

مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية  
علمية محكمة، العدد ٣٨، ربيع ١٣٩٥ هـ. ش/  
٢٠١٦ م؛ صص ٤٣-٤٤

## تحليل الخطاب الروائي في مجموعة «مغرب الشمس» لحسن برطال (مركزاً على أهم المفاهيم الروائية كالتبشير و المسافة و الصوت لدى «جرار جنيت»)

جهانگیر امیری<sup>١\*</sup>، سمیره خسروی<sup>٢</sup>

١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة رازي

٢. طالبة دكتوراه في اللغة العربية و آدابها بجامعة رازي

تاريخ قبول: ١٣٩٤/٠٧/٠٥

تاريخ استلام: ١٣٩٤/٠٢/٠٦

### الملخص

تنتمي مجموعة «مغرب الشمس» لحسن برطال إلى فصيلة القصة العربية القصيرة جداً ويميل برطال فيها إلى توظيف السرد كعنصر تكويني مهم في بناء قصصه مع تلاعب بالضمائر عبر تناوب الأشخاص في التعبير عن هواجسهم أو سرد حكاياهم. تهدف هذه الدراسة إلى إثبات مقدرة القصة القصيرة جداً في مجارة أنواع الحكاية من حيث صياغة الخطاب الروائي وتوظيف مباحث التحليل الخطابي بحثاً عن الإجابة على هذه الأسئلة: ما هي أنواع الخطاب الروائي في قصص برطال القصيرة جداً؟ وما هي الرؤى والمواضيع الإيديولوجية التي تناولتها عملية السرد في هذه القصص؟ وكيف رسم برطال الشخصيات في قصصه و جعلها تنتمي إلى فئات اجتماعية متباينة بمختلف الأساليب و اللغات و يعبر عن إيديولوجياتها وانتماءتها عن طريق الخطاب؟ من أهم نتائج الدراسة أنّ هذه القصص مع كثرتها واستقلالها الموضوعي واختلافها من الجانب الروائي ولكن ذات قواسم مشتركة كثيرة في الشخصيات البؤرية ووجهات النظر التي تحملها. زد على ذلك، هذا النوع من القصة يتناغم مع نظرية «جنيت» الروائية وتستطيع أن تتلائم مع أي عمل سردي آخر في مجال الخطاب.

**الكلمات الرئيسية:** القصة القصيرة جداً؛ تحليل الخطاب؛ الحوار؛ حسن برطال؛ جرار جنيت.

### ١. المقدمة

#### ١-١. مسألة البحث

إنّ النص السردي بأنواعها المتعددة هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تشخيص الذات والواقع والكشف عن ذاتها لكونها فن متعدد الأصوات ومتعدد الإيديولوجيات. ويحمل مصطلح السرد في عمومته على المرويات باختلاف أنواعها الشفوية والمكتوبة، وجاءت في معاجم اللغة بمعنى تقديم شيء إلى شيء آخر، تأتي به تتسقا بعضه في أثر بعض متابعا، ومنه يقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا

إذا تابعه (ابن منظور، ١٩٩٣م، ج٣: ٢١١). ويرى تيري ايغلتن «أنّ "علم السرد" هو وليد الدراسات اللغوية /البنوية. ويهتم بتحليل محتوى القصة، الذي هو عبارة عن تركيبها وأساليب بنائها والعلاقات الداخلية لتلك التراكيب فيما بينها في القصة.» (ايغلتن، ١٩٩٥م: ١١٦-١١٣).

القصة في اشكالها المختلفة (القصة الطويلة، القصة القصيرة، أفصوصة والقصة القصيرة جدا) هي من أقدم الأجناس. ولكل قصة كانت مكونات وآليات تقوم عليها، وأنّ طريقة اشتغال تلك الآليات في نص من النصوص السردية من أهم مقولات علم السرد. والذي يهنا هنا القصة القصيرة جدا كنوع قصصي جديد التي تعبر عن مرحلة متطورة في الإبداع الإنساني وهي مرحلة جديدة في القصة والرواية وتعتمد على التكثيف والاختزال في معظم عناصرها بإضافة الوحدة الموضوعية والعضوية والتركيز على القصصية السردية والتلائم مع العصر الجديد أي عصر التكنولوجيا.

تتمركز هذه الدراسة على العناية بتحليل الخطاب القصصي في مجموعة «مغرب الشمس» القصصية القصيرة جدا لحسن برطال من حيث انتقالها إلى دراسة الخطاب اعتمادا على نظرية "جرار جنيت" التي تتمحور حول مباحث السرد في كتابه «خطاب الحكاية» كالتبئير والصوت والمسافة من منظور لغوي و يحاول تحليل كيفية ترسيم الشخصيات في هذه القصص والتعبير عن إيديولوجياتها وأفكارها عن طريق الخطاب؛ مع الاستعانة بمجموعة من التعاريف والمعايير النقدية لدى الناقدين والدارسين بهدف تنمية قدرة القارئ على القصة القصيرة جدا والتفاعل معها.

## ٢-١. أهمية البحث

هذه الدراسة تعد الأولى من نوعها بالنسبة لقصص برطال من حيث انتقالها إلى دراسة الخطاب معتمدا في ذلك على الراوي ومكانته فيها. تكمن أهمية البحث في الجانبين: الأول تطبيق وتنظير مباحث الخطاب الروائي في القصة القصيرة جدا عامة واختبار مفاهيم التبئير وأنواعه ودور الراوي فيها خاصة والثاني التعريف بمجموعة "مغرب الشمس" وترسيم مكوناتها السردية أمام القارئ كأحدث عمل أدبي لحسن برطال. والهدف الذي نتوخاه هو الكشف عن قدرات القصة القصيرة جدا لمجارة أنواع الحكاية من حيث مباحث الخطاب الروائي وتوظيف هذه المباحث في تحليل

الخطاب. فالإطار العام لميكل البحث يرتسم عبر الإجابة على التساؤلات التالية: ما هي أنواع الخطاب الروائي من حيث الصيغ والرؤى في قصص برطال القصيرة جدا؟ وما هي أهم المواضيع الإيديولوجية التي تناولتها السرد في هذه القصص؟ وكيف رسم برطال الشخصيات في قصصه وجعلها تنتمي إلى فئات اجتماعية متباينة بمختلف الأساليب واللغات؟

### ٣-١. خلفية البحث

إنّ القصة القصيرة جدا العربية لم تكن محور اهتمام الباحثين في الأدب الفارسي ولم يتمّ بحثها إلا في رسالة جامعية بجامعة "تربيت مدرس" في طهران في موضوع: «برسي عناصر داستاني در داستانكهاي محمود شقير نويسنده معاصر فلسطيني» على يد "نسرین كاظمزاده" وحاولت الباحثة فيها إلى تعريف هذا النوع الأدبي وتبيين مكوناتها ثم ذهبت إلى تحليل قصص محمود شقير وترسيم مميزات الشكلية والمفهومية. ولكن من منظر السرد وتحليل الخطاب لم تقل فيها شيئا. ثم كتبت هذه الباحثة مقالة "سبك شناسی داستانك معاصر عربي با برسي موردی داستانك «طقوس المرأة الشقية» محمود شقير» وفيها درست الأسلوبية في القصة القصيرة جدا وتبين مكوناتها الداخلية ثم انصرفت إلى المجموعة القصصية لشقير وناقشت موضوعاتها المدروسة.

ولكن في الأدب العربي قد صارت القصة القصيرة جدا مصبّ الإهتمام من الجوانب الشتي وكتبت حولها كتب كثيرة ولكن من الناحية المنهجية ومنظر النقد السردى كان الناقد التونسي "عبد الدائم السلامي" هو أول من توجه إلى مباحث السرد وتحليلها في كتابه "شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا" على غرار آليات البنيوية السردية منهج المنظرين البنيويين "كرولان بارت"، و"فيليب هامون"، و"تريفيتان تودوروف"، و"جيرار جنيت" و"جاك دريدا" و"أمبرتو إيكو" دون الإلتزام الصارم بتلك الآراء. ويجري هذا الحكم أيضا على كتاب الدارس العراقي جاسم خلف إلياس في كتابه (شعرية القصة القصيرة جدا)، وكتاب الكاتبة المغربية سعاد مسكين في كتابها (القصة القصيرة جدا في المغرب: تصورات ومقاربات).

