اسم ولقب المؤلف المراسل: أ.م.د مولود مرعي الويس/ الصفحات: من 41 إلى: 62
Available online at https://www.univ-chlef.dz/fla

القصة القصيرة: الموضوعات والآليّات
دراسة في قصص نجمان ياسين

أ.م.د. مولود مرعي الويس
كلية التربية/الشرقاط-جامعة تكريت(العراق)
Mohammadsaber058@gmail.com

*****

تاريخ الإيداع: 2020/07/15 تاريخ القبول:2020/11/26 تاريخ النشر: 2020/12/01

الملخّص:

القصة القصيرة من الفنون السردية الأساسية التي تعتمد على الحكاية بوصفها شرطاً مركزياً من شروطها، فهي العنصر الأبرز فيها، والحكاية هي موضوع القصة القصيرة ومقولتها، لكنها غير كافية لصناعة قصة بل تحتاج إلى مجموعة من الآليات الفنية لنقل الموضوعة القصصية من عتبة الحكاية إلى فضاء القصة، و انتخب البحث هنا تجربة القاص نجمان ياسين التي تمزج مزجاً فنياً نموذجياً بين مركزية الموضوع والحكاية وبين آليات العمل الفني التشكيلي، وقد تناول البحث قصصاً قصيرة مختارة من تجربة هذا القاص المتميّز وأخضعتها للتحليل والرصد والقراءة، استناداً إلى طبيعة العلاقة الضرورية بين الموضوع وعناصر التشكيل الفني التي تسمى منهجياً "الآليات"، وتكمّن التحليل من التوصل إلى أن الموضوع بلا آليات لا يمكن أن ينتج قصة قصيرة بالمعنى الفني الجمالي المعروف.

Abstract :

The short story is one of the basic narrative arts based on the tale as its central factor, since it is its prominent element. Also, the tale is the theme of the short story and its proposition. However, it is insufficient to make a story; rather it needs a set of technical mechanisms to transfer the narrative subject from the threshold of the tale to the space of the story. Here, the researcherselected the experience of the narrator, Najman Yassin, which amalgams a typical artistic mixture between the centrality of the subject, the story and the mechanisms of the plastic art work. The research dealt with short stories selected from the experience of this distinguished narrator and subjected them to analysis, observing and reading taking into account the nature of the necessary relationship between the theme and the technical constructive elements that is methodically called "mechanisms”. Based on the analysis, the researcher concluded that the theme without its mechanisms could not produce a short story in the known aesthetic artistic sense.

مدخل في الرؤية القصصية:

تعدّ إشكاليّة التوصيل من أهم إشكاليات فن القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، حيث تقوم هذه الإشكالية على طريقة بناء القصة بين محورَي الموضوع القصصي والآلية السردية، وهو ما يمكن أن يؤسس لما

يصطلح عليه في هذا المجال (الرؤية السردية القصصية) التي تجمع الموضوع بالآلية، إذ تشتغل القصة القصيرة العربية عموماً في نموذجها الحداثي على فكرة النجاح في تشكيل رؤية سردية عالية البناء، من حيث طبيعة العناصر والآليات والتفاعل مع الموضوع القصصي، وفكرة النجاح أيضاً في مهمة الإيصال إلى المتلقي المرهون أساساً بضبط التجربة القصصية[1]، إذ إنّ المتلقي هو ميدان العمل ومقصد الرؤية الذي يمكنه أن يؤكد مدى النجاح التي تحققه القصة القصيرة في ميدان القراءة.

إنّ الموضوع القصصي الذي ينتخبه القاص هو الخطوة الأهم والأخطر في بناء فكرة القصة وتحويلها إلى عمل فني ناجح، وهذا الموضوع ينبغي أن يكون منتزعاً من عمق الواقع الإنساني للقاص، (إذ ليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية كلها، وهذا المستوى من طاقة التعبير بالحكي يعيننا حتما على فهم الحياة وجعلها أكثر إنسانية، مما يقربنا من حرارة التجربة ويزيدنا متعة وتفهما لها، على الرغم من قسوة التجارب المحكية وضراوة تفاصيلها المأساوية أحيانا)[2]، وكلما كانت التجارب التي تأتي منها موضوعات القصة ذات مساس جوهري بأعماق القاص ورؤيته السردية، فإنّ هذا سينعكس إيجابياً على تشكيل القصة من حيث طريقة البناء السردي ومدى تأثيره الجمالي في المتلقي.

تعتمد العلاقة بين القصة والمتلقي على حساسية التفاعل والمتعة والفائدة، وهي التي تجعل من العلاقة بينهما قائمة وقابلة للتطور، فمجرد الاكتفاء بالتوصيل الخاص بالموضوع القصصي يطفئ شعلة التوهج الإبداعي في القصة، ويجعل منها مادة عادية لا تفي بالغرض الفني المطلوب، ولعلّ المباشرة التي يشتغل عليها القاص في توجهه نحو المتلقي كما هو واضح في التاريخ السردي العربي، يخصّ على نحو أكيد أصحاب المنهج التعليمي الجاف والاتجاه التقليدي في غالبية حالاته[3]، مما يجعل من القصة حكاية بسيطة بعيدة عن آليات التشكيل القصصية وليس لها رؤية سردية يمكن لها أن تحقق القصد الجمالي.

نظر كتّاب القصة الحداثيون إلى قضية (الاتصال) على أنها انشغال بطبيعة القصة القصيرة من خلال علاقة زمن القص المتخيل بالزمن المادي أو الواقعي[4]، وليس استعادة الواقع واستنساخه بصورة فوتوغرافية، إذ لا بدّ من نقل الموضوع القصصي من عالم الواقع إلى فضاء القصة الفني عن طريق الرؤية السردية القائمة على الآليات والصنعة القصصية.

ينبغي على القاص أن يكون أولاً قابلاً لاستيعاب الحال الاجتماعية والثقافية التي يحياها في واقعه، وبوسعه كذلك أن يذهب إلى التراث العربي الغزير بالموضوعات الصالحة للقصّ، فما تزال الأخبار والحكايات والمُلَح

والنوادر في إحكامها وصياغتها الفنية قادرة على استجلاء امتداداتها للزمن المادي أو الواقعي، وتمثل ينبوعاً ثراً لوعي طبيعة القصة القصيرة وجمالياتها[5]، مما يسهم في تحقيق الرؤية السردية المطلوبة على النحو الذي ينتج في النهاية قصة قصيرة تتمتع بالمواصفات الجمالية بين الموضوع والآلية.

يتمتع القاص نجمان ياسين برؤية سردية قصصية وافية منذ بداياته الإبداعية التي جاءت مع مجموعة (احتراق)[6]، ثمّ ما لبثت أن حصدت مجموعته القصصية المعنونة (ذلك النهر الغريب)[7] عناية كبرى في وقت مبكّر، وقاربت عالم الطفولة في وحدة قصصية واحدة قدّمت شخصية الطفل من زوايا نظر مختلفة تمتعت بالخصب والغنى، كانت الطفولة والفقر والصراع الطبقي هي الموضوع المركزي الرئيس لهذه القصص، واستندت بعد ذلك إلى مجموعة من المقاربات القصصية التي عمّقت الحكايات الصادرة من أعماق هذا الموضوع الثري، فكانت هذه المجموعة القصصية أيقونة متميزة على أكثر من صعيد، أعقبها بمجموعة (رائحة التفاح)[8] التي جعلت من النساء موضوعاً لحكاياتها السردية، ثم مجموعة (حكايات الحرب)[9] التي جعلت من موضوعة الحرب أساساً لجميع حكاياتها، حتى وصلت تجربته إلى مجموعة (جنون وما أشبه)[10] وقد اتخذت من عالم المجانين موضوعاً جديداً لها، وفي كل هذه المجموعات وغيرها كانت الآليات الفاعلة في تشكيل هذه القصص ترتقي إلى خصوصية الموضوع وجمالياته، وأصدر أخيراً مجموعة قصصية جديدة عنوانها (تراتيل النبي التائه)[11] على النحو الذي أسهمت في بناء تجربة قصصية مهمة ومكتملة وغنية بالفن والجمال والرؤية والمعاني الإنسانية العميقة والأصيلة العليا.

في القصة الموسومة (هناك في أعلى الجبل)[12] يسرد الراوي كليّ العلم صورة الحرب وتجلياتها وقضاياها وتحولاتها بين يدَي الأمكنة والشخصيات، بمعنى أنّ الرؤية القصصية في هذه القصة تقوم على فكرة الحرب التي لا يمكن فهمها سردياً إلا من خلال طبقات المحكي، وهذه الطبقات في قصة (هناك في أعلى الجبل) تبدأ عادة من عتبة العنوان التي تعبّر هنا عن رؤية مكانية متكاملة، ابتداءً من اسم الإشارة (هناك) وصولا إلى مركز الصورة المكانية (أعلى الجبل)، حيث تلتحم الصورة المكانية العامة للعنوان.

