرية) بطل قصة (سيرة العمالقة)؛ وهي شخصية لشاب قصير جدًا كان يبحث عن موقع، واختار كرسي العملاق:

" وقف أمامه بانبهار، أحس وهو يتطلع إليه كأن نظراته تتسلق وترتقي جبلاً.. حقد على جيناته وانكمش، ثبت إطار نظاراته الطبية على أنفه، وتحسس رأسه، قال للرجل الذي استقبله ببشاشة:

- لقد طلب مني والدي أن أجلس مكانك..!

بهت العملاق، كان يقف بجوار كرسيه، وبحركة لا إرادية وضع يده عليه وكأنه يحميه من الضيف العجيب..."[1]، هذا المشهد الاستهلالي أعلن عن رغبة شخصية الشاب النكرة بأن ينمو ويتطور، وأن يصبح صاحبًا للكرسي مرة واحدة، وهذا ما صرّح به حين قال:

"أنا شاب يبحث عن موقع.. وأريد أن أجلس على كرسيك أنت..!

ضحك العملاق بلا توقف، تأمله فوجده يبعث على السخرية، لكنه توقف عن الضحك، وقال له بجدية:

- ماذا تتوقع مني...؟

- اسمح لي أن أجلس على كرسيك لدقيقة واحدة.. أرجوك.. أرجوك قبل أن تأتي السكرتيرة..!

.... تفضل يا سيدي، هذا الكرسي للدولة، وأنا أجلس عليه حتى تشاء الدولة...!

اقترب من الكرسي، ووجده أعلى مما توقع، قال للعملاق بتوسل:

- أرجوك ارفعني.. أرجوك..!

- كيف تريدني أن أرفعك..؟ سامحني أنت قصير جدًا " [2].

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٧٣

() المصدر السابق، ص ٧٣- ٧٤

هذا المشهد يؤكد رغبة شخصية (الشاب القصير) أن تتطور، وأن يصبح عملاقًا رغمًا عن جيناته الوراثية، وحاول أن يستخدم التوسل والحيلة لوصول مبتغاه، ولم ينجح، فقرر أن يستخدم العنف:

"جلس العملاق وقد نفذ صبره، فوجئ بالضيف المجنون يتسلق ظهره، ويقبض على عنقه بقوة، حاول التخلص منه فلم يستطع.. كانت أقدام الرجل تتدلى بقوة على صدره.. ولأنه خاف أن تدخل السكرتيرة فجأة، فقد حاول الوقوف وهو يحمل الضيف المجنون، ضرب الضيف بحذائه صدر العملاق، وأمره أن يأخذه إلى الكرسي.. امتثل العملاق للأمر بلا تردد، كان يريد التخلص من هذا الحال.."[1].

وهذه الخطوة هي الثالثة، فبعد صراحة الشاب وصدقه في إظهار مبتغاه للعملاق، وبعد محاولة التحايل عليه بانتزاع مكانه وفشله بذلك، لجأ للعنف، وهو ما أوصله إلى إدارة المكتب أو الكرسي، الذي حاول أن ينزله عنه العملاق وفشل واستسلم له:

" – إنزل.. إنزل.. هيا..!

أطلق ضحكة مجنونة وأمره أن يسير به في غرفة المكتب، وعندما اقترب العملاق من الباب أغلقه بالمفتاح خوفًا من أن تراه السكرتيرة.. وأحس بأنه لم يعد قادرًا على الوقوف على قدميه حاول إلقاء الضيف المجنون على الكرسي، لكنه سمع قهقهة مجنونة تنطلق من الأعلى وحذاء الرجل يضرب صدره، وعرف العملاق أن عليه أن يلبي أوامر الرجل المجنون، وأن يحمله حتى يتمكن من التخلص منه..!

ألقى به أخيرًا على الكرسي، تطلع إليه وهو يحاول التمسك بالكرسي، ورأى حذاءه، كان الرجل مسخًا، جلس بارتياح عجيب، مد قدميه، وقال للعملاق بجرأة:

- أنا صاحب الكرسي الآن.. أحضر لي قهوتي وانتظرني لتحملني عندما أشاء.."[2].

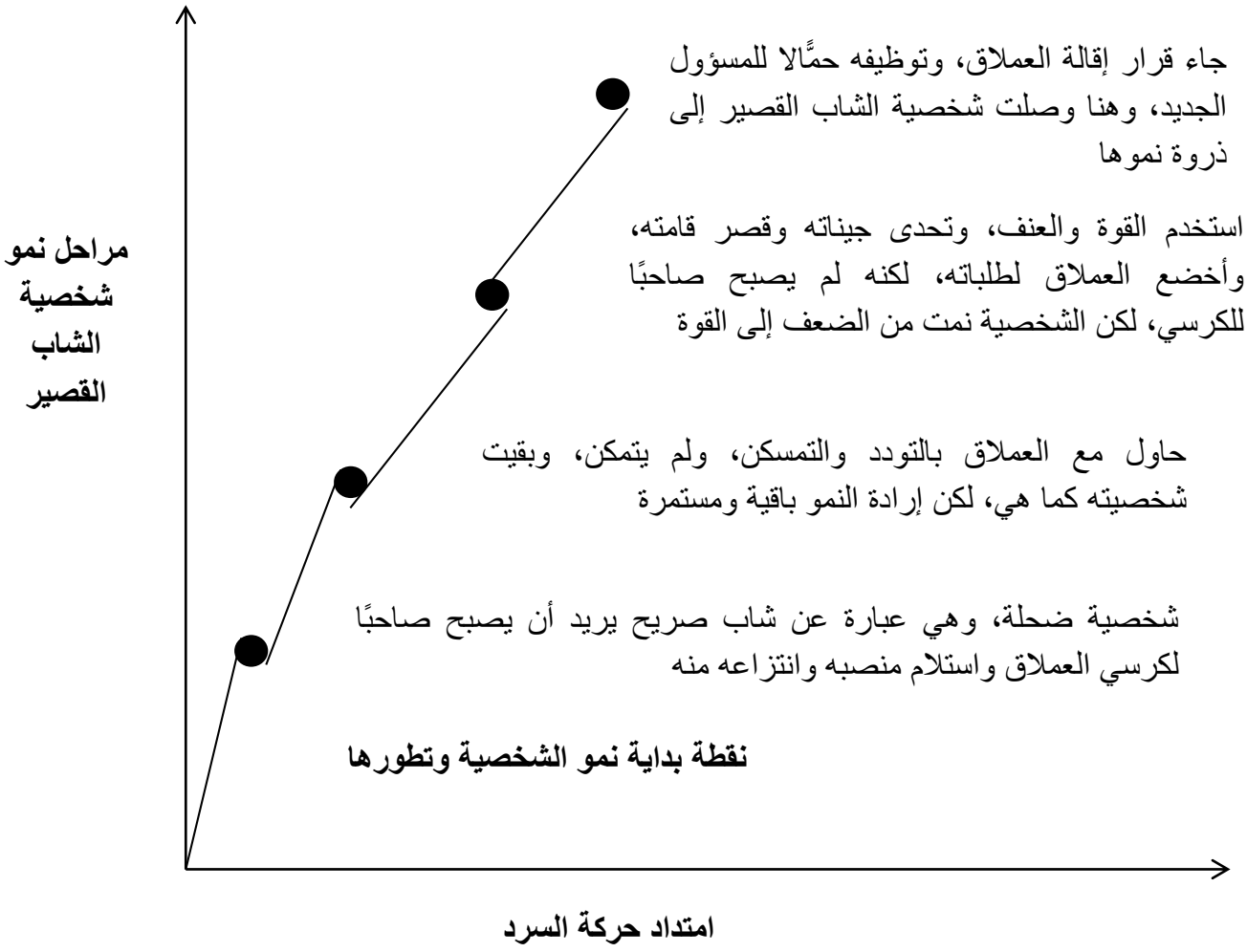
هذا النمو الهائل الذي حدث لشخصية الشاب القصير، قد انعكس على السرد وحركته، وازدادت معه وتيرة التشويق والمفارقة:

([1]) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٧٤

([2]) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٧٥

"تتالت الأحداث، فقد وصل للعملاق أمر عاجل بإنهاء خدماته، وعندما توسل عينوه مسؤولاً عن حمل الرئيس الجديد، ليرفعه عن الكرسي ويحمله إليه..."().

ولتوضيح نمو شخصية الشاب القصير، الذي أطلق عليه السارد في أكثر من موضع لقب(الرجل المجنون)، انظر الشكل الآتي:



ثالثًا: الشخصية المسطحة

هي الشخصية التي لا تزيد في العمل الأدبي عن كونها اسمًا، أو سمة معينة لا أهمية لها، ولا تتطور في أدائها، ولا يكون لها دور مهم يثير القارئ، أو المشاهد. وهي عكس الشخصية

() المصدر السابق، ص٧٥

التامة ذات العمق الواضح، والأبعاد المركبة، والتطور المكتمل، ولا بد لأي عمل أدبي أن يكون فيه شخصيات مسطحة إلى جانب شخصيات تامة[1].

وحضور هذا النوع من الشخصيات كان محدودًا في مجموعة (مارشات عسكرية) القصصية؛ والسبب في ذلك اعتماد السرد على البطولة الجماعية، فكل شخصية داخل أي قصة كانت بطلة ولها تأثير واضح ومهم، كما أن الوعي السردي الذي تمتلكه أبو الشعر حال دون توظيف الشخصية المسطحة لتترك مجالاً للشخصيات المرجعية والنامية وكذلك الشخصية البطلة التي كانت تتخفى خلف قناع الراوي وصوته، ويمكن التمثيل على الشخصية المسطحة في المجموعة القصصية بالشكل الآتي:

الصفحة	القصة	الشخصية المسطحة
٢٣	أجراس	حشود الناس في الكنيسة لحضور مراسم الدفن
٣٥	الحدود	حشود الناس التي تسير دون وعي منها في الحدود
٤٥	دموع أم يوسف	حشود الناس المتجهين إلى المقبرة من أجل دفن والد حسن بطل القصة
٧٧	شاي على حطب	الأطفال الذين رافقوا البطلة والجدة نحو (الحرش)
٨٣	شجرة الكينا	الأطفال الذين كانوا يلعبون رفقة البطلة وحسن
٧١	سيرة العمالقة	شخصية السكرتيرة

المبحث الثالث: الزمان

عرفه ابن منظور: "زمن: الزَمَنُ والزَمانُ: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أزمان وأزْمِنَةٍ وأزْمُنٍ. ولقيته ذاتَ الزُمَيْنِ، تريد بذلك تراخيَ الوقت، كما يقال: لقيته ذات العُوَيْمِ، أي بين الأعوام. عاملته مُزامَنَةً من الزَمَن، كما يقال مشاهرةً من الشهر. والزَمانَةُ: آفة في الحيوانات. ورجلٌ زَمِنٌ، أي مُبْتَلىً بيِّن الزَمانَةِ ، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية

١ انظر: التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب،ط١، د.ت، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢/ ٥٤٧.

الرجل وما أشبه وفي الحديث عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم أنه قال لعجوز تخفى بها في السؤال وقال: كانت تأتينا أزمان خديجة أراد حياتها ثم قال: وإن حسن العهد من الإيمان وقوله في الحديث: إذا تقارب الزمان لم تكد رؤيا المؤمن تكذب وقال: ابن الاثير أرادوا استواء الليل والنهار واعتدالهما وقيل: أراد قرب انتهاء الدنيا والزمان يقع على الدهر وبعضه"(1).

أما الزمان الفني في العمل الإبداعي يعدّ عنصرًا أساسيًا في بنية النص الأدبي وهو زمن يصنعه المبدع مخالفاً به الزمن الطبيعي المنطقي "فهو ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها، وتشكيل مادتها وأحداثها"(2)، وتؤكد ذلك نبيلة إبراهيم بقولها: "من الطبيعي أن الكاتب يفعل هذا من خلال اللغة، فاللغة تبطئ حركة القص إذا شاء الكاتب، وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة. وفي هذه الحالة تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارئ بهذه القفزات الزمنية؛ لأن الكلمة في هذه الحالة تقوم بدور الإيهام بأن الزمن لم ينقطع منه شيء"(3).

ويتمثل الزمن السردي في الموقع الزمني الذي يختاره السارد للنطق بأحداث القصة، فقد يحكي الحدث بعد وقوعه، وقد يتوقعه قبل وقوعه، وقد يحكيه من موقع متزامن ويلاحقه في الحاضر لحظة بلحظة(4)، ويتحكم زمن السرد ببنية القصة الزمنية والرؤيوية بوساطة اللغة، فيجري اختزال الزمن وتهدئته بوساطة بنية الجملة اللغوية(5).

إن الزمن عنصر مهم في البناء السردي للقصة " ومن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضًا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"(6)، فإذا كان من

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**, ٦/ ٦٨-٨٧.

(2) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**, ص ١٠ .

(3) إبراهيم، نبيلة، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، ط١، ١٩٨٠م، النادي الأدبي، الرياض، ص ٤٣.

(4) انظر: الزهراني، أسماء، **بطولة الزمن السردي: و أزمة الذات الأنثوية في القصة :القاصتان هدى المعجل و خديجة الصاعدي أنموذجا**، مجلة الجوبة –مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٥١، ٢٠١٦م، ص٧.

(5) انظر: المرجع السابق، ص٩.

(6) بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ط١، ١٩٩٠م، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ١١٧.

الجائز –كما يرى جينيت- وجود سرد دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، فإنه من المستحيل إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد، فلا بد أن نحكي القص في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل... ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية لمقتضيات السرد[1]، فيمثل الزمن العنصر الأساس للقصة إلى جانب الشخصيات، إذ أنه وسيطها –أي القصة- ولا يمكن أن نكتب من دونه على حد تعبير هانز ميرهوف[2].

فعالجت الدراسات السردية الحديثة موضوع الزمن لما له من أهمية في السرد القصصي، ذلك لأن؛ "الزمن لا يشيخ ولا يموت بل يستمر مع الأجيال"[3]، ويشير عبد الملك مرتاض إلى أنه "يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما أو فعل ما، وتفكير ما، أو حركة من تسلط الزمنية"[4]، وهذه الأسباب التي نبع منها أهمية الزمن الفني هي ذاتها أهم دوافع كتابة مجموعة (مارشات عسكرية) من وجهة نظر الباحث، فإشكالية الزمن الحاضر، والحنين إلى الزمن الماضي، والخوف من المستقبل المجهول، كل ذلك مهيمن على قصص المجموعة، كأن أبا الشعر ترسخ في لا وعيها الإبداعي وعيها النقدي الذي عاين الزمن وبحث في خفاياه من توثيق وتأريخ ومراجعة وتحقيق.

أولاً: زَمَنُ التَّوقُّع

هو عبارة عن توقع أشياء معينة قد تحدث في المستقبل[5]، وهذا النوع شحيح جدًا في مجموعة (مارشات عسكرية)، ويرى الباحث أن سبب شحّ حضور هذا النوع هو الخوف من المستقبل، وربما هول الأحداث والتبدلات التي حدثت مع مرور الزمن، وتوقف الأنا الساردة – غالبًا- عند نقطة وجودها الآنية أثناء سرد القصة؛ لأن تسليط الضوء الذي تريده يكون على ما مضى وما يجري الآن فقط.

---

(1) المرجع السابق، ص ١١٧.

(2) انظر: السامرائي، علي عبد الرزاق حمود، **الزمن في الحكاية الإطارية سابع أيام الخلق أنموذجاً**، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد- العراق، ع٦٣، ٢٠٠٢م، ص٢٧٢.

(3) شابي، سعاد، **الزمن السردي في النص القصصي العربي**، مجلة الحقوق والعلوم الانسانية –جامعة زيان عاشور بالجلفة- الجزائر، ع٨، ٢٠١١م، ص٢٦٥.

(4) المرجع السابق، ص٢٦٨.

(5) انظر: العف، عبد الخالق محمد، **الزمان والمكان في رواية رابع المستحيل للقاص عبد الكريم السبعاوي**، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية- غزة- فلسطين، مج١٦، ع٢، ص٣٥.