و أمّا فيما يختص بمجال قصص حسن برطال عامة ومجموعته القصصية "مغرب الشمس" خاصة نحن نلاحظ أنّها ليست هناك أي تحليل مركّز على المنظور السردى، ودراسة الوصف، والصيغة التعبيرية، والتبعية الروائي على غرار منهج جرار جنيت في الأدبين الفارسي والعربي. لأنّ هذه المجموعة القصصية جديدة الإصدار ولا توجد دراسات سابقة أو أبحاث تدور حول قصصها.

بناء على ماسبق، يسعى هذا البحث إلى إضاءة ملامح تقنية السرد والحوار الخاصة بمجموعة قصصية "مغرب الشمس" للقاص المغربي حسن برطال، الذي يُعدّ معلماً بارزاً من معالم القصة القصيرة جدّاً في المغرب وقد تنوّعت تجربته الفنية كثيفة الإنتاج في مجال القصة. جاء اختيار الأديب المغربي حسن برطال ميداناً للبحث لما تحمل قصصه آليات فنيّة تتعلق بالسرد والوصف والحوار في مجال حجم قصصه الضيق ودلالاتها المكثفة.

#### ٤-١. حسن برطال و مجموعته «مغرب الشمس»

حسن برطال (1958م) قاص مغربي من مواليد مدينة الدار البيضاء. يعتبر من رواد القصة القصيرة جدا وله رصيد ضخم في هذا المجال بحيث صدر له في هذا المضمار: "أبراج" ٢٠٠٦ منشورات وزارة الثقافة، "قوس قزح" ٢٠٠٩ مطبعة انفو برانت، "صورة على نسق jpg" ٢٠١٠ منشورات وزارة الثقافة، "سيمفونية البيغاء" ٢٠١٢ منشورات دار الوطن و "مغرب الشمس" ٢٠١٤ دارالوطن.

إنّ مجموعة «مغرب الشمس» تحتوي على مائة وعشرين قصة يتراوح طول كلماتها بين سطر ونصف صفحة وتعكس المجموعة هموم الكاتب بكثير من النقد في مجال الأسرة والمجتمع، أمّا الهم الذي يغلب عليها هو اعتماد التعليم والطفل كتيمة خاصّة من طريق تقنيات السرد الروائي بأنواعها التبعية والحوار والصوت. ويظهر في المجموعة تمكن القاص من أدواته الفنية، وشغله لكثير من القصص بجهد مشكور. ويتضح إدراكه لعالمه القصصي، ولتقنياته من المقدمة، ومن ثمة القصص.

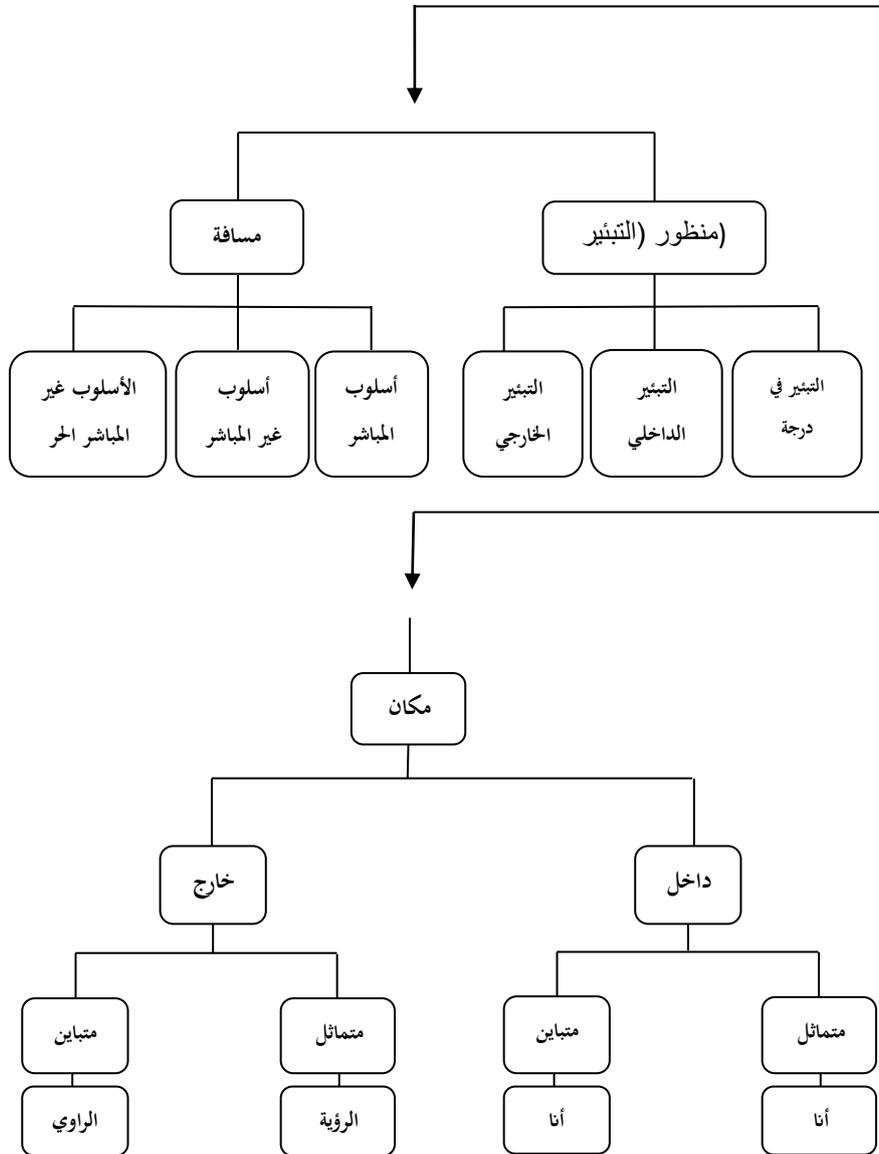
يشير "دكتور مسلك ميمون" في مقدمته على هذه المجموعة إلى هذه القابلية ويقول «إنّ اعتماد السرد في مجال ضيق، هو بمثابة تحدّ كبير، وضمان نجاحه يستوجب القدرة على الكتابة المختزلة (حذف وإضمار)، لأنّه ليس كلّ من يكتب يملك هذه القدرة الفنية التي من أبرز خصائصها: الكثافة، والتنوع، والشّفرة والترميز، والإشارات الإيمائية. هذا فضلا عن نسق المصادفة والمفاجأة، والبعد الأيقوني، والتبعية، أي موقع الراوي من عملية القص، وعلاقته بالشّخصية الحكائية، فضلا عن موازيات النصّ كالعنوان مثلا. مما يوسّع من آفاق التأويل المختلفة، ويُفسح مجالات القراءة المتنوعة» (برطال، ٢٠١٤م: ٩).

## ٥-١. الإيديولوجيا في مغرب الشمس

إنّ كتاب القصة القصيرة جدا بعامة وبرطال بخاصة يعتمدون على التوازن الدقيق بين التراوح الحتمي والصراع الإيديولوجي من خلال تقنيات عديدة تختص بهذا النوع القصصي الجديد خاصة في التركيز على الموضوعات العصرية والشخصيات وعوالمهم. «تهدف القصة القصيرة جدا إلى إيصال رسائل مشفرة بالانتقادات الكاريكاتورية الساخرة، والطافحة أيضا بالواقعية الدرامية المتأزمة، إلى ذلك الإنسان العربي المقهور والمستلب والمستغل، ذلك الكائن المحبط الذي يعيش في مجتمع طافح بالتناقضات الجدلية، والصراعات الطبقيّة، والتفاوت الهرمي الاجتماعي.

إنه ذلك المجتمع الذي يعاني من ويلات الحروب الدونكيشوتية، والانقسامات الطائفية، والنكبات المتوالية، والنكسات المتكررة بمآسيها الوخيمة نفسها، ونتائجها الخطيرة التي تخلف آثارا سلبية على الإنسان العربي ذهنيا ونفسيا وجسديا، فتجعله يتلذذ بالفشل، والخيبة، والهزيمة، والفقر، وتآكل الذات... كما ينتقد هذا الفن القصصي الجديد النظام العالمي الجديد، فيكشف سلبيات العولمة التي جعلت الإنسان كائنا بدون روح، تلك العولمة الرائفة التي حولته إلى رقم من الأرقام، فصيرته بضاعة مادية لا قيمة لها، ثم سلعة كاسدة لا أهمية لها.» (حمداوي، ٢٠١١م: ٢٥).