وربما هناك تناص خفي بين العنوان وبين (معركة أُحُد) حين طلب الرسول محمد (ص) من مجموعة من المقاتلين المسلمين المكوث في أعلى الجبل، وهذا المكوث ينطوي على عقلية عسكرية تعرف كيف تتعامل مع ظروف الحرب، فكأن إشارة العنوان في هذه القصة تشير ضمناً إلى مرجعية هذه الحرب بين المسلمين والمشركين ودور الرؤية الحربية في حسمها.

ومن ثم تأتي طبقات القصة على شكل وحدات سردية تزاوج بين الموضوع القصصي وأدوات التعبير الفنية، ويمكن تحليلها على النحو الآتي الذي نتابع فيه حركات السرد القصصي في القصة من بدايتها إلى نهايتها.

1- الاستهلال الموجز:

جاء استهلال قصة (هناك في أعلى الجبل) موجزاً على نحو كبير لتحقيق أعلى درجات البلاغة في صوغه وفي صناعة دلالته ومعناه السردي:

"كان الجبل قد بدأ في خلع معطفه الشتوي، ولكنه لم يكفّ عن قذف النار من أعماقه القصية وزواياه التي تحمل طعم وغموض الموت، ومع أن الجندي كان يحلم بالشمس والمرأة التي يحب إلاّ أن منظر شجرة مقطوعة الرأس قد أشعره بالشجن، كانت الأوامر صريحة ((يجب أن نكون في الجبل قبل أن تعود طيور المساء))."

تبدأ عتبة الاستهلال بأنسنة شخصية (الجبل) بوصفه الشخصية المكانية الأبرز في القصة، فهو يهيمن على عتبة العنوان بصورة كلية وكاملة ومن دون منازع (كان الجبل قد بدأ في خلع معطفه الشتوي، ولكنه لم يكفّ عن قذف النار من أعماقه القصية وزواياه التي تحمل طعم وغموض الموت)، لكن شخصية (الجندي) الموازية لشخصية الجبل ما تلبث أن تظهر وهي شخصية إنسانية تحلم بالشمس والمرأة والفرح والحياة، وتنظر إلى الأوامر الحاسمة بجديّة كبيرة إذ لا بد من الالتحام بالجبل قبل عودة طيور المساء، ولا شكّ في أن (طيور المساء) ذات دلالة حربية تؤكد أن عودتها في المساء تعرقل وصول الجنود إلى الجبل، وهو ما يدلّ على أهمية هذا الموقع المكاني في حسم المعركة حيث تتأكّد الصورة التناصية المحتملة مع معركة أُحُد.

2- الشخصية المحورية (الجندي):

تبرز شخصية (الجندي) بصورتها العامة التي لا تحمل اسماً معيناً لأنّ الجنود في الحرب هم جنود فقط بحيث تختفي خصوصياتهم الأخرى، لكن الخصوصية المكانية لـ(أعلى الجبل) تنطوي على موضوع شائك يؤكد قضية الإحالة التناصية على معركة أُحُد، حين يحزن الجندي على أنّ بعض الشخصيات التي تساعد الأعداء في أعلى الجبل هو ما عرقل وصولهم في الوقت المناسب، وهو أمر يتعلّق بالخيانة أو سوء تقدير المواقف:

"أدرك الجندي معنى أن يكونوا في الجبل، وتذكر نيرانه التي افترست الخضرة والبشر وجعلت الثلج سيلا من المياه العكرة، اختلج أسى في قلبه المفعم بمرارة، كان غاضبا فلو لم يقف بعض رجال القرية المتشبثة بالجبل مع الأعداء، لكان وبقية الجند في قمته، لكانوا قد أصبحوا في الأعالي، تلك الأعالي التي يعشقها والتي تمنحه الشعور بالهيمنة على الأشياء.

تحرك حزن في صوته فقال: كان يجب أن يقفوا في صفنا.

همس جندي مسترخ في موضعه المكتظ بالنباتات المتوحشة الغريبة: كان يجب.

وركن إلى صمته العميق.

لم يكن الظلام قد حلّ بعد، ولكن الشمس اختفت وراء غيمة داكنة، ولم تكن ثمة طيور في السماء."

هنا يأخذ الموضوع القصصي مساراً آخر في تشكيل الرؤية السردية في القصة، وهذه الطبقة من طبقات القصة هي طبقة مركزية في تحديد الرؤية القصصية ومستوى تأثيرها على باقي الطبقات السردية اللاحقة، فالرؤية القصصية لا يمكن أن تتشكل إلا من خلال تعاضد طبقاتها وتفاعلها على مستوى الآليات والأدوات إلى أقصى الدرجات.

3- الحوار المركّز:

يتركز الحوار في طبقة أخرى من طبقات القصة بين الجنديين اللذين يشكلان العمود الفقري للمحكي، بعد أن يدخل الجندي الآخر ميدان السرد مع الجندي الأول، ويبدأ الحوار بينهما على أساس ميداني مكاني، وعلى أساس حلمي بعض الشيء يحاول القفز من فوق موضوع الحرب إلى موضوع آخر يمكن أن يخفف من حدّة التوتّر النفسي:

"سأل الجندي: لا أستطيع أن أفهم أي سبب للر أفة بهم.
خرج الجندي الآخرعن صمته وقال: ربما لأنّ قسماً منهم قد أجبرعلى هذا الموقف.
سأل الجندي: هل تعتقد أن أعلى الجبل أكثرجمالا من هذا الوادي؟
أجاب الاخر: لم يسبق لي أن كنت على قمة جبل.
قال الجندي الأول: ستحب قمة الجبل، أنا مولع بالأعالي فهي تجعلني أرقب الأشياء براحة.
احتفظ الآخربصمته، في الوقت الذي حاول فيه الجندي أن يصفّرلحن أغنية تتحدث عن الحب في كل الفصول."

يأتي الحوار بين الجنديَين مركّزاً جداً وعلى محورين، المحور الأول هو ما يتعلق بالحرب حصراً وحيثياتها وأخلاقياتها المطلوبة، حين لا يفهم الجندي الأول لماذا الرأفة بهؤلاء الذين يساعدون الأعداء على الهيمنة على الجبل، ويردّ الجندي الآخر بطريقة إنسانية واعية بأن الرأفة تأتي من إمكانية وجود أبرياء بينهم أُجبروا على اتخاذ هذا الموقف، ثم ما يبلث الحوار المركّز حول هذا الموضوع أن ينتهي ويُقفَل بسرعة كي يتمّ الانتقال نحو المحور الثاني.

المحور الثاني هو محور ذاتي ووجداني وعاطفي صرف يوازي المحور الأول، ويحاول فيه الجنديان عبر هذا الحوار أن يتقدّما خطوة في فضاء الإنسانية ويُبعدا شبح الموت عنهما، في استدعاء لشروط الحياة وتجلياتها الملونة الجميلة البعيدة عن أجواء الحرب، مما يقود إلى حصول صراع موضوعي بين الحرب واللاحرب، فالحوار بينهما يدور حول الأعلى والقمة والارتفاع والهيمنة والسيطرة، التي يتميز بها الجبل ويتفوّق على ما حوله بحيث يمكّن من يقف هناك أن يطلّ على الأشياء ويراها بوضوح.

المعنى هنا بلا شك يتجاوز المكان إلى الرؤية القصصية التي تعبّر عن فكرة العلوّ في أي مجال من مجالات الحياة، فالولع بالأعالي هو ولع إنساني يحقّ لكل إنسان التفكير فيه والحلم به وصولاً إلى كل ما هو جميل ونبيل

وحرّ، ويتيح أيضاً التفكير بالحب وهي الصورة التي تنازع صورة الحرب إنسانياً وتضاهيها وتنافسها، لذا جاء في نهاية حوارهما المركّز محاولة الذهاب نحو لحن لأغنية تتحدث عن الحب في كل الفصول، وهنا تتحول الرؤية من مسار الحرب والموت والفجيعة إلى مسار الحياة والجمال والأمل.

