الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد حديث ومعاصر.

العنوان:

فلسفة الحبكة والنهاية عند "وول ستور" من خلال كتابة: " علم رواية القصص "

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبين:

- لعراب مصطفى
- شريفي خير الدّين

تحت إشراف الأستاذ (ة):

- بشير بحري

لجنة المناقشة:

1-أ/.....	جامعة البويرة	رئيسا
2-أ/.....	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3-أ/.....	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023م/2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الرّسول صلّى اللّه عليه و سلّم : (منْ لم يَشكر النّاس ، لم يشكر اللّه) رواه الترمذي

انطلاقا من هذا الحديث نتقدّم بالشّكر الجزيل لمن قدّم لنا المساعدة من قريب أو بعيد خاصة الوالدين الكريمين أبي رحمه اللّه و أمّي الغالية الّتي أتمنّى لها دوام الصّحة والعافية ، وزوجتي و أساتذتي وإخوتي و أصدقائي ،وللّه الحمد والمنّة .

الإهداء:

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾ الآية 19 من سورة النمل.

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كلّ من له فضل عليّ بدء بوالديّ، زوجتي وأولادي.

"**مصطفى**"

الإهداء:

قال الرّسول صلّى الله عليه وسلم: " من سلك طريقا يلتمس فيه علما سهّل الله له به طريقا إلى الجّنة ". رواه مسلم

أهدي عملي إلى:

- روح والدي رحمه الله.

- والدتي الغالية.

- إلى زوجتي وأبنائي الأعزاء كل باسمه.

- إلى كل من عرفته ودامت معرفته ومحبته.

- إلى كل من مدّ يد المساعدة من قريب أو بعيد.

"**خير الدين**"

مقدمة

مقدمة:

بسم الله وكفى والصّلاة والسّلام على النّبي الأمّيّ المصطفى، والحمدُ لله الّذي جعلنا منَ المسلمينَ.

لقد أنزل اللّه القرآن الّذي فيه من الآيات والعبر لمن أراد أن يذكّر أو أراد شكورا، ويتجلّى ذلك منْ خلال تناوله للعديد من قصص الأمم الغابرة على غرار قصص الأنبياء مع أقوامهم، وكذلك الحوادث الشّخصية مثلما حدث مع الذين خلّفوا ، وقصّة سيدتنا عائشة رضي الله عنها المعروفة بحادثة الإفك، فكانت هذه القصص مُعبّرة عن حياة البشر، وكان يشوبُها التّعقيد، والتّأزّم والصّراع ولكن في نهاية المطاف يكون النّصر حليف الحق ، فينالُ الخاسر جزاءه من العقاب، ويُوفّى الرّابح نصيبه من الثّواب ، وتجدر الإشارة إلى أنّ الحديث عن القصص موجود منذ العصور الأولى للإنسان فهي ملازمة له، فهو يعيش حياته على شكل قصة ،ولادة، نشأة ،وتطوّر ثم زوال واضمحلال، ولكن في بداية الأمر كان أوّل ظهور للأجناس الأدبية عند اليونانيين وخاصة أرسطو (384 ق م – 322 ق م) في كتابه "فن الشعر" والّذي ركّز على الفنون بما فيها الملحمة والتراجيديا، ثم توالت وتتابعت الأجناس الأدبية، فمنها من تطوّر ومنها من تلاشى، فنجد القصّة والأقصوصة والرّواية والسّير الذاتية إلى غير ذلك من الأجناس.

وما يهمّنا هو دراسة عنصرين هامين من عناصر القصة ألاّ وهما الحبكة، والنّهاية ، ومن الكتب الّتي تناولت القصّة وروايتها، نجد "علم رواية القصص للكاتب "وول ستور" ، والّذي تميّز بالعمق في التّناول ، والتّنوّع في توظيف المجالات المعرفيّة ، لفهم رواية القصص، وكيفيّة تأثيرها في البشر ، ولهذا كانت إشكالية بحثنا تدور حول ماهية فلسفة الحبكة و النّهاية لوول ستور في كتابه وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على سؤالين وهما:

مقدمة:

ماهو السّؤال الدرامي ودوره في تشكيل القصص الجيّدة؟ وكيف تبنى الحبكات والنّهايات حسب وول ستور؟

تَهدفُ دراستنا إلى إبراز دور الدّماغ في صناعة القصص بدءً بالسّؤال الدرامي ، و من خلال رحلتنا البحثية تبيّن أنَّه لا يمكن الحديث عن الحُبكة والنّهاية دون تناول السّؤال الدرامي، الّذي ربّما لا نجد له جوابا في النّهاية الّتي تختلف من باحث إلى آخر، ومن الباحثين الّذين تناولوا موضوع الحُبكة والنّهاية نجد الكاتب البريطاني "وول ستور" قد تناول هذا الموضوع وقد اخترنا كتابه الموسوم بـ "علم رواية القصص" كمدونة لبحثنا خاصة ما تعلّق بالسّؤال الدرامي، الحبكة والنّهاية، فتمخّض بحثنا كمولود جديد موسوم بـ "فلسفة الحبكة والنّهاية" عند "وول ستور" من خلال كتابه "علم رواية القصص".

ومنَ الأسباب التي أدّت إلى اختيار هذا الموضوع شَغفُنا بحبّ الاكتشاف وإزالة اللّثام عن المُبهمات ، و محاولة فهم القصص وروايتها ،وتناول موضوع الحبكة والنّهاية اللّذان أسالا المداد الكثير، فكان المجال ثريّاً، وكذلك تطوّر الدّراسات الحديثة خاصة مجال علم النّفس المعرفي الّذي يمزج الأدب بالعلم، فيقدّم لنا تفسيرات لم تكن موجودة في القديم خاصة ما تعلّق بالدّماغ والسّلوك البّشري أحد الأسباب البارزة للولوج في هذه الرّحلة البحثيّة.

أمّا فيما يخصّ المنهج المتّبع فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التّحليلي، الّذي يتماشى مع طبيعة الدّراسة ولضمان نجاح أيّ عمل يجبُ أن تكونَ لديه خطّة يسيرُ عليها ، ،وسارت خطّة البحث على المنوال التالي :

الفصلُ الأوّلُ الموسوم بالسّؤال الدرامي وظيفته و سيماته وأصله ، والّذي لا يمكننا الاستغناء عنه لأنّه سبيلنا لفهم الحبكة والنّهاية، فقسّمناه إلى ثلاثة مباحث ،أمّا المبحث الأوّل: علم السّرد ، مفاهيم واتّجاهات ، تطرّقنا فيه إلى جوانب من علم السّرد و بعض مصطلحاته ، أمّا المبحث الثّاني المعنون

باسم وظيفة السّؤال الدرامي درسنا فيه عدّة نقاط متمثّلة في تعريف السّؤال الدرامي ، الصوت الرّاوي ووظيفته وسيماته ، أمّا المبحث الثّالث المعنون بأصل السّؤال الدرامي والقصص النّاجحة ، تناولنا فيه ، فائدة القصص ، الأبطال في القصص ،وكذلك تحدّي راوي القصص بالإضافة إلى سمات القصص النّاجحة .

أمّا الفصلُ الثّاني يتمثّل في الحبكة والنّهاية بين النّظري والتّطبيق ، والّذي قسّمناه إلى مبحثين ، فالمبحث الأوّل تحت عنوان الحبكات ،وتصاميمها متطرّقين كذلك إلى مهمة الحبكة وأهدافها، أمّا المبحث الثّاني أسميناه : النّهايات وتجليّاتها ، وتناولنا الحبكة مع النهاية حتّى نستطيعَ الإجابة عن السّؤال الدرامي، ونزيلَ الإبهام الّذي يكتنف كلاّ من الحبكة والنّهاية في قالب نظري تطبيقي ، حيث قسّمناه إلى مبحثين وأدرجنا تحت كلّ مبحث عدّة عناصر فتناولنا في المبحث الأوّل المعنون باسم الحبكات وتصاميمها ، حيث درسنا الحبكة عند القدامى والمحدثين ،بدء بالمفهوم ، الأشكال ، الأنماط ،والأهداف ، وصولا إلى الحبكات عند "وول ستور" فتناولنا النقاط التالية:

1 كيفية ظهور الحبكة.

2- أشكالها عند جوزيف كامبل وكريستوفر بوكر.

3- تصاميمها.

4- مهمّتها.

أمّا المبحث الثّاني فخصّصناه للنّهاية السّردية مفهومها ،أنواعها ،سيماتها و تجليّاتها و أنماطها وبعد ذلك انتقلنا إلى النّهايات عند ستور.

وبعد الانتهاء من الجزء الخاص بالتّطبيق ختمنا بملخّص لعرض نتائج الفصل الثّاني.

ولإثراء البحث والمساهمة في إنجاحه اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع فنجد العديد من الكتب الثّرية على غرار كتاب فنّ الشّعر لأرسطو ، و.إ.م فورستر في كتابه أركان القصّة ترجمة

كمال عياد جاد. وبول ريكور من خلال كتابه الزّمان والسّرد، التّصوير في السّرد القصصي، وكتاب نظرية الأجناس لتزفيتان توردروف، نظرية الأدب لتيري إيخلتون، و،كتاب لسان العرب لابن منظور، وكتاب البداية والنّهاية لأشهبون عبد المالك، وكتاب علم النّفس المعرفي لرافع النصير الزغلول، وعماد عبد الرّحيم الزّغلول، وكتاب ما وراء النّصّ، اتّجاهات النّقد الأدبي الغربي في يومنا هذا ماهر شفيق فريد، بالإضافة إلى كتاب مجيد حميد الجبوري البنية الدّاخلية للمسرحية، ، ولا يفوتنا ذكر بعض المجلّات والمقالات مثل النّهايات السّردية في روايات غسّان كنفاني لأحمد سعيد العداوني .

وفي نهاية البحث عرضنا أهمّ ما توصّلنا إليه خلال بحثنا من أجل فتح باب أو أبواب لبحوث أخرى في قادم الأيّام للطلبة والباحثين في هذا المجال.

أمّا فيما يخصُّ الصّعوبات المتعلّقة بالمراجع في هذا العصر، هو في الحقيقة أشبه بعذر أقبح من ذنب، وذلك لوجود آلاف المكتبات الإلكترونية اليوم الّتي توفّر المراجع بكبسة زر على الحاسوب ورغم هذا فإنّ بعض التّخصصات لجدّتها تكون فيها المراجع قليلة ،خاصة ما تعلّق بتفسيرات علماء الأعصاب، حيث وجدنا أن "وول ستور" اعتمد على حوارات مباشرة لكنّه رغم هذا وذاك فقد استطاع أنْ يمدّنا بما هو جديد في مجال علم النّفس المعرفي، الّذي فتح بابا للبحث في مجال علم الحياة الإنسانية، لا ننسى أن تداخل الحبكات وتقاربها لدرجة كبيرة جعلتنا نقف وقفة صامد لإيضاح ولو جزء من الضّبابية الّتي تسودها فوجدنا أنفسنا في اختبار التّفريق بين توأمين حقيقين قد يلتبس الأمر حتّى على أمّهما الّتي أنجبتهما.

وأخيرا نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف " بشير بحري" على صبره الجميل معنا، وعلى توجيهاته القيّمة، منه تعلّمنا كيف نسير ونواصل الحياة ونعيش حياتنا، فكان الشّمعة المضيئة ،والبدر المضيء في اللّيلة السّرمدية، ونتمنّى له دوام الصّحة والعافية، وما يسعنا إلا أن نقول: من اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر المشاركة، وفوق كلّ ذي علم عليم.

الفصل الأوّل

السّؤال الدرامي و ظيفته و سيماته

1- المبحث الأوّل: علم السّرد ، مفاهيم واتّجاهات.

1.1- علم السرد

لقد بدأ السّرد يتشكل بصفته علما له قواعد وأصول في عام 1966، وتجلّى ذلك في العدد الّذي أصدرته الصّحيفة الفرنسية (تواصل) بعنوان التّحليل البنائي للسّرد أمّا مصطلح علم السّرد فقد نُحت بعد ذلك بثلاثة أعوام وكان ذلك على يد أحد المساهمين في العدد الخاص ألا وهو تزفيتان تودوروف 1969.[1]

2.1- مفهوم علم السّرد: (narratology) هو: " العلم الذي يدرس الأبنية الحكائية، أو السّرديّة القصصية إنّه فرع من البنيويّة، ولكنّه قد اكتسب وجودا مستقلا ".[2]

ونجده في موضع آخر على أنه: " نظرية البنائيات السّرديّة المستوحاة من البنيويّة لفحص بناء سردي أو لغرض وصف بنائيّ، يقوم عالم السّرد بتحليل ظاهرة السّرد إلى الأجزاء المكوّن لها، ثمّ يحّاول أن يحدّد الوظّائف والعلاقات ".[3]

إذن هو العلم الذي يغوص في أغوار النّص السّردي سواء كان قصّة أو رواية أو مسرحيّة عن طريق الوصف والتّحليل ويحاول تحديد وظائف العناصر المشكلة للعمل السّردي وإدراك شبكة العلاقات بينها، وبالتّالي أصل هذا العلم يرجع إلى البنيويّة.

أمّا عمليّا فإنّ كلّ نظريّات السّرد تميّز بين ما تقوم بسرده والمتمثل في القصّة (the story) وبين طريقة سرده ألا وهو الخطاب (the descourse). [4]

---

[1]- ينظر: يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السّرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص 51.

[2]- ماهر شفيق فريد، ما وراء النص، اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2016، ص 207.

[3]- يان مانفريد، المرجع السابق، ص 51.

[4]- ينظر : المرجع السابق، ص 51.

ولعلّ أشهر أعلام هذا العلم ثلاثة:[1] أرسطو في القديم وفلاديمير بروب وجيرار جينيت في العصر الحديث.

أمّا أرسطو في كتابه "فنّ الشّعر" فيذهب إلى أنّ "الخلق" أو ما يسمى بالشّخصيّة، و"الحدث" أو الفعل هما العناصر الأساسية لكلّ قصّة وأنّ الشّخصيّة تتكشّف من خلال الفعل.

وأمّا فلاديمير بروب (1895-1970) النّاقد الرّوسيّ الذي ينتمي إلى المدرسة الشكلانيّة، قام بدراسة مائة حكاية شعبيّة، وتبيّن وجود أبنيّة ومواقف متكرّرة حيث نشر أبحاثه، في كتاب أسماه "أشكال الحكاية الشعبيّة" 1928، حيث توصّل من خلال هذه الدّراسة إلى أنّ جميع الحكايات التي درسها قائمة على الاختيار من بين واحد وثلاثين فعلا ممكنا من هذه الأفعال نجد:

1- تغيب أحد أفراد الأسرة من البيت.

2- يحظر على البطل القيام بعمل معيّن.

3- ينتهك هذا الحظر.

4- يقوم الشّرير بمحاولات للاستطلاع.

5- يتلقى الشرير معلومات عن ضحيّته.

6- يحاول الشّرير أن يخدع ضحيّته من أجل الإستيلاء.

7- تخضع الضحيّة للخداع وبذلك تساعد عدوّها دون أن تدري هذه الأفعال وأخرى هي اللّبنات الأساسية للحكي، ومجالاتها الأساسية هي السّعي، أو البحث، العقاب، الأسر كما نجد أن بروب يجمل مجالات الحدث (الفعل) في سبعة: [2]

---

[1]- ينظر: شفيق ماهر فريد، ما وراء النّص، ص 207.

[2]- المرجع السّابق، ص 208.

1- الشرير، 2-المانح، 3- المساعد، 4- الأميرة وأبوها، 5- المرسل، 6- البطل الباحث (السّاعي) أو الضحيّة، 7- البطل الزّائف، فمن خلال هذه العناصر تتألف حبكة أي حكاية.

إذن هذه الأفعال السّبعة حسب بروب هي الدّليل لفهم أي حبكة حكاية، فعلى سبيل المثال معرفة طفل وحفظه للحروف الهجائية بأشكالها وصورها، يمكّنه من التّتبع البصريّ لها، وبذلك فك شفرتها، بمعنى أخر نستطيع قراءة كلمات وجمل ونصوص من تلك اللغة فالأفعال، عند بروب مفتاح الفهم.

أمّا الآن سننتقل إلى جيرار جنيت، فيا ترى من يكون وما هي أهم اهتماماته ؟ إنّه واحد من أبرز دارسي السّرد القصصي في فرنسا بعد رولان بارت إنّه لا يركز اهتمامه على الحكايّة في حدّ ذاتها وإنّما على طريقة روايتها أو عمليّة الحكي ذاتها، وذلك في كتابه "خطاب الحكاية" إنّه يتساءل هل النمط الحكائي الأساسي تمثيليّ أم قائم على سرد الوقائع، كيف يبأر النّص ؟ أي بمعنى آخر ما هو المنظور الذي تروى منه القصّة من يروي القصة ؟ وكيف يعالج الزمن في القصّة ؟ كيف يمثل الكلام والفكر. [1]

نفهم من هذا الكلام أنّه لا ينظر إلى الحكاية ككيان في حدّ ذاته وإنّما يركّز على طريقة الرّواية وكأنّه يهمس في آذاننا أنّ العمارة كبناء هندسيّ لا تهمنيّ فما يهمني طريقة بنائها، أي كيف أصبحت بهذا الشّكل من البداية إلى النهاية ؟

3.1- السّرد (narrative): هو أيّ شيء يحكى أو يعرض قصّة سواء كان نصّا أو صورة أو أداء أو خليطا من ذلك، وانطلاقا من هذا فإنّ الرّوايات والأفلام والرّسوم المتحرّكة هي سرديات. [2]

---

[1]- ينظر: ماهر شفيق فريد ماوراء النّص، ص 208.

[2]- ينظر: يان مانفريد، علم السرد، ص 51-52.

4.1- القصّة (story): هي أحداث متسلسلة تتضمّن شخصيّات وأحداثا طبيعيّة وغير طبيعيّة، وتتدّخل الشخصيات من حيث كونها عوامل تسبّب الأحداث أو ضحايا أو منتفعين. [1]

ولقد ورد مصطلح القصّة في معجم المصطلحات في اللّغة والأدب على أنّها: " سرد لأحداث لا يشترط فيها إتقان الحبكة ولكنّه ينسب إلى راوٍ وأهميتها تنحصر في حكاية الأحداث وإثارة اهتمام القارئ أو المستمع لا الكشف عن خبايا النّفس والنزعة في رسم الشخصيات ".[2]

5.1- السّرد القصصي:

يتناول السّرد القصصيّ، عدّة قضايا يمكن إيجازها فيما يلي:

1- القصص موجودة في كلّ مكان.

- لسنا نحن فقط الذين نروي القصص وإنّما القصص أيضا ترويِنا، مادامت القصص موجودة في كلّ مكان فنحن أيضا موجودين في القصص.

3- رواية قصّة أمر مرتبط دائما بالقوّة خاصة ما تعلق بمسائل السّلطة والملكيّة والهيمنة.

4- القصص دائما متعدّدة، حيث نجد أنّ هناك أكثر من قصّة.

5- القصص تشمل دائما عن القصص ذاتها فهي، تتضمّن دائما أبعادا ذاتيّة الإنعكاس ميتاقصصية.[3]

6.1- اتجاهات علم السّرد:

قبل التّطرق إلى هذه الاتجاهات لابد أن نشير إلى نقطة مهمة والتي تعرض لها أبو اللّسانيات اللّغويّة فريدناد دي سوسير صاحب الثنائيات التي من بينها الدّال والمدلول حيث اعتبر أنّ أي سيماء

---

[1]- يان مانفريد، علم السّرد، ص 52.

[2]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 289.

[3]- ماهر شفيق فريد، ما وراء النص، ص 231.

تتكون من الدّال والمدلول هي عبارة عن شكل ومعنى وبالنّسبة للنّص السّردي سيماء معقدة فالدّال هو الخطاب أي طريقة العرض أمّا المدلول فهو القصّة بمعنى تتابع الأحداث (الأفعال) ولهذا نجد اتجاهين أساسين للتقصي السّردي ألا وهما:

1.6.1- علم سرد الخطاب: (descourse narratology)

يقوم بتحليل الخيارات الأسلوبية التي تحدّد الشكل أو واقعية النّص السّردي، أو الأداء في حالة الأفلام والمسرحيات، كما تهتم أيضا بالسّمات العلائقية التي تسيقن النّص أو الأداء ضمن الإطار الاجتماعي والثقافي للفعل السّردي.

2.6.1- علم سرد القصّة: (story narratology) أو علم السّرد التّخيّلي أو الرّوائي، يركز هذا العلم على وحدات الفعل التّي تحبك وترتب تيّار الأحداث في مسارمن أفكار رئيسيّة، ودوافع وخيوط حبكيّة، وفكرة عامة تلعب دورا حاسما عند أشهر المنظرين على غرار المؤرخ هايدن وايت 1996 والفلاسفة مثل بول ريكو، وميشل فوكو. [1]

وفي الأخير لا يفوتنا ذكر البذور الأولى لعلم السّرد والتي تعود إلى بلاتوس (428-448 ق.م) وكذلك المدرسة الأرسطية (384ق م-322 ق م)، حيث قام بالتمييز بين المحاكاة والحكى، كما نجد جاتمان (1990) في وقت غير بعيد قد وظف هذه المفاهيم ليميز بين أجناس السّرد المحكي، سواء ما تعلق بالسّرد الملحمي، الرّواية، والقصص القصيرة، وبين أنواع السّرد المحاكي والمتمثل في الأفلام ورسوم الكاراتون إلاّ أن الكثير من المتتبعين يتبنون مقترح جنيت الذي يعتبر بأنّ الرّواية السّرديّة مزيج من الحكي والمحاكاة فتكون مقسّمة بين سرد الكلمات وسرد الأفعال. [2]

---

[1]- ينظر: يان مانفريد، علم السّرد، ص 52.

[2]- ينظر: المرجع السابق ، ص 53.

المبحث الثّاني: السّؤال الدرامي، وظيفته،وسيماته

قبل الحديث عن موضوع الحبكة يجب أن نتناول أوّلا السّؤال الدرامي، لما له من أهمّيّة في بناء النّص القصصي ونجاحه على جميع المستويات بالنسبة للكتاب ككاتب، أو الرّاوي كراو أو المتلقي كمتمّتع ومتتبع للعمل الفنّي سواء كان قصّة أو رواية أو فيلما سينمائيا، وحتى رسوما متحركة، وقد تناول "وول ستور" عدة مفاهيم لها علاقة بالسّؤال الدرامي، فمعرفة هذا الأخير تقتضي معرفة هذه المفاهيم، فماذا قصد "ستور" بالسّؤال الدرامي ؟ ومن أين يستمد طاقته ؟ ماذا يقصد بالصوت الرّاوي ؟ وما هي أدلته في ذلك ؟ وما هي وظيفته ؟ وهل يمكن لأحد منا الإجابة عنه ؟ وما هي وظيفة السّؤال الدرامي في القصص ؟ ومن هو البطل المناضل ؟ وكيف تتضح تعددية الذوات مع تحول السلوكات العاطفية ؟ وما هي أهم سمات القصص الجيدة ؟ وكيف تساهم الصّور في كشف مستويات الوعي الإنساني ؟ وما هي مميّزات القصص المحكية جيدا ؟ وما هي أسباب ونتائج تغيير الشخصية قديما وحديثا ؟ ما هي رغبات الشخصية على مستوى الواعي وغير الواعي؟ زمن القصة زمن مضغوظ كيف ذلك ؟ وما هو أهم مبدأ من مبادئ رواية القصص عند ستور ؟لماذا نتحرك خلال حبكات قصة حياتنا ؟

وما هو أصل السؤال الدرامي والغرض منه ؟ وما هي فائدة القصص ؟ وماذا يقصد بالعقاب الغيري ؟ وكيف يكون الأبطال في القصص الأنموذجية؟ كيف يساهم الغضب الأخلاقي في متعة السرد ؟ ما هو دور كابوس النّبذ وإزالة المكانة في بناء السّؤال الدرامي ؟ كيف نحافظ على القصص ؟ ما هو خبيث في القصص ؟ هل يمكن تحدي راوي القصص في إثارة احترام القارئ الأخلاقي أم في تعاطفه ؟ كيف يعمل الدماغ في سرد القصص ؟ كيف يمكن أن يصفك راوي القصص ؟ وما

هي الطريقة التي نقض بها حياتنا اليومية ؟ كيف يساهم المنشأ في بناء الشخصية ؟ هل يمكن معرفة من نحن وما يجب أن نصبح عليه ؟ هل نقبل تحدي القصة ؟ هل يمكن أن نصبح أبطالا ؟

لقد تناول "ستور" فيما يخص السؤال الدرامي عدة قضايا، حيث رمز لها بأرقام دون ذكر أو وضع عناوين لها، حيث جعلها إحدى عشر رمزا رقميا، ينضوي تحت كل رمز عدّة إجابات لأسئلة ظاهرة وأخرى باطنة تُستشفُ من السّياق، وكأنه يأخذنا في رحلة للبحث عن إجابات للسّؤال الدرامي بحيث نجد أنه استهل كلامه قبل تعريفه للسؤال الدرامي في العنصر الأول الذي يحمل الرّمز (3-0) بقصة "تشارز فورستركين" رجل الشعب "محرر لصحيفة نيويورك ديلي إنكوايرر" الذي ورث ثروة ولكنه رفض حياة الأثرياء، فترشّح لمنصب حاكم لكنّه خسر الانتخابات، لأنّ النّاس اختاروا شخصا آخر، دخل في حزن عميق، وتعرض للتّأنيب من طرف صديقه "ليلاند" الّذي وصفه بأنّه يحاول إقناع النّاس بأنّه يحبّهم وواجب عليهم أن يحبونه كما أحبّهم، حيث يردّ "ليلاند" على صديقه "كيف" بعد الخسارة يقول له: " وما الذي يهمك ؟ أنت لا تهتم بشيء إلا نفسك أنت تريد فقط إقناع النّاس بأنّك تحبّهم إلى درجة أنّهم يجب أن يحبوك في المقابل ".[1] من هو "كين" ؟

1- السّؤال الدرامي: يتمثّل في السّؤال الآتي في جميع القصص من هو هذا الشّخص؟ يظهر في بداية القصة أو الرّواية أي عند نقطة الإشعال (انطلاق السرد) في مرحلة التّغيير غير المتوقع حين يحدث التغير غير المتوقع فيردّ البطل ردّا مبالغا فيه مثلما حدث مع "كين" الّذي كان يظن أنّه سيفوز حتما بالانتخابات، حيث قال " أنّ النّاس قد اختاروا ".[2]فيقفُ صديقه "ليلاند" مبهوتا من تصرف صديقه فيحدّث نفسه قائلا، من هو هذا الشّخص الّذي يتصرف هكذا ؟

---

[1]- وول ستور، علم رواية القصص، ترجمة تر مأمون الزائدي، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1، 2021، ص 122.

[2]- المصدر السّابق، ص 121.

فالبطل في كل مرة يتحدّى شخصا آخر أو يجبره على اتّخاذ قرار، إذن فالسّؤال الدّرامي هو من هو البطل ؟ أو من هو هذا الشخص ؟ أو من أنا ؟ والسّؤال الدّرامي هو سرّ رواية القصص، كما يعتبره "وول ستور" أنّه " إنّه تعريف الدراما وهو طاقتها، نبضات قلبها ونارها ".[1]

بمعنى أنّ السّؤال الدرامي هوجوهر ولبُّ العمل الدرامي وهو بمثابة خزّانه الّذي يمدّه بالوقود، كما هو الحال بالنّسبة للسّيارة الّتي حين نفاذ وقودها تتوقّف عن الحركة، فأمّا نبضات قلبها مثله كمثل القلب الّذي يضخُّ الدّم المغذّي لكلّ أعضاء الجسم، بَعُدَت أو قُربت ، وأمّا نارها ففيها مآرب عدة، منها تحويل الصّلب إلى سائل والبارد إلى دافئ أو حار، ومرورها بعدّة مراحل بدءً بإشعالها وتوهجها وإخمادها.