وبعد محاولة الباحث في تتبع زمن التوقع في المجموعة، خرج بنتيجة إحصائية مفادها أن زمن التوقع ارتبط في المجموعة بالتمني، أو الأمنيات التي تضيء داخل الشخصية/ الشخصيات، وكان عددها اثنتين، الأولى في قصة (العتبة) وكانت الأمنيات خائبة، والثانية في قصة (الجدار) وكانت الأمنية ناجحة ومتحققة، ولتوضيح ذلك أكثر أبدأ بقصة (العتبة) التي كانت الأنا الساردة تنتظر بلهفة وشوق أناس أموات وعلى رأسهم جدها، فتقول:

"كان بابي كبيرًا، وله مقبض جميل أجهد بتلميعه، وكنت أنتظرهم، أعرف أنهم سيحضرون، وأن خطواتهم التي لا صوت لها.. ستتوقف أخيرًا عند عتبة بابي...!

إنني خائفة..!

ارتجفت، أخبرت دقات قلبي الصاخبة بأنها مجنونة، وأن عليها أن تهدأ، فهي تعرف أنهم لا بد وأن يأتوا، مثل جوقة احتفالية تتقن طقوسها، لا بد وأن يقفوا على عتبة بابي ذات يوم، ويأخذوني معهم إلى هناك..!"[1]، فهي تنتظر أناس لا صوت لخطواتهم، ومع ذلك متيقنة من حضورهم ومتوقعة مجيئهم، لكن كيف لحي أن ينتظر وأن يتوقع حضور ميت؟ :

"إنهم هناك على العتبة، أكاد أنصت لصوت تنفسهم.. ولكن، هل يتنفسون مثلنا..؟ ..... راودتني فكرة مجنونة، ماذا لو رن هاتفي النقال فجأة، وكانوا هناك، وماذا لو صرخ بي جدي من خلال هاتفي:

- هيا، لا وقت لدينا.. هيا..!"[2].

فالتوقع ارتبط بالتمني الخائب لأنه ينتظر حضور الأموات، والذي وصل به الخيال إلى محاولة تطويع وسائل الاتصال الحديثة للتواصل مع الذين فقدتهم الأنا الساردة في العالم الآخر، وهنا يمكن أن تكون سخرية مبطنة من قدرة الإنسان الذي يتباها كل يوم بإنجازاته وهو فاشل عن إنجاز جديد قد يمنع الموت، وربما إنجاز يسمح له بالتواصل مع الأموات على الأقل، ولماذا لا يكون إنجاز يتيح إيقاف الزمن عند اللحظات التي نحب ونتمنى، لذلك الخيبة والفشل دفعت الأنا الساردة إلى محاولة اللحاق بالأموات والسفر إليهم عبر موتها:

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٢٥.

() المصدر السابق، ص ٢٦.

"هدأت مخاوف روحي، سكنت دقات قلبي دقة دقة، أظنها توقفت، لا يهمني، لا شيء يهمني الآن، أعددت روحي للرحلة، أمسكت مقبض بابي، وواجهت العتبة..!"[1]، والخلاصة أنها سَئِمت الانتظار وتوقعها خاب وقررت أن تموت وتلحق بمن تحب.

أما قصة (الجدار) كان زمن التوقع في بدايته خائبًا، أو يشير إلى خيبة متوقعة بكل تأكيد؛ لأن امتداد الخيبة الزمني على خط السرد طويل جدًا، فتقول الأنا الساردة:

"وقفت أمامه بدهشة، كان قديمًا وله ملمس خشن يجرح الأنامل، مررت كفي على السطح القريب مني، ففجعتني قسوته، فكرت في الزمن الخرافي الذي يختزنه.. عصور.. وعصور، قلت بنفسي بهزيمة لها طعم النفاق:

- لا يهم، جدار لا يمكن لكفي أن تخترقه، لكن أحلامي أكبر منه...!"[2].

فالأنا الساردة منهزمة منذ البادية، وتوقعها خائب ومرهون بالأحلام فقط، كما أن الجدار يحيل دلاليًا إلى عصور قديمة جدًا ولم يخترقه أحد من قبل، لكن الأمنيات والأحلام هي التي دفعت بها إلى الرسم عليه: "أحضرت ألوان الرسم، أخذت أرسم نافذة، جعلت الإطار بحجم خرافاتي الجميلة، لونت المساحة الشفيفة ببراعة لأجعلها مثل بلور مصقول، وعندما انهيت من الرسم على الجدار، شعرت بالرضا..."[3]، حتى وهي تقوم بعملية الرسم تعرف جيدًا أن عملها ما هو إلا خرافة وأمنية مستحيلة مهما كان جمال رسمها، ومهما عبّر عن روحها وتوقها للحرية، فكانت النتيجة المبدئية أنها:

"جلست في ظل الجدار، انتظر أن تفتح النافذة، مرت عصور.. عصور.. انمحت النافذة وظل الجدار، فحملت ألواني، وقررت أن أرسم بابًا واسع مثل القلب... مرت عصور.. عصور.. دقت الباب آلاف الأيدي.. انمحى الباب وظل الجدار هناك، بملمسه الخشن يطل على الأفق.. ما عادت الأيدي تدق، وبقيت أجلس مع أحلامي في ظل الجدار"[4].

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٧.

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٩٥.

(3) المصدر السابق، ص ٩٥.

(4) المصدر السابق، ص ٩٦.

إن هذا الخط السردي يحمل الشخصية/ الأنا الساردة، ويحمل المتلقي باتجاه زمن توقع خائب، فالعصور والأزمنة التي مرت والتي تجري لا تحمل معها إلا الخيبة، ولكن أفق التوقع انكسر فجأة، وانقلبت حركة السرد رأسًا على عقب حين: "وأنا أجلس في ظل الجدار انتظر أن تفتح النافذة وأن يفتح الباب، صحوت ذات صباح على صوت غريب، كان صوت معول يضرب الجدار بعنف، أجفلت، وبقايا الصور المرسومة على الجدار تتراكم حولي.. لململت بقايا ألواني.. أخذت أحلامي معي والمعول يفتح حفرة واسعة في قلب الجدار.. صرخ بي صاحب المعول وهو يجفف العرق المتساقط عن جبينه:

- أنت يا صاحبة الألوان...؟

وعندما توقفت بخوف أمام جبروت صوته، قال لي برقة مفاجئة:

- أرجوك ابقي معي فأنا أحب ألوان النوافذ والشبابيك.

ابتسمت للشمس التي غمرتني وبدأت أرسم نوافذ وأبواب كثيرة وصوت المعول يجر الشمس لقلب الجدار ويترك في الفضاء صوتًا يشبه دقات الأيدي.."[1]، فزمن التوقع خالف ما بدأت به القصة، وما أحالت إليه، مما حقق مفارقة سردية كسرت أفق التوقع، كما أن الأمنيات – في المثالين السابقين- والأحلام أضافت بُعداً تخييلياً للنص السردي، من حيث أنه "غير محكوم بالمنطق الواقعي، لا من حيث بناء عناصره من شخصيات وزمن ومكان، ولا من حيث العلاقات بينها. إنه نوع من الهروب من زمن الواقع لزمن الحلم، وتشتيت لواقع كابوسي في زمن الكوابيس الضبابي"[2]، لذلك خاب مرة وتحقق مرة أخرى، وكانت لذة تحققه أكبر بكثير مما كانت تتوقع الشخصية والقارئ، فعلى مستوى القراءة يضفي الحلم على النص "نوعا من الغنى التأويلي، من خلال الانتقال بين مستويين سرديين، بخصائصهما الزمنية، مستوى الحلم ومستوى الواقع القصصي؛ إذ تبهت الحدود بين القصة في الحلم، والقصة في الواقع السردي، ما يمنح القارئ صيغة مختلفة لتأويل وقائع الحياة"[3].

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٩٧

(2) الزهراني، أسماء، **بطولة الزمن السردي: و أزمة الذات الأنثوية في القصة: القاصتان هدى المعجل و خديجة الصاعدي أنموذجا**, ص٧

(3) المرجع السابق، ص٧.

ثانيًا: زمن الوقفة

وهو أن يلجأ القاص إلى وقف الزمن مدة معينة؛ كي يفسح المجال للوصف عند وصفه لحدث أو موقف أو منظر مؤثر[1]، فالوصف هو التقنية الزمنية التي تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية القصة، إلى الحد الذي يبدو معه، كأن السرد قد توقف عن التنامي تمامًا، مفسحًا المجال أمام الراوي بضمير (الهو) أو (الأنا)، كي يقدم الكثير عن التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات أو المكان، على مدى فقرات وفقرات، في ما يسمى بـــ(الوقفة الوصفية). وفيما يمكن التمثيل له بالمعادلة الآتية:

الوقفة الوصفية: زمن السرد < بكثير من زمن الحكاية[2].

والوصف في مجموعة (مارشات عسكرية) كان محصورًا بانحصار الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه (القصة) عمومًا، فالقصة يكون فيها الوصف محدودًا وفي بعض القصص معدومًا؛ لأنها تعتمد على السرد أكثر من أي شيء آخر، لكن أبو الشعر سجلت تميزًا يذكر لها حين ضمّنت جميع قصصها مشاهدًا وصفية، بل إن بعضها كان بمثابة مشهد وصفي بأكمله، ومثال ذلك قصة (الضباع): "هجموا كلهم فجأة، بأنيابهم المصفرة البشعة ومخالبهم الجائعة، تقطّع الجسد الجميل وفاحت رائحة اللحم الطازج، تدفق الدم وملأ الأفواه المنتنة غزير ونقي، اختلط بتراب الأرض الجاف، عرفت الغزالة عندها لماذا انتظروا طويلاً، تطلعت عيناها برعب وداعي إلى الفضاء وبكت للمرة الأخيرة وهي تتقطع بين المخالب والأنياب، بكت لأنها تيقنت بأن قطيع الضباع سيبقى بعدها إلى الأبد"[3].

إن حركة الزمن في المشهد السابق كانت شبه معدومة أو شبه متوقفة، ويمكن تلخيصها بكلمات قليلة، فمثلاً حركة الزمن السردي يمكن أن نقول عبره: (هجموا الضباع على الغزالة وقتلوها)، أما وصفيًا كان الوضع مختلفًا، فمن شأن الوصف أن يزرع الألم والتأثر في نفس المشاهد/ القارئ، ومن شأنه أن يعكس مدى معاناة الغزالة التي ترمز إلى كل أنثى مظلومة في هذه الحياة المليئة بالضباع البشرية.

---

(1) انظر: العف، عبد الخالق محمد، **الزمان والمكان في رواية رابع المستحيل للقاص عبد الكريم السبعاوي**, ص٣٦.

(2) انظر: يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، مرجع سابق ، ص١٣٩.

(3) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٩٢.

ومن الأمثلة الأخرى على الوصف في المجموعة القصصية، المشهد الوصفي لبيت الجدة ومقتنياتها في قصة (الحاكورة): "يشغلني كل شيء في بيت الجدة، العقود، الخزانة الخشبية في الحائط بزخارفها، المكتبة الخشبية التي تضم كتب أبي في الكلية، السرير الكبير المصنوع من النحاس وعليه ناموسية بيضاء.. وأخيرًا البئر الذي ترتعد أمي خوفًا كلما قررت الجدة أن تحضر لنا الماء منه، كانت تضمنا إليها وتتمسك بنا خوفًا من أن نطل من باب البئر المفتوح.. وأخيرًا مغارة الجدة[1] التي تخزن فيها الفحم وطعام خرافها في الشتاء، والحاصل الذي تخبئ فيه السمن والجميد والزيت والقمح والعدس والحمص... كل ما يحتويه بيت الجدة عجيب نتوقف عنده ولا تتوقف أسئلتنا المنهمرة على رأس الجدة"[2].

إن حركة الزمن في المشهد الوصفي السابق مقارنة بحركة السرد كانت تساوي صفرا؛ لأن سردية القصة تقوم على حدث متأزم منبعث من بحثهم على الجدة المختفية والتي لا تجيب على طرقات الباب ولم تفتحه لهم، فانتقال السرد إلى الوصف أوقف حركة زمن السرد وجريانه، فالوقفة الوصفية أضاءت للقارئ بيت الجدة ومقتنياتها، للدلالة على تراثية المكان وانتمائه للبيئة الريفية، كما أنه يحمل في داخله ذكريات بحاجة لمن يبوح عنها.

ولاحظ الباحث أثناء تتبعه للوصف في المجموعة القصصية أن جميع المشاهد الوصفية في جميع القصص كانت عبر تقنية المونولوج الداخلي الذي "يترك أفكار الشخصية تمتزج بتموِّج السرد، كما لو أنها تشكل جزءاً منه"[3]، فالوصف ليس مجرد إبطاء أو إيقاف لحركة الزمن والسرد، بل هو تعبير عن كل ما أمتع الذات أو ما آلمها، تعبير عن كل ذكرى جميلة انصرمت ويجب أن يعايشها القارئ، أو كل موقف مؤلم يجب التوقف عنده ومراجعته من جديد.

ثالثًا: الزمن النفسي

إن الزمن النفسي هو الزمن الذي يكشف عن معاناة نفسية يعانيها السارد من خلال التشكيل اللغوي الذي يعكس واقعاً داخلياً تمر به شخصية هذه القصة، حيث تبدو أنها تعيش

---

(1) هنا خلل سردي، فكررت القاصة (**أخيرًا**)، علما أن آخر ما حددته سابقًا هو البئر.

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٦٠.

(3) يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**, ص١١٣.

تناقضات واقعها وعدم استقرارها على حال، مما يكشف أن الواقع النفسي لا علاقة له بالزمن الآلي الذي تقيسه الساعات[1]، فتعتمد عملية سرد القصة على الأحداث الداخلية التي تقع في أعماق الشخصيات القصصية، فهو –أي الزمن النفسي- يبدو في الخبرات الإنسانية كما تحسه وتراه الشخصيات في ضوء الأحداث؛ فتنعكس التحولات الزمنية على نفسيتها ومواقفها[2].

فالزمن النفسي يقوم بتكسير تعاقبية (تسلسل) الزمن السردي بشكل غير منطقي وغير منظم، تاريخياً. فهو الزمن الذي يرتبط بتقنيات منهمرة عبر فيضان الذاكرة والتداعي الحر والمونولوج الداخلي والخيال والحلم. كما أنه الزمن الذي يصعب قياس مدته المعلومة، فقد يطول وقد يقصر بحسب الحالة النفسية التي عليها الشخصية القصصية[3].

وفي مجموعة (مارشات عسكرية) يبدو جليًا أن الزمن النفسي مسيطر بشكل كامل على الأنا الساردة التي تشكل محورًا أساس في بناء جميع القصص، ويرى الباحث أن أحد أسباب كتابة هذه المجموعة هو حاجة القاصة للزمن النفسي الذي ترى فيه تعبيرًا وتنفيسًا عما يكتنز ذاتها، فتقول أبو الشعر في مقدمة المجموعة: "أريد أن يعيش القارئ هواجسي ويعايشني.. لا أحب أن يكون النص مجردًا من اعترافاتي ومن نبضي... أريد أن أبقى وأصارح القارئ بهواجسي التي تتحرك في كل نص ضمنته مجموعتي الجديدة"[4]، فهذه العواطف والهواجس لا تريد احتكارها في داخلها، بل عبّرت عنها في جنس القصة لأنها تريد أن يعايشها القارئ ويشعر بها، فالأنا هي المهيمنة على حركة السرد دون سلطة قامعة للقارئ، بل حاولت الكاتبة أن تجد (ديمقراطية السرد) من خلال الاهتمام بالقارئ واحترامه ومحاولة التأثير به ونقل تجربتها في هذه الحياة إليه، كما أن أبا الشعر حاولت من خلال مجموعتها القصصية أن تنقل الزمن النفسي المتمثل باللحظات المضيئة في حياتها –سواء كانت لحظات فرح أم لحظات حزن- إلى القارئ وتسليط الضوء عليها على شكل قصص قصيرة.

---

(1) انظر: شابي، سعاد، **الزمن السردي في النص القصصي العربي**, ص٢٧١- ٢٧٢.

(2) انظر: العف، عبد الخالق محمد، **الزمان والمكان في رواية رابع المستحيل للقاص عبد الكريم السبعاوي**, ص٣٧.

(3) انظر: يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**, ص٩٩.

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص٨.