3- جوهر المحكي وخاتمة القصة:

تتبلور الطبقة الأخيرة من طبقات القصة في جوهر المحكي القصصي وهي تأتي بوصفها خاتمة قصصية تسدل الستار على أحداث القصة، وتختصر هذه الطبقة أيضاً فضاء المعركة التي حدثت بين الطرفَين من أجل السيطرة على قمة الجبل، ومن ثم انتصار الجندي وزملائه الجنود الآخرين والوصول إلى قمة الجبل وقيامهم بالواجب تجاه قتلى العدو، بحيث توضحت الرؤية القصصية التي تعمل عليها القصة بشكل أكيد، وهي رؤية ذات طبيعة إنسانية لا تنسى الجانب الإنساني العميق في جوهر الشخصية:

"قبل أن تهبط عتمة المساء، كان الجندي في أعلى الجبل، وكان الجبل هو الأبد، وعلى الرغم من أن الجندي كان يعرف أن الدم ثمن الوصول إلى القمة و أنه سيفقد بعض الأصدقاء وربما لن يرى بعضهم ثانية، إلا أنه أحس بقلبه ينتفض في صدره ويغرد مثل طائر أدهشه أن يكون حرا بعد سجنه في قفص صلب.

صاح أحد الجنود: الجبل لنا، لا توجد سوى جثثهم.

تقدم الجندي من بقية الجنود الذين كانوا متصلبين مثل حطب يابس، جاءه صوت جندي فزع: آخ، لقد قطعوا رؤوس قتلاهم و انسحبوا كي لا نتعرف عليهم.

توقف الجندي، كانت الجثث ملقاة على الأرض دونما رؤوس، أبصر خطوط الدم المختلطة بالثلج والتي شكلت كتلا متعرجة، غضة في مكان، وقاسية في مكان آخر، فصار رأسه ثقيلاً وشعر بأن الطائر الذي في صدره قد كف عن الغناء.

قال أحدهم: لندفن هؤلاء.

وإذ بدأ الجند يحفرون، نسي الجندي بهجة أن يكون في الأعالي، ولكنه كان يرقب الطيور التي بدأت التحليق في قبة السماء."

ينتهي الموضوع القصصي في القصة عند هذا الحد وقد استطاع الراوي أن يمرّر مجموعة من الرسائل على أكثر من مستوى، من هنا يمكننا أن نلاحظ أنّ الراوي والمكان والشخصيات والحدث القصصي وكل وسائل التعبير السردي الأخرى، تعاضدت فيما بينها كي تكوّن الرؤية القصصية التي من دونها لا يمكن لأي قصة أن يكتب لها النجاح، فالرؤية القصصية عماد القصة وجوهرها الأصيل الذي لا بدّ من حضوره في أعلى درجات قوته.

وعلى الرغم من أن القصة تتحدث هنا عن موضوع الحرب وهو موضوع طالما تحدث عنه عشرات الآلاف من القصاصين والروائيين، بوصفه موضوعاً أثيرا من الموضوعات الساخنة سرديا، لكنّ حضور الرؤية القصصية على هذا النحو الإنساني المناسب وعلى أكثر من طبقة، هو ما جعل آليات وأدوات التعبير والتشكيل والتصوير السردي تعمل بأعلى كفاءتها وتنتج قصة حرب متفوقة ومتقدمة على هذا الصعيد.

القصة القصيرة ومنهجية التأليف الأدبي:

لا يمكن لفن القصة القصيرة أن يحظى بالأهمية المطلوبة من دون أن يكون له منهجية تأليف خاصه به، بوصفه نوعاً سردياً أصيلاً بدأت منه جميع فنون السرد الحديثة وبقيت القصة القصيرة هي المرجعية الأجناسية لها، وبما أن الثقافات العالمية بدأت تتعايش على وفق أسس وقوانين من التأثير والتأثر فإن كثيرا من كتاب القصة العرب ونقادها يفيدون من العلاقات التي يمكن أن تتشكّل بين الثقافات، ويمكن أن تكون متبادلة[13]، ففي حين أفاد الغرب من المنجز السردي العربي القديم في (ألف ليلة وليلة) وغيرها من السرود المعروفة في التاريخ العربي القديم، يفيد القصاصون العرب والروائيون العرب اليوم ونقاد القصة أيضاً من المنجزات الغربية السردية والنقدية في هذا المجال.

تحيل مصطلحات السرد الحديثة في مجملها على منجزات طلائع الدراسات اللسانية الأولى في الثقافة الغربية إبان ثلاثينيات القرن الماضي، إلا أن بعض مصطلحات السرد ومفاهيمه الأساسية ليست من اكتشاف الشكلانيين الروس، ولا من تلاهم من جماعة براغ أو جماعة باريس في العقدين الأخيرين من الزمن[14]، بل هي تعود على ما أنجزته المدرسة السردية الغربية الحديثة في فرنسا وبريطانيا وأميركا وألمانيا وغيرها لاحقاً، وهي التي أثّرت عميقاً في تجربة السردية العربية الحديثة على نحو كبير، وصاغت أغلب منهجيات التأليف الأدبي في مجال الفنون السردية وعلى رأسها فن القصة القصيرة.

تبقى النصوص القصصية في صورتها الإبداعية هي الأساس وهي النتيجة المطلوبة، أما النظريات السردية في معالجة النصوص القصصية العربية وعلاقتها بمرجعياتها من جهة، وأدواتها التعبيرية المعبرة عن الواقع فيجب أن تذكّر دائماً بأولوية الإبداع على النقد[15]، ويجب أن تكون العلاقة بين الناقد والقارئ محكومة بالنص نفسه لا بما يقوله النقد عنه، ومهما كانت أهمية النقد في هذا المجال لتوثيق صلة القارئ بالقصة، لا بدّ من "نص القصة" بما ينطوي عليه من جماليات تأليفية وأدائية وإمتاعية خاصة.

بمعنى أنّ التأليف الأدبي عامة والتأليف القصصي السردي على نحو خاص هو أكبر من الخضوع لمدارس الأجناس الأدبية كما هي الحال لدى الرومانسيين[16]، لأن القصص هي التي تؤسس نظريات السرد وهي التي تسهم في تطور الأجناس الأدبية الخاصة بالسرد، بحيث تكون الأساس الذي يجب أن يعوّل عليه في كل الممارسات

الأبداعية المختلفة، على النحو الذي يجعل للممارسة التأليفية القصصية الدور الأبرز في بناء العلاقة مع المتلقي، لما له من دور رئيس في تشكيل القصة وبناء هيكليتها.

يؤدي (الراوي) بأشكاله المختلفة في هذا المضمار دوراً مهماً في فعالية التوصيل والبناء التأليفي العام في القصة، ولاسيما حين (يتحول إلى عنصر دال، أي أن الكاتب يحمّله جزءا من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التي ينبغي توصيلها للقارئ من خلال النص، والقارئ أيضا يستخدمه في تأويل هذه الرسالة، أو في فهمها وفكّ رموزها، مما يحملنا إلى النظر إلى الراوي على أنه عنصر من عناصر الدلالة إلى جانب كونه من عناصر البناء)[17]، ويقوم التأليف السردي القصصي عليه بوصفه العنصر الأكثر تأثيراً في عملية التوصيل والبناء.

تعتمد قصة (خيول الفتى)[18] للقاص نجمان ياسين على منهجيّة تأليف الحكاية وتحويلها إلى سردية قصصية تحكي قصة من قصص مجانين المدينة (الموصل)، ويتضح من عتبة العنوان أن المحكي يقول على وحدتين لغويتين اثنيتن، الوحدة اللغوية الأولى هي الوحدة الخبرية التي جاءت على شكل جمع نكرة مضاف (خيول)، والوحدة اللغوية الثانية هي المضاف إليه المفرد المعرفة (الفتى)، لتكون العلاقة بين الوحدتين المتضايفتين علاقة توحّد واندماج تقدّم شخصية (الفتى) على أنها شخصية محورية في القصة، وتكون (خيول) هي مادة هذه الشخصية في التعبير عن خصوصيتها وجوهرها وفضائها القصصي.

سنتناول هذه القصة من خلال الصورة العامة لمنهجية التأليف القصصي التي تقوم على مجموعة من المرتكزات التشكيلية في تأسيس البناء العام للمحكي، وإذا كانت عتبة العنوان هي المرتكز التشكيلي الأول للتعبير عن أساس الموضوع القصصي وفاعليته الإجرائية على مستوى البناء العام للقصة، فإنّ بقية المرتكزات هي الآليات التي تحوّل الموضوع القصصي إلى نموذج فني للقصة القصيرة التي تتمتع بالمؤهلات المطلوبة.