أمّا برطال يذهب في انتخاب أشخاص قصصه إلى إعطاء الهيمنة للأطفال في هيئاتهم المختلفة كأشخاص نكرة يلعبون دور البطولة و هي شخصيات مركزية لم يسع برطال لتسميتها. وهذا يشير إلى توجه برطال إلى مبحث التعليم وتنوير أذهانهم. «حضور الشخصيات في الجنس الروائي غالبا يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السردية، والاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب» (هامون، ١٩٩٠م: ٥٥)؛ وكلّ شخص من أشخاص قصص برطال يتكلم بلغة مناسبة لوضعه الاجتماعي و لمزاجه الخاص... كان الخطاب الإيديولوجي بصفته خاصة مهيمنا على هذه القصص بحيث تنتقل لنا تفكرات الأطفال وجهالاتهم العفوية وبجانبا يعرض برطال انتقاداته حول المجتمع عامة والأسرة خاصة. فإنّ القارئ لهذه القصص يمكنه بعد الانتهاء منها تخيل صورة لوجهة نظر برطال أمام القضايا المختلفة والتعرف على أفكاره.



## ٢. تحليل الخطاب الروائي على منهج «جرار جنيت»

إنّ الخطاب هو كل تلفظٍ سواء كان مكتوباً أو شفويّاً يقتضي وجود طرفين متكلم ومخاطب. وفي الأدب العربي يطلق على «كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين مخاطبين أو

متخاطبين إثنين) سواء كان شفويا أو مكتوبا» (مرتاض، ١٩٩١م: ٢٠٧) والخطاب من منظر السرد والروائي عمل فني «تعرض فيه ملفوظات وأفكار الشخصية بكلمات السارد كأفعال ضمن أفعال أخرى، خطاب عن كلمات تم التلفظ بها أو أفكار تقابل خطابا يتعلق بالكلمات» (برنس، ٢٠٠٣م: ١٥٦). لقد خضع الخطاب الروائي لدراسات نقدية مختلفة تحاول تفسير ماهيته ووجوده وكان مستبدا بالدراسات الأدبية طوال العصور وكان من أشد المساهمين فيه «غريغاس»، «تودوروف»، و«جيرار جينيت»، و«كلود بريمون»، و«رولان بارت» ومن هذه الدراسات هو تحليل الخطاب الروائي في النص المكتوب باعتباره عملا ثنائياً من جانب المتكلم والقارئ.

فتحليل الخطاب ينبغي أن يدرس العلاقة بين «الخطاب» و «القصة» من جهة و العلاقة بين «الخطاب» و «السرد» من جهة أخرى و «كان يهدف إلى مناقشة وتحليل المواقف الإيديولوجية والأخلاقية لأي نص سردي، دون الاضطرار إلى الإشارة المباشرة للمؤلف الواقعي» (ميك بال: ١١٩). يعتبر جرار جنيت (١٩٣٠م) من أهم النقاد الفرنسيين الذين أهتموا بالسرد وتقنياته من المنظور البنوي. هو «الذي يعد من رواد تقنية السرد في العصر الحديث» (إبراهيم، ٢٠١٠م: ٦٩) وعالج في كتابه «خطاب الحكاية» تقنية الخطاب ونظرية السرد على أساس «الصيغة» و«الصوت» في الرواية معالجتهما كمصطلح فني.

يقول جنيت إنَّ الصيغة هي «نمط الخطاب الذي يستعمله السارد» (جنيت، ١٩٩٧م: ٤٠)؛ ويختصها بطريقة الخطاب وتشير إلى كيفية التمثيل «بالتبوير» في النص السردية. والصوت يتعلق بمستوى حضور الراوي في السرد ويتعلق بهوية الراوي ويتعلق بكلّ الإفرازات الدلالية التي تبين للقارئ شخصية السارد وبأيّ محدد يتبين لنا موقعه وما عليه حضوره في القصة. فهو يدعو الخطاب في داخل القصة بخطاب سردي و «يتضمن» السرد» العلاقات بين المتكلم / الكاتب (صوت السرد) والجمهور / القارئ» (المصدر نفسه: ١٤١).

## ١-٢. البؤرة السردية<sup>١</sup>

التبوير لغة هي بَأْرْتُ أَبَّأْرُ بَأْرًا حفرت بؤرة يطبخ فيها والبؤرة موقد النار ومنه البئر مكان تجتمع فيه المياه. وكلها معني تدل على الجمع والحصر (ابن منظور، ١٩٩٣م: ٢٨٥) وتعتبر من مصطلحات

جديدة في مباحث "السرديات النبوية" لقد اهتمّ بها أكثر الباحثين والنقاد وقد تعددت دلالاتها واختلفت تسميتها حسب تصور كل ناقد ونظريته ومنها: "الرؤية السردية" أو "وجهة النظر" أو "زاوية الرؤية" أو "الجهة" أو "المنظور" «وإن كان مصطلح "التبئير" هو المفضل لأنه مصطلح تقني يشمل كل الدلالات النفسية والأيدولوجية التي قد توحى بها المصطلحات الأخرى. لقد نشأت مفاهيم هذه المصطلحات من وجهة النظر الشكلية لدى الكاتب الأمريكي "واين كلود بوط" وهو الذي عبر عنها "بوجهة النظر" أو "زاوية الرؤية" (الحمداي، ١٩٩١م: ١٤).

«إنّ زاوية الرؤية عند الراوي، هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. و إنّ الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي» (المصادر نفسه: ٤٦).

أما جرار جنيت يقسم السرد والعمل الروائي إلى ثلاثة مستويات مختلفة مقارنة بين معلومات الراوي ومعلومات شخصيات القصة: تبئيرها في درجة الصفر أي اللاتبئير، التبئير الداخلي والتبئير الخارجي.

## ٢-٢. التبئير في درجة الصفر<sup>٢</sup>

إنّ الرواية تكون ذات التبئير في درجة الصفر عندما تكون معلومات الراوي هي المرجع الوحيد للتعرف بالقصة وحوادثها بحيث يرى القارئ القصة من عين الراوي. وهذا الشكل «يجعل من السارد شكلاً من الوعي الكامل، غير الشخصي ظاهرياً، يعبر عن القصة من وجهة النظر الأعلى، هي وجهة الذات الإلهية» (بارت وجنيت، ٢٠٠١م: ٤٥). هذا المستوى من التبئير «يرتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشخصيات والحدث والزمان والمكان، إنّ هذا الصوت يقوم بتقديم مادة الرواية دون أن يعرف أحد موقعه أو علاقته بعالم الرواية، وهذا الصوت ذوالرؤية الخارجية يقوم بتحديد مكان الحدث بدقة وكأنه يطل عليه من موقع عال فيفيض في وصف مكوناته وهذا هو صوت الراوي العليم، سليل الملحمة الذي ظل مهيمنا بصورة مطلقة في فن القصّ» (إبراهيم، ١٩٩٠م: ١٢).

ونستطيع أن نسمي هذه الحالة من التبئير، بحالة المعرفة الكلية، حيث الكاتب يروي المسرد على لسان راوٍ خبيرٍ ينقل القصة كما هي دون أيّ تدخل خارجي أو إلقاء فكر إضافي كما لا

يسمح للقارئ أن يفهم من القصة أكثر من فهمه. «وهي يتم السرد فيها بضمير الغائب حسب وجهة نظر السارد» (جنيت وآخرون، ١٩٨٩م: ١١٢).

إنّ برطال في مواطن كثيرة من قصص "مغرب الشمس" ينظر إلى قصصه من منظر الراوي العليم ويصوغ مشهدها بضمير الغائب بحيث لا يلمس أيّ حضور للراوي في القصة كشخصية مستقلة بل هو مجرد ناقل قصة الآخرين ونحن نلمس سطوة ضمير الغائب فيها:

فوق العتبة وجد التلميذ نفسه أمام باب مسدود (برطال، ٢٠١٤م: ١٦).

الحاكم ينظر من الأعلى وكلما ارتفع تتسع زاوية الرؤيا يرتفع يرى السود يرتفع يرى السود، ثم البيض يرتفع يرى السود، البيض ثم الهنود الحمر لكنه لم ير شعبه الذي في النصف المظلم من الكرة الأرضية (نفسه: ٣٥).

المتضررون من غلاء المعيشة وكثرة الأولاد تظاهروا تحت شعار: ثلاثون يوماً من الإمساك عن شهوتي البطن والفرج. وسائل الإعلام تنقل خبر احتفالات الشعب بحلول شهر رمضان (نفسه: ٥٥).

الرجل الذي يبحث من زمان عن رفات جد أبيه وصله اليوم كيس من تراب كُتِب عليه: هذا نصيبك من الفوسفاط... /إبليس (نفسه: ٢٤).