وكما أسلف البحث، الزمن النفسي قد يظهر عبر تقنيات متنوعة من بينها المونولوج الداخلي الذي يعبّر عن صوت الأنا الداخلي، ويكون صريحًا وصادقًا في إيضاح الحالة النفسية لهذه الشخصية، فمثلاً الأنا في قصة (العتبة) كانت خائفة؛ لأنها قالت في داخلها: "إنني خائفة... ارتجفت.. أخبرت دقات قلبي الصاخبة... هل يجرؤ صوتي الخائف... اختنق صوتي واختبأ بجبن لا مثيل له"[1]، والأنا في قصة (الاجتماع) كانت غير مبالية؛ لأنها قالت في داخلها: "لم أشعر بالدهشة...لم أحرك ساكنًا"[2] على الرغم من هول الأحداث، والأنا في قصة (دموع أم يوسف) كانت حزينة؛ لأنها قالت في داخلها: "أحسست فجأة بالحزن الذي كسر قلبي الكبير... افتقدت أبي، افتقدته بجنون.."[3]، والأنا في قصة (الحاكورة) كانت مليئة بالحنين للمكان؛ لأنها قالت في داخلها: "ما زلت أحلم وأنا أسير على أرصفة المدن الصاخبة حتى اليوم، بأن أغفو تحت تينة الجدة، وأترك لأنفي حرية استنشاق رائحة التربة وأوراق التينة الطازجة.. وأترك للتراب حرية الالتصاق بثيابي.. ما زلت أحلم.."[4] والحنين ذاته في قصة (مارشات عسكرية) ولكن للزمان الذي ظن (الجد) بأن راديو الفيلبس قد يعيده؛ ودليل ذلك قول (الهو) السارد في داخله: "اشتعال نار الذكريات في أطرافه أنساه الغضب.."[5] وحنين الأنا الساردة ظهر لأشخاص مثل (الجدة) و(الأب) و(الجد)، وكانت الأنا مليئة بالأمل في قصة (الجدار).

والذي أوصل الباحث لمعرفة الحالة النفسية للأنا في كل هذه القصص –وغيرها- هو المونولوج الداخلي الذي صرّح في مواضع مختلفة من كل قصة عن الحالة النفسية للأنا، أو الهو –حسب نوعية الراوي- كما أن مدة الزمن النفسي يُصعب –عادةً- قياسه بدقة، لكنه كان في كل قصة من قصص المجموعة طويل جدًا، وربما امتد إلى قبل كتابة القصة بكثير، فكل قصة كان الزمن النفسي فيها مهيمنًا عليها بأكملها، وكان مرافقًا لطول خط السرد وامتداده وربما بعد نهايته الذي كان مفتوحًا في أغلب القصص، انظر الشكل الآتي:

---

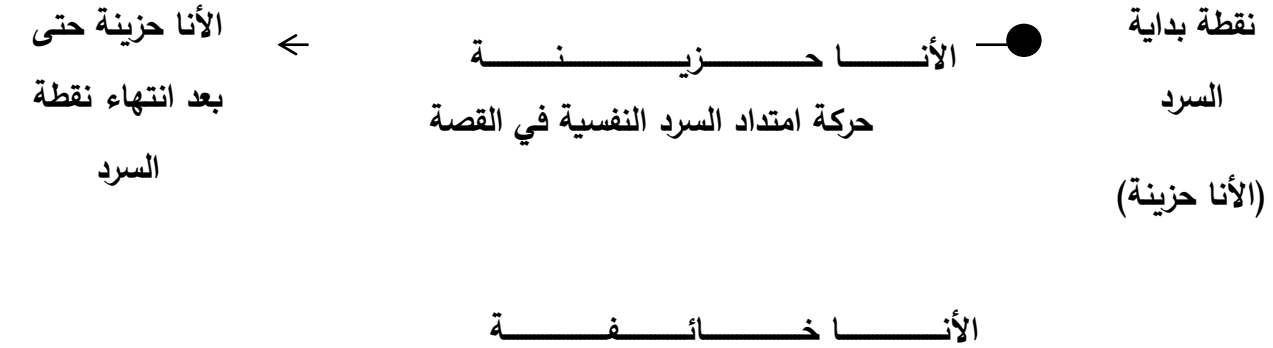
(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص٢٥.

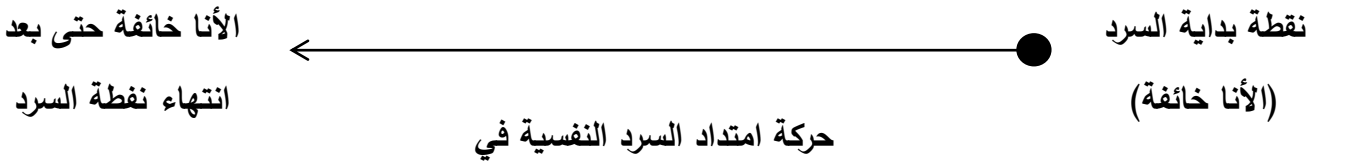
(2) المصدر السابق، ص٣٣.

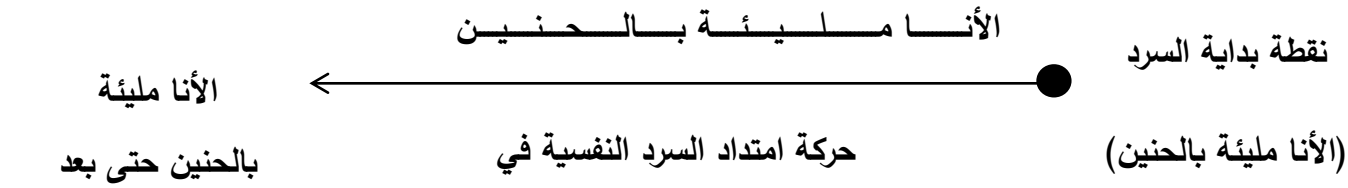
(3) المصدر السابق، ص ٤٩.

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٦٣

(5) المصدر السابق، ص ٦٨







المبحث الرابع: المكان

جاء المكان بمعنى (الموضع) في المعاجم العربية، إذ أورده ابن منظور في لسان العرب في باب الميم تحت جذر (مكن) بأنه: "المكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع"(1)، وقد أورده في مادة (كون) بقوله: "والمكانة المنزلة... والمكانة الموضع"(2)، وتكرر المفهوم اللغوي للمكان بمعنى (الموضع) في المعاجم اللغوية على اختلاف جامعي اللغة من أصحاب المعاجم أمثال الزبيدي في (تاج العروس) الذي أعطى تأويلاً لغوياً للمكان، بالتحديد في باب الميم فصل النون، بقوله: "المكان الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين هو عرض واجتماع جسمين

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**, ٥٦٩/٢.

(2) المصدر السابق، ٢/ ٤٨٦.

حاوٍ ومحوي... فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين، وليس هذا بالمعروف في اللغة.."[1].

ومفهوم المكان بمعنى (الموضع) جاء أيضًا في المعجم الفلسفي: "المكان الموضع وجمع أمكنة وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف للامتداد (Etendue)"[2].

أما المكان الفني في القصة "هو حيزها، هو ظرفها، هو وعاؤها، والأحداث صفات للمكان الذي تتم فيه؛ فالمكان ليس مسرحاً جامداً ولا مجالاً ساكناً، بل هو حي متحرك له فعل الأحداث والشخوص، ولهم صلة عضوية بالمكان؛ فهم يتحركون في مجاله ويتأثرون به، وفيه تبرز حركاتهم ومواقفهم وحتى لغتهم ونمط حياتهم، والبطل القصصي –كالإنسان العادي- يتعامل مع المكان الذي يتحرك فيه"[3]، فالمكان ركن أساس من أركان البناء السردي، يؤثر ويتأثر، قد يغيّر وقد يتغيّر، فإن "علاقة الإنسان بالمكان علاقة تأثر متبادل؛ فالإنسان يمارس فاعليته في المكان بل يغير من طبيعته في كثير من الأحيان، ثم يعود المكان فيمارس تأثيره على الإنسان في دورة لا تنتهي من التأثير المتبادل"[4]، وهذا التأثير الذي قد ينجم عنه التغيير، ربما يكون مرتبطاً بالمكان (الحقيقي الهندسي) الموجود فعلاً على الجغرافيا المادية، وقد يكون التأثر والتأثير ناجم عن المكان المتخيل (الفني) الذي تُرسم ملامحه التشكيلية عبر الكلمات.

فثمة علاقة جدلية بين العمل القصصي والواقع الاجتماعي، إذ ان كل نص أدبي لا بد أن يعبر عن قضية إنسانية تحتل بؤرة الوعي الجماعي، وليس له مدلول ذاتي مستقل عن هذا الوعي

---

(1) الزَّبيدي ، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، د.ط، ١٩٨٠م، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ٣٤٨/٩-٣٤٩

(2) صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، ط١، ١٩٩٩م، الشركة العالمية للكتاب، ومكتبة المدرسة، ودار الكتاب العالمي، لبنان، ص٤١٢.

(3) اليحيائي، شريفة خلفان، **تجليات المكان في القصة العمانية: مقاربة موضوعاتية**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ٢٢، ع ٨٦، ٢٠٠٤م، ص١٨.

(4) إسماعيل، محمد السيد، **بناء (فضاء المكان) في القصة العربية القصيرة**، ط١، ٢٠٠٢م، دائرة الثقافة والإعلام- حكومة الشارقة، الإمارات، ص١٣.

لأن الإبداع القصصي ليس مرآة عاكسة للواقع فحسب، وإنما هو بوتقة شعور جماعي يتحسس صاحبه حركة المد والجزر في قلب مجتمعه ووعيه[1].

كما أن المكان هو المسرح الذي تتحرك عليه كافة عناصر العمل القصصي، وبذلك فإنه يعبر عن نفسه من خلال أشكال معينة ويتخذ معاني متعددة بحيث يؤسس علّة وجود الأثر[2]، فيصبح المكان هو الفاعل، حتى للحوار، وخالقاً للفكرة، وليس هذا فقط، بل هو مبادل للسلوك، مع الشخصية، وما يحدث بعد ذلك في هذا المكان من مفارقات للشخصية والحدث، تتمثل في التحولات الدائمة لهذا المكان، إذ إن في كل تحول للمكان تتوالد أحداث وسلوكيات للشخصية، تتوافق وطبيعة المكان[3]، فجل الدراسات السردية الحديثة تولي أهمية فائقة للمكان باعتباره "عنصراً قصصياً يرتقي عن كونه مجرد إطار تتنزل فيه الأحداث ليقترن بوظائف يضطلع بها في نسيج السرد، وفي علاقاته المتشابكة مع العناصر الأخرى، كالوصف، والزمان، والأشخاص، والأشياء، وغيرها"[4]، لذلك يعد "وعاء للحدث والشخصية، أو إطاراً لهما ولغيرهما من عناصر القصة، أو هو مجرد خلفية واضحة أو باهتة على السواء، مثلما هو –أيضاً- بمثابة بُعد مستقيم، أو حلزوني، أو دائري، أو ما شئت، يتسع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث"[5].

والمكان الفني تختلف طبيعته وهيئته العامة باختلاف الجنس الأدبي الموظف فيه، فالمكان الروائي يختلف عن المكان القصصي، فالقصة "تعتمد على التركيز في كل شيء، لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث، ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره، وأن يصفه بإيجاز بقدر

---

(١) انظر: الفاعوري، عوني، **المكان في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني**، مجلة دراسات-العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٢٧، ع١، ٢٠٠٠م، ص٣١.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص٣٤.

(٣) انظر: العرود، أحمد ياسين، **المكان في الفعل الروائي: دراسة في رواية الغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا**، مجلة إربد للبحوث والدراسات- الأردن، ٢٠٠٦م، مج١٠، ع١، ص٢٥.

(٤) يوسفات، لطيفة، **المكان في الرواية العربية المعاصرة**، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية –جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، ع٢٠، ٢٠١٤م، ص١٥٨.

(٥) السعافين، إبراهيم، **تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية**، ط١، ١٩٩٦م، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ص ١٦٥.

الإمكان، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل"[1]، بينما الروائي "يجسد المكان بإطار

الرؤية ذات خصوصية التفرد، من خلال الوصف الدقيق (الواقعي) لهذا المكان من جانب، أو الاستدعاء لهذا المكان عن طريق الخيال أو الحلم من جانب آخر"[2] فالمكان الأول يعتمد وصفه على التكثيف والإيجاز، أما المكان الثاني يعتمد وصفه على التدقيق والإطالة والإطناب، فالوصف أصبح العنصر الأساسي في الرواية الجديدة و"اتخذ وظيفة سردية خاصة بحيث يخدم السرد، ويقوم الوصف بوظيفة الإيهام، إذ يدخل العالم التخييلي، وكما يقدم الوظيفة التفسيرية مثل وصف المدن والمنازل والأثاث والأدوات... إلخ"[3].

إن خاصية المكان ليست محددة بهيئة الجغرافيا، وإنما بالأفكار المنبثقة عنه، وبالتأريخ الذي نشأ عبره[4] كما أن تأثير المكان على حياة المبدعين موغل في التاريخ الأدبي القديم العربي والغربي وظاهرة "الوقوف على الطلل في الشعر الجاهلي من أبرز التجارب الإنسانية التي كشفت وجود صلة قوية بين المبدع والمكان ومنذ ذلك الوقت بقي المبدع متعلقاً بالمكان الذي يكتب فيه وعنه"[5] فالأديب نظرته للمكان، تتعدى صوره المادية: (الجغرافية) الحقيقية، "لتظهر بعدئذٍ رؤاه أكبر من مساحة البقعة الأرضية المجسمة المحدودة النطاق، متفاعلة معه على أساس الامتداد والارتفاع والتحليق، فتمتزج عند الأديب لحظات الوعي مع الانطلاق نحو المجهول، وعوالم اللامحدود المكاني"[6].

---

(1) أسعد، سامية أحمد، **القصة القصيرة وقضية المكان**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٢، ع ٤، ١٩٨٢م، ١٧٩.

(2) العرود، أحمد ياسين، **المكان في الفعل الروائي: دراسة في رواية الغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا**, ص٦.

(3) الفاعوري، عوني، **المكان في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني**, ص٣٥.

(4) انظر: النصير، ياسين، **دلالة المكان في قصص الأطفال**، ط١، ١٩٨٥م، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ص ٢٣

(5) - مدقن، كلثوم، **دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح"**، الأثر- مجلة الآداب واللغات- جامعة ورقلة، ع٤، ٢٠٠٥م، الجزائر، ص١٤٤

(6) - الدهون، إبراهيم، **المكان في الرواية السعودية: رؤية ونماذج**، الجوبة-مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٣٥، ٢٠١٢م، ص٥٨

والمكان في مجموعة (مارشات عسكرية) لا يمكن دراسته وفق جميع تقسيمات واتجاهات واجتهادات النقاد الحداثيين ومَنْ قبلهم؛ ويكمن رد هذا الرأي إلى أن أبا الشعر في مجموعتها عايشت مرحلة تيقظ العاطفي من ناحية، وتأثرت بالظروف السياسية والتحولات الاجتماعية المصاحبة من ناحية أخرى، "فمع الحب وهياج العاطفة، تقع عين الكاتب على الطبيعة، فترى فيها الجمال الحقيقي والطهر والبراءة"(٢)، بعيدًا عن الواقع الحسي الملموس المليء بالألم والحنين والمعاناة والحسرة والفقدان.

أولاً: المكان القناع

في المكان القناع تكون جماليات المكان تشكيلية ووظيفية في الوقت نفسه، فيقدم المكان القناع "حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه، ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار.."(٢).

() - أول تقسيم للمكان الروائي كانت بمثابة ورقة عمل للروائي (غالب هلسا) في ملتقى الرواية العربية الجديدة بمدينة فاس سنة ١٩٨٩م، والتي وضع من خلالها أولى التصنيفات المكانية في الرواية العربية المعاصرة. حيث قسمه إلى: المكان المجازي (المفترض-ذو الوجود الغير مؤكد-)، المكان الهندسي، المكان ذو التجربة المعاشة، المكان العادي. انظر: يوسفات، لطيفة، **المكان في الرواية العربية المعاصرة**, ص١٥٤-١٥٥

- ذهب (بروب) إلى تقسيم المكان على أساس جغرافي إلى ثلاثة أشكال وهي:

* المكان الأصلي: والذي يمثل مسقط الرأس ومحل العائلة.

* المكان الترشيحي: والذي يعني به المكان المجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز المقوّم للانتقاء.

* مكان الاختيار: والذي يمثل الفعل المغير للذات والجوهر. انظر: المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**، ط١، د. ت، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ص٥٨-٥٩.