إنّ هذه القصة هي من مجموعة القاص القصصية الموسومة بـ(جنون وما أشبه) المعنيّة بموضوع الجنون وشخصياته المحليّة وتمثلاته الإنسانية، و (تتميّز قصص "جنون وما أشبه" بحساسيّة التصوير السرديّ في قصصها جميعاً، فالراوي الشاهد المشارك يسلّط كاميرا ذات عدسة شديدة الحساسيّة لتصوير الحراك السرديّ للشخصيّات التي تتحرّك داخل متون القصص في الاتجاهات كلّها، فثمّة راوٍ راصد باستخدام كاميرا سرديّة وافرة الضوء وثمّة في المقابل شخصيّات تندرج في صورة الجنون وما أشبه تخضع خضوعاً تاماً لعدسة هذه الكاميرا وهي ترصد وتصوّر وتحكي في آنٍ. تخضع قصص نجمان ياسين لآليّة سرديّة تسلّم مقاليد السرد في غالب الأحيان لراوٍ ذاتيّ عارفٍ ومشارِكٍ يقرّب الحدث القصصيّ من الواقع إلى أقصى حدّ ممكن، وهو ما يجعل المتلقّي يصدّق الحدث القصصيّ ويعيشه ويراه بوضوح ويؤمن به على نحوٍ من الأنحاء، لا بل يذهب نحو تصوّر شخصيّة المؤلّف حاضرة بقوّة في شخصيّة الراوي الذاتيّ المشارك في الأحداث، بما يدمج بينها وبين شخصيّة

البطل/الطفل.)[19]، بما يجعل الموضوع القصصي والآليات التعبيرية والتشكيلية على مستوى واحد من العمل في إطار منهجية التأليف السردي.

ويمكن أن نأتي على أهم المرتكزات الأخرى في هذه القصة مع مرتكز العنوان التي تؤلف صورة منهجية التأليف القصصي القائم على الخبرة والوعي والمعرفة والفن، وهي تتمثل في مجموعة طبقات فرضتها حيوية القصة وفعاليتها السردية ابتداء من عتبة العنوان، ومن ثم الاستهلال الوصفي، حتى بقية طبقات القصة على هذا النحو:

1- الاستهلال الوصفي:

إنّ عتبة الاستهلال دائماً هي من العتبات التي تؤسس لمنهجية التأليف القصصي في القصة على نحو وافٍ لما لها من أهمية وخطورة في عملية البناء السردي العام، وتعبّر هذه العتبة في كثير من تجلياتها الفنية والموضوعية عن قدرات تشكيلية خاصة بالقصة القصيرة بشكل خاص، وتعبر في الوقت نفسه (عن شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتدّ إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي. إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصيّة، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة، من شأنه أن ينشىء علاقة توتّر مثالية وضرورية بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأُول للمواجهة)[20]، وهي على هذا الأساس من أبرز فعاليات التشكيل السردي في عملية التأليف القصصي، التي تؤدي دوراً في بناء الرؤية السردية الخاصة بمنهجية التأليف في القصة.

تبدأ قصة (خيول الفتى) باستهلال يمكن أن نقول عنه إنه استهلال وصفي يقوم الراوي كلي العلم بسرده على مستوى الصورة السردية للشخصية والمكان:

(فجأة اختفى الفتى ذو القبقاب الخشبي، واختفت خيوله التي كانت تنهب –شارع الفاروق– كلَّ يوم. وفجأة اختفت المرأة صاحبة العباءة السوداء التي تلتف على جسدها الضامر، وتلتم على خجل، يبرق في عينيها المذعورتين. وفجأة همد حماسنا الذي كان يجرفنا ونحنُ نرقبهما في هجير الصيف، وزمهرير الشتاء، وصرنا نتساءل عبر عيوننا المتلهفة، عن سر هذا الاختفاء المباغت!)

تظهر في عتبة الاستهلال أبرز المكونات الأولى للقصة، حيث يظهر (الفتى) مقترنا بقبقابه الخشبي، ثم تظهر (الخيول) التي هي مادة الفتى في القصة، والمكان (شارع الفاروق) وهو أحد أمكنة مدينة (الموصل) الشهيرة، والشخصية الموازية لشخصية الفتى (المرأة صاحبة العباءة السوداء) بصفاتها الخاصة (تلتف على جسدها الضامر، وتلتم على خجل، يبرق في عينيها المذعورتين)، ثم يظهر الراوي الجمعي

(حماسنا/يجرفنا/نرقبهما/صرنا/عيوننا المتلهفة)، وأخيراً تتم الإشارة إلى البؤرة الأساسية التي تتركز فيها القصة وهي (سرّ الاختفاء المباغت)، وبهذا يكون هذا الاستهلال الوصفي مركزا جدا وهو يعبّر عن مفاصل القصة الأساسية، بما يجعل من ستراتيجية التأليف القصصي في أعلى درجات الوعي والمعرفة لاستثمار عتبة الاستهلال وتزويد المتلقي بالإشارات والعلامات البارزة فيها.

2- كاميرا الراوي:

يحمل الراوي كلي العلم كاميرا تصوّر الأحداث عن قرب شديد ومشاركة فعالة في حركية هذه الأحداث وتطوراتها، ذلك أن (عين السارد، تمتلك مقومات قريبة من الملكات التقنية التي تتمتع بها الكاميرا السينمائية كزاوية النظر والتبئير والخزن الذاكراتي وغيرها. مهمة السارد، هنا، تقوم على الممازجة ما بين الآليتين)[21]، إذ إنّ الراوي الذاتي في قصة (خيول الفتى) تستخدم كاميرا سردية ذات عدسات ملونة لرصد حركة البطل وحركة الشخصيات المحيطة به، ولاسيما شخصية الراوي/الطفل وهو يحمل كاميرا التصوير ويصور الأحداث بانفعال واضح:

"شعرت بالحزن يلطم روحي، و أنا أرقب – شارع الفاروق – خاوياً، يشبه جثة صماء تتمدد هامدة، وتنذر بالكآبة. أين ذهب ذاك الفتى صاحب العينين الزرقاوين، الصافيتين، والرائقتين أكثر من سماء مشرقة؟ وكيف اختفى وجهه البشوش الأليف المُحَبَب إلى نفوسنا نحن أولاد الحي العتيق؟

كل صباح، وكل ظهيرة، وكل مساء، نمسك قلوبنا، ونشهد رحلته مع خيوله التي يقودها بحنو ودراية، ليهمس لها كلمات عدة لا تصلنا، ولكنها تقنعه بأن الخيول جاهزة للانطلاق في رحلتها المثيرة لنا نحن الأولاد الذين نقف مندهشين، دماؤنا تدق في صدورنا، وعيوننا قلق مستوفز يغرق في غيوم التساؤلات عن سر ما يجري كل يوم."

الصورة السردية تتمثل بحسب تصوير الراوي الذاتي شخصية الفتى وهو يتجول بخيوله يومياً وسط شارع الفاروق في مدينة الموصل، والأطفال يتبعونه بحماسة كبيرة وهم يصدقون أنه يقود خيوله الوهمية في الشارع بلا أدنى شكّ، الراوي الذاتي يصوّر نوعاً من التآمر البريء بين الطرفين كي تستمر اللعبة من دون توقّف، وتحقق أعلى درجات السعادة لشخصية الفتى (المجنون) وشخصيات الأطفال التي تصدقه وتؤمن به.

كاميرا الراوي ترصد شخصية الفتى صاحب الخيول الوهمية على هذا النحو المشغول بالاستفهام والسؤال عن سبب غيابه: (أين ذهب ذاك الفتى صاحب العينين الزرقاوين، الصافيتين، والرائقتين أكثر من سماء مشرقة؟ وكيف اختفى وجهه البشوش الأليف المُحَبَب إلى نفوسنا نحن أولاد الحي العتيق؟)، فلون عينيه ووجهه البشوش المحبب إلى نفوس هؤلاء الأطفال يجعل منه شخصية استثنائية لا يمكن التضحية بها أو نسيانها.

ومن هنا تتأكد طبيعة العلاقة بين الطرفين على إدامة حركية السرد على النحو الذي يناسب منهجية التأليف القصصي العام في القصة، وهذه المنهجية تقوم على وعي العناصر وعلاقتها بالموضوع السردي، إذ لا بدّ كي تكون المنهجية في أعلى درجاتها كي تتأسس علاقة وطيدة بين الموضوع القصصي وأدوات التعبير والتشكيل، بما يجعل خاصية التماسك النصي السردي في أرفع مستوياتها الفنية والجمالية.