أنف القتيل في التراب يشم رائحة قاتله. القاتل يموت شنقاً لبيتعد عن الأرض و يخفي أثره (نفسه: ٢٦).

نلاحظ هنا أنّ في قصص برطال كان البطل، الشخصية البؤرية غالباً بدلا من السارد ووجهة نظره هي التي تتحكم على قصصه بقيودها العقلية والعاطفية. وهذا يعني المتكلم كسارد عليم بشخصياته أو الشخصية البؤرية في بعض الأحيان الأخرى.

في هذا المجال، يقص برطال قصصه ولكن لا يتكلم بصوته بل يفوّض راوياً وهمياً يأخذ على عاتقه عملية القص، وجعل من أبطال قصصه شخصيات مجردة، ناطقة بلسانهم الخاص. يسهم الضمير الغائب في بيان وجهة النظر الشخصية أمام القارئ وهذا يضيف على القصة جماليات فنية إلا أنّ حضور الضمائر في هذه القصص ليس مشهوداً، و ربّما يرجع ذلك إلى قصر الحجم خلافاً لعادة الرواة في سائر أجناس الرواية:

فوق العتبة وجد التلميذ نفسه أمام باب مسدود. أو: الرجل الذي يبحث من زمان عن رفات جد أبيه وصله اليوم كيس من تراب....

٣-٢. التبئير الداخلي<sup>٣</sup>

في هذه الرؤية يكون الراوي مساوياً للشخصية الحكائية، وتأتي معرفته على قدر معرفة الشخصية ويمكن أن تكون وجهة نظر السارد تعبيراً شخصياً وفردياً أمام حادثة ما أو تكون منتقلاً متعدد الوجه وتعتبر عن الجمع بدلاً من الفرد. أمّا في القصص ذات الموقع الثابت والفردى، كان السارد هو الشخص الرئيسي والبؤري وهذا ليس بغريب «إلا أن عدداً من الروايات تمثل ساردتها بشكل أكثر اكتمالاً. في بعض الأعمال يصبح السارد شخصية مركزية، تتمتع بدينامية فيزيائية، ذهنية وأخلاقية كبرى» (جنيت وآخرون، ١٩٨٩م: ٤٣). كهذه القصص من برطال التي كان التبئير فيها متمركزة على الراوي وتستتبعه الحكاية "بضمير المتكلم" استتباعاً منطقيًا:

وأنا أبحث عن امرأة لا تبتسم لرجل يعاكسها... تُزجج تصده أبحث، أبحث ولم أجد  
سوى الريح (برطال، ٢٠١٤م: ١٩).

صافحتها فوخزت باطن يدي بسباتها ثلاث مرات.. يا إلهي بعيني وأخطأت في  
قراءتها.. وهي عمياء وقرأت كفي بطريقة ابرابيل (نفسه: ٣١).

لنا أحلام هي تعد بالشهور وأنا بالنسب ولما صرخت أحلام وزغردت النساء هي عانقت  
أحلامها وأنا حزنْتُ على الذي حمل أحلامه في رأسه بذل بطنه (نفسه: ٤٦).  
جميعهم يسمعون) تصفيقا (. وكنت الوحيد الذي يرى اليد تضرب أختها (نفسه: ٣١).

في كل هذه القصص يكون موضع الراوي موضع البؤرية ينقل لنا مراحل من سلوكيات الشخصيات أمام المواقع المختلفة. وهذا الأمر يزيد من سرعة القصة وقدرتها البؤرية على المسائل التي تشغل ذهن الكاتب:

وأنا أبحث عن امرأة لا تبتسم لرجل يعاكسها.. أو: صافحتها فوخزت باطن يدي بسباتها ثلاث مرات...

أما من وجه آخر، يكون الشخصية البؤرية متغيرة والكاتب ويحكي لنا أفكاره من وجهات نظر شخصيات متعددة من خلال الحوار بينهم وتغير مواقعهم البؤرية. عندما برطال يروي لنا قصصه في تناظر وتخطب بين شخصيتي هذه القصص فأى تشابه أو تقابل في مستوى رؤاهم يؤكد ميزاتها المتفاوتة. علاوة على ذلك يشارك السارد البطل في أفكار، مشاعر وجهالاته كما هي الحال في القصص التالية:

قلتُ لها: نحن هنا في الجنة النساء لا يطبخن لا توجد نار قالت: والتي تحرق قلبي الآن؟ ثم  
أشارت إلى حور عين وقاصرات الطرف اللواتي ينتظرن (برطال، ٢٠١٤م: ٢٥).

## 3. Internal Focalization

قلْتُ لها: أركبي قلبي و قودي هذا الجسد إلى حيث ينتهي هذا الرصيف. قالت بلغة  
الإنجليزية: في بلدي لا نركب سيارات بمقود على اليسار يا سيدي (نفسه: ٣٤).

تنتهي هذه القصص بشكل فيه قدر من الفانتازيا فهنا يوظف القاص الحلم والسخرية والحوار  
معا. وفي القصة التالية ينتقل الراوي من الخطاب السردى إلى الأسلوب المباشر ثم انتقل إلى  
الراوي مرة أخرى وبهذا الطريق يختلط صوتها بصوت الشخصية. هكذا يمزج برطال السرد  
الموضوعي بالسرد الذاتي والتبئير الداخلي بالخارجي في أقل مجال قصصي وهذا يشير إلى قدرته في  
استفادة تقنيات السرد:

قال وزير النقل وهو يدشن المحطة الجديدة: هذا هو العمود الفقري للمدينة ثم أشار  
إلى القطار المتوقف. الوزير لم يكذب. رأيت هيكل عظمي رأيت سلسلة من الفقرات  
الحديدية ولم أر شحم و لحم المدينة (نفسه: ٢٨).

جدير بالذكر هنا أنّ التبئير من ضمير الغائب "هو" (قال وزير النقل...) إلى ضمير المتكلم "أنا"  
(رأيت هيكل عظمي رأيت سلسلة من الفقرات...) ليس مجرد استبدال للضمائر، بل هو تغيير في مستوى  
سردى متجهها إلى مستوى آخر، حيث يتحول الراوي في موضع المتكلم إلى راوٍ مشارك في نطاق  
القصة، ومن ثم بإمكانه التدخل، بالتعليق أو محاورة الشخصيات الأخرى.

#### ٢-٤. التبئير الخارجي<sup>٤</sup>

في هذه الحالة الثالثة «يعرف السارد أقلّ مما يعرفه أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد  
يصف لنا ما نراه وما نسمعه... لا أكثر» (بارت، ١٩٩٢م: ٥٩). يعمل البطل فيها دون أن  
نعرف فيم يفكر و لماذا يعمل ويعتمد أسلوب السرد فيه على تكتم الشخصية وعدم إفصاحها  
عما لديها من عواطف أو مشاعر أو أفكار (سويدان، ١٩٩٠م: ١٨٤): رغم أنّ التبئير الخارجي  
يستطيع أن تتبع ما يحدث عيانا ولكن يفوته الإفصاح عن العمق الداخلي للحدث والشخصيات  
وبالتالي يعجز عن تحديد مواقع الشخصيات المشاركة فيه والأبعاد الكثيفة للتصرفات الصادرة  
عنها. بعبارة أخرى، عندما الراوي يرجع إلى التبئير الخارجي يشير إلى أنّه لا يريد تعريف شخصيته  
للقارئ ولا يدخله في خلجاتهم وهذا يذهب بالقصة إلى الانغلاق وقصر حجمها أكثر فأكثر:

المناضل الذي يبحث وسط المتظاهرين عن واحدة تُلفت انتباهه هو الآن أمام لافتة  
تحمل شعارات بمواصفات الزوجة الصالحة (برطال، ٢٠١٤م: ١٨).

الشمس تظفر تتغذى وتتعشى في كل دول العالم لكن المبيت يكون في المغرب  
(نفسه: ٦٢).

هو يغادر البيت مساءً.. و يعود صباحا، هي تخرج مساءً و تعود صباحا و لما وقع  
الخطأ في عملية التسليم و الاستلام سقط الرضيع (نفسه: ٤٥).  
قبل خروجها إلى الغابة دس الزوج في سروالها كاميرا خفية.. و بعد عودتها حمل الشريط  
صورة لثعبانين كبيرين وهما يخرجان من جلديهما... (نفسه: ٦٠).  
على بعد عشرين كيلومتر من محطة الأداء، لم يبق في مكان الحادث سوى تذكرة تؤكد  
على أنه أدى ثمن سرعته (نفسه: ٣٦).  
معاقي في المقدمة وامرأته في الخلف تدفع الكرسي المتحرك ورجل برجلين يمشي خلف  
امرأة (نفسه: ٦١).