- قسم غاستوف باشلار الأمكنة إلى: أمكنة متناهية في الصغر، وأمكنة متناهية في الكبر. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: هلسا، غالب، ط٣، ١٩٨٧م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص٣٣.

(٢) انظر: نوفل، يوسف، **قضايا الفن القصصي**، ط١، ١٩٧٧م، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٨٤.

٣() الجيار، مدحت، **جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور**، مقال ضمن كتاب (عيون المقالات)، ط٢، ١٩٨٨م، دار قرطبة، ص٢٣.

ومن الأمثلة على المكان القناع في مجموعة (مارشات عسكري)، قصة (الضباع)، التي جرت أحداثها في مكان غير مصرّح باسمه؛ لكن السياق السردي كشف عن نوعه ألا وهو (الغاب)، وتسرد القصة مشهد محاصرة مجموعة من الضباع المفترسة ذات صفات متوحشة لغزالة ضعيفة وجميلة، فيقول الراوي: "أحاطوا بها، حاصروها ببشاعة وامتلأ الفضاء بعراك أقدامهم المتزاحمة وهم يرقبون الجسد الضامر البهي...يزداد عراك الأقدام، تسمع همهمة بشعة وتصبح رائحة القطيع منتنة، ترتعش خوفًا من منظر الأنياب المصفرة والمخالب... لا مجال لأي حركة..."[1].

إن من شأن هذا المشهد أن يضع القارئ في معرفة سياقية لمكان الأحداث، وهذا المكان – بطبيعة الحال- غير مصرّح باسمه، ولم يقف وصف المشهد عند هذا الحد، بل توسع ليشمل حضور ملك الغابة (الأسد): "كان هناك، يقف على التلة المجاورة بعنفوان وتوحد، ارتعشت عندما زأر وعرفت أنه قادم، صوته الذي ملأ الأفق وهز الجبال الصامتة تردد في كل خلية من خلاياها، اختفى بريق أنياب القطيع، تراجعت أقدام الضباع واتسعت الدائرة، كان صدى أقدامه يزلزل الدائرة ويبعث الهيبة في المشهد، عرفت أنه قادم وأنهم ينتظرونه.."[2].

فاجتمع على (الغزالة) قطيع متوحش من (الضباع)، وملك الغابة (الأسد)، وأحاطوا بها في دائرة ضيقة، بعد ذلك: "ضربها الكف الملكي الضخم... التوت الرقبة الدقيقة الشامخة بجمال حزين، حتى تهاوت في وسط الدائرة وارتمت هناك... تمدد الجسد الدقيق البهي على الأرض أمام أقدامه، كانت لبدته العسلية جميلة وفارهة... وكان انسحابه النبيل مؤسف حتى النخاع...

هجموا كلهم فجأة، بأنيابهم المصفرة البشعة ومخالبهم الجائعة، تقطع الجسد الجميل وفاحت رائحة اللحم الطازج... عرفت الغزالة عندها لماذا انتظروا طويلاً..."[3].

إن سرد هذه المشاهد والتأمل الدقيق في أحداثها قد صرّح بشكل غير مباشر لنوعية المكان وهو (الغاب) -كما أسلف البحث- واختيار الباحث لمصطلح (نوعية المكان) مرده إلى أن هذا المكان قناع تخفت خلفه الكاتبة لتتحدث عن تابو بشكل غير مباشر، وعدم المباشرة سمة أدبية

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٩١.

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٩١.

(3) المصدر السابق، ص ٩٢.

مهمة جدًا في القصة من شأنها أن تفتح مجال التلقي والتأويل على مصراعيه، فقد يكون (الغاب) هو (الوطن)، والملك هو (الحاكم)، والضباع هم (جنوده وحاشيته)، والغزالة هي (الشعب)، ومثل هذا التوظيف غير المباشر للمكان القناع يحيل إلى أعمال (زكريا تامر) رائد القصة في هذا المجال، وإذ أردنا أن نبتعد أكثر في عمق التاريخ الأدبي الذي وظّف عدم المباشرة في معاينة الواقع ومحاسبته ونقده نأخذ عوالم (كليلة ودمنة) وأسطورياتها السردية، ومدى حيوانية الإنسان.

وتكرر ظهور المكان القناع في المجموعة القصصية في قصة (سيرة العمالقة)، التي كان ظاهر أحداثها أنها تجري داخل مكتب مغلق، بين عملاق (صاحب المكتب/ موظف الدولة)، وبين قزم (طامح لحيازة المكتب عبر جلوسه على الكرسي)، لكن قناعية المكان تكمن في نوعيته، فالكرسي كما قال عنه العملاق: "هذا الكرسي للدولة، وأنا أجلس عليه حتى تشاء الدولة"[1]، ووصفه الراوي بقوله: "اقترب [أي القزم] من الكرسي، ووجده أعلى مما يتوقع"[2]، فهذا الكرسي يعني سلطة المكتب ومدى بيروقراطية الأنظمة الحاكمة في المشرق العربي التي تمنح كل شخص يجلس على الكرسي سلطة وقوة قامعة تمكنه من التحكم بكل مَن هم مجردين من أي مناصب، وذلك حدث للعملاق حين انقلبت الآية وتجرد من الكرسي، وجلس عليه من بعده مسؤولاً آخر:

"تتالت الأحداث، فقد وصل للعملاق أمر عاجل بإنهاء خدماته، وعندما توسل عينوه مسئولاً[3] عن حمل الرئيس الجديد، ليرفعه عن الكرسي ويحمله إليه..."[4].

فقناعية المكان تمثلت في مدى رمزيته الدلالية، وخوض أبو الشعر في تابو قابل للتأويل، فالكرسي قد يكون (المنصب)، والمكتب (مكان اتخاذ القرار)، والغرفة المغلقة التي حدثت فيها جميع الأحداث بين القزم والعملاق (ما يجري خلف الكواليس بعيدًا عن العامة)، فحين "يقدم إلينا الكاتب نظرة معينة للعالم، عن طريق البناء الرمزي فإننا نستطيع بشيء من التفكير أن نكتشف

---

(1) المصدر السابق، ص ٧٤.

(2) المصدر السابق، ص ٧٤.

(3) خطأ إملائي، والصواب: مسؤولاً؛ لأن الهمزة مضمومة وما قبلها ساكن.

(4) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٧٥.

دلالة البناء لأنه بمثابة البديل عن الواقع، وليس هناك من سبيل سوى أن نرده إلى أصله الواقعي"[2].

ثانيًا: المكان الفيزيقي/ الحقيقي

هو الذي قال عنه أرسطو: "المكان هو السطح الباطن للجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي"[2]، فالطبيعة من خلاله تكره الفراغ، فتجري القصة فيه، وهو الناس بصراعاتهم ونزاعاتهم وآلامهم، مما يعني ذلك المكان الهندسي المعاش والأجدر ارتباطاً بالحياة الإنسانية، تقول سيزا قاسم: "إن المكان بالمعنى الفيزيقي- أكثر التصاقًا بحياة البشر من حيث خبرة الإنسان بالمكان، وإدراكه له يختلف عن خبرته وإدراكه للزمان... فإن المكان يدرك إدراكاً حسيًا مباشرًا، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده، وهذا الجسد هو المكان"[2].

كما أن المكان الفيزيقي هو "تعبير مجازي عن الإنسان وامتداد لنفسيته، فإذا وصف البيت فقد وصف الإنسان"[3]؛ وذلك لأنه "داخل بنية المكان ملامح وسمات ديموغرافية وطوبوغرافية ومناخية وعلاقات إنسانية تتوافق وتترابط حينًا، وتتنافر وتنفصل حينًا آخر، في لحظات من الصراع، متجلية بصورة فنية مباشرة وموحية ودلالية، تحمل في مضمونها وطياتها أبعادًا مختلفة ومتنوعة للتمازج الإنساني كخلية حية وفاعلة في لبنة المجتمع وأمشاجه المعقدة"[4].

فالمكان الفيزيقي ليس مجرد إطار أو وعاء يضم الحدث والشخوص في فترة زمانية معينة، هو أعمق من ذلك بكثير، فأصبح "المكان بحيرة بركانية تقذف من بواطنها المعاني، وبالتالي انزاح المكان من استخدامه المألوف في النصوص الإبداعية باعتباره مجرد جغرافيا

---

(1) حجازي، سمير، **التفسير السيكولوجي لشيوع القصة القصيرة**، مجلة فصول، ع٤، ١٩٨٢م، القاهرة، ص ١٦١.

(2) البوريمي، محمد منيب، **الفضاء الروائي في الرواية المغاربية الحديثة**، ط١، ٢٠٠١م، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة الجسور، جدة، ص٤٧.

(3) قاسم، سيزا، تقديم وترجمة مقال **(مشكلة المكان الفني)**، يوري لوتمان، ضمن كتاب عيون المقالات, ص٥٩.

(4) انظر: وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط١، ١٩٧٢م، مطبعة الطرابيشي، بيروت، ص ٢٨٨.

(5) عبدالملك، بدر، **المكان في القصة القصيرة في الإمارات**، ط١، ١٩٩٧م، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي- الإمارات، ص٢٦٤.

للمشاهد السردية يتحرك بين أشيائها الإنسان ضمن علاقة ساكنة وسلبية لا تعني سوى وظيفتها.

ونهضت علاقات أكثر عمقًا بين الإنسان والمكان؛ علاقات نفسية ووجودية وتاريخية وإيمائية، في نسيج متناه للنص الجمالي، علاقة تؤسس للامركزية الإنسان العالم"[1]، وهذه اللامركزية استثمرتها أبو الشعر في مجموعتها القصصية حين اختارت –في أغلب القصص- أماكن حقيقية حيّة فيزيقيًا، ومتعارف عليها تداوليًا؛ لكنها –أي أبو الشعر- بوعيها السردي قذفت في هذه الأماكن علاقتها النفسية بها، وبينت التحولات التاريخية التي طرأت عليها، بطرق إيمائية عميقة جدًا.

ومن الأمثلة على ذلك قصة (شاي على حطب)، التي جرت أحداثها في (الحرش)، وهو مكان فيزيقي حقيقي حي موجود ومعروف لدى القارئ- مجازًا، ومتشكل من وعي الكاتبة- أساسًا، تقول الأنا الساردة: "نتجمع حولها مثل قطط جائعة، تحمل إبريق الشاي العتيق، وتوزع علينا الأكياس الممتلئة بالخبز والجبن... وتقودنا نحو (الحرش) الذي ينفتح عليه بيتنا، كانت الجدة تنتظر الربيع بعشق عجيب، لتنطلق روحها البرية بعيدًا عن الأسوار والجدران..."[2].

إن موطن سرد القصة (الحرش) ليس مجرد مكان مادي جرت داخله الأحداث فقط، بل يحمل بُعدًا لامركزيًا أخرجه من دلالته السطحية إلى ما هو أعمق، فالحرش مكان دلّ على تحرر الروح وتحليقها عاليًا بعيدًا عن الأسوار والجدران التي تقيد هذه الحرية وتحد من حركتها، كما أن (الحرش) له ذكرى مقدسة أفرزتها تراتبية الزمن التصاعدي:

"نصل الحرش، أحفظ كلمات الجدة عن ظهر قلب وهي تصل كومة الأشجار وكلها شجر اللزاب، واعتادت أن تقول بنبرة قوية:

- زرعها جدك بيده وأنا سقيتها من ماء البئر.. كنت أحمل السطل على رأسي وأسقيها، راقبتها تكبر، كانت تكبر مع والدك.. تمامًا مثله.."[3].

() البلال، معاوية، **قراءة في استراتيجية المعنى/ المكان في القصة السودانية الحديثة**، مجلة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، ع٢٢، ٢٠٠٠م، سلطنة عمان، ص ٢٢.

(٢) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٧٩.

(٣) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٧٩.

وهذه الذكرى كما هي مقدسة عند (الجدة)، أصبحت مقدسة عند الأنا الساردة أيضًا؛ لأن (الحرش) موطن ذكرى قديمة في صغرها عاشت هذه الأحداث رفقة جدتها التي تحب وتعشق فيه، كما أن (الحرش) تم إزالته وتقطيعه لاحقاً بعد موت الجدة وفقدانها:

"قطعوا الحرش فجأة... جاءت الجرافات واجتثت أشجار اللزاب، قبضنا ثمن الأرض، وتابعنا الحجارة الأنيقة تتعالى مكان السيقان العتيقة، وتتحول إلى فيلا جميلة..."(١).

إن عملية التغيّر المادي للمكان الفيزيقي (الحرش) وبناء (فيلا) مكانه، التي حدثت مع مرور الزمن، وتحوله إلى قطعة أرض مجرّدة (قبضوا ثمنها)، وأصبح خاليًا من كل الأشجار (كل وسائل الحرية الروحية)، أخرج هذا المكان من الحيز الفيزيقي المحدود، إلى حيز فيزيقي عميق خارج عن المركزية السطحية الدلالية للمكان بشكل عام، وأفرغت أبو الشعر حنينها وألمها وشوقها في هذا المكان.

ومثال ذلك –أيضًا- من المجموعة القصصية قصة (الحاكورة)، التي تعد جزءًا ماديًا فيزيقيًا من منزل الجدة، جرت معظم أحداث القصة فيها، فتقول الأنا الساردة:

"سبقت أبي وارتميت بحضن الجدة، كان لحضنها رائحة تشبه رائحة أوراق التينة والتراب، ارتميت بجانبها على تراب الحاكورة..."(٢).

هذه (الحاكورة) تحيل دلاليًا إلى علاقات نفسية تاريخية تجمع بين (الأنا الساردة)، و (الجدة)، التي تحولت بعد مرور الزمن –أيضًا- إلى ما هو نقيضها تمامًا: "ماتت الجدة بعد سنين، أغلقنا بيتها الكبير، أغلقنا الباب بالمفتاح وخبأه أبي في خزانته، جفت الخضرة في حاكورة الجدة، وبقيت شرايين التينة العتيقة نافرة من تربة الحاكورة، ما زلت أحلم وأنا أسير على أرصفة المدن الصاخبة حتى اليوم، بأن أغفو تحت تينة الجدة، وأترك لأنفي حرية استنشاق رائحة التربة وأوراق التينة الطازجة.."(٣).

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٣.

فالحاكورة انطبق عليها ما انطبق على (الحرش) في القصة السابقة، هي أماكن فيزيقية حقيقية ومعروفة، أفرغت فيها الكاتبة علاقاتها النفسية التاريخية عبر (الجدة) وحنينيها إليها، وكذلك وظفت –أي أبو الشعر- مجموعة من الإيماءات الدلالية عبر التحولات الفيزيقية التي حدثت لهذه الأماكن، فالمكان الفيزيقي في (مارشات عسكرية) ليس مكان أصم، بل حي ونابض.

ثالثًا: المكان الواسع- الضيق

المكان الواسع بأبسط تعريف له هو المكان الذي لا تحده الجدران ولا الحواجز، ويستطيع الإنسان التحرك فيه بحرية كاملة، في الوقت نفسه يستطيع أن يرسم خطاً وهميًا بين الأمكنة دون وجود للحواجز. بينما المكان الضيق -هو على نقيض من المكان الواسع- الذي تحده الجدران والحواجز، وتقيد حرية الإنسان وفق إطار مادي حسي لا يسمح له النفاذ منه إلا باستخدام خياله الرحب، إذ كان صاحب خيال واسع. وتشكل هذه الثنائية أهمية كبيرة في مفهوم الحرية التي من خلالها يمكن تحديد علاقة الفرد بالمكان وما تعكسه في دواخل الفرد، ولذا تصبح الحرية هنا مجموعة الأفعال التي يقوم بها الإنسان من دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات[1].

ومجموعة (مارشات عسكرية) ثرية بهذا النوع من الأماكن (الضيقة- الواسعة)، فمثلاً في قصة (أجراس) نجد الأحداث جميعها قد جرت في مكانين ضيقين هما: (الكنيسة)، و(الغرفة)، وارتباط هذين المكانين سرديًا يكمن في تزامن البحث عن الحرية والخلاص والاتصال بالعالم الآخر وكسر سلطة الموت القمعية في حيز (الكنيسة) و (الغرفة)، ففي (الكنيسة) كانت الأنا السردية متألمة لفقدان أبيها: "نحن كلنا أمام درج الكنيسة، نتجمهر حول النعش، وأبي على الأكتاف يتقدمنا.."[2]، ومن ثم فقدان والدتها: "وقفنا أمام الدرج الحجري، الدرج نفسه وأمي هناك، كانت محمولة على الأكتاف، والمطر مجنون، حملوا التابوت"[3].