وأمّا تسخير طاقة السّؤال الدرامي يعني أنّ الإجابة لا يمكن العثور عليها بسهولة هذا ما يؤكّده "وول ستور"من خلال قوله: " إن تسخير طاقة السّؤال الدرامي يعني فهم أنّ الإجابة لا يمكن العثور عليها بسهولة ".ويُرجعُ السّبب في ذلك أنّه في أفضل الأوقات لا يعرف البطل من يكون بالفعل مثل "كين" الّذي يسأل نفسه من يكون؟، والّذي كان يرى نفسه نبيلا وناكرا للذّات عكس اتّهامات صديقه له، ويُرجع "ستور" السّبب في مجادلة "كين" في أنّه كان نبيلا هو استماعه إلى الصّوت الرّاوي، الّذي يتمّ إنشاؤه بواسطة دوائر صنع الكلمات والكلام، والّتي توجد في الغالب في نصف الكرة الأيسرمن الدّماغ، وهذا الصّوت لا يمكن الوثوقُ به وهذا لأنّه لا يملك قدرة الوصول المباشرة إلى حقيقة ما نحن عليه حقا ولكن "ستور" ينفي سيطرة ذلك الصّوت بقوله " نحن نماذجنا العصبية في التخيّل الذي نسيطر عليه في جماجمنا". [2] يتم إنشاء الصّوت الرّاوي بواسطة دوائر صنع الكلمات الموجودة في الشّق الأيسر من الدّماغ والدّماغ هو المخ وهو الجزء الرئيسي من الجهاز العصبي المركزي يزن

---

[1]– وول ستور، علم رواية القصص، ص122.

[2]– المصدر السّابق ، ص 123.

2% من الجسم ويقع داخل تجويف الجمجمة الصلبة ويسيطر على كافة الوظائف الجسدية والعقلية العليا. [1]

2- الصّوت الرّاوي ووظيفته: يربط كل تلك الأحداث معا في قصّة متماسكة تخبرنا من نحّن ولماذا نفعل ما نفعل، ونشعر بما يشعر به فهو يساعدنا في الشّعور بالتّحكم في عرضنا العصبي المثير، ويضيف المؤلّف بأنّه لا يكذب فعلا بل يبتدع لنا. [2] وأدلته على كلامه السابق ستظهر فيما يلي:

- رأي فيلسوفة علم النفس البرفيسورة "ليزابور تولوتي" التي تقول بأننا حينما نبتدع فإننا " نروي قصة خيالية في نعتقد أنها قصة حقيقية ".[3]

تمّ الكشف عن هذه الحقيقة الّتي يعتبرها "ستور" مزعجة لسبب أو لآخر، من خلال تجارب عالما الأعصاب البرفيسور "روجير سبيري" و "مايكل جازانيغا" حيث أجابت دراستهما عن السّؤال الآتي: ما الّذي سيحدث إذا زرعت تعليمة في الدّماغ أخفيتها بطريقة ما عن الصوت الرّاوي ؟ وضرب لنا مثالا ألاّ وهو إدراج تعليمة المشي في عقل شخص دون إخبار صاحب الدّماغ عن سبب المشي. وكان هذا التّطبيق مع مرضى انقسام الدّماغ أو مرضى الصّرع، فمشى ولما سأله الباحثون عن السّبب قال: " سأذهب لأجلب الكولا "، فالدماغ لاحظ ما كان يحدث في عالمه العصبي فاختلق قصّة منَ السّبب والنّتيجة لتفسيره. [4]

كما أورد لما مثالا آخرعن قصّة المرأة التي ضحكت من صورة لفتاة غلاف عُرضت عليها وألقت باللّوم على الآلة المضحكة.

---

[1]-لطفي الشربيني ، معجم مصطلحات الطب النفسي ، مراجعة عادل صادق ، مؤسسة الكويت للتّقدم العلمي ، د ط ، د ت، ص 50.

[2]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص ، ص 123.

[3]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 124.

[4]- ينظر: المصدر السابق، ص 124، 125.

1.2- وظيفة الصوت الرّاوي: تتلخص وظيفة الصّوت الرّاوي حسب "جازانيغا" في عدّة كلمات ألاّ وهي :"البحث عن تفسيرات أو أسباب للأحداث".[1] ويضيف "ستور" مؤكّدا وشارحا ومعقبا، حيث استعمل أداة التّوكيد "إنّ" لتكونَ حجّتُه مقبولةً أو الخبر الّذي ينقله لنا خبرا صادقا لا يحتمل الصّدق أو الكذب فيقول: " إنّه بمعنى آخر حكواتي، والحقائق، وإنْ كانت لطيفةً فهي لا تهمّه حقا ".[2]

فالصّوت الرّاوي قصّاص لا تهمّه الحقائق وذلك لأنّ " التّفسير المنطقي الأوّل سيؤدي الغرض ".[3] وهذا لأن الرّاوي منفصل عن الدوائر التي تمثّل الأسباب الحقيقية لعواطفنا وسلوكنا فيظهر سريعا إلى تجميع أي قصة منطقية تدور حول ما نحن عليه ولماذا نحن هكذا ؟.[4]

لقد أدّت إسهامات الأبحاث المتعلّقة بالصّوت الرّاوي عند علماء النّفس والأعصاب "البرفيسور نيكولاس إيبلي"إلى عدّة نتائج أثبتت بأنّه لا يمكن إعطاء سبب لفعل ما أو شرحه، حيث يقول: " لا يطلب أي متخصّص نفسيّ من النّاس شرح السّبب وراء أفكارهم وسلوكهم بعد الآن إلاّ إذا كانوا مهتمين بسردالقصص ".[5] وهذا لأن وظيفة الصوت الرّاوي الموجود في الدّماغ هو الّذي يبحث عن التّفسيرات وأسباب الأفعال فهو حكواتي.

أمّا الصّوت الرّاوي عند السّابقين فيصنّف حسب طرق عرض الحوادث، بحيث نجد أنّه لكلّ راو طريقة في عرض قصّته فقد يكون الرّاوي غير شخوص القصة وقد يكون أحد شخصيات القصّة فنجد وجهة نظر الرّاوي كما يلي:

---

[1]- وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 125.

[2]- ينظر:المصدر السّابق، ص 125.

[3]- ينظر: المصدر السابق ، ص 125.

[4]- ينظر: المصدر السابق ، ص 125.

[5]- المصدر السّابق ، ص 126.

أ- الرّاوي كلّي العلم: وهو الرّاوي الذي يملك كلّ المعلومات حول كلّ ما في قصّته، وهذا النّوع ساد في روايات القرن الثّامن عشر في الأدبيين الإنجليزي والأمريكي ولكنّه قليل الاستخدام الآن بسبب تطوّر الحياة المادية والفكرية وانعكاساتها على فنّ القصّة.

ب- الرّاوي محدد العلم (وهو الرّاوي الانتقائي أو الاصطفائي) فهو ينتقي المعلومات والأحداث الّتي تناسبه وقد يكون هذا الرّاوي شخصا في الرّواية، وهو راوي ينتقي معلومات من زاويته الخاصة ولا يقدم كافة المعلومات فما يقدّمه جزئيٌّ وليس كاملاً، فقد يكون غير صادق أو دقيق فهو يحلّل الأحداث من ثقافته.

جـ- الرّاوي بصيغة الأنا فالرّاوي يرى الأحداث من زاوية خاصة تحتمل الصّدق أو الكذب لأن الرّاوي لا يستطيع تصوير مشاعر وانفعالات الشّخصيات الأخرى لأنّها بعيدة عن شخصية الرّاوي أو لأن الرّاوي الأنا لا يمكنه التّدخلُ في الشّخصيات الأخرى حتّى لا تلتبس شخصيته بشخصية المؤلّف.

د- وقد لا يكون في القصة راوي أو قاص إنّما يعتمد الحدث إذ ذاك على حوار الشّخصيات والزّمان والمكان وما ينتج يطوّر الحدث ويدفعه إلى الأمام، والقارئ هو منْ يستخلصُ الأحداثَ والتفاصيل من خلال كلام الأشخاص والسّياق.[1] لقد تعدّد الصّوت الرّاوي حيث نجده مرّة يكون عليما ومرّة أخرى ذو معرفة محدودة وتارة أخرى بصيغة الأنا، فالشّخصية تعرفُ أكثر من الرّاوي، وقد يكون غائبا يتكشّف من خلال حوار الشخصيّات والقارئ أمّا عند ستور فالصّوت الرّاوي هو الدّماغ باعتباره حكواتي ، ولكنّ السّؤال المطروح هل يعرف أحد منّا الإجابة عن السّؤال الدرامي الّذي يخصّنا ؟ من نحن ؟ يعتبر "ستور" أنّه للحالة الإنسانية حقيقة رهيبة رائعة فهو يجمع بين ثنائيتين متضادتين

[1]- ينظر: عبد القادر أبو شريفة ، لافي قرق ، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي ،، دار الفك ، ناشرون ، و موّزعون ، عمّان ، ط4 ، 2008 ، ص 126.

متصارعتين، فنحن لا نعرف ما نفعل الّذي نفعله، أو نشعر بما نشعر به، فنحن نبتدع حين نتحدّث، حين نُسوِّغ قناعاتنا حين نشرح سبب تأثّرنا بمقطوعة موسيقية. [1] إذن حديثنا ابتداع وخلق لقصة.

3- وظيفة السّؤال الدرامي في القصص:

يملك السّؤال الدرامي عدّة وظائف، حيث نجد أنّه بمثابة آلة كشف أو تحكّم فهو يقوم بما يلي:

1- يملك القدرة على الكشف بشكل غير متوقّع وبلا نهاية لأن الأبطال أنفسهم لا يعرفون الإجابة.

2- تمكّن الأبطال من اكتشاف أنفسهم لحظة بلحظة حيث تضغط الدراما، ومع تجلّي الحبكة يفاجؤهم الشّخص الّذي اتّضح أنّه يمثّلهم وفي كلّ مرّة تظهر للشّخصيات والقرّاء والمشاهدين إجابات جديدة عن السّؤال الدرامي.

3- الشّخصيات هي عبارة عن لغز مُحيّر لنفسها حيث تظهر في جهل تام بحقيقة مشاعرها ودوافعها، ونجد أنّه في "فكرة الكمال" تكشف لنا "كيت جرينفيل " الفجوة أو الثّغرة بين ابتداع الشّخصية وحقيقة من هي في مواجهة دارت بين "فيليسي بورسلين" المتزّوجة و"ألفريد جزار القرية.[2] والإجابة عن السّؤال الدرامي تتغير باستمرار فقرة بعد فقرة وسطرا بعد سطر.

كما تكمن وظيفة السّؤال الدرامي في الإجابة عن السؤال المتمثل في من هو البطل المناضل؟ يتحدث "ستور" عن البطل المناضل مع الرغبة الشديدة والادمان، وهو في منتصف العمر في صراع بين ثقافة مهوسة بالكمال الجسدي والشباب، فلا يريد للشباب أن يزول، ولكنها حقيقة لأنّ الإنسان في تغير مستمر رغم الحروب الشاقة التي يشنُّها على نفسه. [3] فالسّمة البارزة على البطل هو التغيُّر من حال إلى حال بإرادته أو بغير إرادته فدوام الحال من المحال.

---

[1]- ينظر: وول ستور، علم راية القصص ، ص 126.

[2]- ينظر: المصدر السّابق، ص 127.

[3]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 128.

ويُرجع "ستور" مشكلة ضبط النفس إلى أنّ الإنسان يسكنه العديد من الأشخاص المختلفين الذين لديهم أهداف، قيم مختلفة بالإضافة إلى وجود نماذج من العالم داخل رؤوسنا، لدينا كذلك نماذج مختلفة من الذوات التي تحارب دوما من أجل التحكم فينا أو بالأحرى من نكون نحن في ظل أزمان وظروف مختلفة تصبح نسخة مختلفة هي المهيمنة، وتلك النسخة تلعب دور الراوي العصبي تنافس بحماس واقناع ويكون الفوز حليفها، وذواتنا المصغّرة حسب البروفيسور "ديفيد إيغلمان" تخوض معركة مزمنة من أجل السيادة. [1] فهذه الذّوات المصغرة في صراع أبديّ من أجل الاعتلاء على العرش، الّذي يمثّل النّتيجة النّهائية الّتي يكون فيها غالب ومغلوب في النّهاية والمغلوب مولوع باتّباع الغالب.

ويعتبر "ايغلمان" أنّ تصنيع القصص من الأعمال التي تُسهم فيها أدمغتنا، لهدف واحد هو التّفكير لجعل الأوجه المتعددة لتلك الدّيمقراطية منطقية، ومثال حقيقة تعدّدنا تتّضح من خلال ما يعرف باسم "متلازمة اليد الغريبة "، حيث نجد أنه قد يكون هناك سلوك مكبوت يتحكم بشكل مستقل في أحد الأطراف والدليل على ذلك قصة المرأة التي أطبقت يدها اليسرى على عنقها فحاولت خنقها ولم تسحب إلاّ بالقوة، هذا ما ذكره "كورت جولد شتاين" المختص في الأعصاب، وكذلك ما أورده البرفيسور "جازانيغا" وهو يصف المريض الذي أمسك زوجته بيده اليسرى وقام بهزّها بعنف في الوقت نفسه كان يحاول مساعدة زوجته باليد اليمنى. [2]

4- تعدّديّة الذّوات :كيف تتّضح تعددية الذّوات مع تحوّل السّلوكات العاطفية ؟ إنّ تحوّل السّلوكات عند البالغين أمرٌ طبيعي ، بحيث يستطيعون معايشتهُ، لكن عند الأطفال أمرٌ مقلق للغاية حيث نجد أن تجربة التحوّل من شخص لآخر دون أي شعور بالإرادة الشخصية أشبه بتعويذه سحرية حوّلت الأميرة إلى ساحرة، ويقول بأنّ فكرة التّعددية لها حدود، فنحن لا نتحوّل بالكامل مثل "جيكل وهايدا"

---

[1]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص ، ص 129.

[2]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 130.

والسّبب لنا شخصية صميمية منبثقة من ثقافة وتجربة الحياة المبكرة ويقول بأنّها نسبيّة، إنّما ذلك الصّميم هو القطب الّذي نتحرّك حوله باستمرار بشكل مرن وهو مزيج من الشّخصية والموقف. [1] نفهم أنّ تعدّد الذّوات أمرعاديّ عند الكبار ، في حين نجده عند الصغار أمرٌ مقلق بحيث يؤدي بهم إلى انقسامات وصراعات نفسيّة لأنّ نموّهم لم يكتمل بعد ، وليتّضح المعنى أكثر يجب فهم مصطلح "التّعدّد" في علم النّفس ، والّذي يعرّف بأنّه "نوع مضاعف من الشّخصيّة المزدوجة ،فيبدو نفس الشّخص في طباع وشخصيّة مختلفة في الأوقات المختلفة" [2]

5- سمات القصص الجيدة:

تعكس الشّخصيات المزيج بين الشّخصية والمواقف أنّها: "ثلاثية الأبعاد" أو أكثر، الكلّ يعرف من هي ومع ذلك فهي تتغيّر باستمرار مثل رواية "جون فانتي" "اسأل الغبار" يلتقط ذلك جيدا، وهي رواية تحكي عن حبّ "أرتورو باندیني" غير المتبادل للنادلة "كاميلا لوبيز". [3]

فشخصية "باندیني" تظهر بكل تناقضه وتعدّده مرّة يُحبُّ ومرَّة يكرهُ وهو "إلهامٌ ينبع من وعيه لمّا تبدد فجأة لم يشك في جنون تغيره المفاجئ"،[4] أمّا "ستور" فله تفسير آخر لما حدث "لباندیني" وهو أنه يركب القوى الصّاخبة لدماغه الخفي ويكاد لا يتمكن من الحفاظ على وهمه الخاص بالتّحكم الذّاتي، فهذا المشهد يذكرنا بتلك الأيدي الغريبة التي تفرغ الرّغبات غير المكبوتة وتفكك الأزرار إنّه فعّال من الناحية الهيكلية بسبب تمسّكه بالسّبب والنّتيجة وذلك لأنّه حدث ما إلى حدث آخر غير متوقع يؤدي بدوره إلى آخر فهو فعّال ذو مغزى وذلك لأنّه يواصل السؤال الدرامي الأساسي ما هو

---

[1]- ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 132.

[2]- ينظر: لطفي الشربيني ، معجم مصطلحات الطّب النّفسي ، ص117. ،

[3]- ينظر: وول ستور ،المصدر السّابق ، ص 132، 133.

[4]- ينظر: المصدر السابق، ص 133.

"باندیني" ؟ [1] فقصّة حبّ باندیني الّذي یركب القوى الصّاخبة لدماغه لكاميلا لوبيز والّتي طغى عليها عنصر التّغيير في شخصية باندیني على المستويين الواعي أو غير الواعي و هذا مايمكن إدراجه ضمن الحبكة الغامرة عند وول ستور.

6- دور الصّور في كشف في كشف مستويات الوعي الإنساني .

افتتح "ستور" كلامه بسؤال من هي الشّجرة الأكثر تصويرا في العالم فكانت الإجابات مختلفة فاعتبر الّذين يلتقطون صور الأشجار لا يصوّرون الأشجار بل يصوّرون أنفسهم، كما أنّ الصّور تعتبر بمثابة كشّاف يكشف أنّ الوعي الإنسان يعمل على مستويين هما "الأعلى" فيه دراما حياتنا اليومية سواء متعلّق بإلقاء الصّورة والصّوت والملمس والطّعم والرّائحة الّذي يسرده الصّوت الدّاخلي الصّانع للبطل، وما "تحته" هو مستوى النّماذج العصبية اللاواعي محيط مُظلم يغلي بالمشاعر والالحاحات والذكريات المكسورة التي تحدث فيها الضرورات المنافسة في صراع من أجل السيطرة.[2] الصور كشّاف للوعي الإنساني بمستوييه الشّعوري واللّاشعوري، وبما أنّ الأشياء بأضدادها تعرف "فاللاّشعور يرتبط بنظرية فرويد حول تركيب العقل الواعي والعقل الباطن أو اللاّشعور الّذي يحتوي على الخبرات السّابقة والصّراعات بشحنتها السّابقة." [3]

يقول "ستور" أنّ القصص الّتي نرويها تعمل في عاملين حيث يكتب عالم النَّفْس البرفيسور "جيروم برونر" "أحدهما مشهد من الحركة في العالم والآخر مشهد يجري فيه عرض مشاعر وأفكار وأسرار الأبطال ".[4]

---

[1]- ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 133.

[2]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 134.

[3]-لطفي الشّربيني ، معجم مصطلحات الطّب النّفسي ، ص 197.

[4]- ينظر: وول ستور ، المصدر السّابق ، ص 134، 135.

فعلى الطّبقة العليا للحبكة نختبر الأسباب والنّتائج المرئية للدراما، ثمّ هناك العقل الباطن للقصّة الّذي يتجوّل تحت ما هو مرئي فهو مكان للرّمزية، والانقسام بحيث تكون فيه الشّخصيات متعددة ومتناقضة ومثيرة للدهشة حتى بالنسبة لنفسها. [1]

7- مميزات القصص المحكية جيدا:

يكون فيها: " تفاعل مستمر بين عالم الدراما السّطحي والعالم الباطني للشخصيات".[2] نفهم من هذا الكلام أنّ حكاية القصة بطريقة جيّدة، يكون بتفاعل عالم الدراما السّطحي والعالم الباطني للشخصيات ، فتمتزج المرئيات مع المخفيات مشكّلة نصاً متكامل الأطراف فيحدث تلاحم بين الصّوت والصّورة والتّفاعل كما هو معروف في حياتنا اليومية مرتبط أشدّ الارتباط بالعلوم الطبيعية ، وخاصة ماندرسه في التّجارب الكيميائية من أجل الوصول إلى حقائق جديدة، والتفاعل مرتبط أيضا بالحياة الاجتماعية حيث يعرّف بأنّه" التقاءُ سلوك شخص مع شخص اخر، يكون سلوك كل منهما استجابة لسلوك الاخر ومنبّها لهذا السّلوك في الوقت نفسه" .[3] فيكون تأثير وتأثر بمعنى أخذ وعطاء.

وفي غالب الأحيان يحدث هرج ومرج في الأعلى فتصل تداعيات زلزالية لا واعية للشخصية الّتي تحته ويؤكّد ذلك البروفيسور "براين ليتل" أنّ " جميع الأفراد هم أساسا علماء يعدون ويختبرون فرضياتهم حول العالم ويراجعونها في ضوء تجربتهم ".[4]

بما أنّ المراجعات الّتي تحدث على المستوى اللاشعوري فإنّ إجابة السّؤال الدرامي ستتغير حتما، وبما أنّ الشّخصيات تغير ذلك فإنّه يتغيّر سلوكها على مستوى سطح الدراما.

---

[1]- ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 135.

[2]- ينظر: المصدر السابق، ص 136.

[3]- asrh.edu.iqhttps://un.uob ص54

[4]- ينظر: وول ستور ، المصدر السّابق ، ص 136.

إنّ تفكك الشّخصيات وانهيارها يؤدّي إلى نهوض وهيمنة الرّغبات والأفكار المقموعة سابقا، فالدّماغ هنا يحاول تجربة طرائق جديدة للتّحكم في بيئته فالشّخصيات قد تجد نفسها تتصرف بطرق لم تتوقّعها مثلما حصل مع "ياندیني" عندما تحول إلى متحرش غير متوقع.

كما نجد في بعض المشاهد الدرامية التي تسمح لنا بمشاهدة صراع السّؤال الدرامي مع نفسه في ذهن الشّخصية ،فالشخصية تظهر مقسّمة وفي حالة صراع داخلي فما تقوله الشّخصيات قد يتناقض مع سلوكاتها، فتظهر الشّخصيات كنسختين لذات واحدة فلا نعرف ما تفعله تاليا وتستمر الحبكة بكل عمقها وحقيقتها وعدم إمكانية الكشف عنها مع كل تطور جديد للشخصية.

فالحبكة تتطور بتطور الشّخصية وتتفاعل معها وكل منها يغيّر الآخر، ومن القصص الّتي أوردها "ستور" في كتابه قصة "لورانس العرب" حيث استمتع "لورانس" بعد قتله لشخصين وتحوّله إلى رجل غير عادي، حيث تعلّم السّيطرة على العالم بغروره الّذي يظهر كمتمرّد ولكن نظرية التّحكم أدّت إلى نتائج غير متوقّعة فبيّنت ما تحوّل إليه وما يعنيه النّجاح بالنّسبة له في الواقع وهو مرتعب منه. [1] ، فقام القادة العسكريون بإيهامه بإنجازاته فطبقوا عليه نظريته في السّيطرة، حيث ذكروا بأنّه جنديّ رائع وأوصوا له بميدالية، ليعود إلى الصّحراء أكثر تمرّدا من ذي قبل فجعلوا منه إله بعد قيامه له بهجوم على قطار تركيّ، فازداد عيبه وأصبح مغرورا ومتمّردا كما لو أنّه يملكُ عصا سحرية، دخل إلى حامية تركيّة هو يطرطش الماء في البرك فيقبض عليه ويعذب بوحشية ليدرك أنّ نظرية سيطرته كانت وهما وخطأ، وبعد العودة إلى القاعدة يسلم وثيقة تنقله إلى الجزيرة العربية، فهو لا يدري السّبب، لأي سبب ؟ ، في القصص الدّموية مثل قصة لورانس هي محادثة مستمرة بين الوعي واللّاوعي، والنّصوص والنّصوص الفرعية مع أسباب ونتائج تتردّد بين المستويين، وعلى الرغم من كونها لا

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 140.

تصدّق كما هي في الكثير من الأحيان، فإنّما نتحكم في أنفسنا لكننا نغيّر باستمرار من قبل العالم ومن هم حولنا والفرق هو أنّه في الحياة على عكس القصة، فالسّؤال الدرامي لا يكون عمّن نحن أي إجابة نهائية مرضية حقا. [1] إذن السّؤال الدرامي يتغيّر باستمرار

لقد تطرّق وول ستور أسباب ونتائج تغيير الشّخصية قديما وحديثا من خلال ذكر تراجيديا لورنس العرب ،حيث يعتبرهامفيدة لأغراض التحليل لأنّ أسباب ونتائج تغيير الشخصية تميل إلى التّركُّز أكبر في السّرد ومن ثمّ فهّي أكثر وضوحا. [2]

وكذلك الذّوات المعيبة تمنح لها الفرصة للشّفاء، وكون النّهايات سعيدة أم لا يرجع إلى أنّ تلك الذّوات ستنتهز الفرصة أم لا، سواء اختارت الشّفاء مثل إبنيزر البخيل في ترنيمة عيد الميلاد لتشارلز ديكنز أو شارلي سيمز والملازم كولونيل فرانك سيلد، البطلان التوأمان لفيلم غولدمان رائحة المرأة فالجمهور يشعر بالبهجة الشديدة،[3] ويضيف وول ستور متداركا لكنّ الشّك لا يزول في المشاهد الختامية فقد يجاب عن السؤال الدرامي، ونترك القصة مع ذلك الشّعور العاطفي الجميل، بأنّ شيئا ما، ربّما يتجاوز مستوى الفهم الواعي قد إكتمل،[4] كلّ هذا كان قديما.

لكن حديثا يقول بأنّ قصص الحداثة مختلفة حيث نجد أنّ بناءها من الرّقصة نفسها بين الدراما السّطحية والتّغير الباطني غالبا ما تترك أسبابها ونتائجها غامضة حيث يحدث تغيير للشّخصية، لكن لا يكون واضحا كيف جرت التّغيرات بوساطة الدراما، فهذه القصص تترك مساحة أكبر للقارئ لإدراج تفسيراته الخاصة في النّص.[5]وضرب لنا مثلا من قصة فرانز كافكا القصيرة "المسافر" التي

---

[1]–، وول ستور ، علم رواية القصص ص 142.

[2]– المصدر السابق، ص 143.

[3]–ينظر: المصدر السابق، ص 143.

[4]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 143.

[5]–ينظر: المصدر السّابق، ص 143.

تظهر حركة غامضة من السّبب والنتيجة بين الوعي واللاوعي، وهي تحكي قصة رجل لا يثق بنفسه حيث نجد أنّه يشعر بالشّك بشأن نفسه ومكانته في العالم داخل عربة الترام، ويضيع للحظة واحدة في التفاصيل الماديّة المجرّدة لإمرأة تنتظر النزول، وضعية يدها، وشكل أنفها، والظّل الذي تصنعه أذنها على جمجمتها هذه الملاحظات الواعية تؤدي إلى شيء عميق من اللاّوعي حيث يسأل نفسه "كيف لها ألاّ تشعر بالدّهشة من نفسها وتبقي فمها مغلقا ولا يعبّر عن أيّ شيء من الدهشة ".[1]حيث نجد أنّه من المفروض أنّ المندهش من شيء أو المذهول منه يقوم بفتح فمه،ولقد أورد مثالا عن الحركات بين الوعي واللاوعي وهذا ما نجده عند السّيدة "دالواي" لفرجينيا وولف التي تتعقّب هذه الحركات فهي تتبع يوما في حياة المسماة كلاريسا وشخصيات مختلفة تدور حولها وهي تستعيدّ لتقيم حفلا، فهي لا تسرد كما لو أنّ بطلة الرّواية تتحدّث بصوت عال إلى القارئ كما هو شائع في روايات ضمير المتكلّم، وبدلا عن ذلك يبدوا الأمر كما لو أننا نتلصص على الرّاوي الدّاخلي الخاص بها وهو يتردد بين الخارجي والدّاخلي في حدث في العالم إلى فكرة أو ذكرى إلى استبصار، يكشف، فجأة، ونجمعها جميعا في مركب قويّ وجذاب من الذات. [2] ويضرب لنا مثالا آخر ألا وهو تعقب كنت هامسون في روايته "جوع" كفاح بطل الرواية الذي لم يكشف عن اسمه للبقاء عقليا وجسديا في أثناء محاولته كسّب المال ككاتب، هذه الرواية نشرت سنة 1890 والتي تمثّل استكشاف مذهل للإدراك البشري، "الشخصية المركزية" التي تصف نفسها بحزن،[3] فما المقصود بالشّخصية المركزية؟

فالشّخصية المركزية هي بؤرة الّرواية ،حيث نجد أنّ الباحثين قد اختلفوا في تحديد مفهومها فمنهم من اعتبر أنّ الشخصية كائن بشري يعيش في مكان وزمان معيّنين، ومنهم من اعتبرها هيكل

---

[1]– وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 144.