أسطورة القصّة:

تتألف قصة (خيول الفتى) من حكاية تشبه الأسطورة على الرغم من بساطتها وطفوليتها وسيولتها السردية، فهي قصة ذات زخم إنساني ووجداني وعاطفي عالي المستوى من حيث الصورة السردية ومنهجية التأليف القصصي المتكاملة، فهي تنطوي على وعي واضح في بناء العلاقة التشكيلية المطلوبة بين الموضوع ووسائل التعبير الفنية فيما يتعلق بمنهجية التأليف القصصي، وهو ما يدلّ على خبرة سردية عالية في هذا المجال بحيث تتحول الأحداث البسيطة إلى أسطورة قصصية، وتتشكل الرؤية الأسطورية في عمق هذا المشهد السردي في القصة:

"يبدأ الفتى الإيعاز لخيوله التي لا يراها سواه، ويشرع في قيادتها بنشوة وعيناه تشعّان بنار فرح غريب. كنا نعرف، أن ما من خيول، وكنت أشعر أن الخيول، موجودة أمامنا! تصعد المرأة ذات الجسد الضامر، الحافلة، عيناها طائران ذبيحان ينزفان بين يدي الولد الذي يحاول جاهداً أن يلحق بخيوله. تتهادى الخيول متباطئة، فيخفف من ركضه اللاهث وراءها، وتمرق مسرعة فيندفع وراءها كالسيل الهابط من أعالي الجبال. نبدأ نحن الأولاد الصغار، الركض وراءه، ونحاول أن نلحق به وبخيوله التي تخب وتدب على أسفلت الشارع، نركض من دون أن نصدر صوتاً يعكر بهجة رحلة الولد المخبول مع خيوله المندفعة أمامه في لهيب الصيف القائظ، أو زمهرير الشتاء الغائم المثقل بالمطر، نركض من دون أن نأبه لشيء، سوى أن نلحق به ونكون قريبين منه، فما من سعادة لنا أكبر من أن نبصره سليماً، معافى في رحلته اليومية التي نقتسم معه فيها، الطيرّان في الشارع مثل عفاريت مخبولين، كما يقول أهلنا عندما يعرفون بفعلتنا النكراء! كانت قلوبنا مع الولد المخبول، وكان - شارع الفاروق- مأهولاً بالسيارات، وكنا نخشى أن يصيبه سوء."

إن علاقة شخصية صاحب الخيول الوهمية مع الأطفال الذي اصبحوا شركاء له في هذه اللعبة الأسطورية المسليّة مع المكان والزمن والأشياء الأخرى المحيطة له، هي علاقة جدلية ترسم شكلاً محدداً للواقع السردي في القصة، وتسهم كل هذه الوحدات في بعث الطبقة الأسطورية للقصة من داخل الموضوع السردي وجوهره، وقد اجتهد القاص كثيراً في شحن الحدث والشخصيات والزمن والمكان بأعلى قدرة من الزخم السردي الكثيف، وزوّد الأدوات والآليات بقدر كبير من التفاعل الحيوي مع الموضوع الخصب الذي انتقاه بذكاء وحرفية عالية.

يعتمد المشهد القصصي هنا على حركية السرد التي تنتشر على مساحة القصة بحساسية وقوة لا تهدأ، فهناك إيقاع سردي يتحرك بانتظام مع شخصية البطل صاحب الخيول وبقية الشخصيات المتحركة معه، وتتفاعل الطبقة الأسطورية في القصة في سياق العلاقة الوثيقة بين الوهم والواقع، بين وهم الخيول التي يؤمن بها البطل ويصدقها الأطفال المحيطين به، وبين الواقع الذي يؤكّد عدم وجود خيول فعلية أصلاً، إذ لا توجد سوى الحركة التي تفترض وجود هذه الخيول بطريقة مكانية وزمنية تقول بوجودها داخل دائرة وهم الفتى، فهي موجودة عند أصحابها وغير موجودة عند الآخرين، ومن هنا تتكشّف أسطورية الحدث القصصي في قدرتها على الإيهام.

سردية الأسئلة:

تحظى سردية الأسئلة بقيمة اعتبارية عالية في هذه القصة التي هي آلية من آليات التشكيل القصصي في سياق منهج التأليف السردي، فكثرة الأسئلة في مشهد سردي معيّن تدلّ على قيمة الحوار الفضائي مع الأشياء، وذلك حين يقوم الراوي بما يشبه المونولوج الذي تشترك به مجموعة الشخصيات المرافقة لشخصية البطل (الفتى صاحب الخيول)، فثمة فاصل زمني بين خروج الأولاد للزيارة وبين غياب الفتى المجنون عن ساحة الفعل السردي:

"ترى أين غاب الولد المخبول اليوم؟ وأين اختفت أمه الضامرة ذات العباءة السوداء؟ ولم غابا هكذا فجأة؟ وما سر هذا الانقطاع عنا نحن الأولاد الذين أحببناهما؟ كنا قد غبنا نهاراً واحداً فقط عن سباقنا مع الولد المخبول، وكان ذلك الغياب بسبب خروجنا مع عوائل الحي في زيارة نذر إلى مقام –الشيخ محمود– لنعود في النهار التالي ولا نجد أثراً للولد المخبول وأمه النحيلة ذات العباءة السوداء! هل يكفي نهار واحد، لتقوم الدنيا فيه ولا تقعد؟ وهل نستحق هذا العقاب لأننا أخلفنا الموعد ولم نحضر السباق لنهار واحد فقط؟ أين ذهبا؟ وما سرّ هذا الغياب؟ كان الندم يأكلنا، والحسرات تتقد في وجوهنا المنكسرة. من يستطيع أن يخبرنا بما يكشف الغُمّة والحيرة عنا؟"

إن احتشاد الأسئلة على هذا النحو إنما يعبر عن كثرة وتشتّت وتنوّع الأحاسيس التي تعتمل في أذهان الشخصيات، فتبدأ سلسلة الأسئلة على نحو غزير منذ بداية المشهد لتؤكد حقيقة غياب البطل الموصوف بـ (الولد المخبول) وهو غياب مربك لأصحاب الأسئلة (ترى أين غاب الولد المخبول اليوم؟ وأين اختفت أمه الضامرة ذات العباءة السوداء؟ ولم غابا هكذا فجأة؟ وما سر هذا الانقطاع عنا نحن الأولاد الذين أحببناهما؟)، فشخصية الولد المخبول مرتبطة أشد الارتباط بشخصية أمه الضامرة ذات العباءة السوداء، وقد غابا معاً على هذا النحو المثير للأسئلة التي لا يمكن أن تتوقّف من دون معرفة الحقيقة.

وفي السؤال عن سرّ الانقطاع يروي الراوي الذاتي بلسان جمعيّ لا يخصه وحده فقط بل يخص زملاءه أيضاً (كنا قد غبنا نهاراً واحداً فقط عن سباقنا مع الولد المخبول، وكان ذلك الغياب بسبب خروجنا مع عوائل الحي في

زيارة نذر إلى مقام –الشيخ محمود– لنعود في النهار التالي ولا نجد أثراً للولد المخبول وأمه النحيلة ذات العباءة السوداء!)، وها هو ما يثير دهشتهم في سياق البناء المنهجي العام للتشكيل القصصي.

ثم ما تلبث الأسئلة أن تتقدم وتتكاثر وتتشظّى حول هذا الغياب الذي وصفه الراوي وكأنه عقاب لهم على تركهم صديقهم وحيداً (هل يكفي نهار واحد، لتقوم الدنيا فيه ولا تقعد؟ وهل نستحق هذا العقاب لأننا أخلفنا الموعد ولم نحضر السباق لنهار واحد فقط؟ أين ذهبا؟ وما سرّ هذا الغياب؟ كان الندم يأكلنا، والحسرات تتقد في وجوهنا المنكسرة. من يستطيع أن يخبرنا بما يكشف الغُمّة والحيرة عنا؟)، وهذه الأسئلة بهذه الطريقة الغزيرة إنما تعبّر عن الأسلوبية التعبيرية التي تجمع الموضوع القصصي بآليات التعبير ووسائله الفنية، من أجل الارتفاع بالمنهجية التأليفية للقصة إلى أعلى مرحلة من مراحل الفن على مستوى السرد وتشكيلاته المتعددة.

سردية الغياب:

تعكس هذه القصة في سياق منهجية التأليف القصصي السردي ما تبلغه الحكاية من مستوى فيما يمكن تسميته سردية الغياب، وهذا الغياب هو جزء أساس وحاسم من الموضوع القصصي الذي لا بدّ له من نهاية أكيدة، وهنا تختلف الروايات على مستوى الحكاية وعلى مستوى التحليل والرؤية في سياق منهجية التأليف القصصي، فمجموعة الأطفال افتقدوا صاحبهم الفتى البطل قائد الخيول مثلما افتقده المكان، وهنا صار من الضروري معرفة مصيره من خلال العارفين بهذا المصير على نحو من الأنحاء:

"أخبرنا صاحب دكان في –شارع الفاروق-:

- إن الولد المخبول، قد دهسته سيارة، ومات.

وأخبرنا أكثر من ولد:

- إن أمه قد ماتت وتركته وحيداً.

وقال آخرون:

- بعد رحيل أم المخبول، أودعه أقاربه مستشفى المجانين.

وثمة من قال:

- إنه مقيد في قبو بمنزل في محلة "الساعة".