في هذه القصص كان الراوي يعمل حسب وجهة نظره الشخصية ولهذا «لا يصف الشخصية  
البؤرية أبدا، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألاّ تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلا موضوعيا  
أبدا» (جنيت، ١٩٩٧م: ٢٠٣). هذه القصص رغم تكثيفها مليئة بإشارات إيدئولوجية و إنتقادية.  
نحن نشاهد أنّها تحمل علامات كلامية ذات بعد تهكمية ساخرة جدا حيث اراد برطال أن ينتقد  
من نظام العائلي في العالم العربي:

هو يغادر البيت مساءً.. و يعود صباحا، هي تخرج مساءً و تعود صباحا... أو: قبل خروجها إلى الغابة دس  
الزوج في سروالها...

كان منهج برطال في سرد قصصه من هذا النوع منهجا غير حوارى يرويها على لسان الراوي  
العليم بكل الشئ حتى أفكار الشخصيات ويحللها من الخارج دون أن يتدخلها عندما يقول:  
المناضل الذي يبحث وسط المتظاهرين... أو: الشمس تظفر تتغذى وتتعشى في كل دول العالم...  
وكأنه ليس لبرطال أيّ تدخل في توجيه المخاطب و رواية القصة وهذه الميزة تسبب اختزال  
قصصه أكثر فأكثر لأنها «أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا...» (جنيت، ١٩٩٧م: ١٨٤).

## ٥-٢. المسافة

أما النوع الآخر من الصيغة هو "المسافة" فيعكس في قصص تدور حول الحوار بأنواعها المباشر،  
المباشر الحر، غير المباشر وغير المباشر الحر. والفرق بين أسلوب الحوار المختلف هو نتيجة لتوظيف  
الضمائر الثلاثة بحيث تكون القصة موضوعية أو تعبيرية. «إنّ كلام الشخصيات في الخطاب

السردية تارةً يأتي محمولاً وأخرى منقولاً أو مروياً. في الحالة الأولى يجري إثبات مقولات الشخصيات بحرفيتها كما يجري عادة في الحوار المباشر (أو في العمل المسرحي)، وفي الحالة الثانية يتم ذكر المقول بصيغة الغائب لا المتكلم، فلا يكون بذلك الحديث مباشراً بل يكون منقولاً كما يمكن لصيغة «قال إن...» الشائعة أن تؤدي فكرة عن ذلك، أما في الحالة الثالثة فإن فحوى الحديث هو ما يعبر عنه إذ تتم إعادة صياغة المقول بلغة الراوي نفسه» (سويدان، ١٩٩٠م: ١٨٧).

الحوار في صيغته الخارجية (الديالوج) عرض درامي الطابع يتضمن شخصيتين أو أكثر، وتقدم من خلاله أقوال الشخصيات في الرواية بالطريقة التي يُفترض نطقهم بها. ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات» (برنس، ٢٠٠٣م: ٤٥). «وفي صيغته الداخلية (مونولوج) خطاب أو مناجاة أو بوح الشخصية مع نفسها عبر التدايمات والاسترجاعات والاستباقات الزمنية القريبة والبعيدة» (نفسه: ١١٥).

إن برطال في هذا القسم من قصصه إما أن يترك المشهد حتى تتكلم الشخصيات معبراً عن أفكارها وهواجسها الداخلية، أو يقوم على نقل كلام الأشخاص نقلاً تاماً دون إضافة أو تأويل، فليس له في الإيديولوجية الحاكمة في كلامهم أي أثر كما في النمط السابق، وهي «خطاب مقلد أي منقول وهمياً، كما يفترض أن تكون الشخصية قد تفوهت به» (جنيت، ١٩٩٧م: ١٨٣)؛ وهذا يعني أنّ القارئ كان يتصور بأنه أمام عرض مباشر وحقيقي ولكن وراء هذه الأقوال تختفي أقوال الكاتب. وكلمة الشخصيات هنا لا تعبر عن اتجاهاتها فحسب بل يهيأ للمخاطب رؤية سردية من النص. وأساليب الحوار بأنواعها هي أفضل طريقة في بيان ميزان حضور الراوي أو غيابه في قصصه.

## ٦-٢. الأسلوب المباشر

الأسلوب المباشر في نقل الحوار «هو الأسلوب الذي يعتمد فيه السارد على نقل كلام الشخصيات كما هو من غير تغيير في لغته أو مضمونه، ويشمل على كل أفعال القول وعلامات الترقيم» (عزام: ٢٠٠٣م: ١٦٩). في هذا الحوار، نحن ننسى حضور الضمير بأي شكل حيث يعرض القصة بالعرض المباشر. «وفي الخطاب المباشر، يتلاشي السارد فتحلّ الشخصية محله...» (جنيت، ١٩٩٧م: ١٨٨) ويستفيد الكاتب في هذا النوع من الحوار من ضمائر المتكلم أو المخاطب،

واستعمال نقطتين بعد الفعل بجانب الأفعال التي تدل على زمن الحال أو المستقبل بدلا من الماضي وبهذا السبب يقلل من مسافة الراوي بالنسبة إلى الشخصية ويساعد القارئ على فهم قصة ما. إنَّ برطال يستخدم هذا الأسلوب في قصصه كثيراً ويترك شخصياته يتحدث كل واحد منها بلغة تتناغم مع وضعها الاجتماعي ولهذا تكون الصبغة الرئيسية في هذه القصص، الصبغة التعليمية ويُجرى الحديث بين أبطال قصصه وهو يمتنع عن تأويل كلامهم كل الامتناع ولكن هذا لا يمنع القارئ من تأويله طبقاً لما يدركه من فحوى القصة:

قلتُ لها: اركبي قلبي وقودي هذا الجسد إلى حيث ينتهي هذا الرصيف. قالت بلغة الإنجليز: في بلدي لا نركب سيارات بمقود على اليسار يا سيدي (برطال، ٢٠١٤م: ٣٤). سألتُ صغيرتي عن لون بشرتي. ضحكك طويلاً ثم قالت: وهل أنتَ قلم؟ (نفسه: ٥٧). كتب كل واحد منهما للآخر على صفحة من ورقة مزدوجة: إني أحبك. رقصت الورقة المزدوجة مع الريح. طارت ارتفع الخصام الورقة الأنتى تقول للورقة الذكر: لماذا هذه المرأة تحبك؟ الورقة الذكر تقول للورقة الأنتى: لماذا هذا الرجل يحبك؟ وشيئا فشيئا تلاشى صوت العاصفة وسط شخير الورقة و هي تتمزق في السماء (نفسه: ١٠). الزوجة تقول لزوجها: أختي ستكون في ضيافتنا طيلة شهر الصيام. تقاسمنا الأكل والشرب. الزوج يجيب: لا يحق للرجل أن يجمع بين الأختين؟ (نفسه: ١٦).

هذه القصص لا تتكوّن فقط من الخطاب السردى الذي يستنتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذى يلفظه الأبطال و يستشهد به السارد:

سألتُ صغيرتي عن لون بشرتي. ضحكك طويلاً ثم قالت: وهل أنتَ قلم؟

وفي بعضها نشاهد حضور ضمير المتكلم الذى كان بعيدا عن الكاتب أو السارد، وحضور الأفعال فى صيغتها الثلاثة يدلّ على تحرك الحوار وفاعليتها فى تحليل النصّ:

قلتُ لها: اركبي قلبي وقودي هذا الجسد إلى حيث ينتهي هذا الرصيف. أو: كتب كل واحد منهما للآخر على صفحة من ورقة مزدوجة: إني أحبك.

## ٧-٢. أسلوب غيرالمباشر

«إذا أدخل الراوي في سياق كلامه ويحذف منها بعضها فإنه يلجأ إلى الأسلوب غير المباشر» (عزام: ٢٠٠٣م: ١٦٩)؛ وفي هذا النوع من الحوار كان صوت الراوي بجانب صوت الشخصيات. إنَّ الكلمة المزدوجة التي تحمل صوتين تحقق التعدد اللساني و هذا التعدد هو ميزة النص الحوارى ويصل إلى فهم

أكثر من جانب القارئ. وهذا الخطاب هو ما يسميه جنيت بالخطاب الحوّل ويشير إلى «أنه لا يقدم أبداً للقارئ أي ضمانة وخصوصاً أي إحساس . بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها... فحضور السارد فيها أكثر تجلياً في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وأكد أسلم بأن السارد لا يكفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص» (جنيت، ١٩٩٧م: ١٨٤).