أما في (الغرفة) كانت الأنا السردية منشغلة ذهنيًا عبر التفكير بسبيل الوصول إلى العالم الآخر، والخروج من حيز العالم الواقعي الذي تحيا، كأن جدران (الغرفة) عوازل تفصل بينها

---

(1) انظر: قاسم، سيزا، **جماليات المكان**, ص ٦٢.

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ١٩.

(3) المصدر السابق، ص ٢١.

وبين أحبابها الذين ماتوا وتركوها، وكل ما يتبادر إلى ذهنها في (الغرفة) هو (الكنيسة) وصوت أجراسها التي تحيل إلى موت أو فقدان أحد جديد، وكأنها تمني النفس بأن تسمع أجراس جنازتها:

"وقفت أمام السرير الكبير وانتظرت أن تدق الأجراس.. أعرف أنها ستدق.. لا بد وأن تدق.. لا بد.. لا بد.."[1].

وهنا –كما أسلف البحث- تحدي لسلطة الموت القمعية، وسخرية من قوته التي تفرق الأحباب في الدنيا، فالأنا السردية ترى بالموت وسيلة تجمعها بمن فقدتهم وسلبهم الموت منها، وتنتظر تلك اللحظة بشغف وشوق شديدين.

واجتمع في المجموعة القصصية قصص تضم في داخلها نماذج على الأماكن الضيقة والواسعة في نفس الوقت، ومثال ذلك قصة (الجدار) الذي يفصل بين عالمين متناقضين: الأول الذي تعيش فيه بطلة القصة وهو (ضيق) والسبيل الوحيد لاختراقه هو الأحلام، فتقول الأنا الساردة: "لا يهم، جدار لا يمكن لكفي أن تخترقه، لكن أحلامي أكبر منه..."[2].

أما المكان الثاني هو الذي أوصلها إليه الرجل صاحب المعول، فتقول: "صحوت ذات صباح على صوت غريب، كان صوت معول يضرب الجدار بعنف... صرخ بي صاحب المعول وهو يجفف عرقه المتساقط عن جبينه.."[3]، وسمة هذا المكان الرئيسة أنه مكان (واسع) جدًا، يمثل تحرر الأنا الساردة من قيود المكان (الضيق)، فخلف الجدار مكان (واسع) أدخل نور الشمس إلى عالمها وأخرجها من سجنها (الضيق)، فتقول: "ابتسمت للشمس التي غمرتني وبدأت أرسم نوافذ وأبواب كثيرة وصوت المعول يجر الشمس لقلب الجدار ويترك في الفضاء صوتًا يشبه دقات الأيدي.."[4].

والمكان بعمومه في قصة (الجدار) يمكن أن يُطلق عليه أنه مكان مفترض وهو ابن المخيلة البحتة "الذي تتشكل أجزاؤه وفق منظور مفترض، وهو قد يستمد بعض الخصائص من

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٢٢.

(2) المصدر السابق، ص ٩٥.

(3) المصدر السابق، ص ٩٧.

(4) المصدر السابق، ص ٩٧.

الواقع، إلا أنه غير محدد، وغير واضح المعالم"[1]، والشيء الوحيد الواضح في هذه القصة أن المكان يتكون من جزأين: الأول (ضيق) وعلى الطرف الآخر خلف الجدار نقيضه وهو (واسع) جدًا، وهو الذي تطمح الأنا الساردة في الوصول إليه.

المبحث الخامس: الأساليب السردية

جاء في القاموس المحيط في مادة (س ر د): "درع مَسْرُدَةٌ ومُسَرَّدةٌ بالتشديد فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السَّرْدُ الثقب والمِسْرُدَةُ المثقوبة وفلان يَسْرُد الحديث إذا كان جيد السياق له وسَرَد الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سَرْدٌ أي متتابعة وهي: ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد فرد وهو رجب، وسَرْدُ الدرع والحديث والصوم كله من باب نصر"[2].

أما اصطلاحًا نجد مفهوم (علم السرد) الذي وضعه تودوروف على أنه العلم الذي يقوم بتحليل مكونات وميكانيزمات الحكاية حيث يعمل على دراسة النصوص الحكائية، قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكلية (Structural) لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أو الدلالية (Semantique) أو العلامية (Semiotique)[3]، فعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول أن يحدد القدرة السردية أو السمة المشتركة بين كل أشكال السرد[4]، على مستوى القصة والتسريد والعلاقة بينهما، وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، وتكون دراسة السرد كصيغة لعرض وقائع ومواقف متتابعة زمانيًا، وفي هذا المعنى الضيق فإن علم السرد يتجاهل مستوى القصة في حد ذاتها إذ لا يحاول أن يضع نحواً للقصص، فهو يركز على

() النصير، ياسين، **الرواية والمكان –دراسة المكان الروائي**، د.ط، ٢٠١٠م، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ص٢٢.

(٢) الفيروز آبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط٨، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥م، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، مادة: (س ر د)، ص ٩٤.

(٣) انظر: المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**, ص١٨

(٤) انظر: برنس، جيرالد، **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ط١، ٢٠٠٣م، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ص١٠.

العلاقة المحتملة بين القصة والنص السردي والسردية والتسريد، خاصة حين يعرض لبحث الزمن والمزاج والصوت[1].

إن عملية السرد تعتمد بشكل رئيس على (الراوي)، وتنوعه يعني تنوع في الأساليب السردية القصصية، والراوي في محاولة لضبط مفهومه، يمكن أن يكون شخصية من الشخصيات، إلا أنه ينتمي إلى عالم أشمل من عالم الشخصيات، ويقوم بوظائف تختلف عن وظائفها، بحيث نجد دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم من زاوية معينة ووضعه في إطار خاص. فهو يدور في عالمين مختلفين عن عالم الأفعال التي تشكل الحياة المتخيلة[2]، ويؤدي الراوي دورًا مهمًا في المعمار الفني للقصة فهو "أحد أهم العناصر التي يتوسلها الكاتب لنقل رؤيته أو وجهة نظره، وتتركز وظيفته في تقديم الشخصيات وسماتها وملامحها وعلاقاتها وتناقضاتها، ويقدم الوقائع المتعاقبة والمتداخلة والخلفية السردية والمكانية للشخصيات والأصوات.. وهو الشخص الذي يروي الحكاية أو هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتوصيل مادة القصة للمتلقي"[3].

وأطلق بعض النقاد على شخصية الراوي مصطلح (الشخصية الواصلة)، وهي التي تربط القارئ بالمؤلف في النص كصوت الراوي أو الشخصية التي تقوم بسرد الأحداث وشرحها[4]، ومن المصطلحات الأخرى مصطلح الشخصية التبئيرية (Focal Character)، وهي "الشخصية التي تعرض وفقاً لوجهة نظرها الوقائع والمواقف المسرودة، وتكون مثل الشخصية المركزية"[5]، وأكثر المصطلحات رواجًا في عالم القصة القصيرة على هذا النوع من الشخصيات مصطلح (الشخصية الرئيسية) وهي الشخصية التي يدور عليها محور القصة أو العمل الأدبي،

---

(1) انظر: مانفريد، يان، **علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)**، ترجمة: أماني أبو رحمة، ٢٠١١م، ط١، دار نينوى، دمشق، ص ١٥ وما بعدها.

(2) انظر: شعث، أحمد جبر، **تقنية الراوي في رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا**، ع٢، ٢٠٠١م، حولية كلية البنات للآداب والعلوم والتربية (القسم الأدبي- التربوي)، ص٧٤.

(3) إبراهيم، عبدالله، **المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، ١٩٩٠م، المركز الثقافي العربي- بيروت، ص١٧.

(4) انظر: حماش، جويدة، **بناء الشخصية في حكاية عبدو وجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السيميائيات)**، ط١، ٢٠٠٧م، منشورات الأوراس، الجزائر، ص ٦٤.

(5) الخطيب، عماد علي سليم أحمد، **دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية: دراسة سيميائية في نماذج مختارة**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات- فلسطين، ع٢٥، ٢٠١١م، ص١٢٨.

وليس شرطاً أن تكون بطل العمل القصصي، إنما يُشترط أن تقود العمل القصصي، وتحركه بشكل لولبيّ تظهر فيه. وقد يكون البطل في العمل مؤديًا دورًا غير محوري، بينما شخصية ثانوية أو شبه ثانوية هي الرئيسية. وقد تكون الشخصية الرئيسية تابعًا للبطل أو خصمًا له[1].

وحسب علاقة الراوي بما يروي، هنالك نوعان من الرواة: أحدهما: راو يحلل الأحداث من الداخل، وهو واحد من اثنين : إما أن يكون بطلا حاضرًا يروي القصة بضمير المتكلم (أنا)، أو كاتبًا غير حاضر، لكنه يعرف كل شيء (راو كلي المعرفة)، ويسقط المسافة بينه وبين الأحداث. والآخر: راو يراقب الأحداث من الخارج، وهو واحد من اثنين :إما أن يكون راويًا حاضرًا شاهدًا، لكنه لا يتدخل، أو كاتبا يروي ولا يحلل، فهو ينقل بواسطة، ولا يسقط المسافة بينه و بين الأحداث[2].

وفي مجموعة (مارشات عسكرية) حضر صوت (الراوي) بصيغة الأنا المؤنثة في عشر قصص من أصل خمس عشرة قصة، عدا قصة (دموع أم يوسف) التي كانت على لسان (حسن) الذي فقد والده، وعدا قصة (أشياء صغيرة)، وقصة (مارشات عسكرية)، وقصة (سيرة العمالقة)، وقصة (الضباع) التي كان فيها الراوي عليمًا/ كلي المعرفة وغير مشارك في الأحداث، وكل شخصية في هذه الأربع قصص كانت تتحدث بصوتها، ومن وجهة نظرها الخاصة، ولفت انتباه الباحث أثناء تتبعه لصوت الراوي في مجموعة (مارشات عسكرية) قصة (الحاكورة) التي جاء فيها السارد مبهمًا، غير محدد جنسه؛ لأنه استخدم ضمير المتكلم الغائب الذي يعود على المفرد المذكر والمؤنث، ولم يُصرّح بجنسه في جميع الأحداث والحوارات الجارية حوله، مما يعني أن الكاتبة أبو الشعر أبدعت في اللعب باللغة وضمائرها التي اتصفت بذكوريتها.

وبما أن السرد "يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة للحكاية كالإطار إلى اللوحة"[3]؛ فإن السرد في مجموعة (مارشات عسكرية) جاء وفق أساليب متنوعة،

---

(1) انظر: التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**،ط١، د.ت، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢/ ٥٤٧.

(2) انظر: العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ١٩٩٠م، دار الفارابي- بيروت، ص٩١.

(3) كليطو، عبدالفتاح، **الحكاية والتأويل (حكايات في السرد العربي)**، ط١، ١٩٨٨م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص ٣٤.

تستمد تنوعها من تنوع صوت (الراوي) في كل قصة، ومن أبرز الأساليب السردية:

أولاً: السرد الموضوعي

في هذا النوع من السرد يقدم الراوي الأحداث على شكل إخبار، دون أن يفسر للقارئ/ المتلقي كيفية تمكنه من معرفة الأحداث، ويكون مطلعاً على كل شيء، حتى على الأفكار السرية، والحوارات الداخلية التي تدور في نفوس وعقول الأبطال(١)، أي أن الراوي عليم أو كلي المعرفة.

ويتميز هذا الأسلوب السردي بموقف الراوي المستقل عن المواقف والوقائع المروية(٢)، أي "التجرد الموضوعي التام عن الشخوص والأحداث"(٣)، وذلك يعني أن "السرد القصصي الذي يستند على أسلوب الراوي كلي العلم هو سرد إخباري بحت"(٤)، والضمير المستخدم في هذا الأسلوب من السرد هو ضمير الغائب، وتكون الرؤية من الخلف، أي المعرفة الكلية للراوي(٥)، وهذه الطريقة هي المهيمنة على السرد القصصي عمومًا؛ وذلك لأنه "يمنح القاص حرية أكبر للتنويع في إشغال المساحة السردية للقصة بحالات ورؤى تبدو وكأنها خارج ذاته الساردة في السبيل إلى إيهام مجتمع التلقي بفاعلية الحدث القصصي"(٦)، وعند مطالعة مجموعة (مارشات عسكرية) يُمكن أن يُمثّل البحث على هذا الأسلوب السردي بقصة (أشياء صغيرة)، التي جاءت على لسان سارد/ راوٍ عليم أو كلي المعرفة: "انتهى الدوام الرسمي، حملت حقيبتها وحرصت على إغلاقها صارت الحقيبة مليئة بالأسرار... تفقدت هاتفها الخلوي، تعرف أنه جاسوس وخائن،

---

(١) انظر: مجموعة مؤلفين، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، د.ط، د. ت، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص ١٨٩.

(٢) انظر: برنس، جيرالد، **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**, ص ١٦٣، وانظر: المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**, ص ١٠٢.

(٣) عبدالله، عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، ط١، ١٩٨٦م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ٨٥.

(٤) ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، د. ط، ١٩٨٧م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٢٣٣.

(٥) انظر: جينيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط١، ١٩٨٩م، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، د. م، ص ١١٢-١١٥.

(٦) عبيد، محمد صابر، والبياتي، سوسن، **مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي (قراءة في قصص عبد الإله عبد القادر)**، ط١، ٢٠٠٨م، دار المعين للنشر، القاهرة، ص ٢٣.

يتجسس عليها، يلاحقها مثل مخبر مدرب، لكنها لا تجرؤ على التخلي عنه.. اطمأنت إلى أنها وضعت مفكرتها اليومية في الجيب الصغيرة لحقيبتها... وصلت باب سيارتها، حركت المفتاح لتدير المحرك.. انتفضت وهي تتصور أنها ربما تكون المرة الأخيرة التي تدير فيها مفتاح سيارتها.."[1].

يُلاحظ من استقراء خطاب الراوي في هذا الاقتباس المأخوذ من قصة (أشياء صغيرة) أن الراوي كلي المعرفة بجميع الأحداث، ويعلم ما يجري داخل الشخصية، والملفت للانتباه أن الراوي لم يتدخل –نهائيًا- في سير الحركة السردية، ولم يشارك أو يعلق على ما جرى، يسرد القصة كما هي فقط عبر استخدامه لضمير الغائب المؤنث (هي/ تاء التأنيث)، كما أن حركة السرد لم تكن من الخلف، بل كانت متماشية مع الحركة الآنية للشخصية البطلة والأحداث، كأن الراوي يشاهد ما يسرد أمامه للمرة الأولى، وهنا إيهام للمتلقي/ القارئ بأن الراوي لا يعلم شيئًا، وبذلك تحققت الموضوعية التي تنفي أي تدخل وتجعله محظورًا على السارد/ الراوي، وهذا ينطبق على قصة (الضباع) من المجموعة القصصية.

ثانيًا: السرد الذاتي

إن الراوي في هذا الأسلوب السردي "حاضر كشخصية في الحكاية التي تُروى أحداثها ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم"[2]، إذ يتتبع القارئ/ المتلقي أحداث القصة من خلال عين الراوي (الشخصية) الذي يقدم وجهة نظر الشخصية في تفسير الأحداث وتأويلها.

أما الرؤية في أسلوب السرد الذاتي فإنها (الرؤية مع) أي أن الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية نفسها[3] "وإذا كان أسلوب السرد الموضوعي تحكمه وتيرة واحدة في بناء الشخصية والحدث، فإن أسلوب السرد الذاتي تتنوع فيه الأبنية، وتتعد الرؤى وظلالها، ويتيح للشخصية أن تواجه القارئ مباشرة، فتتحدث إليه، وتتحاور دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخرى،

---

(1) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**, ص ٥٣

(2) المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**, ص١٠٢.

(3) انظر: جينيت، جيرار، وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**, ص ١١٥.

وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة، دون أن تنتظر من يحجب عن القارئ بعض أفكارها ومواقفها"[1]، والراوي في أغلب قصص المجموعة كان راويًا مشاركاً وفاعلاً كشخصية بطلة ينسجم مع أحداث القصة وسرديتها، ويعدّ –أي الراوي- كاتبًا متخفيًا خلف قناع الشخصية، ولتوضيح ذلك أكثر نأخذ صوت الراوي في قصة (العتبة):

"دقوا الباب، ترددت أصوات الطرقات بدوائر متتالية، وعرفت أنهم هناك...!