[2]– المصدر السّابق ، ص 144.

[3]– المصدر السّابق، ص 145.

أجوف يكتسب مدلوله من البناء القصصي ، واخرون يعتبرونها متكونة من عناصر البنية فهي دليل يتكوّن من دال ومدلول . [1] في حين نجد أنّ ستور يقدّم مفهوما اخر حيث يعتبر أنّ الشّخصية المركزية هي: " لا شيء سوى ساحة معركة لقوات غير مرئية "، تلقى بلا هوادة بين مستويين السّبب والنّتيجة، حين رؤيته لإمرأة جذابة، أصبحت "تتملّكه رغبة غريبة" لتخويفها وصنع "وجوه غريبة" وراء ظهورها: بغض النّظر عن مقدار ما قلته لنفسي عن أنني أتصرّف بغباء لكن ذلك لم يساعدني. [2]

لقد أبان هامسون أنّنا:

1- متعددون، 2- متعاطفون ، 3- نتزحلق على طبقة رفيعة من جليد العقل، ،4- كلّنا ساحة معركة لقوى عقولنا الباطنة غير المرئية. [3]وكأنّه يقدّم مميزات وخصائص الشّخصية المركزية بإيجاز،كما نجد أنّ وول ستور ينفي أن ترغب الشّخصية في شيء على المستوى الواعي وترغب بعد ذلك في شيء آخر مختلف تماما بطريقة غير واعية (لاشعورية)،وضرب لنا مثلا لمنظر القصة روبرت ماكي الّذي يعتبر أنّ " أكثر الشخصيات الرّائعة هي الّتي لا تنسى، لا تميل لأن تكون لديها رغبة واعية فحسب بل ورغبة غير واعية أيضا، وعلى الرّغم من أنّ هؤلاء الأبطال المعقدين يكونون غير مدركين لرغباتهم اللاشعورية، إلاّ أنّ الجمهور يستشعرها، وتتصور فيهم تناقضا داخليا، الرغبات الواعية وغير الواعية للبطل متعدّد الأبعاد تتناقض مع بعضها بعضا، ما يعتقد أنّه يريده هو نقيض ما يحتاجه بالفعل، لكن دون قصد ".[4]وبما أنّه بالمثال يتضح المقال لا بأس أن نذكر مثالا آخر والمتمثل في سيناريو آلان بول (الفيلم جمال أمريكي) الّذي يركّز على هذا النّوع من الشّخصية الّتي

---

[1]- dspauniv-djelfa.dz //:http ص 166.

[2]-وول ستور، علم رواية القصص ، ص 145.

[3]- المصدر السّابق، ص 148.

[4]- المصدر السّابق، ، ص 145، 146.

تعرضت للتّخويف والمتمثّلة في "ليستير بورنهام" البالغ من العمر اثنان وأربعون سنة والّذي يعاني من أزمة منتصف العمر، ويقرّر أنّ السّعادة تكمنُ في أنْ يصبحَ شاباً ولامباليا مرة أخرى ، فمحاولاته الهزلية السّوداء في النّوم مع أفضل صديقة لابنته أنجيلا ابنة الشوارع، وحين تحصّل على الفرصة يظهر لنا التناقض بين رغباته الواعية الضّحلة قصيرة الأجل واحتياجاته اللاّواعية العميقة وهيّ ترقد نصف عارية تحته، فتظهر وكأنّها المرة الأولى: فيلفّها في بطّانية رافضا الاستمرار في العلاقة ،فيظهر كأنّه شخصٌ مسؤول.

فمن خلال اللّحظة المؤثّرة والموحية من فقاعاته الذّاتية الطّالعة من عقله الباطن نكتشف أنّ إجابة السّؤال الدرامي قد انتقلت فجأة إلى عكسها. [1] فهنا يظهر لنا تحوّلان الأوّل في فهمنا لمن يكون لينز ونرى أنجيلا بطريقة جديدة أيضا، وفي جميع القصص العظيمة يتمّ تغيير كلّ شخصية بطله بوجه أو بآخر عن طريق المجابهات داخل الشّخصية وفي أثناء الصّراع يطرد بعضها بعضا إلى الخارج فتشتبك من جديد في قالب معدّل وبعد ذلك تلفُّ وتجتمع مرّة أخرى عبر مجريات الحبكة في رقصة تغيير أنيقة وجريئة. [2]

يتجلى معنى زمن القصّة زمن مضغوط بحيث يمكن أن نسرد حياةً كاملةً في تسعين دقيقة، فنلخصُّ حياة في دقائق معدودات، فيجبُ أن تكونَ الكلماتُ الّتي تقولها الشّخصيات صحيحةً ومثقلةً بالمعنى ومصدرا غنيّا بالبيانات لدى العقل الّذي يصنع النّماذج، كما يجب أن يكون الكلام مملوءً بحقائق يمكن للقرّاء والمشاهدين استيعابها بشراهة ونَهَم الّذين تُبْنى أدمغتهم الفائقة اجتماعيا وبشكل سريع نماذج عن عقول الشّخصيات الخيالية القصصية. [3] ويضرب لنا وول ستور مثالا عن

---

[1]– وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 147.

[2]– المصدر السّابق ، ص 147.

[3]– المصدر السابق ، ص 147.

الحوارات الأكثر شهرة في تاريخ السّنما والتي تستمدّ قوّتها من كونها "كثيفة للغاية بمعلومات سردية كما لو كانت القصّة بأكملها محشوّة في كلمات عدّة فقط".[1]

– الشبكة أبادي شايفسكي.

– أعظم خدعة مارسها الشيطان على الإطلاق هي إقناع العالم بأنه غير موجود. [2]

أمّا الملخّص "presentation resumee" فهو الّذي يتعرّض إلى حصيلة الأحداث بطريقة اختزالية مبالغ فيها بعض الشيء : " وفيه تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة "le bilan" أي النّتيجة الأخيرة الّتي انتهت إليها تطوّرات الأحداث في الرّواية، وبفضل هذا التّقديم الموجز بالمعلومات الضّرورية تمدّنا الخلاصة بالمعلومات الضرورية عن الأحداث والشّخصيات مستعملة أسلوبا شديد الكثافة والتّركيز على نحو ما ".[3]

من خلال ما تطرق إليه "بحراوي" و"ستور" حول الملخص يتّضح أنّ كلايهما اعتبر الملخّص هو اختزال للأحداث باستعمال كلمات وأساليب مكثّفة ومركّزة ذات أدلّة وبراهين توافق العقل مملوءة بالحقائق الّتي يمكن للقرّاء والمشاهدين استيعابها عند "ستور" في حين أنّ "بحراوي" لم يركّز في التّعريف السّابق على استيعاب الحقائق من طرف المتلقي بل ركّز على المعلومات الضّرورية للأحداث والشّخصيات.

8– أهم مبادئ رواية القصص

إنّ أهّم مبدأ من مبادئ رواية القصص هو فن الحوار الذي تتخذ فيه جميع مبادئ رواية القصص، لكن السؤال المطروح كيف يجب أن يكون الحوار ؟

---

[1]– وول ستور ،علم رواية القصص ، ص 143.

[2]– المصدر السّابق، ص 143.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 153.

– يجب أن يكون الحوار حسب ستور كالآتي:

– يجب أن يكون الحوار متغيّرا.

– يجب أن يريد شيئا، يجب أن يقطر بالشخصيّة ووجهة النّظر.

– يجب أن يعمل على القصّة بمستوييها –الواعي وغير الواعي–.

– يمكن أن يقدّم لنا أدلّة حول كلّ ما نحتاج إلى معرفته عن الشخصيات. [1]

فيظهر الحوار كمحقّق يكشف لنا من تكون الشّخصيات، أين هم ذاهبون، وما هي خلفياتهم الاجتماعية، أين كانوا، شخصيتهم، قيمهم، شعورهم ، بوضعهم، التوتر الحاصل بين الذّات الحقيقية، وتلك المزيفة علاقاتهم بشخصيات أخرى، والعذاب السّري الّذي سيدفع السّرد إلى الأمام

وضرب لنا مثالا يتمثّل في المنولوج الافتتاحي من المسلسل المتلفز ماريو وجيف بقلم روب برايدون وهو غوبليك. [2]وكذلك نجد مثالا آخر للتّوضيح أكثر والّذي يبرز مقدار ما نتعّلمه في الحوار الموجز أو التّبادل الموجز بين البائع المسن: "ويلي لومان" وزوجته ليندا في مسرحية آرثر ميلر "وفاة مندوب مبيعات".[3] فالحوار المكثّف والموجز من أهم المبادئ الّتي يقوم عليها الحوار في يومنا هذا مثل الحوار بين البائع والمشتري في سوق السّيّارات استعمال عبارة "ملخر" عند الجزائريين والّتي توحي باختصار الحوار المكثّف والّذي يرجع لطبيعة نفسية الجزائريين الّتي تحبّ الاختصار، و لا نتحرك خلال حبكات قصة حياتنا لنكافح ضدّ النسخ الجامحة وغير المتوقعة وغير المفيدة من الذّات فقط بل نناضل أيضا لإدارة الدّوافع القوية الموصولة بعمق فينا، ويشير إلى أنّه نتاج التطوّر البشري ويؤكد وول ستور على أنّ تعرية هذه الدّوافع يعني السّفر عبر الزمن أو الرجوع إلى الوراء إلى العصر الذي

---

[1]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص149.

[2]– المصدر السّابق ، ص 149، 150.

[3]– المصدر السّابق ، ص 150.

أصبحنا فيه حيوانا يروي القصص، والمكافأة هي استخراج الدروس القديمة والحاسمة حول القصة.[1] فإدارة الدّوافع الموصولة بناهو نتاج التطوّر البشري وتعريتها تكون بالرّجوع إلى الماضي والأهمّ هو استخلاص العبر والدّروس منها.

3- المبحث الثّالث :أصل السّؤال الدرامي والقصص:

يصف وول ستور الأفلام والروايات الممتعة بأنّها متأزمة وصادمة، تعبث بالأعصاب، مثيرة، مشّوقة، ومرضية إلى حدّ كبير والسّبب في ذلك هو جذورها القديمة، ويؤكد على أنّ العواطف الّتي نحسّها عندما نكون تحت تأثير القصّة لا تحدث صدفة، فتطوّر البشر للرّد بطرائق معينة على قصص البطولة والشّر كان أمرا لازما وحاسما لبقائها ويظهر هذا عندما كنّا نعيش في قبائل الصّيد، ويعتبر بأنّ الكثير من الهندسة العصبية التي مازلنا نحملها اليوم تطوّرت عندما كنّا نعيش في مثل تلك القبائل، وفي القرن الحادي والعشرين، هذا قرن السّرعة والمعلومات والتكنولوجيا المتقدمة لا تزال لدينا أدمغة العصر الحجري على الرغم من قوة الثقافة اليوم فإنّه لا يمكنهما إلغاء القديم المتأصّل فينا بعمق لكنها تستطيع تعديلها فقط... بغض النظر عن المكان الّذي أتينا منه فإنّ رياح البلاسيتوسين، تهبّ في عقولنا الباطنة وتمرّ على كلّ جزء من حياتنا الحديثة تقريبا من مكوّنات أخلاقياتنا إلى الطّرائق الّتي نرتّب بها أثاثنا.[2] ويذكر أنّ إحدى الدراسات أظهرت أنّ الناس يفضلون النوم بعيدا عن باب غرف نومهم بقدر المستطاع، وبوجهة نظر واضحة كما لو أنهم مازالوا يعيشون في كهف ويخافون الحيوانات المفترسة ليلا، كما ضرب لنا مثالا آخر حيث يقول: " يستمتع الناس

---

[1]-، وول ستور ، علم رواية القصص ص 150.

[2]- ينظر:المصدر السّابق ، ص151.

في جميع أنحاء العالم بالمساحات المفتوحة، والمروج يفضلون الأشجار ذات الشكل والارتفاع، والمظلّة الّتي تشبه تلك الّتي كبرنا بينها،كما بقيت قيم العصر الحجري واضحة أيضا في القصص ". [1]

من خلال القول السّابق يظهر أنّه رغم التّطور التّكنولوجي المشهود حاليا إلاّ أنّ العقل البشري بقي محافظا على تصرّفات العصر الحجري المتجليّة في القصص، وحجة "ستور" في هذا تبدوا مقنعة خاصة مع المثال المذكور حول النّوم قديما وحديثا، ولمعرفة أصل السّؤال الدرامي والقصص انطلق ستور من عدّة تساؤلات منها:لماذا تطوّرت اللغة البشرية ؟ وللإجابة عنها انطلق من تفسير قوى العقل ،فما يشهد على قوى العقل في رواية القصص إثبات العديد من علماء النّفس بأنّ "اللّغة البشرية تطوّرت من أجل ما يلي:

أوّلاً : سرد الحكايات عن بعضنا بعضا، فهو غير مرجّح ولكنّه منطقي، وذلك لأنّ القبائل الإنسانية كانت كبيرة، فعّالة وظيفيا ويتجلى ذلك في التعاون، والمشاركة، وتقديم احتياجات الآخرين على احتياجاتهم، وتحقّقت المساواة بين أفرادها دون مساعدة الشرطة أو القانون على عكس البشر المعاصرين، لقد حققوا المساواة بالشكل الأقدم والأكثر إثارة لرواية القصص: القيل والقال. [2]

فعندما تتناول قصص النميمة (القيل والقال) شخصا يؤثر الآخرين، فيقدّم احتياجات القبيلة على نفسه فإنّ المستمعين يختبرون عواطف إيجابية ورغبة في الاحتفال به، وعلى العكس من ذلك إذا أخبرناهم بقصّة نقيضة للقصّة الأولى فإنّهم يشعرون حتما بالغضب الأخلاقي أو حتّى السّعي لمعاقبته والسّخرية والهجوم العنيف عليه أو حتّى النّفي من المجموعة. [3]

---

[1]–وول ستور،علم رواية القصص ،ص151.152.

[2]–المصدر السّابق ، ص152.

[3]–المصدر السّابق، ص153

وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها.وأمّا التّساؤل الثّاني يتمثّل في: **ما هي فائدة القصص** ؟ عن فائدة القصص يقول وول ستور: " هكذا أبقت القصصُ القبيلة معا كوحدة وظيفية متعاونة، كانت ضرورية لبقائنا وتعمل أدمغتنا بالطّريقة نفسها اليوم، نحن نتمتّع بالكتب الرّائعة أو الأفلام الغامرة لأنّها تنشط، وتستغل هذه المشاعر الاجتماعية القديمة، حين تتصرّف شخصية من دون أنانية نوجه شغفا بدائيا عميقا لرؤية المجموعة تعترف بها كبطل وترحب بها، حينما تتصرّف شخصية بشكل أناني، نشعر بالحاجة الشديدة إلى رؤيتها تعاقب ويدعّم قوله برأي عالم النفس "براين بويد" الذي يقول "تنشأ القصص من اهتمامنا الشّديد بالمراقبة الاجتماعيةوتعمل من خلال لَفْت انتباهنا إلى المعلومات الاجتماعية "، سواء كانت في شكل نميمة أو سيناريو أو كتاب، التي تحكي عادة إصدارات متزايدة من السّلوكات التي نراقبها بشكل طبيعي ".[1]

المشاعر الاجتماعية التي تثيرها القصّة تدفعنا إلى التّحرّك، وذلك لأنّنا لا نستطيع القفز إلى شاشة التّلفاز وخنق الشرير بأنفسنا فإنّ الرّغبة في القيام بفعل تحري على مواصلة قلب الصفحات أو مواصلة مشاهدة الشاشة، حتى يتمّ إشباع شهيّتنا القبلية، وفي القصة نجد: الأنانية مقابل نكران الذات،البطل مقابل الشريرناكر الذات بطل والتصرف الأناني شرير، ومنَ الأمثلة الّتي عرضها وول ستور في الصفحتين 154، 155،ما حدث مع الأطفال قبل النّطق الّذين يُظهرون تصرفات غير أنانية، حيث نجد أنّ الباحثين قد عرضوا على أطفال بين ستة أشهر وعشرة أشهر عرضا بسيطا للعرائس يساعد فيه مربّع طيّب بصورة غير أنانية الكرة في أنْ تصعدَ إلى أعلى التّلة في حين يحاول مثلّث شرير إجبارها على النّزول، ولمّا قُدّمت لهم الدّمى ليلعبوا بها اختاروا مباشرة المربّع النّاكر لذاته

[1]– وول ستور ، علم رواية القصص ، ص153.

فكتب عالم النّفس البروفيسور "بول بلوم" أنّ " تلك كانت أحكاما اجتماعية حسنة النّية من جانب الأطفال ".[1]

وعلى الرّغم من أنّهم لا ينطقون لكن شعورهم الداخلي الذّي ترك فيهم إنطباعا حسنا جعلهم يفضلون المربع لأنّه مساعد للآخرين والأطفال كالصّفحة البيضاء وفطرتهم السّليمة تأخذهم إلى كلّ مافيه خير،ودحض كلّ مافيه شّر ، و ضرب لنا مثالا وحجّة على عالمية الجانب الأخلاقي الأناني وغير الأناني الّذي يأتي من القصّة حيث تمّ اكتشاف هذه الأنماط في الأساطير والقصص فنجد أنّ عالم الأساطير "جوزيف كامبل" يصنّف اختبار البطل النّهائي بأنّه: "تكران الذات" إلى حدّ ما "حينما نترك التّفكير في أنفسنا والحفاظ على أنفسنا في المقام الأوّل فإننا نمرُّ بتحوُّل بطوليّ حقيقيّ للوعي ".[2]

وتحدّث "كريستوبوكر بوكر" منظّر القصّة أنّ " القوّة الشريرة في القصص تمثّل قوة الأنا [و] هي قوية للغاية وتهتم فقط بمتابعة مصالحها الخاصة على حساب أي أحد آخر في العالم،ويؤكد على أن هذه الاستجابات العاطفية سواء ما تعلق بالبطل النّاكر لذاته أو الشّرير فإنّها توجد كشبكات عصبية يمكن تفعيلها كلّما اكتشفت شيئا في البيئة له شكل مقاربّ للظلم داخل القبيلة فيكون بذلك رواة القصص أحرار ". [3] ، كما يؤكّد وول ستور على أنّه لا ينبغي أن نتّخذ من نمط البطل غير الأناني مقابل الشّرير الأناني كنمط أنموذجي نسقط عليه كلّ شيء حيث نجد أنّه في المقاطع الافتتاحية "لعناقيد الغضب"،نشعر بالغضب ليس من إنسان بل بسبب الجفاف الرّهيب الّذي يدفع أسره جود النّبيلة المجتهدة على الطّريق المحفوف بالمخاطر، ليس من العدل أن يحدث لهم ذلك نحن

---

[1]– وول ستور ، علم رواية القصص، ص154.

[2]– المصدر السّابق ، ص154.

[3]–، المصدر السّابق ص155، 156.

نتعاطف معهم وهم يناضلون باتجاه كاليفورونيا، ونتوق إلى العدالة الطّبيعية في سلامتهم، كما نجد أيضا السّيدة "دالاوي" حيث تلعب فرجينيا وولف على هذه الغرائز بدقة (غريزة الحب)، بالإضافة إلى سيناريو "راقصة الظلام"، ل "لارس فون تريير" والّذي يحكي عن المهاجرة التشيكية الفقيرة "سيليا جيجوكوفا" الّتي تعيش مع ابنها في بيت متنقل، تعاني من حالة تنكّسيّة بالعين، وهي حالة وراثية، فابنها "جن يعاني أيضا من نفس الحالة، وإذا لم تجر له العملية قبل الثّالثة عشرة من عمره فسوف يفقد بصره، فسعت بكل الطّرق لتجمع المال، رغم أنّ بصرها كان رديئا، إلاّ أنّها كانت تخفي الأمر، ولكن مع مرور الأيام تمّ اكتشاف أمرها حين كسرت آلة فطردت من العمل، ولحسن الحظ أنّها قد جمعت المبلغ ولكن قبل إجراء العملية قام الشرطي بسرقة مالها بعد أن وثقت به، فيقول الكاتب أنّه انغمس كثيرا في مشاعر رجل الكهف نحو هذا التّعبير الخام غير العادي والمفحم عن الأنانية ونكران الذّات فقال "كان يسرّني أن أخطو إلى الشّاشة وأنهال عليه بالهراوات حتّى الموت ".[1] فتحرّق الكاتب وانفعاله لمعاقبته ليس صدفة لتثمين السّلوك المؤيّد للمجتمع كذلك نحن مصمّمون على حبّ مشاهدة المعادين للمجتمع وهم يعانون من آلام القصاص القبلي.

ويؤكد وول ستور على أنّ الغرائز الأكثر غموضا تكون واضحة لدى الأطفال في عرض دمى آخر لعلماء النّفس حيث عرضت دمية شريرة لصّة تحاول فتح صندوق فجاءت دمية أخرى مساعدة للشريرة ،فجأة قفزت دمية ثالثة (المعاقبة) على الغطاء فأغلقته ،وقد فضّل الأطفال في عمر الثمانية أشهر (08) اللّعب بدمية المعاقب، حيث تكشف مَسُوحات الدّماغ أنّ مجرّد توقّع معاقبة شخص أنانيّ هو أمرممتع،ومن الأمثلة المعاشة على أرض الواقع نجد أنّه وبمجرد التّنويهات والتّلميحات الّتي أقرّتها هيئة الأمم المتّحدة هذه الأيّام في حقّ المجرم الصّهيوني "نتنياهو" والمتمثّلة بتصنيفه كمجرم

[1]– وول ستور ، علم رواية القصص ، ص156.

حرب شرّير سفّاح سفّاك للدّماء لما يقوم به قتل وتشريد وإبادة للفلسطينيين، هذا الموقف يجعل أدمغة المتعاطفين والمتضامنين مع القضية الفلسطينية في مختلف الأمصار والأقطار، ونحن من جملتهم تتوق شوقا لمشاهدة معاقبته أمام الملأ فتحدث المتعة رغم أنّ الفكرة لم تطبق بعد، ونجد أيضا أنّ معاقبة الغير تساهم في فهم السّؤال الدرامي فماذا يقصد بالعقاب الغيري ؟

يكتب أستاذ الأدب الإنجليزي "وليام فليش" " إنّ أبطال وبطلات السّرد أولئك الّذين يتحمّلون تكاليف الدّفاع عن الأبرياء والذّين يعاقبون المخطئين لأنّه عمل مكلّف، ولأنّ تحمّل هذه التّكاليف بطولي فإنّ العقوبة الغيرية هي سمة شائعة في الأبطال ".[1] بمعنى أنّ البطل دائم التّضحية من أجل الغير من خلال معاقبته للآخرين.

ولمعرفة خصائص الأبطال في القصص الأنموذجيّة يجب الإجابة عن السّؤال التّالي:**كيف يكون الأبطال في القصص الأنموذجية** ؟ كانت الإجابة كالاتي:

- إنّهم مرسلوا إشارات مكلفة.
- ناكرون للذات.
- يواجهون المخاطر الشّخصية الكبيرة.
- يقتلون التّنين.
- يفجرون نجوم الموت.
- ينقذون اليّهود من النّازيين.
- يرضون غضبنا الأخلاقي.
- يؤكّد على أنّ الغضب الأخلاقي هو شريان الحياة القديم لحكاية القصص الإنسانية.

[1]– وول ستور، علم رواية القصص ، ص 156.

– تكشف الدراسات أن التّرثرة والنّميمة عالمية.

– إذ يخصّص ثلثي حديثنا للموضوعات الاجتماعية بل إن معظمها يتعلق بالمخالفات الأخلاقية من طرف الأشخاص الذين ينتهكون المجموعةإذن فالدافع الأساسي لأفلامنا والروايات والصحافة والمسرحيات هو السؤال الدرامي، والعودة إلى ماضينا الّتطوري يفضي إلى أنّ كل قصة هي نوع من القيل والقال.[1]

أمّا قوله: ينقذون اليهود.

أمّا قوله ينقذون اليهود من النّازيين فهو يظهر نوعا من الإيديولوجية والتّعصب القبلي الّذي يجعل من الدّول التّي ساعدت اليهود في الإفلات من قبضة النّازية أبطالا أنموذجيين، في حين كما يعلم شرفاء العالم أن "ستور" ذو جنسية بريطانية فهو يؤكّد بطريقة أو بأخرى بطولية بلده باعتبارها إحدى الدوّل المساعدة لليهود بنقلهم إلى فلسطين سنة 1948.

وبتعصّبه يطابق قول الشّاعر:

وما أنا إلاّ من غزيّة إن غوت

غويت و إن ترشد غزيّة أرشدي

من المعلوم أنّ الغضب أوّله جنون واخره ندم هذا بالمعنى العام ،وهو عند علماء النفس "أحد الانفعالات النفسية السلبية ويستخدم في بعض التجارب على الحيوانات " .[2] فالظاهر أنّ الغضب سلبيّ لكنّه يساهم في متعة السرد ، **كيف يتم ذلك؟**

يعتبر وول ستور أن الغضب الأخلاقي ليس هو العاطفة الاجتماعية البدائية الوحيدة المسؤولة عن متعة السّرد حيث يحاولُ المختصّون بعلم النّفس التّطوّري، وذلك بأنّه لدينا طموحا غريزيا في

---

[1]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص157.

[2]– ينظر: لطفي الشّربيني ، معجم مصطلحات الطّب النّفسي ، ص152 .

التّواصل مع النّاس كي يحبّونا ويعدّوننا أعضاء غير أنانيين في القبيلة وكي نتقدّم عليهم، حيث نجد أنّ البشَر يناقدون إلى الاتّصال والسّيطرة، فالمضيّ قدما يعني اكتساب مكانة يعدّ النفساني البروفيسور "براين بويدا" البشريسعون بشكل طبيعي إلى المكانة بضراوة، كلّنا نحاول بلا هوادة، وإن بصورة لا واعية رفع مكانتنا عن طريق إثارة إعجاب أقراننا، وبطبيعة الحال نقيّم الآخرين من حيث مكانتهم.[1]

ويضيف نحن في حاجّة إلى ذلك وذلك لأنّ الباحثين قد وجدوا أنّ " الرّفاه الشّخصي للنّاس، واحترام الذات، والصّحة العقلية والجسدية، تعتمد على مستوى المكانة المعطاة لنا من الآخرين ".[2]

وتحت أرقى الحبكات والمساعي في حياتنا يكمنُ ويظهر توقنا وشغفنا الّذي لا يقاوم للحصول على المكانة.

– اللعب على المكانة كالغضب الأخلاقي يتخلّل رواية القصص الإنسانية.

– اللعب على المكانة للضغط على مشاعرنا البدائية أو جذب انتباهنا أو دفع كراهيتنا أو كسب تعاطفنا.

هناك دراسة شملت أكثر من مئتي رواية شعبيّة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فتبيّن أنّ العيب الأكثر شيوعا لدى الخصوم كان " سعيهم لا يصدّق من أجل السّيطرة الاجتماعية على حساب الآخرين أو إرساء استخدام قوّتهم الحالية ".[3]ومن الأمثلة وردت في المدونة (علم رواية القصص) فيما يخص اللّعب على المكانة نجد: " جين أوستين " سيدة هذه القصص حينما نلتقى "إيما وودهاوس" الجميلة والذّكية فإنّنا نتحمّس لمواصلة القراءة برغبة في رؤيتها تسقط أرضا. [4]

---

[1]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص ، ص157.