المعلم يسأل عن حدود إفريقيا شمالاً، التلاميذ يجيبون بصوت واحد: البحر الأحمر.

المعلم يرفض الإجابة وينسى أن الحوض الأبيض المتوسط يحتل فيه الأحمر بألوان

أخرى (برطال، ٢٠١٤م: ٥٦).

يأتي الحوار في هذه القصة لتحديد مكان الراوي مقارنة بأقوال الشخصيات أو القصة. ويُعدّ عاملاً أساسياً في دفع العناصر السردية إلى الأمام. يحكي برطال الحديث بين شخصيته وهو راو حاضر يقدم الأحداث برؤيته الذاتية ولكن يمتنع عن تأويلها كأنه لا يفهم ما يحكيه ولهذا نحن نحسّ حرية ابطال قصصه. ومن جانب الخطاب الإيديولوجي يشير إلى قلة الثقافة لدى الأسرة العربية وتحمل القصة علامات كلامية تدل على أسلوبها غير المباشر وهي حذف نقطتين من أول الكلام، استعمال ضمير الغائب والأفعال التي تدل على الماضي أحياناً وهذا الكلام لا يخلو من لهجة ساخرة ونبرة تحكّمية تضيف عليه لوناً من الفكاهة والهزل حيث يقول:

معدة البرنامج تنزل إلى الشارع. تسأل الأزواج عن قاسمهما المشترك. زوجان عريان

يشيران إلى صغير كان بالقرب منهما يدعى قاسم (نفسه: ١٢).

بعد العملية شعر أنه يجبها أكثر. هي تسأله عن حالة القلب وهو يسألها عن صاحبه

(نفسه: ٧٠).

## ٨-٢. أسلوب غير المباشر الحر

«... ما يسمى بـ"الموتولوج الداخلي المسرود" هو ذلك التعبير الصحيح عن مشاعر أو أفكار الشخصية الباطنية، الذي ينقله السارد لنا ضمن سياق كلامه. وفرق هذا الأسلوب من الحوار المباشر هي «في غياب فعل تصريحي» (جنيت، ١٩٩٧م: ١٨٦). يشير هذا إلى أنّ «في الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد» (نفسه: ١٨٨).

نستطيع أن نقول إنّ هذا النوع من الحوار يتجلى في صيغته الداخلية (المونولوج) و «هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب

ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سبقه لهذه المرحلة، ويتم التعبير عنها بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة لكي توحى للقارئ بان هذه الأفكار هي عند ورودها إلى الذهن» (ايرل، ١٩٥٩م: ١١٧).

المارة في الشارع العمومي يتهايمون يتساءلون كيف استطاع أن يضم النار في جسده. من أين أتى بالمواد الحارقة و أعواد الثقاب. أغبياء. ألم يكن من سكان جهنم؟ (نفسه: ٥٥).

خلية النحل عالققة بسقف القسم والمعلم يتكلم عن العسل وفوائده. الجياح من التلاميذ يحرقون المكتب، والطاولات، السبورة ويصنعون الدخان. الوزارة تعاقب المعلم على خروجه عن الدرس و الإشارة إلى كيفية استخلاص الشهد (نفسه: ١١).  
المعلم يتكلم عن جاذبية الأرض وقوتها وفي كل مرة يرفع رأسه إلى الأعلى مكرها ينظر إلى الشرفة في الطابق الرابع من العمارة المجاورة فقاطعه أحد التلاميذ قائلاً: ربما أن جاذبية القمر أقوى مما تصور يا أستاذ (نفسه: ٤٧).

إنّ برطال في هذا النوع من القصص يستعمل الأسلوب المباشر أكثر من غيره:

المارة في الشارع العمومي يتهايمون يتساءلون... أو: خلية النحل عالققة بسقف القسم والمعلم يتكلم عن العسل وفوائده...

وهذا يدلّ عل أنّ قصصه هي موضوعية ويدلّ على اختفاء السارد في قصصه مع تجنّب التدخل في أحداثها ووقائعها واعتماد الكاتب على الأسلوب الشفاف وخضوعه أمام سياق حوارى. «سينسى القارئ وجود السارد وسيشعر وكأنه إزاء سرد شفاف، يعبره مباشرة ليجد نفسه داخل عالم الأحداث المستحضرة. سيشعر وكأنّ هذه الأحداث "واقعية".... فى هذه الحالة يحتزل السارد إلى مجرد فاعلية "تتحدّث" ولكن هذا لا يقلل من أهميته. إذ بدونه، ما كان المحكى ليصلنا. إنّ الوسيط الضرورى بيننا وبين عالم يعرفه هو و نجهله نحن» (جنيت وآخرون، ١٩٨٩م: ٩٨).

## ٩-٢. الصوت في تحليل الخطاب

يجب الفرق بين صوت الراوى وأصوات الشخصيات الأخرى في خطاب القصة، حتى في حين كان الراوى نفسه شخصية تتكلم بضمير المتكلم؛ لأنه تختلف وظائف الراوى في القصة عن وظائف الشخصيات. و من هنا جاءت أهمية بحث الصوت في القصة لأنّ «الصوت يعنى السرد ذاته، وهو ما تنطوي عليه تقنية السرد من السارد والمسرد. وهنالك حالات متنوعة للسرد فيما

يتعلق بموقف السارد من القصة: يمكن للسارد أن يكون غائباً عن سرده أو خارجاً عن نطاقه، أو ممثلاً داخل نظام السرد (كما في قصص صيغة المتكلم)، أو ممثلاً داخل السرد وبارزاً فيه بوصفه الشخصية الرئيسية في الوقت ذاته» (إيغلتنون، ١٩٩٥م: ١٨٢-١٨٣).

إنّ جنيت ميّز بين نوعين من الحكاية: تلك التي يكون السارد فيها غائباً عن القصة التي يحكيها. والثانية هي التي يكون السارد فيها حاضراً كشخصية في القصة التي يرويها وعلى هذا الأساس يكون في كل حكاية نوع من هذه المستويات الاربعة: النوع الأول: خارج القصة - غيري القصة/ خارج القصة - مثلي القصة و النوع الثاني: داخل القصة - غيري القصة / داخل القصة - مثلي القصة (جنيت، ١٩٩٧م: ٢٥٨) واصطلاح داخل أو خارج القصة يشير إلى مكان الراوي في القصة وغيري أو مثلي القصة يلمح إلى صلة الراوي بالقصة.

#### ١٠-٢. مستوى داخل الحكائي

في القصة التي كان من النوع الأول أي داخل القصة وهي تروى بضمير "الأنا" كراوٍ مشارك في القصة، كان الكلام على مستوى فهم الشخصية والسارد يكون داخل مجرى السرد بصفته شخصية مشاركة أو حاضرة أو مشاهدة للأحداث وهذه الحالة هي التبعية الداخلي التي يتطابق فيها دور السارد مع دور الشخصية التي تحكي القصة. «لأنّ الشخصية تزاوّل فيه وظيفتي التصوير والفعل معاً. ومع ذلك تبقى ثنائية السارد و الممثل قائمة، لوجوب التمييز في الشخصية بين شخصية السارد، التي تنهض بوظيفة السرد، وشخصية الممثل، التي تؤدي وظيفة الفعل» (بارت وآخرون، ١٩٩٢م: ٩٦).

#### ١١-٢. الأنا كالمشارك

إنّ حسن برطال في قصصه التالية يستخدم ضمير المتكلم كراوي قصصه، وهو يكتب أو يفكر أو يتخيّل وبهذا الطريق يشارك في موضوعاته ويدخل في صميم القصة متوغلاً في خضم أحداثها ومنصهراً في أتون مجرياتها فنجدّه يتحدث ويضحك ويبيكي ويصف كلّ ما يعتره من الأفراح والأتراح. وهذه الميزة هي التي تميّز هذه القصص من القصص في البؤرة الداخلية المفردة والمتعددة:

طلبتُ يدها لتجربني و أجربها، لكن بدعائها: تجرّك لكلاّب إن شاء الله أدركتُ أنّها

مجرد قطب متجمد وأنا عربة ثلج (برطال، ٢٠١٤م: ٢٦).