كان بابي كبيرًا، وله مقبض جميل أجهد بتلميعه، وكنت أنتظرهم، أعرف أنهم سيحضرون، وأن خطواتهم التي لا صوت لها، ستتوقف أخيرًا على عتبة بابي..

- إنني خائفة..!"[2]، فصوت الراوي يبيّن أنه شخصية فاعلة في بناء القصة وسير حركة أحداثها، كما أن الأنا الساردة مؤنثة/ تتقاطع مع الأنا للكاتبة، ومن الأمثلة الأخرى على هذا التأنيث والحضور الفاعل للراوي، قصة (الحدود): "تفقدت جواز السفر للمرة العاشرة، أغلقت حقيبة يدي، تمامًا كما اعتدت في كل مرة وتهيأت للرحلة وأنا أرتجف..!! كنت أحاول أن أُهدِّأ نفسي، فتطلعت إلى الطريق الواسع...

- أربطي[3] حزام الأمان..!

تطلعت إليه، سائق تقليدي يلبس الكوفية والعقال، ويرسم الغضب والانتظار على جبهته.."[4].

من شأن هذا التأنيث الفاعل لصوت الراوي الذاتي في صنع القصة أن يبين ما يدور في خلجات نفس المبدعة التي رفضت وبشدة أن تنفصل عن حكاياتها في مقدمة المجموعة القصصية؛ لأنها ترى فيها جزء لا يتجزأ من ذاتها، فقالت أبو الشعر: "أريد أن أبقى وأصارح القارئ بهواجسي التي تتحرك في كل نص ضمنته مجموعتي الجديدة. وهذه ليست وصاية على النص، وليست دكتاتورية من الكاتب يلاحق فيها نصوصه، لكنها استمرار لنبض النص في روح الكاتب الذي لا

() إبراهيم، عبدالله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة**، ط١، ١٩٨٨م، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، د.م، ص ١٧٦.

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٢٥.

() خطأ إملائي، والصواب (اربطي) همرة وصل؛ لأنه أمر لفعل ماضي ثلاثي (ربط).

() أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٢٧.

يقبل بأن يدير وجهه عن أحرفه ويتركها منبوذة... أنا أحب أحرفي ولغتي وشخصياتي.. ولن أتخلى عنها بلا رحمة..!"[1]، ويرى الباحث أن أبا الشعر لم تكن بحاجة إلى أن تُضمّن مجموعتها القصصية بـ(إضاءة)؛ لأن القارئ مهما كانت درجة وعيه سيدرك مدى اندماجها بشخصياتها وحروفها ولغتها، ومدى حضور ذاتها خلف صوت الراوي المشارك بصنع القصة واسترجاع لحظات من حياتها بحد ذاتها، ففقد تكون هذه المجموعة القصصية سيرة ذاتية مصغرّة، بأسلوب جديد ومبتكر.

ثالثًا: السرد المتداخل

يظهر هذا الأسلوب السردي "عندما يتداخل السرد الموضوعي بالسرد الذاتي"[2]، إذ يبدأ السرد براوٍ عليم متابعاً للشخصيات وأحداث القصة، وراويًا لها، ثم ينتقل إلى سرد ذاتي، أي تقوم شخصية مشاركة في القصة برواية أحداثها والتعبير عن هواجسها ومتابعة فيما تفعله[3]، وقد يوظَّف هذا الأسلوب "لشد انتباه المتلقي أو لتغيير أنماط السرد القصصي وتنويعه بين الحين والآخر لدفع الملل والضجر عنه"[4].

ومثال هذا الأسلوب في المجموعة القصصية قصة (مارشات عسكرية)، التي بدأت بصوت راوٍ عليم/ راوٍ موضوعي، يسرد ما تقوم به الشخصيات بضمير (الغائب):

"كان هناك، يقبع في المخزن بتجاهل مؤسف، طبقة من الغبار المتراكم تملأ أطرافه البنّية، وقد سكنت فيه الحياة منذ دهر، وقف أمامه وتأمله بصمت، انحنى عليه، أحسه قطعة من روحه، وسرعان ما وجد قطعة طازجة من القماش، انحنى عليه من جديد، وانهمك بتلميعه..."[5].

بعد ذلك انتقلت نبرة الصوت إلى الشخصية الفاعلة في القصة، أي صوت الراوي المشارك عبر أسلوب السرد الذاتي بضمير (الأنا):

---

(1) المصدر السابق، ص ٩.

(2) جمعة، نجوى محمد، **أساليب السرد القصصي ووسائله في شعر أحمد مطر**، مجلة دراسات البصرة، ع ١٦، ٢٠١٣م، العراق، ص ١٢.

٣ انظر: مجموعة مؤلفين، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانين الروس**، ص ١٩٠

(4) جمعة، نجوى محمد، **أساليب السرد القصصي ووسائله في شعر أحمد مطر**، ص ١٢

(5) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٦٧

" - وجدته أخيرًا.. تعالوا لتروه...!

- أحضرت الراديو العتيق .. تعالوا.. أحضرت راديو جدكم.. راديو الفيلبس.."().

وهذا التناوب السردي، والتنويع في الأساليب امتد على طول القصة، فكانت الأصوات تتراوح بين صوت الراوي العليم/ الموضوعي، وصوت الشخصيات الفاعلة في القصة، مثل صوت الجد وصوت حفيده، وهذا التعدد الصوتي يمكن أن يُطلق عليه مصطلح (البولوفونية).

ومثل هذا الأسلوب السردي حضر في الجزء الأخير من قصة (أشياء صغيرة)، وفي قصة (سيرة العمالقة) من مجموعة أبي الشعر القصصية.

المبحث السادس: النسيج اللغوي

اللغة هي الوعاء الذي يستوعب عناصر العمل الأدبي، إذ لا تعبير دون لغة، ولا وصف أو تقرير أو إخبار أو سرد دون لغة، والأديب المبدع هو القادر على أن يطبعها بطابعه الخاص، فاللغة والتعبير الرابط بينهما وثيق؛ لأن مفهوم اللغة الأدبية عبّر عنه مصطفى مندور بقوله: "إن اللغة في الأدب مجموعة ألفاظ ذات الدلالات المعنوية والتصورية التي تستخدم للتعبير عن الأفكار والعواطف والانفعالات وتصويرها، فهي بهذا وسيلة للتعبير، وأداة يعبّر بها عن الواقع النفسي والوجداني وما يختلج النفس من الأحاسيس والمشاعر، فالألفاظ تلبس الفكرة وتنتقل إلى هن الآخرين"().

وفي هذا المبحث يجب التنويه إلى أن تعامل الباحث مع النسيج اللغوي في المجموعة القصصية لا يهدف إلى البحث عنها في ذاتها ومن أجل ذاتها، إنما تركز الدراسة على فهم وتحليل اللغة بالقياس إلى ما تؤديه من وظائف في التشكيل السردي والخطابي، ومن أبرز النماذج اللغوية التي شكلت المدونة السردية في المجموعة القصصية، ما يلي:

() المصدر السابق، ص ٦٧

() مندور، مصطفى، **اللغة والحضارة**، ط١، ١٩٧٤م، منشاة المعارف، القاهرة، ص ٧٤.

أولا: اللغة التقريرية

ومن مسمياتها الأخرى والرائجة (اللغة الخطابية المباشرة)، وهي التي يعبّر بها المؤلف عن أفكاره ومشاعره بصورة مباشرة دون الإيحاء والتخييل، وإنما يورد الصور اللفظية بما لها من دلالة لغوية. ذلك أن هذه الأفكار التي يسعى المؤلف في توصيلها إلى المتلقي لا تتحقق إلا بتوظيف لغة مباشرة تعبّر بدقة عن الغرض[1]، ومثال ذلك المشهد الآتي من قصة (دموع أم يوسف):

"لا أريد أن أتذكر كل الطقوس التي قادوني إليها، لا أريد أن أتذكر منظر الحفرة التي سكنها أبي، كنت أقف فوقها وأحس بأنها تناديني لأنام بجانبه.."[2].

حالة النفي كانت لغرض سردي أكثر مما هو لغرض نفسي بغية تحقيق التقرير والمباشرة والابتعاد عن الوصف والتخييل والإطناب والإطالة في الحكي، فجميع الطقوس التي عاشتها الأنا الساردة أثناء دفن والدها محفورة في مخيلتها وداخلها، لكنها ترفض أن تشاركها مع المتلقي/ القارئ واكتفت بمشهد حفرة القبر التي كانت تنادي عليها، ومن خلال هذه المباشرة شَعَرَ القارئ - لوهلة- من شدة الألم أن أبي الشعر تتحدث عن نفسها، وليس عن شخصية متخيلة في عمل قصصي.

وإن أبا الشعر كناقدة أكاديمية استغلت جهازها المعرفي في التعامل مع هذه اللغة لتوافق مقتضيات الخطاب القصصي، فعندما تعبّر عن أفكارها مستعملة اللغة المباشرة تقدّم وصفًا موجزًا يصل إلى حد التعداد النقطي فقط، فهي لا تتوانى في تقديم لغة عادية تتناسب وطبيعة الموقف الذي ترصده؛ لأن هنالك مواقف لا يجدي معها إلا الوصف المباشر مما يساعدها في الخروج من أي إطالة تتنافى مع جنس القصة القصيرة، ومثال ذلك مشهد وصف مقتنيات منزل الجدة في قصة (الحاكورة): "يشغلني كل شيء في بين الجدة، العقود، الخزانة الخشبية في الحائط بزخارفها،

---

(1) انظر: عبود، أوريدة، **اللغة ووظيفتها في تشكيل المكان**، مجلة الممارسات اللغوية، ع١٨، ٢٠١٣م، جامعة مولود معمري تيزي وزو، مخبر الممارسات اللغوية، الجزائر، ص٥١٥.

(2) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٤٧.

المكتبة الخشبية التي تضم كتب أبي في الكلية، السرير الكبير المصنوع من النحاس وعليه ناموسية بيضاء..."[٢].

هذا المشهد عبارة عن ذكر وتعداد فقط، دون التعمق بتفاصيله، وكأنَّ أبا الشعر تكتب تقريرًا صحفيًا عن محتويات مكان قامت بزيارته، تذكر وتعدد دون تفصيل خوفًا من أن يفوتها شيء وتنسى ذكره، وهنا يمكن أن نمثل بهذا النموذج البسيط على ما قالته أبو الشعر في مقدمة مجموعتها القصصية: "ربما لا يعاني غيري من هذه الازدواجية، بين لغة البحث العلمي الصارمة، ولغة الإبداع في الفن القصصي، ثم لغة الصحافة..."[١]، فلغة الصحافة حاضرة في الجانب التقريري، وأيضًا في تصوير الحياة اليومية المألوفة للشخصيات.

ثانيا: اللغة التصويرية

وهي اللغة التي قالت فيها جوليا كريستفا: "في إطار تصور كلاسيكي للفن، يعتبر التصوير تمثيلاً للواقع، ومع هذا التعريف يصبح شبيهًا بالمرآة. إنه يحاكي أو يعبّر عن حدث، عن حكي موجود بالفعل. من أجل هذا التعبير فالتصوير يوظف لغة خاصة من أشكال وألوان، حيث تنتظم في نظام مؤسس على العلامة التصويرية"[٣]، والتصوير في القصة القصيرة مختلف تمامًا عن نظيره في الرواية من ناحية الإيجاز والتكثيف والإيحاء، وهذا ما وظفته أبو الشعر في مجموعتها القصصية بعمومها، ويمثّل البحث على اللغة التصويرية بمشهد من قصة (أشياء صغيرة): "ينتهي الرنين وهي تقطع شارع المدينة المنورة، يعود الرنين من جديد.. تصر على رفع صوت المذياع، تسمع صوت إذاعة الجامعة الأردنية، ورجل السير يوقفها بإشارة من يده.. يمر الشيخ المسن من أمامها، تتابعه وهو يتكئ على عصاه.. ترفع يدها لرجل السير وكأنها تشكره لو لم يكن هنا لما توقفت.."[٤].

---

(١) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٦٠.

(٢) المصدر السابق، ص٨.

(٣) كريستفا، جوليا، **اللغة المرئية: التصوير**، ترجمة: عميروش بن يونس، مجلة نوافذ، ع٧، ١٩٩٩م، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص ٩٥.

(٤) أبو الشعر، هند غسان، **مارشات عسكرية**، ص ٥٣.

إن الوحدات اللغوية المركب منها هذا المشهد التصويري تتصف بالإيجاز والإيحاء والتكثيف، وهذه السمات لم تقدم المشهد منقوصًا، بل كان واضح المعالم، متناسب مع الحركة

السردية التي تعاين الحالة النفسية لبطلة القصة، وفي الوقت نفسه تعاين الواقع الحقيقي المحيط بها، من سيارات وناس ورجل أمن ومذياع، كل ما يحيط بها وهي في طريق البيت، وكل ما هو في داخلها أيضًا.

خاتمة

خلصت الدراسة إلى أن الخطاب في المجموعة القصصية (مارشات عسكرية) جاء خطابا متعدد الفنيات، فهو خطاب مكتنز بالأساليب السردية، من الحدث إلى الشخوص إلى الحبكة إلى الزمان والمكان، وأنه خطاب موجه ذو هدف، وظهرت فيه براعة الكاتبة هند أبي الشعر في نسج الخيوط وتحريك الشخصيات، لتنطق بما تريد عبر القص.

تناولت القاصة هند أبو الشعر من خلال مجموعتها القصصية "مارشات عسكرية" قضايا متعددة يمكن إدراجها ضمن أنواع الخطاب المتعددة "الأدبي والسياسي والتاريخي والاجتماعي والثقافي والفلسفي، بأسلوب خاص يستند إلى الخيال الذكي والترميز واستحضار الماضي، والبناء على ثنائيات ضديّة، كالحلم والواقع، والأمل واليأس، الماضي والحاضر، الحياة والموت.

ظهرت في المجموعة القصصية ثقافة الكاتبة، واطلاعها على التاريخ والسياسة، فاتصف خطابها بعمق المعنى ونفاذ العبارة إلى الهدف المرجو تقديمه للمتلقي، فامتاز خطابها بالرقي الفكري والموضوعي، وناقشت قضايا عميقة في الحياة، كتعلق الإنسان بالأرض والتاريخ والمبدأ، وناقشت فلسفة التعلق بالآخرين كالتعلق بالجد، أو الجدة، أو الأب أو الأم، وعبرت عن مفهومها من السلطة والولاء لها تاريخيا، وهذا يشي بالوطنية العالية والمقدرة على تحمل المسؤولية وخدمة الوطن والناس.

وقد امتلكت القاصة بصمة خاصة وأسلوباً مميزاً بعيداً عن النمطية والطرائق التقليدية في القص، فعلى الرغم من أنها طرحت مواضيع متداولة ومطروقة في الساحة القصصية إلا أنها اشتغلت على تقديمها بأسلوب مميز ونظرة متفردة تعبر عن رؤيتها الخاصة، فقد طرحت القضايا التي شغلت تفكيرها وعبرت عن رؤيتها وفلسفتها الخاصة في تأمل الحياة ناهلة من معين تجربة مديدة ومتنوعة، تزخر بكل أنواع المعرفة.، محاولة من خلال طرحها الحداثي دمج القارئ مع القصة ليجد هو الآخر إجابات لتساؤلاتها/ تساؤلات القصة.