[2]– المصدر السّابق، ص158.

[3]–.المصدر السّابق ، ص162

[4]– المصدر السّابق ، ص162.

أمّا فيما يخصّ النّبذ وإزالة المكانة لهما دور كبير في بناء السّؤال الدرامي الّذي عالجه وول ستور انطلاقا من التّساؤل الّذي يزيد في المتعة والتّشويق **فما هو دور كابوس النّبذ وإزالة المكانة في بناء السّؤال الدرامي ؟**

إذا قلنا كابوس الّنبذ وإزالة المكانة فإنّه حريّ بنا أن نتكلم عن الملك لير بقلم وليام شكسبير يظهر عندما يتعرّض البشر إلى كابوس أكثر ترويعا من النّبذ، حيث أدرك شكسبير أنّ أكثر شيء يجعل الإنسان يائسا ومجنونا هو أكثر من إزالة مكانته،ويذكر وول ستور في كتابه أنّ المسرحية مأساة وهي أنموذجا للغطرسة التي يمكن اعتبارها مطالبة غير صحيحة بالمكانة والتي تتسبب في الدمار الشخصي ؟حيث روى الإغريق أنّ هذه الرّوايات والحكايات تشكل قصصا واقعية تدور باستمرار في تجمّعات الشمبانزي والقبائل البشرية وربّما كانت هذه التبدّلات الدراميّة في المكانة جزء من وجودنا لملايين السّنين. [1]

ولقد ركز ستور فيما يخص النبذ والإزالة على الإذلال والإهانة،فعرّف الإذلال من طرف علماء النفس بأنّه إزالة أيّ قدرة على المطابقة بالمكانة، كما وصف بأنّه "إبادة للذات"،أمّا الإهانة: فهي ذلك العقاب المروّع الذي يجعلنا نشاهد الأشرار وهم يعاقبون بالمتعة،ذلك " لأننا شعب قبلي ذو أدمغة قبلية فلا تعدّ الإهانة إلاّ إذا كان أعضاء القبيلة على دراية بها".[2] فالإهانة تخضع للقانون العرفي للقبيلة ، وأمّا دليله وحجّته هو البروفيسور "ويليام فليش" الذي يقول "قد نكره الشرير لكن كرامتنا تبقى بلا معنى وما نريده أن ينكشف عنه القناع أمام الناس في عالمه ".[3] فَكُرهُ المتلقّي للّشرير يكون عن

---

[1]– وول ستور، علم رواية القصص ، ص163.

[2]– المصدر السّابق، ص167.

[3]– المصدرالسّابق، ص167.

طريق كشف السّتار عنه وإظهاره على صفته الحقيقية أمام النّاس لاتّقاء شرّه ويكون عبرة للذي تسوّل له نفسه الاختباء في جلد غير جلده.

إذا كان التّاريخ ذاكرة الشّعوب فإن القصص موجودة في حياة البشر منذ القدم وطرق المحافظة عليها تختلف من قوم إلى قوم ، أو من مجتمع لمجتمع لاخر ، وعليه **كيف تتّم المحافظة على القصص؟**

يكتب وول ستور بأنّ المحافظة على القصص منذ القديم عند اليهود عن طريق إبقاء العادات وخاصة ما تعلّق بقوانينهم الأخلاقية، وطقوسهم، لغتهم، طرق عيشهم وأكلهم ووجودهم.[1]ولأن معظم القصص كانت موجودة شفاهيا فقط، وبدأ الكتبة اليهود تدوينها على سلسلة من اللّفائف وهم يفعلون ذلك حدث أمر رائع صار جراب الخرافات والحكايات القديمة مخيطا فلقد أحالها الكتبة إلى حكاية كاملة ذات سبب ونتيجة بدأت في خلق العالم وأوّل البشر آدم وحواء واستمرت إلى غاية احتلالهم مدينة القدس كان للقصة تأثيرا كبيرا مثيرا للدّهشة في القبيلة المنفيّة في بابل سنة 587 قبل الميلاد. [2] فهذه القصص ساعدتهم على العمل كوحدة تعاونية، ومكّنت الأعضاء من تمييز أنفسهم من أعضاء الجماعات الأخرى ما خلق حدودا نفسية بينهم وبين الآخر،وهذه اللّائحة منَ السّلوكات جعلتهم يراقبون بعضهم بعضا ومن ثمّ الحفاظ على دور القبيلة، ويرجع ذلك إلى كون القصّة قد زوّدتهم برواية بطولية عن العالم الّذي كانوا فيه شعب الله المختار (حسب زعمهم) الّذي كان بزعمهم أن وطنهم الشّرعي مدينة القدس[3]، حيث يقول وول ستور "شعب الله المختار الذي كان وطنه الشرعي

---

[1]– وول ستور، علم رواية القصص ، ص168.

[2]–المصدر السّابق ، ص168.

[3]– ينظر: المصدر السّابق ، ص168

مدينة القدس".[1] ويعتبر أنّ القصص هي الدّعاية* القبلية وذلك لأنّها تسيطر على مجموعتها وتتلاعب بأعضائها كي يتصرفوا بطرائق مفيدة لها ويعتبرها "وول ستور" أنّها فعّالة وذلك لوجود دراسة حديثة لثمان عشرة قبيلة من جامعي الصّيد بَيَّنت بالتّقريب أنّ ثمانين في المئة من قصصهم تحمل في طيّاتها دورسا فيّ كيفية السّلوك حين يتعاملون مع أشخاص آخرين وأظهرت المجموعات النّسبة الأكبر نفسها من رواة القصص السّلوك الأكثر تأييدا للمجتمع. [3]

ولقد بين "وول ستور" أن أقوى الدّوافع لدينا هو اكتساب المزيد من المكانة وأنّ القصص القبلية هي من تخبرنا بكيفية اكتسابها، حيث يقول :" أعمق وأقوى الدّوافع لدينا هو اكتساب المزيد من المكانة فإنّ قصصنا القبلية تُخبرنا بكيفية اكتسابها".[4]وشبّه القبيلة البشرية باللّعبة الّتي يلعبها جميع أعضائها لها قواعد ولكل مجموعة بشرية هدف مشترك تُقابله مثل هذه القصص،ومن أمثلة القصص المسجّلة الّتي تنقل مثل هذه القواعد نجد "ملحمة جلجامش" الّتي تسبق قصة "عزرا" بأكثر من ألف عام وهي قصص اكتساب المكانة الّتي وردت في الصّفحة 173 من المدونة ، حيث أرسلت الآلهة منافسا هو انكيدو ليتعلّم الملك جلجامش التّواضع، فأصبح كلّ من انكيدو وجلجامش صديقين،يقضيان معا على وحش الغابة هومبابا باذلين جهدا يفوق قدرة البشر لذبحه، قبل العودة منتصرين بالخشب الثمين لمواصلة بناء مدينة جلجامش ولكن في نهاية الملحمة توفي انكيدو، وصار الملك جلجامش

---

[1]– وول ستور ، علم رواية القصص ، ص169.

***الدعاية:** هي الحرب النفسية تستخدم بهدف التأثير على آراء ومشاعر المجموعات المعادية أو المحايدة أو الصديقة دعما لسياسة أو أحداث راهنة أو لخطة عسكرية في ظروف الحرب أو الأزمات هدفها التأثير على معنويات الخصم . (معجم المصطلحات السياسية، ص 32).

[3]– ينظر: وول ستور، المصدر السّابق ، ص 170.

[4]– المصدر السّابق ، ص 171.

متواضعا تماما إذ يتقبّل قدره كغيره من البشر، فنفكّر فيه أكثر منه ومن ثمّ نكافؤه بمنحه بعض المكانة. [1]

فنحن هنا بين حبكة تراجيدية انتهت بموت انكيدو وحبكة نضج جعلت جلجامش متواضعا. حيث صار لديه معجبين ، وبذلك أصبحت لديه مكانة في قلوب المشاهدين والقرّاء وذلك لأنّهم أصبحوا يفكّرون فيه ويتعاطفون معه ، ومن الأمثلة أيضا نجد: الملحمة الّتي قدّمها السّيد "نوزي" في كتاب رُوجر هارجيفز للأطفال، حيث نجد أنّ "نوزي" قد دسّ أنفه الطّويل في شؤون الآخرين لكنّ القرويين تآمروا عليه ،وقاموا بدقّ أنفه بالمطرقة وفي النّهاية يصلح "نوزي" سلوكه وأصبح صديقا للجميع حيث تخلّى عن عدائيته للجميع فقاموا بمكافأته بالتواصل معه والمكانة حيث يقول "وول ستور": " وسرعان ما أصبح صديقا للجميع في تيدلتاون ".[2] ويمكن إدراج هذه القصة ضمن حبكة الإصلاح حيث نجد أنّ نوزي أصلح نفسه ، واستعاد مكانته.

ويعتبر "وول ستور" أن القصص الّتي تتناول كيفية التّصرّف واكتساب المكانة "تشكّل جزءً من هويتنا"، في أيّ فترة من فترات حياتنا خاصة فترة المراهقة الّتي نصنع فيها سردنا الكبير عن النّفس ".[3]ويبيّن أنّ الكثير من المراهقين المتأخّرين يختارون إيديولوجية سياسية يسارا ويمينا* قصص عشائرية تتناسب مع مشهدنا اللاّشعوري المكوّن من المشاعر والغرائز والشّكوك شبه المعقولة الّتي تغمرنا فجأة بإحساس بالوضوح والرسالة، والبّر والإنفراج،وحينما يحدث هذا يمكن الشّعور كما لو أنّنا واجهنا الحقيقة الظّاهرة وفتحت أعيننا فجأة كما لو أنّنا في حلم فنجد العكس، فالقصص العشائرية

---

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 177.

[2]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 172.

[3]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 172.

* **يسارا ويمينا:** مصطلحان استعملهما البرلمان البريطانين حيث كان يجلس المؤيدون للسلطة في اليمين والمعارضون في اليسار فمن يعارض لقبه اليسار ومن يوالي لقبه اليمين، معجم المصطلحات السياسية، ص 63.

أشبه بمنوّم مغناطيسي لا يؤدّي إلى النّوم بل إلى الإصابة بالعمى فهي تكشف نصف الحقيقة، حيث يقول "وول ستور": " فالقصص العشائرية تعمينا إنّها تسمح لنا برؤية نصف الحقيقة فقط في أحسن الأحوال ".[1]وهذا لأن فيها نوعا من الإيديولوجية والاستغلالية فهي كمن ظاهره الرّحمة وباطنه العذاب ،وما ندعّم به كلامنا ما اكتشفه عالم النّفس البروفيسور "جوناثان هايدت" حيث يقول وول ستور" أن: " القصص التي تحكيها القبائل الإيديولوجية المتنافسة عن العالم، خذ الرأسمالية مثلا ،إنّها لدى اليساريين استغلالية ".[2]أمّا لدى اليمين فالرّأسمالية هي التحرير، هذه القصص تظهر نوعا من الخُبْث، فياترى **ما هو خبيث في القصص الايديولوجية ؟**

إنّ الخبيث في هذه القصص هو أنّها تحكي الحقائق الجزئية، فالرّأسمالية محرّرة لدى تيّار اليمينيين واستغلالية لدى اليساريين وهي مثل أي نظام مُعقّد له آثار منها الجيّد ومنها السّيّء والتّفكير في القصص القبلية ، إنّما يكون بمنع هذا التعقيد غير المُرضي أخلاقيا فتُحيل أدمغتنا السّاردة للقصص فوضى الواقع إلى رواية بسيطة عن السّبب والنتيجة، تُطمئننا إلى أنّ نماذجنا المتحيزة، والغرائز والعواطف التي تولدها تبقى فاضلة وصائبة وهذا يعني صبّ القبيلة المعارضة في دور الشرير. [3]

إنّ الدماغ اللاواعي يُحيلنا إلى غابة ما قبل التّاريخ أو السافانا، ويدخل الدماغ الرّاوي للقصص حالة الحرب فيعطي الفريق المناسب دوافع أنانية بحتة إنّه يسمع أقوى حججه في وضع معيّن من المحاماة الحقود ساعيّا إلى تحريف أو تجاهل ما يقوله. [4]و يعمل دماغنا في سرد القصص بسحره القاتم بصورة كاملة، حيث نجد أنّه بيعت لنا قصة، لكن الواقع نادرا ما يكون بهذه البساطة، فهذه

---

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 172.

[2]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 173.

[3]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 173.

[4]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 174.

القصص مغرية لأنّ إدراكنا الصّانع للبطل مُصمّم على إقناعنا بقيمتنا الأخلاقية فهو يُسوِّغ لنا دوافعنا القبلية البدائية ويُغرينا بالاعتقاد أنّنا نبلاء حتّى في كراهتنا.

فالدّماغُ هو المسؤول عن إدراكنا للبطل أثناء سرد القصص مرتكزا على إقناعنا عن طريق التسويغ للدوافع القبلية البدائية والإغراء بالنبل، وهذا ما يطابق فعل ألعاب الخفّة التي يمارسها المهرجون فيسحرون أعين الناس وأدمغتهم ، لكن بالعودة إلى القديم نجد أنّ "أرسطو" قد أخطأ التّقدير وذلك لأنّه " اعتقد أنّ القلب هو مركز التّفكير والذّكاء حيث افترض أنّ الدّماغ يقوم فقط بدور تبريد الدّماء السّاخنة والصّادرة من القلب ".[1]وهو بذلك يلغي دور الدّماغ الّذي يعدّ الحلقة الأساسية لنسج القصص عند ستور.

ثانيا – تحدّي راوي القصص في إثارة احترام القارئ

يعتبر منظّر القصة الأستاذ برونو بيتيلهايم أنّ تحدّي راوي القصص ليس تحدّيا كبيرا حيث يقول فإنّ تحدّي راوي القصص ليس تحديا كبيرا من ناحية إثارة احترام القارئ الأخلاقي للبطل، بل في إثارة تعاطفه وفي تحقيقه في سيكولوجيا قصص الجنيّات، حيث يكتب أنّ: " الطّفل يتوافق مع البطل الجيّد، ليس بسبب طيبته، بل لأنّ حالة البطل تُثير قبولا إيجابيا عميقا لديه والسّؤال المطروح من الطفل ليس "هل أريد أن أكون طيّبا "، بل من الّذي أريد أن أكون مثله ".[2] لكن "وول ستور" يقف هنيهة متحفظا من قول بيتيلهايم ويتضّح ذلك من خلال قوله: " إنّها، إن كان بيتيلهايم محقّا، فكيف نفسّر الأشخاص المضادين للبطل ؟ ".[3] وضرب لنا مثالا توضيحيا متعلقا بانجذاب الملايين إلى مغامرات ها مبرت ها مبيرت، بطل رواية لُوليتا لغلاديمير بانكوف، الّذي يندفع في علاقة جنسية

---

[1]– علوي إسماعيل إسماعيلي، الدماغ والسلوك، مجلة مقاربات، العدد 14، 2014، ص 26.

[2]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 178.

[3]– ينظر: المصدر السابق، ص 179.

مع فتاة تبلغ من العمر 12 عاما، بكل تأكيد نحن لا نريد أن نكون مثله. [1]ويعتبر "وول ستور" أن القصة هي: " شكل من أشكال اللّعب التي نستخدمها كحيوانات مستأنسة لتعلّم كيفية السيطرة على العالم الاجتماعي، حيث نجد أنه غالبا ما تنتهي القصص الأنموذجية عن الأضداد بقتلهم أو إهانتهم ومن ثمّ تخدم غرضها كدعاية قبلية ".[2] نجد أنّ ستور شبّه القصّة باللّعبة وهذا وهذا المصطلح سياسي لاقترانه بالدعاية القبلية واللعبة كما هو معلوم فيها فريقين أو عدة فرق على حسب طبيعة اللعبة في حين نجد أن ستوور يبدو وكأنه يتحدث عن فريقين يتنافسان على البطولة لاعتلاء منصة الابطال وغالبا ما تنتهي اللعبة بخسارة أحد الفريقين فيظطر للانسحاب مطأطأ الرأس .

إن القصة في نظره أداة للتّحكم أو لعبة فيها أزرار للتحكم والسيطرة على العالم الاجتماعي بمختلف علاقاتهم، فنهاية هذه القصص التي تجسّد الصراع الاجتماعي بمعنى وجود الأضداد المتصارعة غالبا ما تنتهي بقتلهم، وإزالة مكانتهم، وتحقيرهم فهي بمثابة الدعاية المغرضة المستعملة في الحروب للإطاحة بأشخاص معينين، مثلما تفعل المغرب في هذه الأيام حين أشاعت على مواقع التواصل الاجتماعي أن خبر حصاد الجزائر لمحصول القمح في صحرائنا مجرد لعبة ذكاء اصطناعي ،ولكن خبر الحصاد خبر أكيد وحقيقي تثبته كثبان القمح في الصحراء.

ثالثا: وصف راوي القصص للإنسان

إذا كان جوزيف كامبل محقا في قوله إنّ الطريقة الوحيدة لوصف الإنسان "حقا" هي وصف عيوبه، فكيف يمكن أن يصفك راوي القصص ؟ وما هو الإصدار الخاص بك من ضبط النّفس لدى الخادم ستيفنر؟.يقول "وول ستور" بأن الإجابة على هذا السّؤال لن تكون بهذه البساطة والسّبب في أنّ هذه العيوب خبيثة هو أنّها غالبا ما تكون غير مرئية لنا ويُضيف مؤكدا إنّها جزء مكوّن من

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 179.

[2]– ينظر: المصدر السّابق، ص 183.

خيالات الواقع الّتي نسيطر عليها، والأسوء من ذلك أنّها حين تُصبح ملحوظة تعمل أدمغتنا الّتي تصنع البطل سرّا على جعلها تبدو كأنّها ليست عيوبا على الاطلاق بل فضائل نقاتل للدّفاع عنها والتشبث بها. [1]

رابعاً : سمات القصص الناجحة

من سمات القصص الناجحة التي أوردها "وول ستور" في كتابه علم رواية القصص نجد أن مؤلفيها يُقلّلون من تلف المنشأ إلى لحظات معينة، يجب ألا يكون عاما وعلى سبيل التوضيح أكثر يقول: " لأنّ آباءهم لم يُحبوهم بما فيه الكفاية "، فالغامض يؤدي حتما إلى الغامض، ويصفُ تلف المنشأ بأنّه مسألة تاكل شديد يحدث على مدار أشهر وسنوات وحوادث دموية متكرّرة ".[2] فالقصص الناجحة هي الّتى يقلّل مؤلّفوها من تلف المنشأ .

وحينما تكسر شخصية يمكنك البدء في بناء قصّتها، ويجب كسرها بطريقة محدّدة فتلف خادم إيشيغور كان بالتحديد ضبط النّفس العاطفي هذا هو الأمر الّذي تدور حوله حياته بمراحلها والرّواية التي تحكي عنها. [3] ويضيف ستور بأنّ تلف المنشأ يكون في مرحلة الشّباب حيث تكون نماذجنا العصبية قيد الإنشاء فإنّ العيوب الّتي يُحدثُها تصبح مدمجة في من هم نحن إنّما في داخلنا يعمل عندئذ السّرد الصّانع للبطل الّذي يُسّوع نفسه لأخبارنا بأنّنا لسنا ناقصين أو مخطئين على الاطلاق. [4]

حدد وول ستور أن فترة تلف المنشأ هي مرحلة الشباب التي تتميز بالعنفوان والتحرر من قيود الماضي فمثلا اكتمال نمو الاعضاء مثل اليد التي تستعمل في الكتابة يكون في سن الثامنة عشر،

---

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 184.

[2]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 188.

[3]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 188.

[4]– ينظر: المصدر السّابق، ص 191.

هنا يكون قادرا على الكتابة بشكل عادي ولكن قبل هذا السّن اذا تعرّض الطّفل للضّرب ربّما لن يتعلّم الكتابة أبدا وهذا لأن الأعصاب قد تتعرض للتلف ، فمعرفة من نحن، ومن يجب أن نصبح ، يعني أنّنا قبلنا التّحدّي الّذي تقدّمه لنا القصّة، فهل نتحلّى بالشّجاعة الكافية للتّغبير ؟ هل يمكن أن نصبح أبطالا ؟هذا هو السؤال الذي تسأله الحبكة والحياة لكل واحد منا ؟[1]

وفي ختام الفصل الأوّل توصّلنا إلى النتائج الآتية:

– في كلّ قصة هناك سؤال درامي يتمثل في الإجابة عن السؤال الآتي:

من هو الشخص ؟ أو من هو البطل ؟

– إنّ السّؤال الدرامي هو طاقة الدراما، ونبضات قلبها، ونارها وهو روح أي عمل فنّي سواء كان قصّة أو مسرحية أو رواية.– الإجابة عن السّؤال الدرامي، لا يمكن العثور عليها بسهولة لأنّ البطل في كثير من الأحيان لا يعرف من يكون مثل كين والسّبب هو استماعه للصوت الراوي الذي يتم

[1]– ينظر: وول ستور ،علم رواية القصص ، ص 192.

إنشاؤه بواسطة دوائر صنع الكلمات والكلام والتي توجد في الغالب في نصف الكرة الأيسر من الدّماغ.

– وظيفة الصّوت الرّاوي هي البحث عن تفسيرات وأسباب للأحداث حسب عالم الأعصاب جازانيغا.

– تتطوّر الحبكة بتطوّر الشخصية، وتتفاعل معها وكلّ منها يُغيّر الآخر.

– قد يُجاب عن السّؤال الدرامي وتترك القصّة مع ذلك الشّعور العاطفي الجميل قديما أمّا حديثا فنجد أن قصص الحداثة مختلفة حيث نجد أنّ بناءها من الرّقصة الأولى نفسها بين الدراما السّطحية والتغيّر الباطني في أغلب الأحيان تترك أسبابها ونتائجها غامضة حيث يكون

هناك تغيير للشخصيّة ولكنّه لا يكون واضحا والقارئ هو من يملأ المساحات أو بالأحرى يدرج تفسيراته الخاصة للنّص.

– لا يمكن أن ترغب شخصية في شيء على المستوى الواعي وترغب في شيء آخر مختلف تماما بطريقة غير واعية مثلما حدث في سيناريو آلان بول (جمال أمريكي).

– زمن القصّة زمن مضغوط فيمكن أن نلخص حياة في دقائق، بحيث نجد أن الكلمات التي تقولها الشّخصيات تكون صحيحة ومثقلة بالمعنى ومصدرا غنيّا بالبيانات لدى العقل الذي يصنعُ النماذج عن طريق الحوارات الكثيفة للغاية بمعلومات سردية.

– رغم التطوّر التكنولوجي والثقافي فإنه لا تزال لدينا أدمغة العصر الحجري فالنّوم في القديم يشبه النوم في هذا العصر بحيث نجد أنه في العصر الحجري كان الناس يفضلون النوم بعيدا عن مدخل الكهف خوفا على أنفسهم من خطر الحيوانات المفترسة في حين نجد أنفسنا اليوم نفضل النوم بعيدا عن باب غرفة النوم فالعصر مختلف لكن التفكير واحد وهو مرتبط بشعور الخوف لدى الإنسان.

– تطوّرت اللغة البشرية للإجابة على السّؤال الدرامي ومن أجل سرد الحكايات عن بعضنا البعض أمرٌ منطقي لأنّ القبائل الإنسانية كانت فعّالة وظيفيا وذلك من خلال فرض النّظام والتعاون وتحقيق المساواة عن طريق القيل والقال.

– القصص موحّدة للقبيلة، فجعلتها كوحدة واحدة لا يمكن فصلها عن بعضها البعض فكانت ضرورية لبقائنا مثلها مثل أدمغتنا اليوم.

– إنّ الأبطال النّاكرون للذات يُضحّون من أجل غيرهم ، واكتساب المكانة بطريقة لا شعورية هدفٌ يسعى البشر لتحقيقه.

– اللعب على المكانة كالغضب الأخلاقي، يتخلّل رواية القصص.

– النّبذ يزيل المكانة ويساهم في بناء السّؤال الدرامي لأننا شعب قبلي، ذو أدمغة قبلية.

– القصص العشائرية أو الإيديولوجية تقدم نصف الحقيقة فنجد ظاهرها شيء وباطنها شيء آخر كمن يدسُّ السُّم في العسل مثلما تفعل الرأسمالية.

– الدّماغ هو المسؤول عن إدراكنا للبطل،والقصّة هي أداة تحكم في العالم الاجتماعي.

– أفضل طريقة لوصف الإنسان حقا عند كامبل هي وصف عيوبه والعيوب غالبا ما تكون غير مرئية، وهي خبيثة وهي جزء من خيالات الواقع التي نسيطر عليها، وحين تصبح ملحوظة تعمل الأدمغة الصّانعة للبطل على جعلها ليست عيوبا بل فضائل.

– إن التّقليل من تلف المنشأ يصنع قصّة ناجحة.

– الإجابة عن السؤال الدرامي تقتضي الإجابة عن الأسئلة الآتية: هل يُمكن أن ننتقل من حال إلى حال ؟ هل سنتغير ؟ هل نصبح أبطالا ؟

سنكتشف ذلك مع الحبكة والنهاية.

الفصل الثانـي:

الحبكة والنـهاية بين النّظري والتّطبيق

- **المبحث الأول: الحبكات وتصاميمها.**

- **مفهوم الحبكة لغة واصطلاحا**

1/الحبكة لغة:

لقد ورد في لسان العرب "لابن منظور" أنّ الحبكة من حبك: الحبك: الشّدّ واحتبك بإزاره: احتبى به وشدّه إلى يديه، والحُبكة أن ترخي من أثناء حجزتك من بين يديك لتحمل فيه الشّيء ما كان، وقيل: الحبكة الحجزة بعينها، ومنها أخذ الاحتباك بالباء، وهوّ شدّ الإزار، والحبكة والحباك: القدّة التي تضمّ الرّأس إلى الغراضيف من القتب والرّحل، والجمع حبك وحبك، فحبك جمع حبكة وحبك جمع حباك، وكذلك حبك الماء والشّعر الجعد المتكسّر، قال زهير بن أبي سلمى يصف ماء:

مكلّل بعميم النّبت تنسجه

ريح خريق، لضاحي مائه حبك [1]

ولقد وردت لفظة الحبكة في القرآن الكريم في قوله: ﴿والسّماء ذات الحُبك﴾ الآية 07 من سورة الذاريات.

والمقصود هنا في هذه الآية بلفظ الحبك هو حسب ابن عباس رضي الله عنهما: ذات الجمال والبهاء والحسن والاستواء وذكر آخرون أنّه مثل تجعّد الماء والزرع إذا ضربته الرّيح فينسج بعضه بعضا طرائق طرائق فذلك الحبك. [2]

أمّا في معجم مصطلحات نقد الرّواية للدكتور لطيف زيتوني، فقد وردت الحبكة بفتح الحاء وتسكين الباء على أنها " الحبكة في الرواية هي بنية النّص، أي النظام الذي يجعل من الرّاوية بناء متكاملا، فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج".[3]

---

[1]– ابن منظور، الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر ،بيروت، مجلد 10 د ط، د ت، ص 407، 408.

[2]– أبو الفداء عماد الدين بن كثير، تفسير القرآن الكريم، تحقيق طه عبد الرحمن سعد، مكتبة الإيمان، المصورة، ط1، 2006، ص 197.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص 72.