بقلب يخرقه سهم و قطرات دم صممت بطاقة حب وكتب على ظهرها: أحبك ابنتي ولما  
اخترق السهم صدرى كانت أيضا تبحث في ظهري عن كلمة حب (نفسه: ٦٥).  
أنت كالجائزة كلما شاركت للفوز بقلبك ترفضيني لم أكن أعرف أني عمل سبق نشره  
(نفسه: ٣٣).

تقدمت بشكوى ضد النوم الذي سرقني ليلة البارحة الضابط سألني عن شكله.  
ملاحه وعنوانه فارتبكت في الإجابة لأنني أرى المتهم في عينيه الآن (نفسه: ٤٣).  
أخطأت طريقي إلى قلبها النابض حينما اخترت اليمين على اليسار (نفسه: ٤٢).

استعمال ضمير المتكلم بجوار شخصيات أخرى يشير إلى أن هذا الخطاب هو خطاب  
عاطفي يعبر فيه الراوي عن تعاطفه وتلاحمه مع شخصياته القصصية. من جهة أخرى أنه من  
نوع «السرد الكثيف»: حيث يشير السارد إلى نفسه علناً كسارد، ويعلن عن نفسه كمنتج،  
بل كمبتكر للمحكي. وفي هذه الحالة، نكون أمام تكسير للإيهام بالواقعية» (جنيت وآخرون،  
١٩٨٩م: ٩٩).

## ١٢-٢. الأنا كالمشاهد

في هذا النوع من القصص يمكن أن يكون السارد مع حضوره وتعرفه بضمير "أنا" ولكن لا يجري  
القصة حول حكاية منه بل هو فيها فقط كشاهد، شاهد عيان أو عالم بحكاية ما يحكيها:

لما تكلمت عن رصيدها أخرجت بطاقة بنكية إلكترونية تكلمت عن سيارتها  
وأخرجت البطاقة الرمادية الإلكترونية تكلمت عن هويتها وأخرجت بطاقة التعريف  
الإلكترونية يا إلهي إنني أمام شبك أوتوماتيكي وليس امرأة (برطال، ٢٠١٤م: ٣٥).

نشاهد أنّ السارد ليس هو بطل القصة ولكن بنفسه يشهد ما وقع في القصة ويرويها للمخاطب.  
وهكذا في القصص التالية:

قال وزير النقل وهو يمشي المحطة الجديدة: هذا هو العمود الفقري للمدينة ثم أشار  
إلى القطار المتوقف. الوزير لم يكذب. رأيت هيكل عظمي رأيت سلسلة من الفقرات  
الحديدية ولم أر شحم ولحم المدينة (نفسه: ٢٨).

صومعة في جسد امرأة، لحظة ولادتها رفع الأذان في أذنها اليمنى والإقامة في اليسرى.  
هي بيت من بيوت الله إذن، فكيف أكون في قلبها وأنا تارك الصلاة (نفسه: ٢٩).  
خرجت تبحث عن نصفها الآخر وأنا أيضا. هي نصف امرأة وأنا نصف رجل ولما  
التقينا وهبتها نفسي لنصنع امرأة كاملة (نفسه: ٢٧).

إنّ هذه القصص مع كونها منقولة بلسان السارد وبضمير المتكلم ولكن ليست في شكل سيرتي ذاتي. إنّ الحكاية بضمير المتكلم في هذه القصص هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليست علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة الذاتية:  
أكون في قلبها وأنا تارك الصلاة....

### ١٣-٢. المستوى الخارج الحكائي

أما في المستوى الخارج الحكائي يقوم السارد برواية القصة والأحداث من الخارج، وهذا السارد سواء كان مجهول الهوية، أو شخصية روائية، يستخدم ضمير الغائب واصفاً أقوال وأفعال شخصيات القصة. وسمّاها جنيت بـ «الصبغة الدرامية / المسرحية: أي لا تعرض إلاّ أفعال و أقوال الشخصيات المشاركة، وليس أفكارها و مشارعها، فالقارئ هو الذي يجب أن يقوم باستخلاصها انطلاقاً من الأفعال و الأقوال» (جنيت وآخرون، ١٩٨٩م: ١٤).  
في هذه الحالة يكون للسارد حرية واسعة في تناول الأحداث والشخصيات ولا يعترضه أيّ حاجز في رؤية الوقائع وخلفياتها. وهذا موقع خارج القصة للراوي لأن الراوي عندما يصف الأحاسيس والمشاعر والأفكار فهو في الموقع الخارجي بالنسبة للقصة. أمّا عندما تكون القصة من النوع الخارجي يذهب السارد إلى شرح حالات وكلام شخصيات القصة. وهذه الوضعية هي «وضعية المعرفة الكلية يتم السرد فيها بضمير الغائب حسب وجهة نظر السارد» (المصدر نفسه: ١١٢).

الطفل ينتظر عودة أبيه من المكتبة وهو يحمل أقلامه الملونة. الأب يموت في حادثة سير. الأم تقول لصغيرها وهي حزينة: أبوك صعد إلى السماء يا ولدي. الطفل ينظر إلى الأعلى يرى قوس قزح يقص مسرورا ويقول: أحسنت الاختيار يا أبي هذه هي الألوان التي أمر بها المعلم (برطال، ٢٠١٤م: ١٠).

المعلم ينتظر و في يده العصا. التلميذ يصل متأخرا فيأخذ العصا و في منتصف الطريق الأب يجد العصا بسبب خطأ في عملية التسليم و الاستلام فيدرك بأن الفريق المتكون من المعلم و ابنه قد تم إقصاؤه... (نفسه: ٥١).

التلميذ يموت وسط الساحة بغم مفتوح من الصراخ ويكفه الأيمن على خده الأيمن وهو يحمي وجهه من الصفع، المدير يكتب في التقرير مايلي: مات وهو يقرأ النشيد الوطني ويحمي العلم (نفسه: ٣٤).

هذه القصص رغم تكثيفها مليئة بإشارات إيدئولوجية و إنتقادية تصنع من الواقع القصة إنها صغيرة الحجم تخلو من التحليل الفلسفي العميق فهي تلائم القارئ المعاصر الذى هو ملول من الإطالة ولايستهو به العمق وفيها ينتقد برطال من نظام التربوي وسوء المعاملة مع الأطفال و الإهمال ضد هذه الظاهرة في:

التلميذ يموت وسط الساحة بغم مفتوح من الصراخ... أو: المعلم ينتظر و في يده العصا. التلميذ يصل متأخرا...

### ١٤-٢. المعرفة الأحادية

في هذه الحالة يتكلم برطال بلسان شخصيته الرئيسيّة و ينقل إيدئولوجياتها للمخاطب دون أى تدخل في القصة. بعبارة أخرى الصوت ومبادئه نرشدنا إلى تمييز صوت السارد من شخصياته ومدى تعامله معها. بعبارة أخرى الصوت ومبادئه نرشدنا إلى تمييز صوت السارد من شخصياته ومدى تعامله معهم. حيث يوجد راوٍ في قصة ما وهو يحكي القصة بضمير الغائب وفقاً لوجهة نظر إحدى الشخصيات ويركز على شخصية مركزية نرى القصة من خلالها و «تسمى هذه الرؤية بالنمط الدرامي» (جنيت وآخرون، ١٩٨٩م: ١١٢).

الطفل يسأل أباه: لماذا اختفى مدفع الإفطار يا أبي؟ الأب يجيب: لأن رمضان قد

خرج يا ولدي. الطفل يتأكر ألم المعادة فيؤمن بأن الجوع يستحق أن يقصف ويطرده

(برطال، ٢٠١٤م: ٥٦).

اعترضوا سبيله قتلوه كان فُلس واحد في جيبه وطن حمله في قلبه و رحل (نفسه: ١١).

### ٣. النتيجة

يكون إبداع برطال في مجموعة «مغرب الشمس» هو إستخدام السرد الروائي بأنواعه الكثيرة في عالم القصص القصيرة جدا مع قصرها الشديد و حجمها القليل مع اتصافها بالإبداع في مجال الموضوعات والرؤى و استخدام التقنيات السردية و إستخدام تقنية الحوار. هو يستخدم الزوايا المختلفة في رواية قصصه: زاوية الراوي العليم وصاغ مشاهدتها بضمير الغائب، زاوية البطل نفسه و صاغها بضمير المتكلم و زاوية راوي المحايد والمحدّد وصاغ مشاهدتها بضمير الغائب واستطاع أن يوظّف الوعي النظري بأصول الفن توظيفا إبداعيا فهو يدخل أنماط السرد الروائي فى فن القصة القصيرة جدا.