ظهرت في القصص تحكم الكاتبة بأساليب السرد، فقدمت سردا ذاتيا لتسجيلات من الذاكرة عايشتها هي بنفسها أو استلهمت رموزها من الواقع، فتصوغ صورا رمزية وأخرى سردية إنسيابية للتعبير عن الواقع وعن المشهد الجاثم في مخيلتها، فلم يشعر المتلقي بملل السيرة، ولا بشطحات الخيال والغرائبي، بل كانت القصص قريبة من الفهم والواقع، وظهر عندها أيضا

نوع من السرد المتداخل، وتعدد الأصوات في القص، وتعددت الخطابات، فمن الراوي المشارك إلى الراوي العليم، إلى الشخصيات البطلة الناطقة بكل حيادية، وبعض الشخصيات كانت مكبلة برؤية الكاتبة وفلسفتها، حيث يشعر المتلقي أنه أمام سرد قريب من الواقع ويعبر عن المعوقات التي تعيق الإنسان في حياته، فالشخصية في قصص أبي الشعر مجرد أصوات، تقدم بلا ملامح أو أسماء، في كثير من المواضع، وهذه سمة فنية إبداعية، إذ لا حضور للشخصنة أو الفردانية والأنا في معالجة قضايا فكرية جمعية عليا، في مواجهة ما يهدد الجماعة من احتلال وتشريد ومسخ للهوية ونسف للتراث، فوجدنا الشخصيات متصفة باليأس، والحسرة على التاريخ الماضي، والحيرة، والبحث عن بدائل، هذه شخصيات قدمت فكرا إيديولوجيا يمس حياة الجماعة، تختصر رؤية الكاتبة للماضي والحاضر والمستقبل.

وعلى مستوى الزمان فإن أبا الشعر كسرت الحدود الفاصلة بين العصور، لكنها لم تبتعد كثيرا ولم تتوغل في التاريخ لأبعد من الحرب العالمية الأولى، وأحضرت شخصيات تاريخية في أكثر من قصة وجعلت لها حيزا في السرد لتمرير جملة من الرسائل للقارئ، إذ لم تجعل هذه الشخصيات محورا أساسيا في القصة، بل استوحتها للرمز لا أكثر، للتعبير عن اتصال الحاضر بالماضي، أما المكان فعند أبي الشعر تنوع بين البيت والحقل والحرش وأماكن العبادة، والأرض المحتلة، المكان عند هند أبي الشعر يشكل وجدانا وعقيدة وذكريات، وهو مسرح للأحداث.

وعلى مستوى اللغة، جاءت لغة هند لغة بين الجزالة والرصانة والسهولة والسلاسة، دون تقعر، فخطابها كان سهل الفهم وألفاظها رتيبة، فلغتها عالية وليست مبتذلة، وعندما تقص قصصا من الواقع المعاش في عصرنا كانت لغتها سليمة وغير مبتذلة.

لا تدعي هذه الدراسة أنها وصلت لكل ما يمكن أن يقال في خطاب هند أبي شعر القصصي من خلال هذه المجموعة، بل لا بد من دراسات ترادف هذه الدراسة، وتسلط الضوء أكثر على مفهوم المكان والبطل، فهذان البناءان الفنيان عند الكاتبة لهما دلالات متعددة، إذ أن البطل في أكثر من موضع كان يفاجئ المتلقي بتصرفاته، وأكثر القصص كانت نهايتها من حيث البطل غير متوقعة، وهذا ينم عن ثقافة فلسفية عند الكاتبة، ينبغي أن يسلط عليها الضوء، والله ولي التوفيق.

المراجع

- إبراهيم، عبدالله، أبنية الحدث في رواية الحرب، مجلة الأقلام، ع٩، ١٩٨٨.

- إبراهيم، عبدالله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، ط١، ١٩٨٨م، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، د.م.

- إبراهيم، عبدالله، السردية العربية، ط١، ١٩٩٢م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

- إبراهيم، عبدالله، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ١٩٩٠م، المركز الثقافي العربي- بيروت.

- إبراهيم، محمد إسماعيل، ١٩٨٠، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، ط٢، القاهرة: دار الفكر العربي، مادة: خطب.

- إبراهيم، محمد الأمين ولد مولاي، بنية الخطاب ودلالتها في رواية: القبر المجهول أو الأصول لأحمد ولد عبد القادر- مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني، تقديم: سعيد يقطين، ط١، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

- إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ط١، ١٩٨٠م، النادي الأدبي، الرياض.

- ابرير، بشير ١٩٩٥، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، المملكة العربية السعودية: مجلة المنهل، عدد ٥٢٤، سنة ١٩٩٥.

- ابن فارس، أحمد، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، د.ط، ١٩٧٩م، دار الجيل، بيروت.

- ابن مالك، رشيد ٢٠٠٠، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ط١، الجزائر: دار الحكمة.

- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي, لسان العرب, ط٣, (١٤١٤هـ), دار صادر بيروت.

- أبو الشعر، هند ٢٠٠٦، الأعمال الكاملة، ط١، عمان: دار ورد.

- أبو الشعر، هند ٢٠١٣، المجموعة القصصية "مارشات عسكرية"، ط١، عمـان: دار ورد للطباعـة والنشر.

- أبو الشعر، هند، لم نكتب أدبا بعمق النكبة، مقابلة على الموقع الإلكتروني للجزيرة، تاريخ٢٠١١/١٠/٣، الموقع: http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/

- أبو شريفة، عبد القادر، قزق، حسين لافي ٢٠٠٨، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط٤، عمان: دار الفكر ناشرون وموزعون.

- إدريس، حمادي، المنهج الأصولي في فقه الخطاب، ط١، ١٩٩٨م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- استيتية، سمير شريف، الخطاب في الدراسات اللسانية الحديثة، الموسم الثقافي الواحد والثلاثون لمجمع اللغة العربية الأردني، ٢٠١٣م، الأردن.

- أسعد، سامية أحمد، القصة القصيرة وقضية المكان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٢، ع ٤، ١٩٨٢م.

- إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، ط١، ١٩٨٦م، دار الفكر العربي، بيروت.

- إسماعيل، محمد السيد، بناء (فضاء المكان) في القصة العربية القصيرة، ط١، ٢٠٠٢م، دائرة الثقافة والإعلام- حكومة الشارقة، الإمارات.

- الأخفش، أبو الحسن المجاشعي بالولاء البلخي ثم البصري المعروف بالأخفش الأوسط، معاني القرآن، تحقيق: هدى قراعة، ط١، ١٩٩٠م، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر.

- الباردي، محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ط١، ٢٠٠٠م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- البدراني، حميد عبد الوهاب، الشخصية الإشكالية (مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع-عمان، ط١، ٢٠١٤م.

- البلال، معاوية، قراءة في استراتيجية المعنى/ المكان في القصة السودانية الحديثة، مجلة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، ع٢٢، ٢٠٠٠م، سلطنة عمان.

- البوريمي، محمد منيب، الفضاء الروائي في الرواية المغاربية الحديثة، ط١، ٢٠٠١م، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة الجسور، جدة.

- التجديتى، نزار، نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث، مجلة علامات في النقد الأدبي- النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج١٠، ج٣٧، ٢٠٠٠م، السعودية.

- التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب،ط١، د.ت، دار الكتب العلمية، بيروت.

- الجابري، محمد عابد ١٩٨٢، الخطاب العربي المعاصر ، ط١، بيروت: دار الطليعة.

- الجرجاني، علي بن محمد (ت ٨١٦هـ)، كتاب التعريفات، تحقيق محمد المنشاوي، ط١ ، القاهرة: دار الفضيلة، ٢٠٠٤.

- الجيار، مدحت، جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مقال ضمن كتاب (عيون المقالات)، ط٢، ١٩٨٨م، دار قرطبة.

- الحجري، إبراهيم، (٢٠١٣)، القصة العربية الجديدة مقاربة تحليلية، دمشق: النايا للدراسات والنشر ومحاكاة للدراسات والنشر والشركة الجزائرية للنشر والتوزيع.

- الحراحشة، منتهى، هند أبو الشعر جسدت صوتها الأدبي الخاص، ندوة أقامها منتدى الرواد الكبار، صحيفة الغد، الخميس ١٦ شباط / فبراير ٢٠١٢/٦٢٢٩٤٠http://www.alghad.com/articles

- الحراصي، عبد الله ٢٠٠٢، دراسات في الاستعارة المفهومية، ط١، عمان: مؤسسة عمان للطباعة والنشر.

- الحسن، لينة علي، أقوال الشخصيات في رسالة الغفران، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج ٣٨، ع٣، ٢٠١١م، الأردن.

- الخبو، محمد، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ط١، ٢٠٠٣م، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس.

- الخزام، خزيم سالم علي، مفهوم الخطاب في المدارس اللسانية المختلفة، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع٢٧، ٢٠١٣م، الجزائر.

- الخطيب، عماد علي سليم أحمد، دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية: دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات- فلسطين، ع٢٥، ٢٠١١م.

- الخلف، محمد، نحو النص في الخطاب القرآني، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.

- الدهون، إبراهيم، المكان في الرواية السعودية: رؤية ونماذج، الجوبة-مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٣٥، ٢٠١٢م.

- الرازي، محمد بن أبي بكر (ت ٦٦٦هـ)، مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٩، مادة خطب.

- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط٣، ٢٠٠٢م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

- الزَّبيدي ، محمّد بن محمّد، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، د.ط، ١٩٨٠م، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

- الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق محمد مرسي عامر. مج ٥-٦، القاهرة: دار المصحف، د.ت.

- الزهراني، أسماء، بطولة الزمن السردي: و أزمة الذات الأنثوية في القصة: القاصتان هدى المعجل و خديجة الصاعدي أنموذجا، مجلة الجوبة –مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٥١، ٢٠١٦م.

- الزواوي بغورة ٢٠٠٠، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- السامرائي، علي عبد الرزاق حمود، الزمن في الحكاية الإطارية سابع أيام الخلق أنموذجاً، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد- العراق، ع٦٣، ٢٠٠٢م.

- السعافين، إبراهيم، تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية، ط١، ١٩٩٦م، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان.

- السعدني، مصطفى ١٩٩٤، مدخل إلى بلاغة النص، ط١، الإسكندرية: منشأة المعارف.

- السعران، محمود، علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، ط٢، ١٩٩٧م، دار الفكر العربي، القاهرة.

- السماوي، أحمد، فن السرد في قصص طه حسين، ط١، ٢٠٠٢م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس.

- السمرة، محمود ١٩٧٤، في النقد الأدبي، ط١، بيروت: الدار المتحدة للنشر.

- الشاروني، يوسف ١٩٦٧، دراسات في الرواية والقصة القصيرة- القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

- الشياب، صدام علاوي سليمان، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، ٢٠٠٧م، عمادة الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن.

- الصمادي، لينا ٢٠٠٣، قصص بسمة النسور: دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير غير منشورة، المفرق: جامعة آل البيت.

- الطاهر، علي جواد ١٩٧٩، مقدمة في النقد الأدبي، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- العاني، شجاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، ط١، ١٩٩٤م، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

- العرود، أحمد ياسين، المكان في الفعل الروائي: دراسة في رواية الغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة إربد للبحوث والدراسات- الأردن، ٢٠٠٦م، مج١٠، ع١.

- العطيات، محمد ١٩٨٥، القصة الطويلة في الأدب الأردني، ط١، عمّان: دار الثقافة.

- العف، عبد الخالق محمد، الزمان والمكان في رواية رابع المستحيل للقاص عبد الكريم السبعاوي، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية- غزة- فلسطين، مج١٦، ع٢.

- العموش، خلود، الخطاب القرآني، دار جدارا للنشر والتوزيع، الطبعة الألى: ٢٠٠٨م.

- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ١٩٩٠م، دار الفارابي- بيروت.

- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط١، ١٩٩٠م، دار الفارابي.

- الفاعوري، عوني، المكان في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، مجلة دراسات-العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٢٧، ع١، ٢٠٠٠م.

- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت١٧٠هـ)؛ العين، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي: ١/٦٠، ط دار الرشيد ببغداد، سنة ١٩٨٠م.

- الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب (ت ٨١٧هـ)، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، ط٨، بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥.

- الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، تحقيق: محمد علي النجار، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م.

- الفيومي، إبراهيم ١٩٧٥، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، عمان: منشورات وزارة الثقافة.

- الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ط١، ٢٠٠٦م، مكتبة الآداب، القاهرة.

- الماضي، شكري عزيز، (٢٠١٣)، في نظرية الأدب، ط٤، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- المسدي، عبد السلام ١٩٨٢، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، تونس: الدار العربية للكتّاب.

- المشايخ، محمد ٢٠٠٧، القصة القصيرة في الأردن: الجذور والتحولات، موقع ديوان العرب ، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article١٠٦٥٩ ، تاريخ ٢٩ أيلول ٢٠٠٧.

- المهندس، كامل، وهبة، مجدي ١٩٨٤، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان.

- الموسى، نهاد ١٩٨٤، النحت في اللغة العربية، ط١، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر.

- النصير، ياسين، الرواية والمكان –دراسة المكان الروائي، د.ط، ٢٠١٠م، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا.

- النصير، ياسين، دلالة المكان في قصص الأطفال، ط١، ١٩٨٥م، دار ثقافة الأطفال، بغداد.

- الورتاني، عبد الرزاق، مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، العدد١٠، تونس١٩٧٧م.

- الوعر، مازن، اللسانيات وتحليل الخطاب السياسي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ١١، ع ٤٤، ١٩٩٣م، الكويت.

- اليحيائي، شريفة خلفان، تجليات المكان في القصة العمانية: مقاربة موضوعاتية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ٢٢، ع ٨٦، ٢٠٠٤م.

- ايدل، ليون، القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ترجمة: محمود السمرة، ط١، ١٩٥٩م، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت.

- بارت، رولان ١٩٨٨، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ط١، الدار البيضاء: دار توبقال.

- باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: هلسا، غالب، ط٣، ١٩٨٧م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ط١، ١٩٩٠م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ط١، ١٩٩٧م، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

- بدوي، أحمد زكي ١٩٩١، المعجم العربي الميسر، ط١، القاهرة: دار الكاتب المصري.

- براون، ج.ب، بول،ج. ١٩٩٧، تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني، منير التريكي، ط١، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود.

- برنس، جيرالد ٢٠٠٣، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط١، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.

- برنس، جيرالد، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ط١، ٢٠٠٣م، المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

- بشر، كمال، دراسات في علم اللغة، ط١، ١٩٩٨م، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

- بنحدو، رشيد، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج/٢٣ ع١، يوليو ١٩٩٤م.

- بوجراند، روبرت دي، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط١، ١٩٩٨م، عالم الكتب، القاهرة.

- بوجراند، روبرت، ١٩٩٨، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط١، القاهرة: عالم الكتب.

- بوجملين، لبوخ، الخطاب بين التداولية والتحليل اللساني، وقائع الملتقى الدولي: الوحدات اللسانية والتحليل اللساني- وحدة بحث اللسانيات والنظم المعرفية المتصلة بها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٧م، تونس.

- بوجملين، لبوخ، الخطاب بين التداولية والتحليل اللساني، وقائع الملتقى الدولي: الوحدات اللسانية والتحليل اللساني- وحدة بحث اللسانيات والنظم المعرفية المتصلة بها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٧م، تونس.

- بوحوش، رابح، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار- الجزائر، دط.

- بودرع، عبد الرحمن ٢٠١٤، في تَحليل الخطاب الاجتماعي والسياسي، قضايا ونماذج من الواقع المعاصر، ط١، المغرب، مطبعة الخليج العربي.

- بوقرة، نعمان ٢٠٠٧، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة، مجلة علامات في النقد، العدد ٦١، أيار ٢٠٠٧.

- تشارلتن، هـ. ب ١٩٥٩، فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، القاهرة: لجنة التأليف والنشر والترجمة.

- تودروف، تزفتان ١٩٩٣، اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، بيروت: المركز الثقافي.

- تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط٢، ١٩٩٠م، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

- تودوروف، تزفيتان، مقولات السرد الأدبي في كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا، ط١، ١٩٩٢م، منشورات اتحاد كتاب المغرب.

- ثامر، فاضل ١٩٩٤، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط١، المغرب: المركز الثقافي العربي.

- جبار، صفاء ١٩٩٦، تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية (دراسة في الأسس النظرية)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب.

- جمعة، بوشوشة، جماليات بنية الخطاب السردي في رواية (تماسخت دم النسيان)، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، ٢٠٠٣م، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

- جمعة، نجوى محمد، أساليب السرد القصصي ووسائله في شعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة، ع ١٦، ٢٠١٣م، العراق.

- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، ط١، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط٣، ٢٠٠٣م، منشورات الاختلاف.

- جينيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط١، ١٩٨٩م، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، د. م.

- حجازي، سمير، التفسير السيكولوجي لشيوع القصة القصيرة، مجلة فصول، ع٤، ١٩٨٢م، القاهرة.

- حزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، ط١، ٢٠٠٥م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- حفصاوي، خيرة، بنية الخطاب الروائي، رواية الطلياني لشكري المبخوت أنموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجيلالي بونعامة، الجزائر، ٢٠١٦.

- حمادة، إبراهيم ١٩٧١، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط١، القاهرة: دار الشعب.

- حماش، جويدة، بناء الشخصية في حكاية عبدو وجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السيميائيات)، ط١، ٢٠٠٧م، منشورات الأوراس، الجزائر.

- حمدان، عبد الرحيم حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في رواية (عمر يظهر في القدس) للروائي نجيب الكيلاني، أعمال المؤتمر العلمي الخامس بعنوان: القدس تاريخاً وثقافة- كلية الآداب- الجامعة الإسلامية بغزة- فلسطين، ٢٠١١م.

- حنفي، حسن، تحليل الخطاب، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية-مصر، مج٦، ع٦، ١٩٩٧م.

- خليل، إبراهيم ٢٠١٦، مراوغة السرد وتحولات المعنى: فصول في القصة القصيرة، عمان: الآن ناشرون وموزعون.

- خليل، إبراهيم، في الأدب والنقد، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠.

- خليل، إبراهيم، هند أبو الشعر في مارشات عسكرية: حكاية الذات والحنين إلى الماضي، صحيفة "قاب قوسين" الثقافية، تاريخ ١/٩/٢٠١٥، الرابط الإلكتروني: /http://www.qabaqaosayn.com/content.

- خليل، إبراهيم، هند أبو الشعر في مارشات عسكرية: حكاية الذات والحنين إلى الماضي، صحيفة "قاب قوسين" الثقافية، تاريخ ١/٩/٢٠١٥، الرابط الإلكتروني: /http://www.qabaqaosayn.com/content

- رضوان، عبدالله ١٩٨٣، النموذج وقضايا أخرى: نقد أدبي، ط١، عمّان: إصدارات رابطة الكتاب الأردنيين.

- ريكور، بول ٢٠٠١، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة- حسان بورقية، ط١، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

- ريكور، بول، النص والتأويل، ترجمة مصطفى عبد الحق، مجلة العرب والفكر العلمي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨.

- زنكي، أحمد كمال ١٩٦٧، الأساطير، المكتبة الثقافية، ط١، القاهرة: دار الكاتب العربي للنشر.

- زيتوني، لطيف ٢٠٠٢، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر.

- زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي- إنكليزي- فرنسي، ط١، ٢٠٠٢م، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، لبنان.

- سعد، محمد توفيق، ١٩٨٧، دلالة الألفاظ عند الأصوليين، ط١، القاهرة: مطبعة الأمانة.

- سعدية، نعيمة، تحليل الخطاب والإجراء العربي: قراءة في القراءة، مجلة الأثر- أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، د.ت، الجزائر.

- سلام، محمد زغلول١٩٧٣، دراسات في القصة العربية الحديثة- أصولها، واتجاهاتها، إعلامها، الإسكندرية: منشأة المعارف.

- سيجر لينداء القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية، ترجمة أديب خضور، العدد ٣٤، ٢٠٠٨م، سلسلة المكتبة الإعلامية.

- سيمور، شارلوت، وآخرون ٢٠٠٦، موسوعة علم الإنساني؛ المفاهيم والمصطلحات الإنثروبولوجية، ترجمة مصباح الصمد، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

- شابن الشيخ، عبد الغني، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منوري قسنطينة-كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية- الجزائر، بإشراف: حسين خمري، تاريخ المناقشة: ٢٠٠٨م.

- شابي، سعاد، الزمن السردي في النص القصصي العربي، مجلة الحقوق والعلوم الانسانية – جامعة زيان عاشور بالجلفة- الجزائر، ع٨، ٢٠١١م.

- شانصويل، ليون ١٩٦٠، تاريخ المسرح، ترجمة شرف الدين نعمان أباظة، ط١، بيروت، منشورات عويدات.

- شعث، أحمد جبر، تقنية الراوي في رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، ع٢، ٢٠٠١م، حولية كلية البنات للآداب والعلوم والتربية (القسم الأدبي- التربوي).

- شلطف، فاطمة زكي محمود، الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية ١٩٨٠-٢٠٠٠، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية- كلية الدراسات العليا- الأردن.

- شنوان، يونس ١٩٩٩، اللون في شعر ابن زيدون، ط١، إربد: منشورات جامعة اليرموك.

- صحراوي، إبراهيم ١٩٩٩، تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، ط١، الجزائر: دار الآفاق، الجزائر.

- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ط١، ١٩٩٩م، الشركة العالمية للكتاب، ومكتبة المدرسة، ودار الكتاب العالمي، لبنان.

- عباس، إحسان ١٩٨٠، من الذي سرق النار؟، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- عبد الحميد، شاكر ٢٠٠١، التفضيل الجمالي، ط١، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة؛ سلسلة عالم المعرفة.

- عبد الغفار، أحمد ١٩٨١، التصور اللغوي عند الأصوليين، ط١، الإسكندرية: مكتبات عكاظ للنشر.

- عبد النور، جبور ١٩٧٩، المعجم الأدبي، ط١، بيروت: دار العلم للملايين.

- عبدالله، عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ط١، ١٩٨٦م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

- عبدالملك، بدر، المكان في القصة القصيرة في الإمارات، ط١، ١٩٩٧م، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي- الإمارات.

- عبود، أوريدة، اللغة ووظيفتها في تشكيل المكان، مجلة الممارسات اللغوية، ع١٨، ٢٠١٣م، جامعة مولود معمري تيزي وزو، مخبر الممارسات اللغوية، الجزائر.

- عبيد، محمد صابر، وسوسن البياتي، مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي (قراءة في قصص عبد الإله عبد القادر)، ط١، ٢٠٠٨م، دار المعين للنشر، القاهرة.

- عزام، محمد ٢٠٠١، النص الغائب، ط١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- عصفور، جابر، آفاق العصر، ط١، ١٩٩٧م، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا.

- علوش، سعد ١٩٨٥، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، الدار البيضاء: سوشبرس.

- عليان، حسن ١٩٩٣، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، ط١، عمّان: دار أزمنة.

- عمر، أحمد مختار، ١٩٨٢ م، اللغة واللون، ط١ ، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.

- عمر، مصطفى علي ١٩٨٦، القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث، ط٣، القاهرة: دار المعارف.

- عناني، محمد ١٩٩٥، من قضايا الأدب الحديث، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- عوض، يوسف ١٩٩٣، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط١، القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع.

- غلفان، مصطفى، اللسانيات وتحليل الخطاب: أية علاقة؟ تساؤلات منهجية، مجلة فصول، ع٧٧، ٢٠١٠م، مصر.

- فريرة، توفيق ٢٠٠٠، كيف أشرح النص الأدبي، ط١، تونس: دار قرطاج للنشر.

- فضل، صلاح ٢٠٠٩، أساليب السرد في الرواية العربية، ط١، دمشق: دار المحبة.

- فوكو، ميشيل ١٩٨٥، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط١، الدار البيضاء: الدار المغربية للنشر.

- قاسم، سيزا، تقديم وترجمة مقال (مشكلة المكان الفني)، يوري لوتمان، ضمن كتاب عيون المقالات.

- قطامي، سمير ١٩٨١، الحركة الأدبية في شرق الأردن، منذ قيام الإمارة حتى عام ١٩٤٨، عمان: وزارة الثقافة والشباب.

- قطامي، سمير ١٩٨٩، الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨ –١٩٦٧، عمّان: وزارة الثقافة.

- كريستفا، جوليا، اللغة المرئية: التصوير، ترجمة: عميروش بن يونس، مجلة نوافذ، ع٧، ١٩٩٩م، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

- كريستيفا، جوليا ١٩٩٧، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، ط٢، المغرب: دار توبقال.

- كليب، سامي ٢٠١٧، البراغماتية في تحليل أفعال الخطاب السياسي، ط١، بيروت: دار الفارابي.

- كليطو، عبدالفتاح، الحكاية والتأويل (حكايات في السرد العربي)، ط١، ١٩٨٨م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

- لوكاتش، جورج ١٩٨٦، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط٢، بغداد: دار الثقافة والإعلام.

- ليوين، فان ٢٠٠٧، إضفاء الشرعية وتجريد الآخرين منها، ص.٩٢ نقلا عن: مزيد، بهاء الدين، تبسيط التداولية: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، القاهرة: شمس للنشر والإعلام.

- مانفريد، يان، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ترجمة: أماني أبو رحمة، ٢٠١١م، ط١، دار نينوى، دمشق.

- مجمع اللغة العربية ٢٠٠٤، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط١، ، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، د.ط، د. ت، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين.

- مدقن، كلثوم، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح"، الأثر- مجلة الآداب واللغات- جامعة ورقلة، ع٤، ٢٠٠٥م، الجزائر.

- مرتاض، عبد المالك، ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية شمال بغداد، ط١، ١٩٩٣م، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.

- مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، ط١، ١٩٩٨م، سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.

- مرتاض، عبد المالك ٢٠٠٢، في نظرية النقد، ط١، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر.

- معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، بإشراف محمد القاضي، دار الفارابي-لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

- مفتاح، محمد١٩٩٦، التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- مقدسي، أنطوان، الحداثة والأدب، مجلة الموقف الأدبي، ع/٩دمشق، ١٩٧٥م.

- مندور، مصطفى، اللغة والحضارة، ط١، ١٩٧٤م، منشاة المعارف، القاهرة.

- نجم، محمد يوسف ١٩٥٥، فن القصة، ط١، لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر.

- نوفل، يوسف، قضايا الفن القصصي، ط١، ١٩٧٧م، دار النهضة العربية، القاهرة.

- نيازك، فاطمة الزهراء ٢٠١٧، التعدد القرائي في رواية "جيرترود" (شهادات وقراءات)، موقع أنفاس نت من أجل الثقافة والإنسان، ٢٤تشرين٢٠١٧ ١، الرابط الإلكتروني: /http://www.anfasse.org

- هلال، محمد غنيمي ١٩٧٣، النقد الأدبي الحديث، ط١، بيروت: دار العودة.

- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ١٩٧٣م، دار العودة- بيروت.

- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط١، ١٩٧٣م، دار الثقافة ودار العودة، بيروت .

- هوايتنج، فرانك م. ١٩٧٠، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، ط١، القاهرة: دار المعرفة، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر نيويورك.

- وارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط١، ١٩٧٢م، مطبعة الطرابيشي، بيروت.

- وهبة، مجدي، المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، ١٩٨٤م، مكتبة لبنان.

- ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، د. ط، ١٩٨٧م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- ياغي، هاشم ١٩٨١، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ١٨٥٠-١٩٦٥، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- يقطين، سعيد ٢٠٠٥، النص والنص المترابط، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م، المركز الثقافي العربي-المغرب.

- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السر- التبئير)، ط٣، ١٩٩٧م، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت.

- يوسفات، لطيفة، المكان في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية –جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، ع٢٠، ٢٠١٤م.

الملاحق

ملحق١

السيرة الذاتية

أ.د. هند غسان أبو الشعر

هند أبو الشعر من مواليد مدينة عجلون، تحمل شهادة الدكتوراه في التاريخ، وتخرجت في الجامعة الأردنية للمراحل الثلاث (البكالوريوس، الماجستير، الدكتوراه) في قسم التاريخ بكلية الآداب، انتقلت للعمل في جامعة آل البيت عند تأسيسها سنة ١٩٩٤م، أستاذة للتاريخ الحديث في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وترأست عمادة الآداب، وقسم التاريخ في جامعة آل البيت، كما ترأست مكتبة الجامعة الأردنية، وعملت في الصحافة.

نبغت هند أبو الشعر في كتابة الشعر بسن مبكرة، ونشرت إنتاجها في الصحف المحلية وبعض الصحف العربية، وشاركت في النشاطات الأدبية أثناء دراستها في الجامعة الأردنية، بالعديد من الأمسيات الشعرية، ثم انتقلت للمشاركة في أمسيات شعرية متعددة في الأندية الثقافية مثل نادي خريجي الجامعة الأردنية، جامعة اليرموك، جمعية اليرموك في الزرقاء، نادي أسرة القلم، نادي الشبيبة المسيحي، نادي دير اللاتين...إضافة إلى أندية أخرى في كل من إربد والمفرق.

انتقلت ومنذ انتسابها إلى رابطة الكتاب الأردنيين، إلى كتابة القصة القصيرة، و تخصصت بها، ونشرت إنتاجها في مجلة الجيل الجديد ، أفكار، صحف الرأي، الدستور، صوت الشعب، إضافة إلى صحف عربية متعددة في الخليج (الفجر، البيان، الشرق الأوسط) وصحف مغربية وعراقية، وشاركت في العشرات من الأمسيات القصصية والمحاضرات حول القصة تصل إلى أكثر من ١٠٠ أمسية وندوة.

جمعت إنتاجها القصصي في خمس مجموعات حتى الآن، هي على الترتيب:-

١- شقوق في كف خضرة، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ١٩٨٢م.

٢- المجابهة، عمان، ١٩٨٤م.

٣- الحصان، رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٩٠م.

٤- عندما تصبح الذاكرة وطناً، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦م.

٥- الوشم ، منشورات الدائرة الثقافية ، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٠م.

إضافة إلى مجموعة قصصية مخطوطة لم تنشر بعد، ومجموعة شعرية مخطوطة.

٦- الأعمال الكاملة – صادرة عن البنك الأهلي / عمان، ٢٠٠٦م.

و لها من الكتب المنشورة في مجال تخصصها:-

١. حركة المختار بن أبي عبيد الثقفي في الكوفة، منشورات عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية ، ١٩٨٤م.

٢. إربد وجوارها (ناحية بني عبيد ١٨٥٠م-١٩٢٨م)، منشورات جامعة آل البيت وبنك الأعمال، عمان، ١٩٩٥م.

٣. دراسات في مصادر تاريخ العرب الحديث، (محررة ومشاركة) منشورات جامعة آل البيت، عمان ١٩٩٨م.

درّست العديد من المساقات في التاريخين الإسلامي والحديث ومتطلبات الجامعة لمرحلتي الماجستير والبكالوريوس ومنها : التدوين وكتابة التاريخ عند المسلمين، ملكية الأرض، التجارة الداخلية والخارجية، المدينة والريف والبادية، تكوين الدولة الإسلامية(١)، التاريخ الإسلامي ودور آل البيت فيه ، تاريخ العالم الإسلامي في العصر الحديث، العالم الإسلامي من القرن ٥ هـ/١١م – ق ٩ هـ/١٦م ، دراسات في المصادر ، المهن والحرف والقوى الفاعلة في المجتمع الإسلامي، تاريخ الفكر السياسي الإسلامي (القرن الأول-العاشر الهجري) تاريخ العالم الإسلامي في القرنين الثاني والرابع الهجريين ، تاريخ الأردن ، تاريخ القدس ، العلاقات الخارجية للعالم الإسلامي ، نهضة إسلامية حديثة ، تاريخ الفكر السياسي في الإسلام ، وغيرها من المساقات.

الملخص باللغة الإنجليزية

Abstract

Analysis of the discourse in the anecdotal group

"Military marches" of Hind Abu Al_Shaar

By

Ahmed Mahmoud Fayez Ahmed

Supervised by:

Muntaha Al Harahsha

The aim of this thesis was to analyze the narrative discourse in the stories of military marches by the writer Hind Abu Sha'ar. It included an introduction, a preface, three chapters and a conclusion. The book presented the importance of the study, the motives of its choice, its methodology and the most important difficulties it faced.

The first chapter dealt with the types of discourse in the stories of military marches. The talk was about political, historical and religious discourse, and that the stories groups dealt with different types. Of speeches, and sometimes speeches vary within a single story.

In the second chapter we talk about the levels of discourse, the discourse of the narrator, the types of narrator and his techniques, the letter and types of characters, and the types of discourse such as the discourse of the narrator, the speech delivered, the free speech, the direct speech and the indirect speech.,

The third chapter is a talk about the technical elements, such as the event and place, the characters, and narrative methods.

The research concluded with the conclusion of the most important results, the military marches, provided a kind of discourse varied and multi-level at all, and it mastered the mastery of the symbol and inspiration, and recall history and employment through historical symbols.

The letter was accompanied by an introduction to the writer Hind Abu Sha'ar and a list of sources and references.