والحبكة بضم الحاء وتسكين الباء، مصدر للفعل الثلاثي، حبك يحبك حبكا، والحبك هو الشد والإحكام، وتحسين الصّناعة والحبكة: " الحبل الذي يشدّ به على الوسط وقد حبّكت العقدة أي وثّقتها. [1]

أمّا في معجم المصطلحات في اللغة والأدب لمجدي وهبة فالحبكة هي: " تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة، ويتمّ ذلك بطرقيتين إمّا عن طريق الصراع الوجداني بين الشّخصيات أو بتأثير الأحداث الخارجة عن إرادتها ".[2]

نلاحظ أن مجدي وهبة يركز على شيء مهمّ وهو تسلسل الأحداث إما عن طريق صراع الشخصيات الفاعلة في القصة وبتأثير أفعال خارج عن سيطرة هذه الشخصيات الّتي تغير مجرى الأحداث.

وما يلفت النظر أيضا هو اختلاف رسم الكلمة من موقع إلى موقع فنجد الحبكة، ونجد في المصطلح ربما يعود إلى الترجمة، كما نجد أن مصطلح الحبكة لم يخرج عن دائرة النسيج، والنظام، والعقدة والشد لأن كل عنصر يؤذي إلى الآخر فيتحقق الجمال والحسن والبهاء لدى المتلقين.

مفهوم الحبكة اصطلاحا:

1- عند القدامى:

1-1- مفهوم الحبكة عند أرسطو:

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 408.

[2]- ينظر: مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 144.

جاء مفهوم الحبكة (mythos) أو العقيدة في كتابه "فن الشعر" بأنّه أعظم الأجزاء التي تبنى عليها التراجيديا فهي " روح المأساة" والحبكة مصنوعة بالضرورة ممّا تفعله الشّخصيات، وما تفكّر به وما تشعر به. [1]

يتضح جليّا أنّ أرسطو كان يقدّس عنصر الحبكة فرفع من قيمته حيث اعتبره بمثابة الروح في المأساة، وكأنه يريد أن يقول بأنّ المأساة جسد والحبكة روح فصوّرها وبمجرد موته تخرج روحه وإذا خرجت الروح لا معنى للجسد فهما متلازمان، فالحبكة هي المحّرك وهي شريان الحياة لنجاح أي عمل درامي.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك ثلاثة عناصر مفتاحية في الحبكة عند أرسطو وهي:

– الخطيئة أو الخطأ المأساوي في شخصية البطل مثل ما حدث مع أوديب الذي أدى به اندفاعه وتهوّره إلى قتل أبيه دون أن يدري بأنّه أبوه .

– التّعرف المؤدي إلى حلّ العقدة وهو لحظة اكتشاف أوديب أنّه قتل أباه وتزوّج أمّه

– وانقلاب الأوضاع مثل تحوّل أوديب من حياة سعيدة إلى حياة يملؤها الشقاء والنكد.[2]

نلاحظ أن شخصية أوديب تتكشف لنا من خلال الأفعال التي قام بها، فبدأت بخطأ جسيم ارتكبه والمتمثل في حادثة القتل التي قام بها وهو لا يعلم أنه قتل أباه فتزوج أمّه حينها اكتشف أن المقتول هو الأب متغير المسار حيث أصبح يعيش حياة تعيسة فلم يجد السعادة التي كان يبحث عنها وأدى يه في النهاية إلى مصيبة كبيرة.

لقد جعل أرسطو للحبكة ثلاثة أجزاء تتمثل في التحوّل، والتعرّف، والمعاناة المستشفقة (pathos).[3]

---

[1]– ينظر: أرسطو ، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبية الأنجلو مصرية، د ط، د ت، ص 103.

[2]– ينظر: ماهر شفيق فريد، ما وراء النص، ص 207.

[3]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ص 126.

من خلال هذه الأجزاء الثلاثة يبدو أرسطو وكأنه يريد أن يضع ثلاثة نقاط إذا قمنا بالتوصل بينها نرسم حتما مثلثا متّسما بالانتظام والترابط والانسجام كإشارة منه إلى تسلسل الأحداث التي تمثل صميم الحبكة.

كما نجد أن أرسطو قد أدرج الحبكة إلى جانب الشخصّيات والفكر ضمن موضوع المحاكاة أي ما هو الفعل الذي يجب أن يحاكى.

2- الحبكة عند هوراس:

إنّ المتتبع للشّأن النّقدي والمتعلق خصوصا بمفهوم الحبكة عند هوراس في كتابه "فن الشعر" لم تخرج كثيرا عن معطف أرسطو، وآرائه النقدية المتعلقة بالحبكة يمكن إجمالها حسب مجد حميد الجبوري في كتابه "البنية الداخلية" للمسرحة في خمسة نقاط:

1- الانسجام والاتساق حيث دعا إلى انسجام أجزاء العمل الفني، فنجد أنّه كان يسخر من الكتاب الذين يؤلفون أعمالا يكون فيها التجانس غائبا، فيشبّههم بالرّسام الذي يضع للجواد رأس آدمي، أو يرسم كائنا نصفه الأعلى إمرأة ونصفه الآخر ذيل سمكة سواء فهذه الأجزاء المتنافرة لا يمكن أن تقدم كلاّ متناسقا.

2- حسن تنظيم وترتيب واختيار حيث دعا الكاتب إلى ضرورة اختيار موضوعات تتناسب مع قدراته الكتابية وأن يكون الأسلوب سهلا، واضح المعنى رائع الترتيب وأن يذكر ما وجب ذكره، وتأجيل الكثير إلى وقته فلا يبوح بالأسرار منذ البداية لتزيد من الإثارة، المتعة والتشويق.

3- استبعاد الحيل المسرحية من سياق الدراما، وجعل الفعل الدرامي هو الذي يعرب من مبرراته ونتائجه بذاته دون أي تدخل خارجي، وكذلك استبعاد كلّ ما هو فائض أو فضلى، لا يخدم غرض المسرحية ولا يتناسب مع مواقفها الدرامية. [1]

4- تجنب كلّ ما يزعزع النّفس وينفر المشاعر عن أعين المشاهدين مثل مشاهد القتل والعنف، وجعلها تجري خلف الكواليس ويمكن اطلاع الجمهور على المهم منها عن طريق الرّواية أو الاخبار.

5- الإفادة عن طريق المتعة وذلك بالإيجاز والاقتصاد فيدرك الجمهور المعرفة ويستقبل العرض دون عناء. [2]

لأنّ الطبيعة البشرية تميل إلى سماع ما هو واضح دون اطناب وبذلك لا يحصل للنّفس ملل لا نفور فالاختصار والاقتصاد كالمغناطيس الذي يجذب أو يستميل إليه كل شيء خاصة المعادن، ومعادن المشاهدين كثيرة كما يعلم الجميع، ويمكن القول أيضا بأنّ الاقتصاد والاختصار مفتاح تحقيق المتعة، وإثارة تساؤلات كثيرة لدى المشاهدين كما حدث مع نيوتن حين سقطت التفاحة بسرعة على الأرض فقال في نفسه: لماذا لم تصعد إلى السماء؟ ولكنها سقطت على الأرض، واكتشف في النهاية بأن هناك جاذبية في الأرض حيث تسقط الأشياء ولا تصعد إلى الأعلى.

مفهوم الحبكة عند المحدثين:

1- إ.م فورستر:

[1]- ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الدّاخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ط1، 2013، ص27، 28.

[2]- ينظر: المرجع السّابق، ص 28.

قبل تعريف الحبكة قام إ.م فورسر بتعريف الحكاية وذلك من أجل المقارنة ورفع اللّبس عن التداخل الموجود بينهما –الحكاية– الحبكة– فالحكاية هي " مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا والحبكة أيضا هي سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج فإذا قلنا " مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك "، فهذه حكاية، أمّا مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا فهذه حبكة، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمي ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه ".[1]

انطلاقا من القول السّالف الذكر يظهر جليّا أنّ الحبكة هي طريقة لسر الأحداث انطلاقا من علاقة السّببية الّتي تربط النتيجة بالسبب ،في حين نجد أنّ الحكاية تمثّل سرد الأحداث على مبدأ التتّابع الزمني.

2 – جونا ثان كولر:

يعتبر جونا ثان كولر الحبكة أنّها " المادة الخام التي يتمّ عرضها أو تقديمها وتنظيمها من وجهة نظر معينة عن طريق الخطاب، لكن الحبكة نفسها تشكيل للأحداث قبلا ".[2]

إذن الحبكة هي المادة الأولية لصناعة أي خطاب أو نص منسوج عن طريق جسر الأحداث.

3– الحبكة حسب يان مانفريد:

لقد وردت الحبكة (العقدة) ،(polot) بالإنجليزية في كتاب "علم السرد ليان مانفريد" بأنها البناء المنطقي والسببي للقصة والسؤال الأساسي المتعلق ببناء الحبكة هو لماذا يحدث هذا ؟ مثال فورستر

---

[1]– إ.م. فورسر، أركان القصة، تر كمال عياد جاد، راجعه حين محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، د.ط، 1960، ص 105.

[2]– جونا ثان كولر، النظرية الأدبية، تر مصطفى بيومي عبد السّلام، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2016، ص 131.

الذي ذكرناه سابقا ولا بأس من إعادة التذكير به هو مات الملك ثمّ ماتت الملكة من الأسى، ويمكن أن تحتوي النّصوص على درجات محكم وخطي، نمطيّا كلّ وحدة فعل تمثّل نتيجة سببية لشيء حدث قبلا، الشخصيات تريد تحقيق الأحلام، تستمر في البحث، تضع خططا، تجتاز العقبات، تنجح في الاختبارات. [1]

أشكال الحبكة:

أشهر التصنيفات للحبكة:

إنّ من بين أشهر التصنيفات نجد تصنيف فريدمان الذي يقوم بالارتكاز على مفارقات ثنائية أو ثلاثية.

1- الفعل (action) – الشخصيات – الفكر (pense) وهذا ما نجده في شاعرية أرسطو.

2- بطل جذاب أو غير جذاب بالنسبة للقارئ.

3- فعل يتحمل فيه الفاعل كامل المسؤولية، والفعل الذّي يتقبله بشكل منفعلي.

4- (passivment) تحسين أو اتلاف وضع ما.

ويعرض فريدمان أشكالا للحبكة يمكن حصرها فيما يلي:

أوّلا: حبكات المصير:

1- **حبكة الفعل:** والتي تكون بطرح القارئ للسؤال الآتي: ماذا سيحدث من بعد ؟ وتتشكل الحبكة حول مشكلة ما وحلها وعلى سبيل المثال القبض على قاطع الطريق أو كشف هوية القاتل وكذلك

[1]- يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ، ص 109.

الوصول إلى كوكب آخر، هذه الأشياء نعثر عليها بكثرة في أداب الجماهير على غرار جزيرة الكنز لستيفنسن (stevenson). [1]

2- **الحبكة الميلودرامية:**

والمتمثلة في مجموعة المصائب التي تقع على رأس البطل الجذاب الذي يتّسم بالضعف ولا يستحقها قطّ، فينتهي، الحكي بالمصيبة فتحرّك مشاعر القارئ الذي يعطف عليه"، ونجد هذا الشكل من أشكال الحبكة خاصة في الرّواية الطّبيعية للقون التاسع عشر (ق 19) (Tess d urbervilles de Hardy) مثلما حدث لجيجيكوفا التشيكية.

3- الحبكة التراجيدية: في هذا الشّكل نجد البطل الجذاب هو المسؤول عن مصائبه لكنّه لا يكتشف ذلك إلاّ متأخرا ويمرّ هكذا القارئ بعملية التطهير (catharsis) مثل أوديب ملكا. [2]

4- حبكة العقاب: إنّ البطل ليس جذابا بالنسبة للقارئ حتّى ولو كان يكنّ له بعض الاعجاب نظرا لبعض المحاسن التي غالبا ما تكون شيطانية ،وتنتهي القصّة بإخفاق البطل مثل (Tartuffe) مسرحية طرطوف (رجل الدين المنافق). [3]

5- الحبكة الوقحة (cynique): هذا الشّكل لم يشر إليه فريدمان بشكل صريح مباشرة ولكنه يستخرج منطقيا من أصنافه فنجد شخصية مركزية "شريرة" تنتصر في نهاية المطاف بدل أن تعاقب مثل (fantomas) (الأشباح). [4]

---

[1]- ينظر: تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2016، ص 81.

[2]- ينظر: المرجع السّابق: ص 82.

[3]-المرجع السابق، ص 82.

[4]- المرجع السابق، ص 82.

6 – الحبكة العاطفية: هي نقيض للحبكة الميلودرامية في الخاتمة حيث نجد أنّ البطل الجذاب والضعيف يمرّ في أغلب الأحيان بالكثير من المصائب لكن في النهاية يكون النصر حليفه.

7– الحبكة الدفاعية أو التّبريرية (Apologitique):

وهي الوجه الآخر للحبكة التراجيدية، حيث نجد أنّ البطل القوي والمسؤول عن أفعاله يمرّ بمجموعة من المخاطر لكنّه في النهاية يتغلب عليها، فيترك في نفسية القارئ إحساسا يمتزج فيه التقدير بالإعجاب. [1]

ثانيا: حبكات الشّخصية:

1– حبكة النّضج: نجد أنفسنا أمام بطل جذاب لكنّه يفتقد إلى التجربة وبالأحرى فهو بطل "ساذج" فالأحداث هي التي تصنع منه شخصية ناضجة مثل: (goyce le portrait de l artiste) وهي صورة الفنان في شبابه رواية من تأليف الكاتب الإيرلندي، جيمس جويس).

2– حبكة الإصلاح (Remise): في هذا الشكل نجد أنّ البطل الجذاب يتغير نحو الأحسن ولكنّه يكون هو المسؤول الأوّل والأخير عن المصائب التي تعترض مساره، ولهذا السّبب بالذات لا يتعاط القارئ معه خلال جزء كبير من القصّة مثل: (La lettre ecarlate de Hawthorne.[2] مثل قصة السّيد نوزي الذي أصبح صديقا للجميع بعد إصلاح سلوكه في النّهاية.

– **حبكة التجربة:** حيث تجد شخصية جذّابة نفسها أمام تجربة صعبة فعلا تدري هل باستطاعتها الصمود أو الاضطرار للانسحاب والتّراجع عن مثلها، ولكن عادة بتحقيق الحلّ الأوّل.

4– حبكة الانحلال: في هذا الشّكل نجد أنّ كلّ محاولات البطل تبوء بالفشل فيكون بذلك قد أخفق فيضطر إلى التراجع عن مبادئه ومثله مثل تشيكوف (La mouatte Oncle vania).

---

[1]– تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، ص 82.

[2]– المرجع السابق، ص 83.

ثالثا: حبكات الفكر: [1]

1- **حبكة التربية:** تتحسّن مفاهيم البطل الجذاب وفي هذه الحالة تشبه حبكة النّضج بيد أن التغيّرات النفسية لا تؤثر بسلوك الشخصية نفسها مثل (Guerre et paix Huck Finn) ومعناها باللغة العربية : (الحرب والسّلم لهاك فان).

2- حبكة الافشاء: في البداية يجهل البطل ظروفه الشخصية (لا يعرفها).

3- الحبكة العاطفية: ما يتغير هنا هي تصرّفات وإيمان الشّخصية وليست فلسفته وأفكاره مثل (Orgueil et preguge de g.Austin) (الكبرياء والتّحيّز).

4- حبكة الخيبة: تتعارض مع حبكة التربية حيث تفقدها الشّخصية أحسن مثلها وتموت في التّشاؤم فهي شخصية سوداوية ولهذا لا يتعاطف القارئ معها مثلما حدث مع كين الّذي أصيب بخيبة أمل بعد خسارته للإنتخابات التي كان يعوّل عليها كثيرا.

ما نلاحظه من خلال تفحصنا لهذا التّصنيف نجد أنّه يبرز بطريقة أو بأخرى الصّعوبات التي نتعرّض إليها عند تصنيفنا للحبكات بحيث نجد أنّ هناك تداخلا كبيرا بينها والفرق بينها قد يكون أشبه بسمّ إبرة صغيرة يعجز ضعيف البصر تمرير الخيط من أجل ترقيع قميص ممزق ،كما نجد أن كلّ حبكة مبنيّة على التّغيّر.

تحوّلات الحبكة في السّرد القصصي:

من المعلوم أنّ الحبكة في بداية التطرّق إليها والحديث عنها قد عرّفت على أكثر المستويات شكليّة أنّها " دينامية دمجية تشكّل قصّة موّحدة وثابتة من أحداث متنوعة".[2]

---

[1]- ينظر: تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، ص 83، 84.

[2]- بول ريكور، الزمان والسرد، التصوير في السّرد القصصي، تر فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، إفرنجي، ج 02 ،2006 ، ص 28.

فهي تحوّل هذا التنوّع إلى قصّة موحّدة وتامة وهذا التعريف يكون قادرا على "فتح حقل التحوّلات تضبطها قواعد وتستحق أن تكون حبكات ما دمنا قادرين على تبيين كليّات زمنية تحدث تركيبة من المتنوّع من الظروف والأهداف، الوسائل والتفاعلات والنتائج المقصودة وغير المقصودة".[1]

فنجد أنّ الحبكات تتغير حسب الظّروف والأهداف والتفاعلات بين الشخصيات وكذلك نمو وتلاشي أجناس أدبية على حساب أخرى إن صحّ التّعبير.

أمّا في عالم الرّواية الحديثة نجد أنّ صلاحية الحبك قد أصبح يشوبها الرّيب والشّك، والسّبب في ذلك هو أن الرّواية الحديثة قد قدّمت نفسها منذ خلقها على أنّها الجنس المتقلب دون منازع خاصة إذا استدعت لكي تستجيب لحالة اجتماعية جديدة ومتغيرة بوتيرة متسارعة سرعان ما خرجت عن سيطرة النقاد التي تثقل كاهلها، وكما لا يخفى على أحد أنّها كانت طيلة قرون ثلاثة وإلى يومنا هذا مشغلا مدهشا لمختلف ضروب التحريب في مجالات التأليف والتعبير عن الزمن. [2]

لقد اعتبر أرسطو الشخصيات تابعة للحبكة، فاعتبرت الحبكة هي المفهوم المحيط في علاقته مع الأحداث والشخصيات والأفكار، ونجد أنّ فكرة الشخصية قد لحقت بفكرة الحبكة في الرّواية الحديثة ثمّ أصبحت منافسة لها بل تركتها خلفها تماما.[3]

حيث نجد أن الشخصيات أصبحت جزء لا يتجزء من الحبكة وأصبح التركيز عليها في، صناعة أي عمل سردي، مهما كان نوعه وأصبح اليوم ما يعرف بحبكات الشخصيات.

ولهذه الثورة في تاريخ الأجناس أسباب وجيهة فنجد ثلاث توسعات مهمة ضمن مسمى الشخصية داخل جنس الرّواية ألا وهي:

---

[1]– بول ريكور، الزمان والسرد،التصوير في السّرد القصصي،ج2، ص 29.

[2]– ينظر: المرجع السّابق، ص 30.

[3]–المرجع السابق، ص 30.

1- توسع الرّواية بفضل الاختراق الذي أحدثته الحكاية التشردية، حيث انتقل الاهتمام من سرد أفعال وآثار شخصيات أسطورية إلى سرد مغامرات أناس عاديين من رجال ونساء والشاهد على هذا الغزو رواية القرن التاسع عشر الإنجليزية التي قام بها الأناس العاديون للأدب بالإضافة إلى القصة التي اتجهت نحو الشكل الحديث، وهذا التأكيد على التّفاعل المتمخض عن نسج اجتماعي، متنوع خاصة بفعل التداخلات الموجودة بين الموضوعات المسيطرة، والمتمثلة في الحب، مع المال والسّمعة، والسفرات الاجتماعية والأخلاقية مع ممارسة متشعّبة لا حدود لها. [1]

أمّا التوسع الثاني للشخصية على حساب الحبكة تظهرها رواية التعلم أو التطوّر الداخلي بالألمانية (Bildangs roman) (رواية تكوين الشخصية) ، التي وصلت إلى الذّروة أو القمة مع شيلر وغوتة واستمرت إلى غاية الثلث الأوّل من القرن العشرين (ق 20)، حيث نجد أن كلّ شيء أصبح يتوقف على اليقظة في ذات الشخصية المركزية، أولا يوفر فوزه بالنضج في إطار السّرد أمّا فيما يخص الشّكوك والاضطرابات، وصعوبة الاكتشاف للنفس، والمكانة في العالم هي التي تحكم التطوّر في هذا النّوع من القصة، والمطلوب من القصة المروية أن تخرج بنسيج موحد للتعقيد الاجتماعي والنفسي، ولقد كان استشراف التقنيّة الرّوائية خلال القرن التاسع عشر بدء ببلزاك ووصولا إلى تولستوي من خلال انتهالها موارد صيغة سردية قديمة مفادها أن تعميق الشّخصية يكون بإعطاء المزيد من السّرد والخروج بتعقيد حدثي أعظم من ثراء الشخصية. [2]

ومنه فالشخصية تؤثر في الحبكة والعكس فالعلاقة هي علاقة تبادل أو مقايضة فالنسج يؤثر في الشخصية والشخصية تؤثر في النسيج بالدّور الّذي تلعبه.

---

[1]- ينظر: بول ريكور، الزمان والسّرد، ج2، ص 30، 31.

[2]- ينظر: المرجع السّابق،ص 30، 31.

ويمكن أن نشير إلى أنّ هناك مصدرا آخر للتعقيد والذي ظهر في القرن العشرين (ق 20) خاصة مع رواية تيّار الوعي التي يقدمها أحد أعمال فرجينيا وولف الذي يعدّ رائعة أدبية في مضمار الإدراك الحسّي للزمن، والجدير بالتركيز عليه الآن هو عدم اكتمال الشخصية وتنوع مستويات الوعي، وما تحت الوعي، واللّاوعي الذي تبدو فيه فكرة الحبكة أنّها في ورطة، هل يمكن الكلام عنها ؟ بينما يبدو استكشاف مهاوي الوعي وكأنّه يظهر عجز حتى اللّغة أن تستجمع نفسها وتتخذ شكلا. [1]

ولكن رغم هذه التوسعات المتتالية على حساب الحبكة بإمكانه الإفلات من المبدأ الشّكلي الخاص بالتصوّر وبالتالي من مفهوم الحبك

والملاحظ أن هذه التوسيعات لا شيء فيما يأخذنا إلى ما وراء التعريف الأرسطي، للحبكة وهذا ما يؤكده بول ريكور بقوله: " وأجرؤ على القول أن لا شيء فيها يأخذنا إلى ما وراء هذا التعريف الأرسطي للحبكة بوصفها محاكاة لفعل ما، بينما تزداد الحبكة سعة يزداد الفعل سعة هو الآخر، لابد أن نفهم من الفعل "، ما يزيد على سلوك الأبطال الذين ينتجون تغييرات ظاهرة في أحوالهم وفرصهم أو ما يمكن أن يسمى مظهرهم الخارجي، يتضمن الفعل أو الحركة إلى جانب ذلك التحوّل الأخلاقي للشخصيات، نموّهم، وتربيتهم ودخولهم في تعقيد الوجود الأخلاقي والعاطفي".[2]وعليه ما يترتب على ما سبق إمكانية توسيع مفهوم محاكاة فعل ليتجاوز حدود (رواية الفعل الحركة). ليشتمل روايات تنصب على شخصية أو فكرة باسم الطّبيعة الشمولية للحبكة بالمقارنة مع المقولات المعرّفة على نحو ضيق سواء ما تعلق بالحدث أو الشخصية أو الفكر. [3]

---

[1]– ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد، ج 02، ص 31.

[2]–المرجع السّابق ، ص 32.

[3]– ينظر: المرجع السابق ، ص 32.

وما نستشفّه من القول السّابق أنّ المحاكاة لا تلتزم بحدود الفعل المكاني فقط بل تتجاوز ذلك إلى حدود الشخصية والفكر باعتبار الطابع الشمولي للحبكة التي تنضوي تحتها كلّ من الأفعال، الشخصيات والفكر.

أنواع الحبكات:

بما أن الأجناس الأدبية كثيرة لا تعد ولا تحصى وبما أنّ المنظرين يختلفون في تحديد خصائصها وعناصرها ولو بوجه من الوجوه، كلّ حسب انتمائه، من حيث المنهج المتبع أو الفلسفة التي ينتمي إليها وتبني أفكارها، وبما أن الأجناس الأدبية مرتبطة بالإنسان أشدّ الارتباط فهي قرينة له منذ الأزل، ولعلّ أبرز من تناول قضية الأجناس الأدبية هو أرسطو (384 ق م- 322 ق م) من خلال كتابه "فن الشعر" الذي يعدّ الدعامة الأولى أو بالأخرى اللبنة الأولى للدراسات النقدية العالمية فنجد أنّه قد تحدّث عن الفنون وربطها بما يسمى بالمحاكاة، فتحدّث على الملحمة والتراجيديا التي تعرف اليوم بالمأساة وجعل أحد عناصرها الحبكة التي ربطها كما قلنا آنفا بالحدث والتي يعتبرها أرسطو أنها روح العملية الدرامية، وجعل لها أنواعا تتمثل فيما يلي:

- **الأفعال الدرامية:** وهي إمّا مركبة وإمّا بسيطة أمّا الحبكة البسيطة تتمثل في حظ البطل دون حدوث "تحوّل" أو تعرف". وأمّا الحبكة المركبة: فهي التي تتمثل في فعل واحد متواصل والذي يتغيّر فيه حظ البطل عن طريق حدوث "تحول" أو تعرف" أو بهما معا بشرط أن يتولدا من الحبكة تولدا طبيعيا كخلاصة أو نتيجة حتمية لما وقع من أحداث سالفة. [1]

نلاحظ أن أرسطو قد ركز على عنصرين هما "التحوّل" و"التعرف" حيث نجد أن التحوّل هو تغيّر حظ البطل من سعادة إلى شقاء أو العكس.

[1]- أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، ص 37.

أمّا التعرّف فيكون من مقام إلى مقام من حال الجهل إلى حال المعرفة فهو يركز على الأفعال وأمّا استخدامه لكلمة التحوّل هي خاصية مرتبطة بأزمنة الأفعال وكأنّه يتحدّث عن الماضي والحاضر والمستقبل أو بالأحرى كيف كان ؟ وكيف هو الآن ؟ وكيف يصبح في المستقبل، وكذلك العنصر الثاني والمتمثل في التعرف الذي يشبه الإنسان بصفة عامة والذي يكون جاهلا في البداية لا يجيد القراءة والكتابة، ولكنه مع مرور الأيام سيكتسب ويحصّل وتتكشف له حقائق لا حصر لها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ العلامة بوتشر قد أشار إلى الحبكة في الدراما والذي يعتقد أنها "المقابل الفني للفعل في الحياة الواقعية".[1]

ونجد أن هذا الفعل ينبثق –حسب أرسطو– من علّتين أساسيتين ألا وهما: الشخصية والفكر، فشخصية الإنسان تملي عليه اتباع سلوك معيّن ولكنّه يقوم بالأفعال التي تساير الظروف المتغيّرة في حياته أمّا فكره أو إدراكه و قدرته على الفهم ، فترشده إلى المرغوب وتجنبه الممنوع ومن ثمّ فإنه يمكن اعتبار الفكر والشخصية معا هما المسؤولان عن صناعة أفعال الإنسان.[2]

أنماط الحبكة:

إنّ الدارّس للنّتاج القصصي يدرك أنّ للحبكة أنماطا من حيث سيرها، وتعقدّها، ويمكن الحديث عن أشهرها فيما يلي:

1- **الحبكة المتوازنة:** وهي التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الأحداث تتصاعد إلى درجة الذّروة، وبعد ذلك تبدأ القصة بعملية النزول نحو النهاية وفي أثناء العرض نتعرض لشخصيات القصة ومكانها وزمانها. [3] من خلال ما سبق يتبين أن الحبكة المتوازنة تبدأ بعرض فيه أحداث

---

[1]– أرسطو، فن الشّعر ، ص 100.

[2]– المصدر السّابق ، ص 100.