تروى قصص برطال في هذه المجموعة من موقع التبئير في درجة الصفر أكثر فأكثر لأنّ الطفل هو الشخصية الحاضرة في قصص برطال بحيث يصبح الشخصية البؤرية لأكثر قصصه وربما هو الدليل الأصلي لمركزية اللاتبئير في «مغرب الشمس» لأنّ الطفل بحياته المملوءة بجهاالاته العفوية ورؤيته السطحية لا يستطيع أن يقف موقف الراوي المحايد أو الراوي المتعددة الرؤى. علاوة على ذلك، إنّ القارئ لا يعتمد على الطفل كإعتماده على الراوي الآخر وبرطال مع علمه بهذا الحقيقة يختار راوي قصصه من الموقع الأعلى. ولا ييوح بكلّ تفاصيل القصة ودقائقها في القصص ذات البؤرة الخارجية بل يختار طريقة الاقتضاب والاختزال في الكلام ما قد يؤدي إلى صياغة الألباز والطلاسم. ويركب في الموقع الداخلي من رواية قصصه صوت الراوي بصوت الشخصية لخلق تعدد الأصوات وبجانها تعدد الدلالات عبر تركيب الإيديولوجيا المختلفة من جانب السارد والشخصية.

إنّ الأنواع الدلالية لهذه القصص تتبلور في انتقال الراوي من الخطاب المنقول إلى الخطاب المحمول وعكسها وهذا يسبب انفتاح القصة على الكلام والتفكير. استفاد برطال من تقنية المسافة لتعيين موقع الراوي في قصصه ومدى اختلافه عن سائر الشخصيات ويجري فيها على ثلاثة أنماط: أسلوب المباشر، أسلوب غير المباشر وأسلوب غير المباشر الحر وبهذا الطريق يتخذ الكاتب موقفاً حيادياً ويتخلى عن سلطته كسارد عالم بالحوادث لكي تصبح الأشخاص هم الذين يتحدثون عن هواجسهم. و أمّا فيما يتعلق بعنصر المسافة يكون برطال من الكتّاب الذين يكثرون من استخدام الصوت من الموقع الخارجي في وجهته المتمثلة والمتباينة لكي يحدد معلومات القصة حسب حجمه القصير جداً.

#### ٤. المصادر

##### أ) الكتب

- ابن منظور، محمّد بن مكرم بن علي (١٩٩٣م)، لسان العرب، ج ٣، بيروت: دار صادر.
- أبو ناظر، موريس (١٩٧٩م)، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة، بيروت: دار النهار للنشر.
- ايرل، ليون (١٩٥٩م)، القصة السايكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، بيروت: المكتبة الأهلية.
- إيغلنتون، تيري (١٩٩٥م)، نظرية الأدب، ترجمه: شائر ديب، دمشق: منشورات الوزارة الثقافة.
- باختين، ميخائيل (١٩٨٦م)، الماركسية وفلسفة اللغة، ت: مجد البكري، البيضاء: دار توبقال للنشر.

- بارت، رولان و آخرون (١٩٩٢م)، طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ترجمة: مجموعة من الباحثين، الطبعة الأولى، المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغربي.
- بارت، رولان وجيرار جنيت (٢٠٠١م)، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: د. غسان السيد، الطبعة الأولى، دمشق: درالنيوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- برطال، حسن (٢٠١٤م)، مغرب الشمس: قصص قصيرة جدا، الطبعة الأولى، مغرب: دارالوطن.
- برنس، جيرالد (٢٠٠٣م)، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، الطبعة الأولى، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
- جاسم الحسين، أحمد (١٩٩٧م)، القصة القصيرة جدا، الطبعة الأولى دمشق: دار الفكر.
- جميل حمداوي (٢٠١١م)، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا (المقاربة الميكروسردية)، الطبعة الأولى، مغرب: شركة المطابع الأنوار.
- جنيت، جيرار (١٩٩٧م)، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعمر حلّي وعبدالجليل الأزدي، الطبعة الثانية، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- جنيت، جيرار وآخرون (١٩٨٩م)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التثير، ترجمة: ناجي مصطفى، ط١، منشورات الكوثر.
- حطيني، يوسف (٢٠٠٤م)، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، دمشق: مطبعة اليازجي.
- الحماداني، حميد (١٩٩١م)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع.
- خلف إلياس، جاسم (٢٠١٠م)، شعرية القصة القصيرة جدا، الطبعة الأولى، العراق: دار نيوى للدراسات و النشر و التوزيع
- خليل، إبراهيم (٢٠١٠م)، بنية النص الروائي دراسة، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف - بيروت: الدار العربية للعلوم الناشرين.
- سويدان، سامي (١٩٩١م)، في دلالية القصص والشعرية السرد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأدب.
- عزّام، محمد (٢٠٠٣م)، تحليل الخطاب الأدبي (على ضوء المناهج النقدية الحداثية)، الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب
- الفيلاي، نور الدين (٢٠١٢م)، القصة القصيرة جدا بالمغرب، الطبعة الأولى وجدة: شركة مطابع الأنوار المغاربية.
- المرتاظ، عبدالملك (١٩٨٨م)، في نظرية الرواية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- مسكين، سعاد (٢٠١١م)، القصة القصيرة جدا، تصورات ومقاربات، الطبعة الأولى، الرباط: التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع.
- يوب، محمد (٢٠١٢م)، مضمرة القصة القصيرة جدا، سلسلة دفاتر الاختلاف، الطبعة الأولى، المغرب: مكناس.
- هامون، فيليب (١٩٩٠م)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن آراد، الطبعة الأولى، الرباط: دار الكلام.

### ب) المقالات

كاظم‌زاده، نسرین (۱۳۹۲ش)، «سبك‌شناسی داستانك معاصر عربی با بررسی موردی مجموعه داستانك «طقوس للمرأة الشقية» محمود شقير»، لسان مبین، قزوین، سال چهارم، شماره ۱۲، صص ۱۴۹-۱۲۸.

### ج) الرسالة

كاظم‌زاده، نسرین (۱۳۸۹ش)، «بررسی عناصر داستانی در داستانك‌هاي محمود شقير نویسنده معاصر فلسطینی»، استاد راهنما: كبری روشنفكر، دانشگاه تربیت مدرس.

### د) المنبع الإنجليزي

Bal, Mieke (1994) , **Narratology, Introduction to the Theory of Narrative**, University of Toronto Press, Canada.

## تحليل گفتمان روایی مجموعه «مغرب الشمس» حسن برطال (بر اساس مهم ترین مباحث گفتمان روایی ژرار ژنت: کانون روایت، حالت و لحن)

جهانگیر امیری<sup>۱\*</sup>، سمیره خسروی<sup>۲</sup>

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی

### چکیده

مجموعه داستان «مغرب الشمس» حسن برطال، از نوع داستان کوتاه عربی است و نویسنده، کوشیده تا در آن از تکنیک‌های روایت در به‌کارگیری ضمائر سه‌گانه برای بیان درونیات شخصیت‌های داستان و روایت ماجراهای اصلی آنها بهره ببرد. هدف اصلی این تحقیق، بیان توانایی داستان کوتاه عربی در همراهی با انواع داستان از نظر تحلیل گفتمان روایی و به‌کارگیری مهم‌ترین مباحث آن است و سعی دارد تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که: انواع تکنیک‌های تحلیل گفتمان از منظر وجهیت و کانون روایت در داستان کوتاه کدام است؟ دیدگاه‌ها، ایدئولوژی‌ها، و شخصیت‌ها در آنها به چه صورت مطرح شده و به گروه‌های مختلف اجتماعی نسبت داده شده‌اند؟ و درنهایت، این ایدئولوژی‌ها از چه طریق به مخاطب انتقال یافته‌است؟ این بررسی نشان می‌دهد که این داستان‌ها با وجود فشردگی در حجم، استقلال موضوعی و اختلاف بیانی، دارای مشترکات بسیاری از منظر شخصیت‌های کانونی و دیدگاه روایی حاکم بر فضای داستان هستند. در کنار این مسائل، این نوع داستان منطبق بر دیدگاه روایی ژرار ژنت بوده و در نتیجه می‌تواند با سایر دیدگاه‌های روایی نیز هماهنگ باشد.

**کلیدواژه‌ها:** داستان کوتاه کوتاه؛ تحلیل گفتمان؛ گفت‌وگو؛ حسن برطال؛ ژرار ژنت.