وحكى لنا آخرون:

- إن الولد المخبول، قد قاد خيوله صوب النهر، وغار معها في أعماق المياه.

بكى بعضنا كمداً وحزناً على الولد المخبول، ولم تقنعنا الأخبار المتضاربة عنه، فما زلت أتخيله أمامي يندفع كالريح وراء خيوله المجنونة التي تدب في -شارع الفاروق- بيده السوط، وبيده الأخرى لجام خيوله، ولحيته الشقراء تضيء في وجهه الفرح بعينين زرقاوين أشد زرقة من سماء نائية."

فالقصة بقدر ما تنطوي على آلام دفينة في جواهر الشخصيات فإنّها تعبر عن حكاية الحياة بشكل أليم من أشكالها، فهي ملعب للشخصيات؛ وكل شخصية تحاول أن تقدّم نموذجها في إطار الحدث وتجلياته وقوانينه، فتتراكم الأقوال والاحتمالات بحسب وجهة نظر كل قائل وما يحمله من معلومات أو تقديرات أو ظنون، وهي على هذا النحو: (إن الولد المخبول، قد دهسته سيارة، ومات./إن أمه قد ماتت وتركته وحيداً./بعد رحيل أم المخبول، أودعه أقاربه مستشفى المجانين./إنه مقيد في قبو بمنزل في محلة "الساعة"./إن الولد المخبول، قد قاد خيوله صوب النهر، وغار معها في أعماق المياه.)، وهي كلها مجرد احتمالات تجعل من شخصية البطل شخصية غيبية أكثر منها واقعية.

لكنّ المهم في كل هذه الاحتمالات إنّ مجموعة الأطفال المحيطين به بوصفهم أصدقاءه الحميمين لهم رأي آخر (بكى بعضنا كمداً وحزناً على الولد المخبول، ولم تقنعنا الأخبار المتضاربة عنه)، ثم إن شخصية الراوي لها مخيلتها في تصوّر نهاية الشخصية/البطل داخل دائرة منهجية التأليف القصصي الخاصة به (فما زلت أتخيله أمامي يندفع كالريح وراء خيوله المجنونة التي تدب في -شارع الفاروق- بيده السوط، وبيده الأخرى لجام خيوله، ولحيته الشقراء تضيء في وجهه الفرح بعينين زرقاوين أشد زرقة من سماء نائية.)، وهذه هي النهاية الجمالية التي وضعها الراوي في مشهد سردية الغياب بصرف النظر عن الآخرين.

بلاغة القصّة القصيرة

تتمتّع القصة القصيرة في نطاق الفنون الكتابية السردية الأخرى في أنها كتابة قصيرة لا تحتاج كثيراً من الثرثرة والاستطالات والزوائد والفائض السردي، ولعل الصفة الملحقة بها "القصيرة" تؤكّد أنها تعتمد على بلاغة سردية تنطوي على قدر كبير من الاقتصاد اللغوي، وهذا التركيز الذي تتمتع به يجب أن يكون في صالح الموضوع القصصي ومناسبة لتوكيد طابعه الإنساني، بما يجعل هذا التفاهم الضمني مناسبة لتوكيد فضاءات هذه البلاغة السردية.

ومن هنا يرى دارسو القصة العربية الحديثة ومنظّروها في حلقة مهمة من حلقات بلاغة التعبير والتشكيل (أنّ القصة القصيرة أسلوب ينظّم رؤية صيرورة زمنية أو تاريخية، ويحافظ على مجاله الإنساني ويحرّض على موقف من الحياة في استعارة شاملة للفعل الإنساني، لذا لا ينبغي أن نفصل إبلاغية القصة القصيرة عن بلاغتها، بل إن بلاغتها هي التي تميزها عن بقية أنواع النثر القصصي)[22]، وهو ما يمنح فن القصة القصيرة أهمية بالغة في أنواع السرود الأخرى المعروفة والمتداولة في هذا السياق.

إنّ مقاربة طبيعة القصة القصيرة من حيث البناء والتوصيل لا بدّ لها من معرفة أنّ (بين النص القابل للكتابة والنص المتعة يظهر تعريف جديد للأدب)[23]، هو نفسه التعريف الذي شاع لدى البنيويين ومن بعدهم

كل أصحاب المناهج النصية الحداثية وما بعد الحداثية، إذ عاينوا الجوهر النصي للأدب ومن ضمنها القصة القصيرة، وأكدوا على عامل الإمتاع والفائدة والصيرورة الثقافية العامة في مختلف الجوانب.

تنشط عناصر السرد القصصي جميعاً على هذا النحو في أعلاء صرح التشكيل القصصي في القصة القصيرة على أساس تقاني وفني وجمالي، وظلت عناصر التشكيل الأخرى مثل عنصر الزمن على هذا الأساس يلعب دوره في البنيان القصصي العام، لتمكين الخيال الأخلاقي من أداء وظيفته[24]، ولربط القصة القصيرة بهيكليتها بحيث يصل النص القصصي في هذه الحالة إلى أعلى درجات التماسك داخل فضاء العمل القصصي، وهذا التماسك هو أكبر خاصيات التشكيل البلاغي في النص القصصي.

تتجلّى هذه الممكنات السردية في فضاء النصّ القصصي الحديث لإنجاز قصدية الوصول إلى المتلقي، إذ (ما جدوى الكتابة إذ حيل بينها وبين استقبالها؟ إن جدواها متوقف بالتأكيد على استقبالها، وعلى مشاركة القارئ بدور إيجابي في عملية التوصيل)[25]، وكل ما تتمتع به النصوص القصصية من حساسية بلاغية لا بدّ أن تختبر بلاغتها في وسط التلقي، من خلال بعث الحياة في القصص بما تمتلكه من قوة تأثير وتفاعل مع المتلقي، لأجل أن تؤدي وظيفتها الجمالية في قدرتها على تمثيل التجربة والتأثير في المتلقي، ومن هنا تتأكد قيمتها البلاغية في التعبير عن فضاء القص وجوهر المحكي على النحو الذي يؤسس لقيمة قصصية كبيرة في النصوص.

إنّ أبسط مفهوم ممكن للقصة القصيرة في سياق هذه الرؤية هو أنها (حكايا أدبية تدرك لتقصّ، قصيرة نسبياً، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنما طبقاً لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمي أحداثاً وبيئات وشخوصا، وإنما توجز لحظة واحدة وحدثا ذات معنى كبير)[26]، وهذا الإيجاز في لحظة واحدة وحدث ذو معنى كبير هو البلاغة بعينها.

لا تتحقق الصورة البلاغية في معناها السردي التشكيلي داخل القصة من غير أن يكون للقارئ دور أساس فيها، بحيث يكون جزءاً من إبداعها حين يتناولها في سياق أنها تمثل شكلاً من أشكال تجربته الخاصة، وهذا التفاعل بين الطرفين حين يصل إلى أعلى درجات التكافل السردي تكون البلاغة القصصية قد بلغت أوجها المطلوب، بمعنى أن العلاقة بين النص وفضاء التلقي هي العلاقة الأكثر حضوراً لإنجاز بلاغة النص.

تطرح قصة (حكاية مؤسية)[27] الصورة السردية لهذا الفن في قدرتها على صوغ بلاغة قصصية خاصة بها تتأتى من فضاء المنهجية التأليفية العامة لهذه القصة، وهي تحكي حكاية مأساوية لشخصية (ياسين) التي يرويها الراوي الذاتي وهو أخ لهذه الشخصية التي تحتلّ جوهر المحكي، ويمكن النظر في مساحات القصة من خلال مجموعة من الطبقات التي تؤلّف بلاغة التعبير السردي في القصة، ويتضح من عتبة عنوان القصة أنها تنهض

على تشكيل عنواني وصفي، يكون فيه الموصوف الخبري (حكاية) منفتحاً على صفة (مؤسية) تعبيراً عن طبيعة الحدث المركزي في القصة .

الاستهلال السردي:

تقوم فكرة الاستهلال السردي على طريقة جديدة في التقاط جوهر المحكي القصصي عن طريق تلخيص نموذجي للموضوع المركزي بآلية سردية مناسبة، تحاول أن تضع النقاط الرئيسة المحورية أمام بصر التلقّي بشكل واضح وجليّ، تهدف إلى ترتيب الطبقات السردية للقصة ابتداءً من شروع الفعالية القصصية بالظهور والبروز والتمثّل، لما تنطوي عليه هذه العتبة من أهمية استشرافية للأحداث القادمة في مسيرة القصة:

"كانت جدتي قد أوصدت باب الموت أمام العشيرة، وحين رحلت فجأة انهدم الباب فهبت علينا رياحه بضراوة لا ترحم، كان أول الراحلين أخي "ياسين" ذلك الفتى الذي سرقته الغمامة وعواصف ريح الشمال، الفتى الغشيم والمستور، لم يكن يحسن الشتم، ولم يعرف كيف يشتم، ولم يختصم مع إنسان قط، أصيب الفتى الأشقر، صاحب العينين الزرقاوين الغارقتين في طيبة مؤسية بجرح في فخذه، وجاءنا في إجازة مرضية، بعد أسبوعين طلب من أختي أن توسع له سرواله الذي بدأ يضيق من جهة اليمين، يا للفتى البريء، ما كان يدرك أن الورم قد هاجم فخذه الأيمن.