[3]– ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي ، ص 129.

تتصاعد إلى ذروة السّنام أو أعلى قمة جبيلة والمقصود هنا الأزمة ثم تبدأ الأحداث في الهبوط نحو النهاية وبذلك الوصول إلى حلّ العقدة، والشاعر يقول:

لربّ نازلة يضيق بها الفتى ضرعا *** وهي عند الله منها المخرج

ضاقت فلمّا استحكمت حلقاتها *** فرجت وكان يظنّها لا تفرجي

2- الحبكة النازلة: هذه الحبكة اسم على مسمى حيث نجد أنّها تبدأ باندحار البطل وفشله وتستمر في النزول به إلى الحضيض، كأن يكون البطل مجرما يتردى في مشاكل نفسية، ولا يحالفه التوقف، وبعد ذلك يضيف له الكاتب مصائب أخرى تزيد من تحطيمه. [1]

فنجد أن هذا القاتل يتردى نفسيا وبين أفراد مجتمعه وهو كالطائرة التي تسقط سقوط حرا أو كمريض السرطان الذي يبدأ جسمه في التآكل يوما بعد يوم، حيث يصبح جسمه نحيلا ونفسيته محبطة، والبطل بذلك ينتقل من سيّء إلى أسوء، ويمكن تمثيلها بسقوط حبة التّفاح على الأرض الّتي اكتشف نيوتن من خلالها الجاذبية.

3- الحبكة الصاعدة: وهي نقيض السّابقة، ففيها ينتقل البطل من نجاح إلى نجاح كأن يكون البطل تاجرا صادقا فتربح تجارته، ويتزوج فيسعد بزوجته ثمّ ينجب أطفالا يملؤون عليه حياته بهجة وسرورا. [2].

فالبطل دائم النجاح يحقق انجازات وانتصارات دائمة، فالفوز حليفه وأنيسه ورفيق دربه الوفي بحيث لا تعرف الأحزان طريقها إليه.وهذا النوع هو كشجرة السرو التّي لا تنحني بل تتجه نحو السماء أو كرجل في الطابق الأرضي يستعمل المصعد للوصول إلى الطابق الأخيرمن العمارة.

---

[1]-ينظر: عبد القادر ،بو شريفة ، حسين لافي قرق ، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي ، ص 130.

[2]- ينظر: المرجع السّابق ، ص 130.

4- الحبكة الناجحة في النهاية: نجد أن البطل يواجه عقبات وإخفاقات لكنّه ينتصر في النهاية، فيها صراع وتشويق كبيرين، ونجد هذا النوع خاصة في المسلسلات غالبا ما تبدأ القصة بالبطل الطيب وشخصيات مساعدة له ،لكن في الجهة المقابلة له عدو شرير يترصد من أجل إيقاعه في المخاسر، فيكاد البطل يسقط لكن طيبة قلبه أوجدت له من يساعده فيستطيع التغلب على الشر. [1]

ففي هذا النوع نجد أن البطل طيّب تواجهه عقبات من طرف شرير يحاول إسقاطه لكن في كل مرة يقع الشرير في الحفرة التي حفرها ،لأنه من حفر حفرة لأخيه وقع فيها ،والسّبب في انتصار البطل طيبته، وأخلاقه الحسنة ، فالشرير يمكر ولكنّه لا يفلح في عمله ، وبذلك ينقلب عمله عليه، فهو كالسّاحر الّذي يقوم بإيذاء النّاس فيتقلب سحر عليه لا محالة.ويمكن تصويره كباقي الموانع حيث نجد العديد من الحوافز الّتي تعترض المتسابقين لكن يتخطونها ويصلون إلى نقطة النهاية فينتصر البطل ، ويمكن تمثيله بالممهّلات الموضوعة في الطرقات، والّتي تعيق حركة السّير في الطّرقا ، لكن السائق الناجح يستطيع أن يتخطّاها ويصل إلى المكان الذي يصبو إليه.

هـ- الحبكة المقلوبة: " وفيها يّحرز البطل انتصارات مزيّفة، فيبدو عليه النّجاح وعلامات السعادة، ولكنه في الحقيقة يكون قد بنى مكاسبه على الغشّ فحين يصل إلى القمة يهوي إلى الحضيض".[2]

فهو بذلك كالموظّف الّذي يأخذ الرّشوة فيجني أموالا طائلة، فيثير الرّيبة والشّك في نفوس بعض الناس ،فيسعون لكشفه أمام النّاس والقانون، وفعلا يتحقق ذلك فتسقط هيبته ومكانته ويخسر كلّ ممتلكاته فلا تجده قد ربح الدّنيا ولا الآخرة، فلا ربح بيعه، ولا استقامت أحواله، بحيث نجده كمن قال فيهم الشاعر.

ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع.

---

[1]- ينظر: عبد القادر أبو شريفة ، حسين لافي قرق ، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي ، ص 130.

[2]-، المرجع السّابق ، ص 130.

أهداف الحبكة:

للحديث عن أهداف الحبكة لابد أن نستعرض وظيفة القصص وذلك لأن الحبكة جزء من القصة، ولمعرفة هذه الأهداف يجب الإجابة عن بعض الأسئلة المحتملة، لماذا يلجأ رواة القصص إلى الحبكة ؟ وماذا تفعل القصص ؟

أولا: المتعة: التي أخبرنا عنها أرسطو والتي تمكن في محاكاتها للحياة وتواترها أو تعاقبها أو ايقاعها، إنّ طريقة السّرد التي تنتج انحرافا عن المألوف تعطي المتعة في ذاتها والكثير من السردّيات لديها بطريقة جوهرية، تلك الوظيفة أن تسلّي المستمعين عن طريق منحهم انحرافا للمواقف المألوفة، ويبدو أنّ متعة السّرد متصلة بالرّغبة فنجد أنّ أفلاطون يخبرنا عن الرّغبة وما يحدث لها وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ حركة السّرد مدفوعة عن طريق ما يسمى "رغبة المعرفة" (epistemo philia)، أو الرّغبة في أن نعرف، وذلك لأنّنا نريد معرفة وكشف أسرار القصة كأن نعرف النّهاية وأن نجد الحقيقة التي كانت غامضة وأن نتساءل عن البطل، مصيره وأخلاقه. [1]

من خلال القول السّابق يتّضح أن الهدف الأسمى من الحبكة هو المتعة الفنّية لدى المتلقّين، فهي تجعلهم يرغبون في معرفة من يكون البطل ؟ كيف تكون نهايته ؟ لماذا ضحى بنفسه من أجل الآخرين؟ وفي سياق المتعة لابد أن نشير إلى أنّه هناك صلة بسيطة بين التّحليل النّفسي والأدب خاصة وأن النّظرية الفرويدية تعتبر التحفيز الأساسي، هو تجنب الألم ونيل المتعة واللّذة، فهي شكل ممّا يسمى فلسفيا مذهب المتعة (hedonism) والدّافع لقراءة القصائد والروايات والمسرحيات أنّهم يجدونها ملذّة. [2]

---

[1]– ينظر: جونا ثان كولر، النظرية الأدبية، ص 137.

[2]– ينظر : تيري إيخلتون ،نظرية الأدب تر ثائر ذيب، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهورية العربية السّورية ، دمشق، دط، 1990، ص 320، 321.

فما يجد فيه القارئ متعةً هو الدّافع لتقبله ومتابعته بشغف سواء كان رواية أو قصة، وحتى فيلما فمن لا يجذب إليه بطريقة أو بأخرى يعدّ كمن يغرد خارج السّرب، بالإضافة إلى أنّ اتقان النّسج وحسن التصوير سيؤدي لا محالة إلى متعة تكون آثارها مرتسمة على القرّاء بشكل أو بآخر ويتمنى عدم نهاية المسرحية أو الفيلم فتجذبهم وكأنّها مغناطيس فلا يشعرون بالملل وهم يتابعون الأحداث فيتمنّون أن تدوم القصّة لساعات أو لربّما لأعوام عديدة، مثل حكايات ألف ليلة وليلة، ويكتب لذلك العمل الخلود وإن مات صاحبه. فتجذبهم وكأنها مغناطيس فلا يشعرون بالملل وهم يتابعون الأحداث، فيتمنون أن تدوم القصة لساعات طويلة أو لأيام أو أعوام عديدة مثل حكايات ألف ليلة وليلة.

ثانيا: إنّ طبيعة الإنسان وميله إلى سماع القصص نظرا لنا تحتويه من التشويق والإثارة والإيقاع والمتعة هذا من جهة، ولكن لديها وظيفة أخرى شدّد عليها المنظرون المحدثون وهي أن نفهم العالم من حولنا، كما أنّ القصص تقدّم لنا الكيفية أو الطريقة التي يشتغل العالم طبقا لها، فتجعلنا قادرين من خلال أساليب التّبئير رؤية مواقع مناسبة وفهم موضوعات الآخرين التي تكون مجهولة لنا على العموم، ويعتبر الروائي (إ.م فورستر) من الذين لاحظوا أن تقديم المعرفة التّامة للآخرين في الرّوايات تعوّض عمّا يعدّ غامضا لنا بالنسبة للآخرين في الحياة الّتي نعيشها على أرض الواقع، فاعتبر أنّ الشخصيات في الروايات هم "أناس لهم حيوات سّرية ظاهرة، أو قد تكون ظاهرة أمّا نحن فلنا حيوات سّرية لا يمكن رؤيتها، وذلك لأن الرّوايات يمكن أن تفرّج الهمّ حتى عندما تدور حول أناس أشرار، إنّها تقترح فهما أكثر ومن ثمّ ضبطها أكثر للجنس البشري، "إنّها تمنحنا إيهاما بالحصافة والتبصّر والقوة ".[1]

[1]– جونا ثان كولر، النظرية الأدبية، ص 138.

إنّ المقصود من الكلام السابق هو أنّ الشخصيات التي نلجأ إليها في الرّوايات قد تكون ظاهرة وقد تكون عكس ذلك بمعنى أدق أنّ حياة الأشخاص في الروايات سرية وقد تكون ظاهرة للعيان أمّا الكتاب الرّوائيون لهم حياتهم الخاصة لا أحد باستطاعته معرفتها فهي تدخل فيما يسمى بالأحوال الشخصية، فهم يستطيعون أن يبطنوا مالا يحبّون أن يعرفه عنهم الناس، نجد أنّ هناك أناسا أشرارا في الدّور الّذي يلعبونه داخل الرّواية ورغم ذلك يدفعون عنّا الهمّ، كما أنّها تربّي النّاس وتطهّر قلوبهم، كما تلعب حبكة الشّخصيات دورا كبيرا في منحنا إيهاما بالحصافة فتجعل المتلقي يحسن التّقدير ويمتلك الحكمة من خلال المواقف التي يتابعها فتؤثّر فيه ولو بشكل بسيط، أو التّبصر فيتمكن من ضبط نفسه خاصة وأنّ الأحداث الّتي سمعها توافقت مع الحياة الحقيقية له ،فيكتسب قدرة على التّحكم في نفسه الّتي تدفعه إلى الأمام فيحاكي هذه الشّخصية ويخلق شخصية لنفسه وبذلك يدخل عنصر القوة، فيزداد بذلك قوّة وتجعله يتحدى الصّعاب، وينطلق من النقطة صفر أحيانا فيحقق كل أمانيه، ويحصل على مراده، فيجعل في بعض الأحيان المستحيل حقيقة مجسّدة على أرض الواقع، فيصبح بذلك المستحيل ممكننا كما تتحوّل الأرض الجدباء إلى جنة خضراء، مليئة بالثّمار الّتي نجد فيها مالا عين رأت ،ولا أذن سمعت، ولا خطر ببال بشر.

الحبكات عند وول ستور:

البطل ناكر لذاته البطل شجاع، البطل يكسب المكانة إلاّ أنّ الأبطال في القصة والحياة يتمتعون بمزيّة أساسية نهائية لم نواجهها بالكامل بعد ،بالنظر إلى النّاقد من القرن التاسع عشر، فرديناند برونتير كانت تلك هي القاعدة الوحيدة للدراما التي لا تُنتهك : " ما نطلبه من المسرح هو

مشهد لإرادة تسعى جاهدة نحو تحقيق هدف".[1]من خلال الكلام السّابق يظهرلناالأبطال في المشاهد المسرحية رغبتهم في التغييرمن اجل تحقيق أهداف الحياة.

ومن الأمور الأساسية في القصص الناجحة والحياة الناجحة حقيقة أننا لا نتحمّل بشكل سلبي الفوضى التي تثور من حولنا، هذه الأحداث تمثل تحدّيا لنا، وتولّد الرّغبة التي تجعلنا نتصرف، وتلك هي الطريقة التي يستدعينا بها التّغيير إلى مغامرة القصّة. [2] إذن الرّغبة هي أساس التّغيير،ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو كيف تظهر الحبكة من نقطة الاشعال ؟

تبزغ الحبكة من خلال الاستهداف الذي يعتبره وول ستور بأنه: " هو الآلية التأسيسية التي تنبني عليها جميع الحوافز الأخر ".[3]ويضيف بأنّ الهدف الدّاروينى الأساسي لجميع أشكال الحياة هو البقاء والتكاثر وبسبب خصوصيات تاريخنا التطوّري فإن الاستراتيجيات البشرية تركز على احتراز هذه الأهداف من أجل ما يلي:

1- تحقيق التواصل مع القبائل.

2- وعلى المكانة بينها. [4]

نفهم من الكلام السّابق أنّ الحوافز من أساسيات بناء الحبكة وفي علم النّفس ينظر إليها على "أنّها تدعيم للسّلوك الإيجابي" . [5] وعلى رأس المسلمات العميقة يتربع كلّ شيء آخر قد نرغب فيه سواء ما تعلق بطموحاتنا والعداوات، علاقات الحبّ، وخيبات الأمل والخيانات، أي كل صراعاتنا، كل أشياء القصةفنجد للبشر ميل قهريّ لجعل الأشياء تحدث في بيئتهم، وهو قوي جدا والذي يصفه

---

[1]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 195.

[2]- ينظر: المصدر السابق، ص 195.

[3]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 195.

[4]- ينظر: المصدر السابق ، ص 195.

[5]- لطفي الشّربيني ، معجم مصطلحات الطّب النّفسي ، ص 82.

علماء النفس بأنه: "ضروري للغاية كالغذاء والماء".[1] ، والأهداف تمنح حياتنا النّظام والزخم والمنطق، فهي توفّر لما نتخيله عن الواقع مركز ثقل من السرد، وإدراكنا يكون منظما حول تلك الأهداف، فما نراه وما نشعر به في أي لحظة معينة يعتمد على ما نحاول الحصول عليه، وضرب لنا مثالا حينما نعلق في الشارع تحت الأمطار الغزيرة فلا نرى المتاجر والأشجار والمداخل وغيرها بل نرى أماكن الاحتماء من الأمطار، فالحاجات والدوافع الشخصية هي من العوامل التي تؤثر في الانتباه، بحيث نجد أن وجود دوافع ملحّة بحاجة إلى الإشباع غالبا ما تصرف انتباه الفرد على العديد من المنبهات والمؤثرات الأخرى، فمثلا نجد أن الجائع يركز جلّ اهتمامه على طريقة اشباع هذا الدّافع مهملا في الوقت ذاته المنبهات الأخرى، وكذلك وجود دافع لدى الفرد لتحقيق غاية أو هدف يجعله يُركز طاقته الانتباهية في تحقيق هذا الهدف أو الغاية. [2]

ومنه فالاستهداف مهمّ جدا للإدراك البشري لدرجة أنّه حين تغيب عنا المعلومات يمكننا الدخول في حالة من الحيرة والتشتت ، ونجد أن أستاذا علم النّفس، "جون برانسفورد وماريسيا جونسون" قد طلبا من مجموعة من الناس تذكّر مقطع فكان الإجراء في الواقع بسيطا:

أولا: ترتب الأشياء إلى مجموعات مختلفة حسب تركيبها بالطّبع، قد تكون كومة واحدة كافية اعتمادا على مقدار ما يجب عمله، إن كان عليك الذّهاب إلى مكان آخر بسبب الإفتقار إلى المرافق فتلك هي الخطوة التالية وإلاّ فستكون في وضع جيد. [3]

فلا نبالغ في أي مسعى ويجب التدرج والابتعاد عن التعقيدات التي تنجم عن القيام بالكثير من الأعمال. ، فنجد أن معظمهم قد فشل في تذكير حفنة من الجمل في حين لمّا أُخبرت مجموعة ثانية

---

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 196.

[2]– ينظر: رافع النّصير الزغلول ، عماد عبد الرحيم الزغلول ، علم النفس المعرفي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، د ت، ص 107.

[3]– ينظر: وول ستور، المرجع السّابق ، ص 197.

قبل الشروع في القراءة بأنّ الفقرة تتعلق بغسل الملابس، فتلك الإضافة البسيطة حُولت لهدف إنساني الكلام غير المفهوم إلى شيء واضح، ومكنتهم من معرفة ضعف ذلك. [1]

ويعتبر وول ستور أن الدّماغ الصّانع للبطل يعمل من أجل تشجيعنا على العمل والكفاح والعيش بحيث يريدنا أن نشعر كما لو أنّنا نتحرك باستمرار نحو شيء أفضل وإذا افترضنا أننا بصحة عقلية جيدة ندفع إلى متابعة حبكات حياتنا من خلال الشعور الواهم بالتفاؤل ومفاجآت القدر. [2]

غاية الاستهداف:

إنّ الاستهداف يساعد في منح القصة التشويق وبينما يسعى أبطال السّرد نحو تحقيق أهدافهم نشّعر بنضالهم وكفاحهم، وحين يحصدون الجوائز نختبر فرحتهم، وحين يفشلون في تحقيق مآربهم نبكيهم في الحياة وفي القصة العواطف هي من تخبرنا بما له قيمة وترشدنا عواطفنا وتعلّمنا بما يفترض بنا أن نكون وما يجب أن نسعى من أجله.

فعندما نتصرف كالأبطال نشعر بأننّا نفعل ذلك لأنّ أفعالنا تنغّم بوساطة المشاعر الإيجابية.

فالبشر فريدون في نوعهم حسب البروفيسور النفساني "دانييل نيتل" " حينما تتبع الأميبا تدرّجا كيميائيا للوصول إلى بعض المواد الغذائية ثمّ تتناولها قد نقول إنّها تتصرّف وفقا لعواطفها الإيجابية، جميع الكائنات الحسّيّة لديها نظام من نوع ما لإيجاد الأشياء الجيدة في البيئة ومتابعتها، ومجموعة المشاعر الإيجابية للإنسان هي مجرّد نظام متطوّر للغاية من هذا النّوع ".[3]

---

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 197.

[2]– ينظر: المصدر السابق، ص 197.

[3]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 198.

ومن بين الذين كان دورهم بارزا في دراسة الأهداف التي سعى البشر إلى تحقيقها في حياتنا اليومية نجد عالم النفس البروفيسور "براين ليتل" الذي قضى عقودا في هذا الدراسة حيث توصّل إلى ما يلي:

وجد أنّ لدينا خمسة عشر "مشروعا شخصيا" تجري في وقت واحد، وهي مزيج من "المساعي التّافهة والهواجس الرائعة" وتعتبر هذه المشاريع مركزية جدا لهويتنا وقد كان لتيل يقول: " نحن مشاريعنا الشخصية ".واعتبر تحقيق السعادة مرهون بوجود المعنى الشخصي للمشروع بالإضافة إلى وجود نوع من السيطرة عليه [1]،ويذكر وول ستور بأنّ ليتل لم يكن هو أول من جادل بأنّ القيمة الأساسية هي الكفاح من أجل تحقيق هدف ذي معنى، حيث ذكر لنا أرسطو اليوناني القديم الذي حاول اكتشاف الطبيعة الحقيقية للسعادة الإنسانية، فلم تكن السعادة لدى أرسطو شعورا بل ممارسة.ودعمّ كلامة بما قالته عالمة الكلاسيكيات البرروفيسورة "هيلين مورااليس": " إنّما العيش بطريقة تحقق هدفنا " "إنها الإزدهار"

وكان أرسطو يقول: " توقف عن الأمل في السعادة غدا، السعادة هي المشاركة العملية "وما يؤكد نظرة أرسطو لمفهوم السعادة كممارسة ما جاء في علم الجينوم الاجتماعي، النتائج التي توصل إليها فريق بقيادة البروفيسور "ستيف كول" والتي تُشير إلى أنّ الصّحة يمكن أن تتحسن، عندما نكون في مستوى مرتفع من السعادة الإيدايمونية خطر الإصابة بأمراض القلب والسرطان واضطرابات التنكّس العصبي تنخفض، والاستجابة المضادة للفيروسات ترتفع. [2] وللتأكيد على صحّة القول السابق وايجابية المعرفة المكتسبة من علم الجينوم ما كتبته عالمة الأخلاق "كاثي إهانا" حيث تقول:"

[1]– وول ستور، علم رواية القصص ، ص 199.

[2]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 200.

إنّ المعرفة الّتي اكتسبناها حول الجينوم يمكن أن تعالج السّرطان وأن تقي من أمراض القلب".[1] ولكنّها في الوقت نفسه سلبية حيث تقول: "وكما نجد في الوقت نفسه أنّ إساءة استخدامها يمكن أن تؤدّي إلى أن يحدث في الحياة تعصّب وإبخاس قيمة من خلال تكنولوجيات طائشة ".[2]

نفهم من هذا الكلام السابق أنّ المعرفة الجينية سلاح حدّه الأوّل إيجابي أمّا الحدّ الثاني فهو سلبي خاصة إذا تمّ إفشاء سرّ المعلومات الوراثية وتمّ إلغاء الخصوصية، ومعرفة أنّ بعض الأشخاص لديهم قابلية الإصابة ببعض الأمراض المستعصية في المستقبل كالسّرطان وأمراض القلب وغيرها سيؤدّي حتما إلى حرمانهم من التّوظيف فيقصون رغم كفاءتهم، ويتم توظيف الأشخاص الّذين يملكون مخزونا خال من الأمراض. [3]

ومن أجل أن تكون القصة مقنعة إلى أقصى حد يجب أن تتوفرعلى عدة أشياء تتمثل فيما يلي:

– يجب أن يكون الأبطال نشيطين.

– الأبطال هم المسبب الرئيسي للتأثيرات في الحبكة المثالية.

– تكشف التحليلات النّصية أن كلمات مثل "يفعل" و "يحتاج" و "يرغب" تظهر مرتين أكثر من غيرها في قائمة أكثر الكتب مبيعا لصحفية نيويورك تايمز، ويتحدث وول ستور عن الشّخصيّة الدرامية حيث يقول: " إنّ الشخصيّة الدراميّة التي لا تتفاعل وتتخذ القرارات، وتختار وتحاول بطريقة ما فرض السّيطرة على الفوضى ليست بحق بطله الرّاوية فمن دون فعل (حدث) لن تتغير إجابة السؤال الدرامي، فما هي هذه الشخصية هو ما كانت عليه دائما لكنها ببطء، تغرق بصمت".[4]

---

[1]– باكرية مسعود، بوصالحيح حمدان، الأبعاد الأخلاقية والأجتماعية لمشروع الجينوم الاجتماعي، مجلّة الحكمة للّدراسات الفلسفية: مجلد 10، العدد3، 2022، ص204.

[2]– المرجع السّابق ص 205.

[3]– ينظر: المرجع السّابق، ص 205.

[4]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 202.

من خلال كلام وول ستور يتضح أن الشخصية الدرامية حقا هي من تتفاعل وتتخذ القرارات وهي بطلة الرواية عكس التي لا تتفاعل فأفعال الشّخصيات هي التي تساهم في تغير إجابة السؤال الدرامي،فيا ترى ماذا يحدث بعد التغييرّ؟

لقد حاول العلماء الإجابة عن هذا السؤال بدء بأرسطو إلى ما بعده، ما الذي يجب على بطل الرّواية عمله من أجل قيادة القارئ والمشاهد في قصة مرضية إلى أقصى حد ؟

لقد كان السعي وراء الحبكة المثالية تقليديا حيث نجد عددا كبيرا من المنظرين الذين يجمعون عددا كبيرا من الأساطير والحكايات الناجحة معا، محاولين اكتشاف أنماطها الخفية. [1] ومن بينهم "جوزيف كامبل" "كريستوفر بوكر" وغيرهم.

1- جوزيف كامبل: تبدأ القصة لدى عالم الأساطير "جوزيف كامبل" ببطل يستقبل، ويرفض في البداية ثمّ يقبل دعوة إلى المغامرة، يأتيه مرشد لمساعدته في تغيير رأيه ثمّ يمضيان إلى الحبكة وفي مكان ما، في الوسط يعبران عتبة التغيير، فقط لإثارة قوى مظلمة ستتبعهما وبعد معركة شبه مميتة، ثمّ يعود البطل إلى مجتمعه بالعلم والنعم. [2]

فهذه المغامرة تندرج ضمن حبكة الفعل حسب تصنيف فريدمان (حبكات المصير)

2- كريستوفر بوكر:

لقد قام بدراسة الأساطير والحكايات فتوصّل إلى وجود سبعة أشكال للحبكة وهي تتكرّر في القصة سماها:

- التّغلب على الوحش: تقابلها الحبكة الدفاعية / التبريرية .
- من الأطمار إلى الثروة: الحبكة العاطفية.

---

[1]- ينظر:وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 202.

[2]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 202.

- الطلب والبحث: حبكة النضج.

- الرحلة والعودة: حبكة الفعل.

- الولادة الجديدة: حبكة الإصلاح.

- الكوميديا (الملهاة): يقابلها الحبكة العاطفية.

- التراجيديا (المأساة): الحبكة التراجيدية عند ارسطو.

وقال بأنّ كل حبكة تميل نحو خمس حركات هيكلية ألا وهي:

1- الدّعوة إلى العمل.

2- مرحلة الحلم التي يسير فيها كلّ شيء على ما يرام.

3- مرحلة الاحباط.

4- الانحدار إلى صراع كابوسي.

5- الانفراج. [1]

3-تحوّل الشخصية عند بوكر:

يعتقد بأنّه موجود في كلّ مكان، في البداية تكون شخصية البطل "غير متوازنة" سيكون قويا أو ضعيفا للغاية ويتبيّن ذلك من خلال الصفات الذكورية الأنموذجية المتمثلة في القوة والنظام أو الصفات الأنثوية الأصلية، الإحساس والتّفهم، وفي لحظة الإنفراج يُحقق البطل "التوازن المثالي" للصفات الأربع المذكورة سالفا وفي نهاية المطاف يُصبح كاملا.

يُشير وول ستور إلى وجود نقطة وسط " أساسية في القصة حيث نجد أنّه عرض ما توصل إليه جون يورك " في كتابه الموسوم "داخل الغابة" والذي استوحى جزئيا هذه الدراسة من تحليل

[1]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص203

غوتساف فريتاج في القرن التاسع عشر فيعادل يورك بأنّ حدثا يظهر في المنتصف تقريبا خلال أي قصّة ناجحة يحدث شيء مهم يبدّل القصة وبطلها بطريقة مبرمة فعدّ مشهد الملك لير على المرج العاصف لحظة غضبه وإدراكه المفاجئ لما قامت به ابنتاه الشريرتان نقطة وسط كلاسكية [1]، كما تطرّق وول ستور إلى استوديو (pixar) للرّسوم المتحركة في هوليود والذي عدّه من أنجح رواة القصص للسوق الضخمة في عصرنا فنجد أن "فنان القصة" أوستن ماديسون قدمّ هيكلا يجب الالتزام به في جميع الأفلام ويكون كالآتي:

– يبدأ الإجراء مع بطل الرواية الذي يكون لديه هدفا.

– يعيش في عالم مستقل.

– ثمّ يأتي التحدّي الذي يجبره على تسلسل الأحداث مبني على السّبب والنتيجة (الحبكة).