أختي قالت: السروال طبيعي وليس ضيقا."

احتشدت الشخصيات حول بؤرة الحدث السردي في القصة من خلال عتبة الاستهلال التي وضعت الحكاية موضع التركيز الصوري، فالبؤرة الحدثية تمثلت في شخصية ياسين بهذه الصفات النوعية الخاصة (الفتى الغشيم والمستور، لم يكن يحسن الشتم، ولم يعرف كيف يشتم، ولم يختصم مع إنسان قط، أصيب الفتى الأشقر، صاحب العينين الزرقاوين الغارقتين في طيبة مؤسية بجرح في فخذه).

كشفت هذه الشخصية عن خصائصها الذاتية من عتبة الاستهلال كي يكون تركيز التصوير السردي عليها، فهي الشخصية المحورية الماثلة في القصة، وفي الوقت الذي كان يتصور أن حالته طبيعية وأن المشكلة في السروال كما يتصور الآخرون الشيء نفسه، فإنهم ما لبثوا أن اكتشفوا بعد ذلك أن القضية أكبر وأكثر فجائعية وحزناً.

تظهر في عتبة الاستهلال أيضاً شخصية الجدّة الراحلة بوصفها قد فتحت باب الرحيل على مصراعيه أمام العشيرة (كانت جدتي قد أوصدت باب الموت أمام العشيرة، وحين رحلت فجأة انهدم الباب فهبت علينا رياحه بضراوة لا ترحم)، بحيث يكون موضوع (الموت) هو الموضوع الفاعل في حركية السرد في القصة، وهو من الموضوعات الكبرى التي تتوجه إليها كثير من السرود بأنواعها المختلفة، على النحو الذي يحتاج فيه مثل هذا الموضوع السردي الأثير والكبير إلى أدوات تعبيرية وآليات تشكيلية مهمة، يكون بوسعها النهوض بالموضوع ورفعه سردياً إلى مستوى بناء قصة قصيرة عالية المستوى.

اسم ولقب المؤلف المراسل: أ.م.د مولود مرعي الويس/ الصفحات: من 41 إلى: 62
Available online at https://www.univ-chlef.dz/fla

احتمالات السرد وجوهر الحدث:

في الطبقة الثانية من طبقات القصة بعد طبقة الاستهلال السردي تدخل القصة في أقوال احتمالية للشخصيات تحاول القبض على الحدث، وهذه الاحتمالات القولية من لدن شخصيات القصة في تقدير الموقف السردي الخاص بالشخصية، تأتي كلها في نطاق زمني محصور يرسم الصورة السردية العامة للموقف:

"في اليوم التالي قال لنا: فخذي هذا أكبر من الأيسر.
قالت أمي: القصف هو الذي جعله ((يهبط)) وسبب هذا الورم الخبيث.
وقال أبي: لم يندمل جرحه القديم، تلوث والتهب وتضخم بهذا الشكل.
وقالت أختي: الجن والشياطين قد سكنت جرحه وجعلته هكذا.
أما الأطباء فقالوا: ينبغي أن تبترجله قبل أن يمتد المرض ليأكل كامل جسده.
قال أبي وعيناه تومضان ببريق دمعة توشك أن تنفجر: ذهب الولد.
وسقطت دموعه، للمرة الأولى أرى أبي يبكي.
قلت له: توكّل على الله، لا تضعف أخي، هل تبكي حقا؟
كان الفتى الغشيم ياسين يرقب مندهشاً وكثير من الطفولة المرتبكة تحيط بوجهه المغطى بصفرة عميقة.
قال أبي: الذرية هبة الله، وهي غالية، ستدرك هذا بعد أن تتزوج ويهديك الله الذرية الصالحة.
بتروا فخذ الفتى ولم يبتروا المرض. بدأ المرض يفترس جسد الفتى الذي كان يبدو وكأنه لا يدري ما يجري ولا يريد أن نشعر بالحزن عليه، وكان يردد: بسيطة، الله كريم.
بسيطة يا توأم دمي؟ بسيطة أيها المفجوع الذي لم يرَ الدنيا ولم تره؟"

تنحصر الصورة السردية من ناحية زمن الحكاية في عبارة (في اليوم التالي) حيث تكثر الأقوال والاحتمالات والتقديرات حول حال الشخصية، فالمشهد الحواري الذي تشترك فيه الشخصيات جميعا وهي: الأم، الأب، الأخت، الأطباء، الراوي، تدور أقوالهم كلها حول أزمة البطل وحالته الصحية التي تقوده حتماً إلى موت قريب، على نحو يجعل شخصية الراوي هي الأكثر استجابة لليأس والأمل في آن معاً تجمع المتناقضين في سلة واحدة، فبقدر ما هي يائسة من شفاء الأخ فهي في الوقت نفسه تسعى إلى التخفيف عنه بضخّة بمزيد من فرص الحياة الأخيرة، حيث يكون الموضوع القصصي هو المركز الحيوي الأكثر نشاطاً في القصة وبما يسخّر كل الإمكانات التقانية لخدمته.

الاحتواء النفسي للحدث والشخصية:

يتم احتواء الشخصية المأزومة صحبة حدثها المأساوي في طبقة جديدة من طبقات القصة، في محاولة لإيجاد أعلى قدر من التوازن بين عناصر التشكيل في الحدث القصصي، فللشخصية في السرد القصصي طبقتان هما:

الطبقة الخارجية والطبقة الداخلية، وكلاهما مهم جداً في توكيد بلاغة القصّ، لكنّ الطبقة الداخلية المتعلّقة بالداخل النفسي والشعوري هي الأهم في بناء الفضاء السردي للشخصية القصصية في هذه القصة:

"كنا نعرف أنه يذوي يومياً وكنا نعرف أنه قد دخل الدنيا من باب وسيخرج من باب معصوب العينين، ولذا فكرنا بأن نسعده في أيامه الأخيرة ولأننا نحن أخوته نعلم أنه لم يتحدث مع أنثى غريبة من قبل، فقد تدبرنا مكانا ملائما أعده صديق من محلتنا، وجئنا بر اقصة غجرية وبموسيقي يضرب على الإيقاع، وجئنا بصندوق بيرة مثلجة. حملنا الفتى بين أحضاننا وضممناه إلى صدورنا نحن أخوته الأشقياء وجئنا به إلى مكان الأنس.

آه يا قلبي الذي أهلكته الحروب، هل أنت من حجر صوان حتى تروي الحكاية هكذا من دون أن تمنحها دم الحياة؟ وتجعلها تدب على الأرض؟

آخ أيها القلب الغشوم، كيف لم تطق وتنفجر وقـد رأيت ما رأيت وأمسكت بالجمر واكتويت بناره؟

تتجسد هنا فعالية العلاقة بين الشخصيات وعلاقتها بالشخصية الرئيسة وهي تنحدر في سلم الحياة لتلقى مصيرها المحتوم، فالمحاولة هنا لاحتواء الشخصية على مستوى الوضع النفسي هي نوع من العلاج النفسي المؤقّت من خلال حيلة ترفع من شأن هذا الإحساس النفسي، وتشعره بنوع من التعويض الذي يمكن أن يخفف من حساسية الأزمة النفسية التي تعيشها الشخصية الرئيسة في القصة.

إنّ هذه الشخصية هي مركز الاهتمام السرديّ الذي تشتغل عليه الفواعل السردية بمختلف تجلياتها، لذا فإنّ الفعاليات السردية تجتهد في أن تحيطه بما يمكن أن يخفف من وطأة ما تعيشه من محنة، بحيث يقف (الراوي) وهو أحد الشخصيات الفاعلة في المشهد عاجزاً وجدانياً عن الاستجابة لقوّة الحالة السردية في القصة، لكنه يحاول بوصفه الشخصية الأقرب إلى البطل أن يقوم بعمل كل ما بوسعه لإنقاذ الحساسية النفسية له.