– الأحداث تصل إلى الذّروة، فينتصر الخير على الشّر ويتم الكشف عن أخلاقيات القصة. [2]

هذه الحبكة تسمى الحبكة الدفاعية أو التبريرية عند تودوروف وهي الوجه الآخر للحبكة التراجيدية التي يكون البطل فيها هو المسؤول عن إخفاقاته ولا يكتشف ذلك إلاّ بعد فوات الأوان.

كما تطرق وول ستور إلى ظهور البيانات الضخمة " التي قادت إلى عصر جديد من تحليل القصة.

والملاحظ أنّ البيانات الضّخمة قد أبانت قدرتها الفائقة على تقديم فوائد عديدة من بينها الرّعاية الصّحّيّة، النّقلّ والتمّويل والتّسويق والنقل من خلال نظام (Gps) وكذلك البحث والإبتكار حيث يستطيع العلماء اليوم معالجة كمّيّات هائلة من مصادر مختلفة، بما في ذلك التجارب، والمحاكاة

---

[1]– ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 203.

[2]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 204.

وأجهزة الاستشعار، والملاحظات مما يؤدّي إلى اكتشافات ورؤى جديدة. [1] فنجد أنّ الباحثين قد اشتغلوا على أشهر الأعمال الخيالية المعروضة على منصّة غوتنبورغ والتي توفر روايات فاستخدموا خوارزمية ،عملوا على تقطيع الكتب وقياس المزاج العاطفي للغة الموجودة في كلّ منها فتوصلوا إلى النتائج الآتية:

– أنّ القصص تميل نحو ستّة "أقواس عاطفية".

– من الأطمار إلى الثروات تكون فيها عاطفة متصاعدة وتدخل ضمن نمط الحبكة الصاعدة.

– من الثروات إلى الأطمار التراجيديا والتي تتميز بانخفاض العاطفة.

– إنسان في حفرة: سقوط ثم صعود.

– إيكاروس: ارتفاع ثمّ سقوط.

أوديب: سقوط ثمّ ارتفاع ثم سقوط.

وتوصل الباحثون في النهاية إلى أن أكثر الأقواس العاطفية نجاحا هما إيكاروس وأوديب فكلّ منهما إنسان سقط في مأزق. [2]

نلاحظ أو وول ستور اعتمد على خوارزمية فعرض لنا نتائج الأبحاث التي تم التوصل إليها من خلال دراسة الكتب والمزاج العاطفي للغة والتي حدّدت "ستة أقواس عاطفية" وهو بذلك يحدد أنماط الحبكات بطريقة أو بأخرى فنجد مثلا:

– من الأطمار إلى الثروات تقابلها الحبكة الصاعدة التي ينتقل فيها البطل من نجاح إلى نجاح فكان فقيرا وأصبح ثريا.

---

[1]– ينظر عمار زقزوق، مقال عصر البيانات الضخمة، سوريا ، محافظة حماة، 2023.

[2]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 204.

– من الثروات إلى الأطمار وهذه الحبكة يقابلها الحبكة النازلة فهي تجسد انتحار البطل وقتله فسقط إلى أسفل السافلين بحيث ينتقل من الغنى إلى الفقر.

– إنسان في حفرة: تقابلها الحبكة المتوازنة بحيث نجد أن الأحداث تتصاعد إلى درجة ثم تبدأ بالنزول وفي النهاية ينتصر البطل فيكون قد سقط ثم صعد.

– أما إيكاروس ارتفاع ثم سقوط تقابلها المقلوبة بطرق ملتوية وفي النهاية يسقط ويتم اكتشاف أمره وتذهب مكانته وهيبته.

– أما أوديب فقد مرّ بثلاث مراحل والمتمثلة في السقوط حين قتل أباه تم الارتفاع حين تزوج، لكنه في النهاية أدرك أن التي تزوجها كانت أمّه فقع عينيه وبذلك أدى به في النهاية إلى السقوط فلم يربح شيئا لكنه أثار في نفوس القراء نوعا من الثقة وهذا النوع يقابله الحبكة الناجحة في النهاية.

لقد أشار إلى حبكة موجودة في رواية خمسون ظلاّ لغري لكاتبة "ي.ل. جيمس" هذا العمل الذي حقق نجاحا ليس بسبب هيمنة موضوع الجنس كما كان يعتقد بل لأن " الرواية ليست إيروتيكية صريحة، لكنها بدلا من ذلك قصة حب لاهبة كانت فيها العلاقة العاطفية بين البطل والبطلة محط الاهتمام المركزي، ما دفع الفعل هو السؤال المتكرّر عمّا ما إذا كانت آنا ستخضع أولا ".[1]

ويمكن إدراج هذا النوع ضمن حبكات الفكر والتي تسمى الحبكة العاطفية حيث نجد هنا أن تصرفات وإيمان الشّخصية البطلة هو من سيتغير وليست فلسفته.

ويُشير وول ستور بأنّ هذا النّوع من الحبكة مدعومة بالسّؤال الدرامي كغيرها من الحبكات، فنطرح السّؤال: كيف ستتغير آنا، ومن ستصبح ؟

[1]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 205.

تصاميم الحبكة عند وول ستور:

إنّ تصاميم الحُبكة تحمل شكلا ثلاثيا، متمثلا في: الأزمة، الصراع، والانفراج، حينما يحدث تغيير والذي يعدّه وول ستور أساس الحبكة الوحيد حيث يقول: " فإنّ أساس الحبكة الوحيد هو وجود التغيير المنتظم الذي يُفضّل أن يكون الدّافع وراءه هو بطل الرّواية الذي يتغيّر معه".[1]

كما عدّها وول ستور بمثابة " سيمفونية من التّغيير " فيها مستويين.

الأول: أعلى مستوى من السّبب والنتيجة تتجلى فيه كلّ الأحداث والدراما.

الثاني: وهو المستوى الذي يتم فيه تغيير الشّخصيات بطرائق مفاجئة وذات مغزى وهدف معيّن.

- يمكن فهم الشخصيات لوضعها.
- يمكن أن تتغير خطة الشخصيات لتحقق هدفها.
- يمكن أن يتغير الهدف.
- يمكن أن يتغيّر فهم الشخصية لنفسها.
- يمكن أن يتغيّر فهم الشخصية لعلاقاتها.
- يمكن أن يتغيّر فهم القارئ لما تكونه الشخصية.
- يمكن أن يتغيّر فهم القارئ لما يحدث فعليّا في الدراما.
- يمكن فتح ثغرات المعلومات وإثارتها وإغلاقها. [2]

نلاحظ أنّ أشكال التغييرمتعدّدة عند وول ستور بدءً بالشّخصية وصولا إلى القارئ، فتكون فعّالة يعرّفها وول ستورً بأنها تلك التي يكون فيها التّغيير مستمرا ويحدث في العديد من الطبقات في تناغم،

---

[1]– ينظر: وول ستو ، علم رواية القصص ، ص 206.

[2]– ينظر: المصدر السّابق ، ص 207.

مع كلّ حركة جديدة تدفع بالشخصيات المتشابكة باستمرار نحو مصائرها. [1] وللتّغيير أشكال متعدّدة لفهمها يجب الإجابة عن السّؤال الآتي: ماهي أشكال التغيير التي يجري عرضها، ومتى ؟

يرتبط التغيير بنوع القصة الّتي تسرد فنجد أنّ الدراما الإجرائية البوليسية تعتمد بشكل كبير على التّغيير في فهم القارئ لما يحدث بالفعل الّذي نجده ميّالا إلا الرّقص السّعيد حول ما يعرفه مفتّش المباحث وهذا التغيير يثير الفضول لأنّه يلعب بالفجوات في المعلومات. [2]مثل الرسوم المتحركة كونان المتحري الذّكي الذّي يؤدي بنا في النّهاية إلى أنّنا أغبياء وهو الذّكي وكأنّه في حركة استغباء لنا.

- مهمة الحبكة عند ستور:

تلعب الحبكة دورا مهما يتمثل في الاستمرار في طرح السّؤال الدرامي، وذلك عن طريق التحدّي المتكرّر والكسر التدريجي لأ نموذج بطل الرواية عن ذاته، وكيف يعمل العالم وهذا يتمّ عن طريق الضّغط، الذي يكسر به البطل الآليات الأساسية ويعيد بناءها عن طريق النشاط والشجاعة في مواجهة العالم الخارجي بكل تحدّياته واستفزازاته. [2] ويدعم وول ستور كلامه بقول عالم الأعصاب البروفيسور "بولوتو" ليس من المهّم فقط أن تكون نشاطا، بل هو ضروريّ من الناحيّة العصبية" إنها الطريقة التي ننمو بها. [3]

خوارزمية ديفيد روبنسون: قام بتحليل 112000 حبكة من مختلف الكتب والأفلام والحلقات وألعاب الفيديو فأفضت إلى شكل واجد للقصة حيث وصفه "تسوء الأمور وتزداد سوء حتى تتحسن في اللحظة الأخيرة".[4] فاكتشف وجود عقدة قبل الانفراج بحيث يتعرض فيها البطل لامتحان مهمّ،

---

[1]- ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 207.

[2]- ينظر: المصدر السّابق، ص 208.

[3]- المصدر السّابق، ص 208.

[4]-المصدر السّابق ، ص 208.

ويواجه لمرة واحدة حاسمة، السّؤال الدرامي وهي اللحظة التي تتاح له فيها فرصة أن يصبح جديدا.[1] ويمكن إدراج هذا الشكل ضمن حبكات الشخصية المسماة حبكة الاصلاح بحيث نجد أن البطل يتغير نحو الأحسن ولن يلقى تعاطفا للقارئ خلال جزء كبير من القصة.

يتحدث وول ستور عن قصص الجنيّات الخيالية ،والأساطير وأفلام هوليود التي يكون فيها بطل الرواية أمام تحد صعب في الحياة فيقابل وجها لوجه كل ما يخشاه فيتطلب منه قوة خارقة لتحطيم النماذج المعيبة وشجاعة لتغييرها. [2]وهذا ما يمكن إدراجه ضمن حبكات المصير وبالتحديد الحبكة الدفاعية حيث نجد أن البطل يمرّ بمجموعة من المخاطر لكنه في الأخيرة يتغلب عليها فيلقى إحساسا لدى القارئ يمتزج فيه التقدير بالإعجاب.

يتحدث "جوردان بيترسون" عن المجاز الأسطوري الذي يخوض فيه البطل مع تنين يحرس الكنز فالحصول على الذهب يكون بالقضاء على التنين. [3] من المدونة وبذلك يكون البطل أمام مشكلة ما وحلها فهنا تتشكل الحبكة بالإجابة عن السؤال الدرامي الذي يمثل المشكلة، ما الذي سيحدث من بعد ؟ والجواب سأصبح شخصا أفضل، وهي ضمن حبكات المصير وبالضبط حبكة الفعل حيث نجد أن البطل كان أمام مشكلة واستطاع حلّها وتحول إلى الأفضل فأصبح يملك الذهب الذي يمثل رمز الثراء والتحوّل من الفقر إلى الغنى.

2- المبحث الثّاني : النهايات و تجلياتها

1- النّهاية السّردية لغة:

ترتبط الدّلالات المعجمية للنّهايات بالغاية حيث ينتهي إليها الشّيء، وهو النّهاء.

---

[1]- ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 208.

[2]- ينظر: المصدر السابق ، ص209 208.

[3]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 209.

النّهية والنّهاية: غاية كل شيء واخره، والنّهاية كالغاية حيث ينتهي إليه الشّيء، وهو النّهاء ممدود، يقال بلغ نهايته، وانتهى الشّيء وتناهى ونهّى: بلغ نهايته[1] فالنون والهاء والياء أصل صحيح يدل على غاية وبلوغ، ومنه انهيت إليه الخبر: بلّغته إياه ونهاية كل شيء: غايته. [2]

نه: (النّهي) ج. و.ن: من يبلغ الغاية في سلامة التفكير. [3]

2- النّهاية السردية (تقديم نظري):

يتداخل في اصطلاح الدّارسين مصطلح النّهاية مع الخاتمة، نظرا لاختلاف طبيعة النّصوص وغايتها، وتباين آراء النقاد بين المصطلحين، حيث تشير الخاتمة في معجم المصطلحات الأدبية إلى الجزء الأخيرة من النّص، يغلب أن يكون طويلا، يذكر فيه بإيجاز أغراض النهي أو النتائج التي وصل إليها البحث أو آخر تطورات الأحداث إن كان النّص روائيا.[4]

أمّا قاموس السّرديات فيشير إلى أنّ النّهاية تتبع أحداث سابقة عليها، ولا تكون متبوعة بغيرها من الأحداث، وتؤشر لحالة من الاستقرار النسبي[5] كذلك أن النهاية تلعب دورا مهما في إعطاء الإنطباع بأن السرد، أو المتتالية السّردية قد انتهت، وتمنحها وحدة وتماسكا نهائيين، نهاية تولد عند المتلقي شعورا بالاكتمال والغائية. [6]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد (15)، دط، دت، ص 344.

[2]- ابن فارس مقايس اللغة تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر و التّوزيع، ج5، دت، ص355.

[3]- مجموعة من المؤلفين، المعجم العربي الأساسي، دط،دت ،ص 1248.

[4]- مجدي وهبة ، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، دط،1994، ص 156.

[5]- برنس جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ، ميريت للنشر القاهرة، ط1، 2003، ص 59.

[6]- المرجع السّابق ، ص 59.

3- الخاتمة والنهاية السردية:

إن النظر في مفهومي الخاتمة والنهاية من خلال القوالب الواردة فيها هاتان الكلمتان "فيلاحظ" أن الخاتمة مرتبطة أكثر بالممارسة الخاصة بالمؤلف (عملية الكتابة)، أما النهاية فترتبط بمال الأحداث وتطوراتها، وهو أمر يتعلق بتتابع السرد وفضاء التأويل، ولكن ما ذلك يبقى الفصل بينهما عسيرا في استعمالات النقد العربي المعاصر وإن كانت معظم دراسات السرد تميل إلى استعمال مصطلح النهاية. [1]

لقد ورد في كتاب علم السّرد ليان مانفريد أنّ النّهاية (الغلق) (closure) هي نمط الختام الّذي يُنهي النّص، واصطلاحا فإنّ السّرديات عادة ما تختم بخاتمة أو بمشهد، وتقليديا فإن الصّراع الأساسي في النّصوص الموجهة بالحبكة ينحل بالزواج أو الموت أو أيّ مخرج يحقق الرضا الجمالي والمعنوي لنصل في النّهاية إلى حالة التوازن، ولكن الكثير من النصوص الحداثية تفتقد إلى النّهاية، فقد يكون مفتوح النهاية (open ended) نهاية الأسبوع لولدون)، أو يتوقف السرد ببساطة (القتلة لهمنقواي) وخاتمة مبهمة (اللغز لفاول) أو غامضة (بلد المكفوفين لويلز) أو أن تعطي نهايات بديلة (التكوين لبراد بري). [2]

4- مفهوم النهاية (end) في الأدب:

تُعرّف ماريانا تزوجو فنيك (marina torgivnicak): النهاية بالحدود التي ينتهي عندها النص، أي القسم الأخير من النص وبإمكانه أن يتمثل بفقرة، قطعة، فصل جملة أو مشهد، وأحيانا

---

[1]- أحمد بن سعيد العدواني ، مجلة جامعة أم القرى للعلوم اللغات وآدابها، النهايات السردية في روايات غسان كنفاني، العدد 17، ص 07.

[2]- يان ما نفريد، علم السرد ، مدخل إلى نظرية السرد، ، ص 111.

لا تنتهي النهاية عند الجملة الأخيرة، إنما تأتي قبلها فتكون، قد تلفت الأحداث نهايتها ويستمر الراوي في السّرد والتعليق على الأحداث. [1]

"وقد يضع الرّاوي نهاية قبل أن تنتهي الأحداث ومعرفة مآل الشخصيات ".[2]

ويرى رولان بارث: " أن النهاية هي أمر اعتباطي مثل البداية، فلابد من وجود علامة للنهاية كما للبداية، فمن المنغّص ألاّ نستشعر شيئا، وأن لا نرى نهاية لأي شيء ".[3]

" لهذا فإن البداية والنهاية يشكلان إطار للعمل الأدبي وحدود جوهرية لكل نص".[4]

يتضح من هذا الكلام أن لكل بداية نهاية في الأعمال السردية يمثلان الإطار والحدود لتلك الأعمال.

كما يعتبر "لورى لوتمان" أن البداية النّصية والنهاية بمثابة نصّين يقومان بتحديد النّص من اللانّص وذلك أثناء لحظة دخول القارئ في عالم النّص/ البداية، كما في حالة خروجه منه /النهاية.

وينبغي ألاّ تُفهم النهاية على أنها ذروة، أو حتّى لحظة تنوير فحسب بل إنّها بالإضافة إلى هذا وذلك محور أو يؤثر فحسب بل إنّها بالإضافة إلى هذا وذاك محور أو بؤرة تتجمّع حولها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصي أو الرّوائي والنهاية السردية هي تلك تحدث بشكل عادي طبيعي، سواء كان ذلك بصورة ضرورية واضحة جلية أو بعد أحداث سبق أن حدثت، ولكن لا يلزم أن يتبعها شيء، بالإضافة أن للحدث السردي ارتباط بطبيعة الخاتمة بحيث حينما يكتمل ذلك الحدث نجد أن

---

[1]–لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، ، بيروت، ط1،2002 ، ص 85– 86.

[2]– أشهبون عبد المالك، البداية والنهاية في الرواية العربية، راوية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص 240.

[3]– بارت رولان، (ت. 1980) البلاغة القديمة، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي، مشورات الفنك المغرب، ط1،1994، ص 144.

[4]– أشهبون عبد المالك، المرجع السابق، ص 237.

النهاية قد تحددت قطعية للقصة. في حين عندما لا يكتمل الحدث السردي يُستدل الستار الفني على التجربة، ويترك الكتاب هنا النهاية القصصية للقارئ لإكمال نمو الحدث الفني.[1]

يرى أليسون برث (alison boothe): بأن النهاية يجب أن تلقى الكثير من الاهتمام لدى الكاتب ولدى القارئ، لأن النهاية هي الجزء الذي يبقى عالقا في ذهن القارئ أكثر من غيره ويترك أثرا فيه، كما أنه يخدم الحبكة في القصة بشكل كبير ويقوم بحلها بعد أن تأزمت، ويخرج الشخصية الرئيسية من حالة اللاتوازن التي نشأت.[2]

النهايات وتنوعها في النص السردي:

تتنوع النهايات حسب اختلاف وتباين موضوعاتها فمنها المفتوحة والمغلقة ومتوقعة وغير متوقعة والمفرحة والمحزنة، وللكاتب الحق في وضع الخاتمة أو النهاية المناسبة لسرده ويعتبر المسؤول عنها كما قد يكون للقارئ الدور والحق في البدء إعجابه بها أو عكس ذلك، وفي مرات عديدة تعطي له الفرصة للقارئ من أجل إكمال النهاية وتخيلها فيكون قد أنتج نصا جديدا باعتبار النهاية المفتوحة الممنوحة له كما قد تكون النهاية السردية –نهاية السرد– هي بداية لسرد آخر، وهذا ما يجعل القارئ باختلاف توجهاته وميلاته يُنتج لنا نصوصا سردية تُرضي لذته الأدبية.

5- أنواع النّهايات السّردية:

لقد صنّف النقاد في دراساتهم النّهايات السّردية إلى عدّة أنواع ويختلف نوع النّهاية من نصّ إلى آخر فهناك.

---

[1]– ينظر: هيفاء حامد سند العصمي، مجلة جامعة الزيتونة للدراسات الأساسية والاجتماعية المجلد 01، العدد 01، 2020، ص 38.

[2]– سماح نعيم صفوري خوري، النهاية والخاتمة في القصة القصيرة، المجلة الأردنية، في اللغة العربية وآدابها، المجلد 17، العدد 02، ص 101.

1- النّهايات المغلقة: هي الّتي تكتمل فيها الأحداث ويتضح مآل الشّخصيات ويتمُّ فيها الإجابة عن الأسئلة، وهذا النوع أقرب إلى رضا القارئ.

2- النّهايات المفتوحة: وهي الّتي تبقى مشرّعة على احتمالات عدة، ويقوي فيها تشويق القارئ ليكون مشاركا في تصور النهاية وتحديد احتمالاتها. [1]

أنواع النّهايات السّردية:

بالعودة إلى النماذج المختلفة من الكتابات السردية التقليدية (شفوية كانت أم مكتوبة) تستوقفنا طبيعة النهايات التي عادة ما كانت تتراوح بين نهايات مأساوية أو نهايات سعيدة، كمحصّلة نهائية لما مرّ من أحداث ووقائع، وتتويج لهذا المسلسل الحدثي، وهو ماكرّسته الرواية التقليدية، ومعها الأفلام التجارية والمختلفة ".[2]

1- نهايات روائية سعيدة: عادة ما يميز منظّرو جمليات التلقّي بين نموذجين من القراءة، يُسمى الأول "القراءة الأفقية (lecteur horizontale) أما نموذج القراءة الثانية فيوصف بالقراءة العرضية (lecteur transersale)، ذلك أن طبيعة القراءة الأفقية تعتمد بالأساس على " انتظار القارئ المتلهف للنهاية " (أي: النهاية السعيدة (happy end) هذا الانتظار يكون مصحوبا كالعادة بتورط جد قوي للقارئ في مجريات الأحداث وتطورها وهذا ما يدرجه تودروف ضمن عقدة الفعل (Intrigue d action) إذ أن السؤال الوحيد الذي يطرحه القارئ على نفسه هو كالتالي " ما الذي حدث فيما بعد ؟ " وتنظيم العقدة حول المشكلة وحلها، القبض على النص، واكتشاف القاتل والعثور على كنز، وهذه العقدة تكثر بالخصوص في آداب الجماهير. [3]

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ، ص 86.

[2]- ينظر: أشهبون عبد المالك، البداية النهاية في الرواية العربية، ص 258.

[3]- المرجع السّابق ، ص 258، 259.

نستشف مما سبق أن القارئ قراءة أفقية للراوية دائم الانتظار للنهاية ومتشوق لها، مما يجعل منه منصهرا في تلك الأحداث التي تجعله بطرح السؤال في كل مرة ما الذي سيحدث بعد ذلك متصورا النهاية السعيدة.

ويشير أشهبون في كتابه البداية والنهاية إلى أن هذه القراءات الأفقية سادت بالدرجة الأولى في نمط تلقي الروايات الترفيهية (romans dedivertissment) وهي التي يحتاج فيها القارئ لبذل جهد فكري وذهني كبير في القراءة فيتعود على مثل هذه القراءات فيتعرف عليها مختصرا الزمن والصفحات ليظهر وبأقل جهد ممكن بما يستجيب لأفق انتظاره مكرسا نموذج القراءة الكسولة (norchalante la lecteur المعتمدة – القراءة – القراءة السطحية والبسيطة من أحداث ومفاجاءات ونهايات مثيرة.... [1]

2- نهايات روائية مأساوية:

تتراوح "النهاية" عند أرسطو بين الموت والقتل، فهي نهاية مفجعة (Fin tragique)، مادامت الغاية هي إثارة الأنفعال والأسى، وتأجيج للعواطف الإنسانية هذا الأمر يحصل في كل مرة مثل سيناريو فيلم راقصة الظّلام هذه القصة الّتي ورد ذكر نهايتها في الصفحة 211 من المدونة تنتهي بوفاتها شنقا في السجن ؟"يكون فيها البطل ماهرا ولكنه شرير – ويُخدع، وفي كل مرة يكون فيها البطل شجاعا، لكنه ظالم – ويقهر".[2]

ونستطيع القول أن النهاية المأساوية عند أرسطو حُصرت محققا لرغبته الممزوجة بين الشر والظلم في كل الأحوال فيكون قد وصل إلى النهاية التراجيدية ذات انفعال مأساوي بالنسبة للبطل وتطهيري بالنسبة للقارئ.

---

[1]- ينظر: أشهبون عبد المالك ، البداية والنّهاية ، ص 260، 259.

[2]- المرجع السّابق ، ص264.

فالأصل في البطل التراجيدي الذي يلقي نهاية مأساوية، رغم توافر مقومات البطولة في شخصيته.

يرتد إلى مصيره الوجودي الذي تنخره جرثومة الخطيئة من الداخل، سواء تكاملت عناصر الخطيئة داخل نفسه أو سبق إليها اضطرارا بإرادة أقرى من إرادته كإرادة القدر، أو بقوة أقوى من قوته، فالنتيجة واحدة في كل الأحوال، ذلك أن "الدورة التراجيدية" الطبيعية تتلخص في المراحل الثلاثة المعروفة ألا وهي: الجريمة والعقاب والغفران، أو الخطأ والكارثة ثم السلام. [1]

البطل التراجيدي من خلال القول السابق هو خاضع لقوي مختلفة متمثلة في إرادته أو نفسه وهي قوة داخلية وأخرى خارجية تمثل في القدر، وفي كل الأحوال النتيجة واحدة وهي القيام بالمأساة أو الخطأ ثمّ العقاب على ما حصل ثمّ يحل السلام أو الغفران لكن حدوثها ليس دائما.

الحد الذي يبتدئ فيه كقطع النهاية: الخاتمة النصية ؟

تظهر بداية النهاية وفق قرائن نستعين بها، ارتكازا على تحولات السرد نفسه، إذ يمكن الاعتماد على قرائن مثل:

1- تغيير الصوت السردي أو الانتقال من سرد الأحداث إلى الوصف أو التعليق الختامي للراوي.

2- وجود قرائن تعبيرية: مثل: الكلمات الدالة على الختام (أخيرا، خلاصة، القول، وهكذا...إلخ).

3- الاعتماد على المعطيات الشكلية كالرجوع إلى أول السّطر أو ترك بياض سردي فاصل.

4- اشتمال بعض الروايات على جزء مخصص للنهاية ضمن تقسيمها.

إنّ طبيعة النّهاية السّردية يقتضي تحول الظاهر إلى الوضعية النهائية وهي عكس الأولى، فتعرض وتبين حال تلك الشخصيات بعد التحولات إلى غرفتها مساراتهم الحياتية كما يعرضها السارد

[1]- أشهبون عبد المالك ، البداية والنّهاية ، ص265.

لذلك فإن الحديث عن النهاية من حيث تعريفها وحدودها وقضاياها مقترن بالحديث اللازم عن البداية ولكن في الجهة المقابلة. [1]

6- تحديد سمات النهاية القصصية:

الرواية الجيدة تلك التي تتميز عن باقي الروايات الأخرى بسمات تجعل من نهايتها الفاصل في تحديد الجيد منها والأقل جودة ومن هذه السمات نجدُ:

1- أن تكون مرضية بقدرتها على الإجابة عن الأسئلة التي قامت من آجلها الرواية.

2- أن تكون مناسبة لطبيعة الموضوع الذي قامت عليه الرواية.

3- أن تكون مثيرة لنوع من الدهشة، باحترائها على أمر لم يتنبأ به القارئ.

4- أن تكون منطقية ومقنعة في الوقت ذاته، ومتناسبة مع ما قدمته الرواية سابقا. [2]

7- تجليات النّهاية في السّرد القصصي:

يُعد خطاب "النهاية" من بين المواقع الحاسمة في النص الروائي القصصي، بحيث غدا هذا الموقع النصي يحظى باهتمام متزايد من قبل الدارسين، شأنه شأن إنشغالهم بـ "البداية"، فالعمل الروائي (أولا وقبل كل شيء) هو وحدة عضوية، تستلزم ترتيبا بنيويا افتراضيا محددا على مستوى عرض عناصر المادة الحكائية، ومن العناصر البنيوية التي تتطلبها كل ممارسة حطكائية سردية وأعقدها عنصر "النهاية" الروائية، الأمر الذي يقتضي التفكير طويلا قبل أقدام الروائي على وضع نقطة النهائية، مع الإقرار بوجود تباينات واختلافات في تحقيقات خطاب النهاية من روائي لآخر وقصاص لآخر، ومن زمن لآخر ومن حساسية أدبية أجناسية لأخرى. [3]

---

[1]- ينظر: أحمد بن سعيد العدواني، النّهايات السّردية في روايات غسّان كنفاني، مجلة جامعة أم القرى العلوم اللغات، العدد 17، ص 104.