الحدث الموازي والحكاية البديلة:

في الطبقة الأخيرة من طبقات القصة حاول الراوي الذاتي بصيغته الجمعية أن يؤسس لحدث موازٍ وحكاية بديلة عن الحكاية الأصل، فبقدر ما كانت الحكاية الأصل في القصة مأساوية ومشحونة بالموت فإنّ الحكاية البديلة تذهب إلى فضاء مغاير، إذ تأتي مشحونة بالحياة والمرح والبهجة والحرية كي يتمّ القضاء على الشعور بالعجز:

"بدأنا حفلنا، الإيقاع يتعالى والر اقصة الغجرية تدور على الإيقاع ومعه، وفستانها الضيق الشفيف يكشف عن جسد مثقل بالثمر الناضج، ونحن نكرع البيرة، الفتى مسطول، وجهه طيّع ورضي تسري فيه الدماء من جديد وعيناه صارتا جمرتين تتألقان بوميض نار، دبت النار في رماد روحه وعادت ألسنتها تلتهب في صدره المكدود الذي يضج حينذاك بطبول الذاكرة، غمزنا للر اقصة أن تقترب منه

وترقص له، اقتربت الر اقصة من الفتى الطائر بفرحه المنطلق من آلام جسد في قبضة الردى، قبلته الر اقصة من وجنتيه، استكان الفتى المقرور لدفء قبلاتها السريعة، كرع نصف قنينة بيرة دفعة واحدة، وطلب سيجارة، كنا نعرف أنه لا يدخن، قبل أن ينفث دخان السيجارة سعل لمرة، لمرتين، ثم بصق شريط لعاب ممزوج بدم داكن. أزلنا شريط الدم، ومسحنا الأرض بقطعة قماش. الر اقصة مضت في قبلاتها وحركاتها الإغو ائية والفتى لم يأبه للدم النازف من عروقه المقروحة، كرع ما تبقى في القنينة من بيرة، وعبّ دخان السيجارة بلذة، وصرخ فجأة! أريد أرقص يا جماعة، انهضناه، الإيقاع يتسارع والر اقصة تضحك له وهو يرقص على رجل واحدة وقلوبنا رجله الأخرى، بغتة رأيناه يبكي ويرقص، يرقص ويبكي، وبغتة قال لنا، عودوا بي إلى مكاني، عدنا به، ظل صامتاً لأكثر من دقيقة، وأجهش ثانية في بكاء متقطع ومرير، الإيقاع توقف والر اقصة توقفت وقلوبنا شرعت تدق بضراوة فالفرح العاصف في أرواحنا تحول إلى جثة هامدة، بدأ الفتى يبكي، وبدأنا نبكي، الر اقصة مذهولة بما يجري وضارب الإيقاع ينظر ببلاهة، قلوبنا مخنوقة ودماؤنا حطب يابس يضطرم في تنور لهب كافر، غص الفتى بنحيبه المتفجر وقال: آخ يا جماعة، الدنيا طيبة، طيبة، وغرق في البكاء، الدنيا طيبة؟ آه يا أخي الراحل الغشيم الذي لم يعرف الدنيا."

تقدم هذه الحكاية البديلة نوعا من العزاء الميداني لما ألمّ بالشخصية الرئيسة من علامات الموت القادم، وقد شاء خيال الصحبة الصادقة هنا محاولة القضاء على هذا الإحساس العالي بالموت ووضع فضاء بديل يحقق الغرض على مستوى الشعور الوهمي بالأمل، إنّه نوع من تحرير الذات من سجنها وإطلاق حريتها ولو عن طريق لحظات مسروقة من عمر الزمن، نلاحظ العلاقة بين الحدث والحدث الموازي تعبر عن فكرة قصصية تنم عن إدراك القاص بقيمة هذا الموضوع، وهو على الصعيد النفسي السايكولوجي له تأثير فاعل على الشخصيّة الرئيسة التي صار الموت أقرب صديق عليها.

إنّ الصلة السردية هنا بين الموضوع والآلية أو الأداة صلة وثيقة يحوّل فيها القاص حساسية العلاقة إلى لعبة سردية، إذ حين تتكدس الآلام وهواجس الموت والفجيعة في الحكاية الأصل تأتي الحكاية البديل كي تفتح الأفق السردي على أوسع وأثرى معاني الحياة، وهذه خاصية سردية نوعية لا تتوفر إلا لأصحاب التجارب النوعية في كتابة القصة، فالقصة فن شديد الدقة وشديد الحساسية حتى يكون بوسع القصة أن تحصل على جواز مرور في دائرة التلقي، وإذا كان عنوان القصة (حكاية مؤسية) يلقي الضوء السردي على جوهر الحكاية الأصل، فإنّ الحكاية البديل وعلى الرغم من اكتظاظها بالفرح والبهجة غير أنها تمثل عنوان الأسى الذي لا يمكنه انتشال الحزن إلا في لحظات عابرة فقط.

اسم ولقب المؤلف المراسل: أ.م.د.مولود مرعي الويس/ الصفحات: من 41 إلى: 62
Available online at https://www.univ-chlef.dz/fla

المصادر والمراجع:

(1) د. حسام الخطيب، ندوة القصة القصيرة، مجلة الموقف العربي، دمشق، العدد 774، 1977.

(2) خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

(3) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972.

(4) رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا، د. سامية احمد اسعد، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 12، العدد 3.

(5) د. الطاهر مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1978.

(6) د. عبد الله أبو هيف، فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981.

(7) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1963.

(8) عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

(9) محمد سهيل أحمد، السرد بالكاميرا.. تجارب وآفاق، موقع كلمات الإليكتروني، 14 حزيران 2017.

(10) محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2011.

(11) محمد صابر عبيد، التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2009.

(12) محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 162، 1984.

(13) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1974.

(14) مضر هيثم محمد، الحجاب والكشف، نجمان ياسين في مرايا محمد صابر عبيد، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، الموصل، ط1، 2019.

(15) د. يمنى العيد، القصة القصيرة والأسئلة الأولى، مجلة (آفاق)، الرباط، العدد 12، 1983.

(16) نجمان ياسين، احتراق، المركز الثقافي الاجتماعي في جامعة الموصل، الموصل، 1974.

(17) نجمان ياسين، تراتيل النبي التائه، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، الموصل، 2020.

(18) نجمان ياسين، جنون وما أشبه، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2012.

(19) نجمان ياسين، حكايات الحرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

(20) نجمان ياسين، ذلك النهر الغريب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981.

(21) نجمان ياسين، رائحة التفاح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

(22) د. نضال الصالح، قراءات غير متأنية في النقد المعاصر، في البحث عن دور القارئ، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 351، 1983.

هوامش البحث:

[1] د. عبد الله أبو هيف، فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981، ص24.

[2] محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2011، ص173-174.

[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1974، ص 518- 519.

[4] د. يمنى العيد، القصة القصيرة والأسئلة الأولى، مجلة (آفاق)، الرباط، العدد 12، 1983، ص9.

[5] عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1963، ص34.

[6] نجمان ياسين، احتراق، المركز الثقافي الاجتماعي في جامعة الموصل، الموصل، 1974.

[7] نجمان ياسين، ذلك النهر الغريب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981.

[8] نجمان ياسين، رائحة التفاح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

[9] نجمان ياسين، حكايات الحرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

[10] نجمان ياسين، جنون وما أشبه، ، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2012.

[11] نجمان ياسين، تراتيل النبي التائه، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، الموصل، 2020.

[12] نجمان ياسين، حكايات الحرب، ص35-36.

[13] خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص75.

[14] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972، ص 273.

[15] محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 162، 1984، ص 18.

[16] معجم مصطلحات الأدب، ص 275.

[17] عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص281.

[18] نجمان ياسين، جنون وما أشبه، ص 7-14.

[19] مضر هيثم محمد، الحجاب والكشف، نجمان ياسين في مرايا محمد صابر عبيد، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، الموصل، ط1، 2019، ص130-131.

[20] محمد صابر عبيد، التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2009، ص 45.

اسم ولقب المؤلف المراسل: أ.م.د مولود مرعي الويس/ الصفحات: من 41 إلى: 62
Available online at https://www.univ-chlef.dz/fla

[21] محمد سهيل أحمد، السرد بالكاميرا.. تجارب وآفاق، موقع كلمات الإليكتروني، 14 حزيران 2017.

[22] د. عبد الله ابو هيف، فكرة القصة، ص 33.

[23] رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا، د. سامية احمد اسعد، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 12، العدد 3، ص 223.

[24] د. حسام الخطيب، ندوة القصة القصيرة، مجلة الموقف العربي، دمشق، العدد 774، 1977، ص98.

[25] د. نضال الصالح، قراءات غير متأنية في النقد المعاصر، في البحث عن دور القارئ، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 351، 1983، ص 93.

[26] د. الطاهر مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1978، ص77-78.

[27] نجمان ياسين، تراتيل النبي التائه، ص 104-108.