[2]- المرجع السّابق ، ص 104.

[3]- ينظر: عبد المالك أشهبون البداية والنهاية في الرواية العربية، ، ص 230.

لقد نظر "عبد المالك أشهبون" للنهاية السردية من زاوية الأهمية كعنصر فعّال في بناء الوحدة العضوية التي تستلزم ترتيبا منطقيا بدءا بالبداية إلى عرض الأحداث ثم الحبكة ثم النهاية، والروائي يلزمه وقت من أجل قرار وضع النهاية بأنواعها على سبيل الاختيار أو الاجبار وذلك حسب هدفه الأدبي والزمني الروائي الذي يعيشه، والمؤسسة التي ينتمي لها وتشعب المذاهب الأدبية والنقدية، فكل منها تأثير مباشر، وغير مباشر في تلك النهاية سواء كانت مغلقة أو مفتوحة سعيدة أو مأساوية وللناهية السردية الأهمية البالغة فهي تخلص تلك الأحداث وافق انتظار القارئ بصورة مختلفة أو موافقة له، تجعل القارئ والمتلقي يتبع الوقائع والأحداث والأزمة والشخصيات، مستخلصا الحكمة بعد النهاية حسب البعد وُضعت له، معالجة قضايا مختلفة.

8- أنماط النهاية الروائية:

يمكن الحديث عن ستة أنماط للنهاية الروائية وهي:

1- نهاية التلخيص: هي التي يحل فيها البطل المشكلة بشكل نهائي ودقيق وهي النوع السائد في الروايات التقليدية.

2- نهاية فكرية: وهي غير مقيدة بنهاية محدّدة، يشارك فيها القارئ برسم نهاية مناسبة.

3- نهاية الاستشعار: هي التي ترسل بعض اللمحات المستقبلية ليبقى القارئ متشوقا لمعرفة أمور ستترتب على ما بعد حل العقدة (الحبكة).

4- نهاية الهبوط المفاجئ: هي تلك التي تضيف حوادث أو تأثيرات عاطفية بعد تحقّق الحلّ، فمع أنّ الرواية كان من الممكن أن تنتهي قبل ذلك التّطوّر إلاّ أنه يعمل على تحسينها.

5- نهاية التحليل: وهي الّتي تستعمل كلمة أو مقولة أو فكرة أو وسيلة أخرى أداة للتحليل، عادة ما تكون جزءا من المعلومات التي استعملت في حبكة الرواية وأثّرت فيها.

6- النّهاية المعكوسة: فهي تلك الّتي تمثل النقيض والمعاكس التّام للبداية، بمعنى أن تبدأ الرواية بحال وتنتهي بنقيضها. [1]

- 9- النّهايات عند وول ستور:

لمعرفة النهايات عند وول ستور يجب الاجابة عن السّؤال الأتي:كيف تنتهي القصة ؟ إذا كانت كل القصة عن التغيير، فمن الطبيعي عندما يتوقف التغييرحين تنتهي القصة،من نقطة الإشعال فصاعدا يكون البطل منهمكا في إعادة السّيطرة على العالم الخارجي.

إذا كانت للقصة نهاية سعيدة فهل ستكون العملية ناجحة ؟ !

يبين "ستور" أنّ للدّماغ (المتلقي) دور فعّال في المهمّة النهائية "النهاية" مثاله في ذلك أولئك الأشخاص الذي تعرضوا لصدمات كهربائية استطاعوا أن يتحملوا المزيد من الألم بمجرد إخبارهم أن بإمكانهم ايقافه حين الرغبة في ذلك، وفي المقابل أدّت الصّدمات الكهربائية الّتي لا يمكن التّحكم فيها والسّيطرة عليها غلى تدهور نفسي وفسيولوجي لهم. [2]هذا ما يؤكد دور العامل النّفسي في تأثير المتلقي ودور الوسائل الدّماغية لكل الأعضاء يتحمل الألم لأجل اللّذة، ما يقابل تصاعد اشتغال الحبكة والنهاية بمختلف أنواعها في السرد القصصي.

فقدان الإحساس بالسيطرة هو معاناة فقداننا الإحساس بذاتنا كشخصيات بطولية نشطة، وهذا ما يؤدي إلى الاكتئاب والقلق وإلى ما هو أسوأمن ذلك، فالدّماغ ينسج قصّة قسْرية مذهلة ومبسّطة عن ذواتنا البطولية. [3]، لقد بيّن ستور مدى تأثير الدّماغ في نسج القصص وإخراجها من ذواتنا في أعمال سردية بطولية يسودها إمّا الفرح أو الاكتئاب وذلك على حسب قدرة السّيطرة والإحساس بها،

---

[1]- ينظر: أحمد سعيد العيداوني، النّهايات السّردية في روايات غسّان كنفاني ، ص 106.

[2]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 210.

[3]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 210.

وهذا ما أشار إليه عالم النفس "البروفيسور تيموتي ويلسون": " العنصر الحاسم لكوننا بخير هو مدى فهمنا لما يحدث لنا ولماذا ؟ ما هي الصّفة المعروفة لدى البطل الأنجح ؟ هل الأدمغة هي المسيطرة ؟ ".[1]

أورد "ستور" في كتابة علم رواية القصص أنّ الأدمغة تحبّ السّيطرة، وهي جنتها وهي تناضل من أجل الوصول إلى ذلك، والسّيطرة والتّحكم من صفات البطل النّاجح في قصصه فنجم القصص الدينية هو "الإله" الّذي يمكنه فعل أيّ شيء، فهو يعرف ما يجب فعله دائما، ويعرف ما سيحدث.

2- الرغبة الملحة ودورها في النهايات

إنّ الرّغبة الملحّة للسّيطرة حسب "ستور" من الأسباب الّتي تجعل نهايات القصص الأنموذجية مرضية للغاية، ومثاله في ذلك قصة "لوليتا" الّتي يجيب فيها بطل الرّواية، عن السّؤال الدرامي من خلال عدم قبوله بالتّحول إلى الشّخص الأفضل وقبوله بعيوبه واكتشافها، فبدلا من إصلاح نفسه بقي يتباهى بتلك العيوب وبدفاعه عن هذا السّلوك يدخل في دوّامة كارثية من السّلوك المدافع عن الأنموذج ما يخفف من السيطرة على العالم الخارجي، ويؤدي هذا كلّه إلى الإذلال الّذي لا مفرّ منه أو النّبذ أو الموت ومثل هذه النهاية تنقل الإشارة المريحة للقارئ بأن العدالة الآلهية موجودة حقا ولا هروب منها. [2]

ولمعرفة كيفيّة نجاح أي نهاية سردية يجب الإجابة على السّؤال الاتي:

متى تنجح النهاية في النصوص السردية ؟

يذكر "ستور" نهاية سيناريو داماليان تشازيل "لا لاند" ترضي وتفوض حاجتنا إلى السيطرة، يتتبع الفيلم الكوميدي الرومانسي بطلين، أحدهما امرأة تستميت لتصبح ممثلة مشهورة، والآخر عازف

---

[1]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص ، ص 210.

[2]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 210.

جيد لموسيقى الجاز، فحينما تطرح الحبكة السّؤال الدرامي لكل منهما، فإنّهما يختاران في النّهاية طموحاتهما على البقاء معا، فبذلك تكون الطّموحات لكلايهما تحقّقت لكن خسرا بعضهما البعض فتنتج النّهاية لأنّ السّؤال الدرامي نال الإجابة بشكل حاسم ويبدو حقيقيا لدى الشّخصيات، فيغرق المشاهد في الحلاوة والمرارة الجميلة، فحقق بذلك السّيطرة وفقدها أيضا. [1]وبذلك يمكن إدراج هذه القصّة ضمن نمطين من النهايات ، فنهايةالأبطال كانت سعيدة من جهة ومأساوية من جهة أخرى ،فالنّهاية السعيدة كانت اثارها ماديّة والنّهاية المأساوية كانت اثارها نفسية، ويشترك القارئ في نفس المشاعرفنجد من يفرح ونجد من يحزن .

3- النهاية السعيدة وتجليّاتها

يمكن العثور على النهاية السّعيدة كما أورد "ستور" كمثال في الفقرات الثمانية لفيلم كيسي (oneflew over the cuckasnest) حيث تدور أحداث الفيلم في مؤسسة للأمراض النفسية في خمسينات القرن الماضي، ويرويها الأمريكي الأصلي، المريض "تشيف برومدين" الذي يُعد أنموذجه عن العالم كالسيد (ب) وهميا ومريضا.

نجده يعتقد أن العالم تسيطر عليه آلة خفية غريبة يسميها "الجمع" تقول نظريته عن السيطرة لديه أي سيطرة على الاطلاق.

وعند وصول "مكميرفي" الكذاب المتمرد والذي يتعرض لبضع الفص الجبهي بقسوة، ونهاية مؤثرة بشكل استثنائي، يقتل "برومين" بدافع الشفقة الصديق الذي قدم لها المساعدة، ممزقا لوحة التحكم الثقيلة من الأرض قاذفا إياها من النافذة تاركا كلمات "لقد كنت بعيدا لوقت طويل".

---

[1]- ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 212.

القصة تنتهي بالرجوع إلى البداية حيث يظهر "برومدين" في المستشفى مرة أخرى، لأنها تلك هي اللحظة الهانئة المستقرة التي يتمتع فيها "برومدين" بالسيطرة كاملة على مستوى القصة على العالم الخارجي والعالم الداخلي له وقد أصبح إله. [1]

3- النّهاية الأنموذجية

تتخذ النهاية الأنموذجية حسب "ستور" شكل اللحظة الإلهية لأنها تبعث فينا الإطمئنان في النفس رغم الفوضى، والحزن والكفاح الذي يملأ حياتنا ثمة سيطرة، فالرسالة المطمئنة للعقل الراوي للقص تكون هذه التي ذكرت، إذ بعد إلقائنا في الدراما نعود مرة أخرى في أفضل مكان ممكن ؟.[2]

يكتب البروفيسور "روي بوميستر" " أن الحياة هي التغيير الذي يتوق للاستقرار "، فالقصة شكل من أشكال اللعب، تسمح لنا أن نحس أننا فقدنا السيطرة لكن دون تعرضنا للخطر في النهاية إنها الأفعوانية، فهي ليست مصنوعة من سلالم وقضبان حديدية بل من الحب والأمل والرهبة والفضول ومحاولة التغيير غير المتوقع والغضب الأخلاقي.إذن القصة هي رحلة مشوقة نحو نهاية تكون فيها السيطرة. [3]

القصة هي الأفعوانية وذلك لأنّها تشبهها في فقدان السّيطرة على المشاعر لكنّها لا تعرّضنا للخطر ،فشبّه المجرد بالمحسوس لأنّ الإنسان بطبيعته ميّال للفهم عن طريق أشياء محسوسة خاصة الأطفال الّذين اذا استعملنا معهم الوسائل المحسوسة، وشبه المحسوسة، تزداد قدرتهم على الفهم ،واستنباط المواعظ والعبرفي وقت وجيز جدا، حيث نجد أنّ الأفعوانية لعبة فيها صعود ونزول ومدّ وجزر مصنوعة من سلالم وقضبان حديدية، فيها خطر الموت لكن النّاس يلجأون إليها لعلاج الخوف

---

[1]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصة ص 214.

[2]- ينظر: المصدر السابق، ص 214.

[3]- ينظر: المصدر السّابق، ص 215.

، والتّرويح عن النّفس ، وكذلك القصّة تزيل الخوف، وتغيّر الإنسان من حال إلى حال فهي تبعث فيه مشاعر الحبّ والأمل دون تعريضه للخطر الجسدي.

4 – التّخيل المحبوس:

ما هو التخيل المحبوس ؟ وما مدى تأثير المحاكاة على القارئ ؟ ما هو التحول الذي يحققه "النقل" السردي ؟

العيش في التخيل المحبوس داخل الجمجمة هو الشعور "كالممثل الخفي وسط العالم" حسب تعبير عالم الأعصاب "كريس فريث" نحن نقطة التركيز الوحيدة التي يتلقى فيها كل شيء: (البصر، الصوت، الرائحة، اللمس، الذوق، التفكير، الذاكرة، والعمل) هذا هو الوهم الذي تنسجه وتخلقه القصة فهو مغلق عليه داخل الجمجمة. [1]

فالوهم غير قابل للتحقيق ويبقى حبيس الجمجمة، أمّا التخيّل المحبوس قد يمكن تحقيقه، فهو عبارة عن مستحيل ممكن والدليل على ذلك يمكن تجسيد القصص الخيالية المستحيلة في أفلام سنيمائية، وقد يكون ممكنا مستحيلا ودليلنا على ذلك قصة شخص يعيش فقرا متقعا يتخيل نفسه في رحلة الى بلد يبعده الاف الكيلومترات فهو لا يستطيع حتى تسديد فاتورة الماء رغم أن فيها دراهم معدودات، فيبقى مشروع سفره حبيس ذهنه اللهم الا اذا تدخّل شخص غني أخرجه من بوتقة الفقر فيصبح المستحيل ممكنا له.

أمّا التّخيّل أو المعرفة يأتي من الذّهن حيث يتبادر السّؤال الآتي: كيف يمكن أن يدخل التّخيّل والجسد في الفكر إذا كان نفس الجسد ؟

[1]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 215.

كانت الإجابة على هذا السّؤال من طرف ديكارت صاحب المنهج الشّكي الفرنسي، حيث نجد أنّه يحصره في الإدراك الذّهني الخالص. [1]

يخلق الكتاب محاكاة للوعي البشري حسب "ستور" وقراءة صفحة في رواية ما هو انتقال بشكل طبيعي من الملاحظة المرئية إلى الكلام، إلى التفكير إلى استعادة الذاكرة البعيدة والرجوع إلى الملاحظة المرئية وهكذا،ويمكن أن تصبح محاكاة الوعي هذه مقنعة إلى درجة أنّها تدفع وعي القارئ الفعلي إلى الوراء. [2]

5- تأثير الأحداث السّردية على حالة القارئ والمتلقي :

يتحدث "ستور" حين تأخذنا القصة الأفعوانية المثيرة المسيطرة تستجيب أجسادنا وفقا لذلك ونحن نواجه أحداثها: يرتفع معدل ضربات القلب، تتمدد الأوعية الدموية، وتتغير عمليات التنشيط المواد الكيميائية العصبية مثل الكورتيزول والأوكسيتوسين لها تأثيرات قوية في حالاتنا العاطفية.

ويمكن أن نستبدل واقعنا بأنموذج العالم المحاكي في القصة يسمى علماء النفس هذه الحالة "النقل".

والنقل عند علماء النّفس من بيهم سارتر في كتابه التخيّل قائلا "ثم ينبغي أن نشير الى النقل إذا إتفق أنّ حالا ما ذهنية كانت مقترنة بإحساس حادّ، فإنّ حالا أخرى ممثالة لها أو شبيهة بها سوف تميل لأن تثير نفس الشعور...ولو اتّفق أنّ أحوالا ذهنية قد وجدت، فإنّ الشّعور المقترن بالحال الأصلية لو كانت حادّة فسوف تميل لأن تنتقل لسائرهن".[3]

---

[1]- ينظر: جان بول سارتر، التّخيل، تعريب وتعليق لطفي خير الله، د ط، 2001، ص17، 18.

[2]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 215.

[3]- ينظر: جان بول سارتر، المرجع السّابق ، ص76، 77.

من خلال القول السابق يتضح جليا أن النقل يندرج ضمن التخيل المبدع لأنه عبارة عن اقتران بين حالة الشخص وحالة أخرى تشابهه فيكون الميل والاقتران، وبذلك يحدث نقل الاحاسيس والمكتسبات القبلية لأشخاص عدة عبر توافق الأحوال الذهنية بين الناقل والمنقول اليه بمختلف صورها حادة كانت أو عاطفية لينة.

أمّا "ستور" يبين أن "النقل" يعرض المعتقدات والمواقف والنوايا للتغيير وقد يكون التعديل نهائيا إذ أثبتت البحوث أن "المسافر" (المنقول) يمكن أن يعود متغيرا من الرحلة مثلما حدث مع جلجامش الّذي عاد متواضعا.

وضرب مثالا حول الرواية "يوم في حياة دينسوفيتس" التي جذبت قراءها بعرضها تجارب سجين عادي في أحد معسكرات ستالين وكذلك في القرن 19 جلبت روايات العبيد القراء البيض إلى حياة أولئك العالقين في العبودية و.م.أ الجنوبية.النقل يغير الناس، ثم يغير العالم. [1]

ما يمكن ملاحظته أنّه للنّقل دور فعّال في إعطاء نهايات غير متوقعة، وإذا كان النقل بمعنى السّفر فالشاعر يقول: سافر ففي الأسفار خمس فوائد***تفريج همّ واكتساب معيشة

علم واداب وصحبة ماجد

هل للقصة دور في اكتشاف عيوب المتلقي ؟ وهل تكون بمثابة المثير للدفاعات النفسية من أجل الحماية الأكثر شدة ؟

يبين "ستور" في كتابه (ع.ر. القصص) أن درس القصة يبين أنه ليس لدينا فكرة عن مدى خطئنا مبينا أن القصة بمخاطبتها الزوايا الضعيفة الهشة لنماذجنا العصبيّة تعني الاستماع إلى بكائها (ضعفها) فالعاطفة الزائدة والحماس المفرط غير العقلاني يجعلنا ') أجزاء منا ولا نبدي حقيقية شعورنا.

[1]– ينظر: وول ستور، علم رواية القصص ، ص 216.

فالقصة في نظر "ستور" هي المكان الذي تكون فيه نظرتنا للعالم أكثر تشوها وهشاشة.

فالمعركة الحقيقية هي مواجهة هذه العيوب وإصلاحها يخلص أن القبول يتحدى القصة والفوز الذي يأتي في النهاية هو تأكيد لمعنى أن تكون بطلا. [1]

ربط "ستور" القصة ونهايتها بما يتحقّق من خلالها من اكتشاف لعلاقة النّماذج العصبية مع الأحداث القصصية، الّتي تُبدي لنا العالم أكثر تشوّها وهشاشة وذلك لما تمدّه لنا من عاطفة زائدة وحماسة مفرطة تجعلنا نخون أجزاء منا.

6- نهاية كل فرد

يبين "ستور" أننا نعيش جميعنا في عوالم مختلفة ونجوب عالمنا العصبي المفرد نرى الأشياء بشكل مختلف، ونشعر بعاطفة مختلفة وارتباطات بالذاكرة فيما ينصب اهتمامنا عليه، فنحن نضحك على أشياء مختلفة، ويكون تأثرنا كذلك بمقطوعات مختلفة من الموسيقى وتنقلنا أنواع مختلفة من القصص. [2] فالجميع يبحث عن كُتّاب يلخصون بطريقة ما ذلك الألم الموجود في الرؤوس في سنفونية موسيقية معبرة عن الألم.

إن تفضيلنا لبعض رواة القصص ذوي الخلفيات المتشابهة والخيرات التي نمتلكها هذا يعبر عن الصلة الموجودة بيننا وبين الآخرين الذين نسعى نحو صداق هم وحبهم. [3]

هذا ما نجده في حياتنا اليومية من ذلك الإنجذاب لمن تكون لهم نفس طباعنا في الكلام واللّباس وحتى طريقة المشي والأكل وحتى في نوع الجنس (ذكر، أنثى) يقول "ستور": " إنه أمر

---

[1]- ينظر: وول ستور، علم رواية القصص، ص 217

[2]- المصدر السابق، ص 217.

[3]- ينظر: المصدر السابق، ص 217.

طبيعي أن المرأة تفضل كتابا للنساء فقط أو أن رجلا من الطبقة العاملة يفضل أصوات الطبقة العاملة ".[1]

فسرد القصص يوجهنا إلى وجهات مختلفة بناء على روابط سردية قصصية مختلفة. مثل "ستور" عن هذا بالجملة التي تقول " كان وكيل شركة الحياة المتآزرة للتأمين عن الحياة في نورث كارولينا على موعد للسفر من ميرسي إلى الجانب الآخر من بحيرة سوبيريور عند الساعة الثّالثة فالرجل الكنتي متوسط العمر منقّح لكن له صدى ضئيل في فهم الحقائق في هذه العملية ".[2]

أما القرّاء الذين لهم خلفية مماثلة لكاتبة توفي مورسيون فربما يعرفون أن هذه الوكالة للتأمين هي مملوكة للأمريكيين الأفارقة وأسسها عبد سابق.

لقد فحص علماء النفس نتائج السّرد القصصي على تصوراتنا عن "الآخرين" القبليين، إذ في إحدى الدراسات شاهدت مجموعة من الأمريكيين البيض المسرحية الهزلية "مسجد صغير في البراري" الّتي كانت تُظهر المسلمين ودودين ومتحمّسين مقارنة بمجموعة مراقبة (شاهدت مسلسل الأصدقاء)، انتهى بهم المطاف إلى إتخاذ "مواقف إيجابية تجاه العرب" في العديد من الاختبارات وهي التغيرات التي استمرت حتى بعد إعادتها.

7- القصة و التعايش السردي

هي عبارة عن الدعاية القبلية (البروباغاندا) والفلاح لتلك الدعاية القبلية، في كتاب "هابر لي" أن تقتل عصفورا ساخرا ينصح اتيكوس فنسي ابنته "سكوت" بأنها ستتعايش بشكل أفضل مع جميع أنواع الأشخاص إذا تعلمت خدعة بسيطة: " أنت لن تفهمي حقا أي شخص حتى تري الأشياء من

---

[1]- ينظر: وول ستور ، علم رواية القصص ، ص 217.

[2]- ينظر: المصدر السّابق ، ص 217.

وجهة نظره، حتى تلبسي جلده وتتجولي فيها".[1] بهذه الطريقة يُخلق التعاطف وهذا ما تمكننا القصّة من فعله وهذا هو الدواء الأفضل للكراهية الجماعية.

ويقال في بعض الأحيان إن راوي القصص الذي يلبس جلد شخص من جنس أو عرق أو جنسانية يكون مذنبا بارتكاب نوع من السرقة وهو الاستيلاء والاستفادة بشكل غير عادل من ثقافة الآخر، فرواة القصص الذين يحوّلون مثل هذه المآثر من الخيال ملزمون تجاه الحقيقة بالتأكيد،ويبقى الأشخاص الأذكياء قادرين على بناء حجج أخلاقية مقنعة للدفاع على معتقداتهم والدعوة للبقاء ضمن الجماعة وحدودها ما هي إلا كره "شيمبانزي" للأجانب.ورغم اختلافنا فإننا نبقى مخلوقات من نوع واحد.

وفي ختام الفصل الثاني توصلنا الى النتائج الاتية:

– الحُبكة عنصر مهمّ من عناصر العمل الفنّيّ الأدبي على اختلاف الجنس الّذي ينتمي إليه، وهي روح العمل الدرامي عند أرسطو أبو الأجناس الأدبية بلا منازع كما نجد أنّه ربط الحبكة بالمحاكاة.

– أمّا عند المحدثين فهي لا تقل أهمية، حيث أصبح التّمييز واضحا بين الحبكة والحكاية فنجد أن الحكاية تركز على التسلسل الزمني للأحداث في حين نجد أن الحبكة يتم فيها التأكيد على الأسباب والنّتائج فطريقة سرد الأحداث تكون انطلاقا من علاقة السّببية التّي تربط النّتيجة بالسّبب، وخير دليل على ما قلناه هوالقصّة التي أوردناها آنفا وهي قصة "مات الملك ثم ماتت الملكة من الأسى".

– أشهر تصنيفات الحبكة في العصر الحديث هو تصنيف "فريدمان" والّذي يُبيّن عن تداخل كبير بينها، بحيث يكون التّفريق بينها صعبا إلى حدّ كبير فتبدو كمن يحاول إدخال الخيط في سمّ إبرة صغيرة وهو ضعيف البصر.

[1]– ينظر: وول ستور ،علم رواية القصص ، ص 218.

– اعتبر أرسطو الشّخصية تابعة للحبكة ففكرة الشّخصية لحقت بالحبكة في الرّواية الحديثة.

– للحبكة أنماط من حيث سيرها وتعقدّها ولعلّ أشهرها الحبكة المتوازنة، النازلة،

الصّاعدة والحبكة النّاجحة في النّهاية، وأخيرا الحبكة المقلوبة.

– الحبكة هي المتعة والتّشويق والإثارة والإيقاع.

– لقد تبنّى "وول ستور" تصنيف "كريستوفر بوكر" للحبكة والتّي جعلها في سبعة أشكال، ولكلّ شكل خمس حركات ولكل حبكة تصميم ثلاثي فيه أزمة، وصراع وانفراج ،ومهمة الحبكة الاستمرار في طرح السّؤال الدرامي، وميزتها الأساسية هي التّغيير سواء في الأفعال أو في الشّخصيات ولكن المهمّ هو التّغيير في الشّخصيّات.

– الأحداث في القصّة مبنيّة على السّبب والنتيجة وتصل في نهاية المطاف إلى ذروتها والّتي تبيّن انتصار الخير على الشّر أو العكس ويتمّ الكشف عن أخلاقيات القصة.

– نهاية القصّة مرهونة بالتّغيير.

– من نقطة الإشغال فصاعدا إلى السّيطرة، وبعد ذلك إلى فقدان السّيطرة إلى النّهاية هي مهمّة الدّماغ النّهائية.

– جنّة الأدمغة هي السّيطرة لأنها تسيطر على الأسباب كي تجعل النّهايات القصصية مرضية للغاية.

– تتّخذ النّهايات النموذجية المثالية شكل "اللحظة الآلهية" وهي تطمئننا رغم كل الفوضى والحزن والكفاح أنّ ثمّة مكان ممكن لربط الشّبكة العصبية مع الدّماغ لتحقيق شروط القّص.

خاتمة

خاتمة:

من خلال دراستنا للسّؤال الدرامي، الحبكة والنهاية في كتاب "وول ستور" الموسوم بعلم رواية القصص نخلص إلى النتائج التاليّة:

– لقد اعتمد "وول ستور" عدّة مصادر على غرار الأنتروبولوجيا، والميتولوجيا، وعلم الاجتماع ، علم الجينات وكذلك الفلسفة ،وغيرها من العلوم إلى جانب علم النفس والأعصاب أو ما يعرف بعلم النّفس المعرفي حيث نجد أن معظم أدلته وحججه التي قدّمها لتدعيم أقواله لإثبات مدى صحتها من عدمها مستقاة من علماء النّفس والأعصاب خاصة ما تعلّق بالدّماغ والنّماذج العصبية، والوعي واللاّوعي، والرغبة والتخيل.

– لم يعط عناوين للأفكار الّتي عالجها فاختار لها ثنائيات ذات التّرتيب العُشاري، والّتي يُمكن أنْ يكون له علاقة بفصّي الدّماغ الأيمن والأيسر خاصة وأنّنا أثناء اتباعنا لهذه الثنائيات ندرك الرمز المكتوب جهة اليمين لكن المكتوب جهة اليسار يبدو غامضا بعض الشّيء ،وقد يتمكّن القارئ من فكّ شفرته وقد لا يتمكن حالُه كحَال السّؤال الدرامي الّذي قد نجد له إجابة، وقد لا نجد له إجابة كما هو الحال بالنّسبة لنهاية القصة قد تكون محدّدة وقد تكون عكس ذلك.

– استعمال الألفاظ الخاصة بالصّحافة والسّياسة مثل: اللّعبة، والأعضاء، الحروب، سياسات، مجموعة، اللعب، الدعاية القبلية اليمين، اليسار، التّلاعب وغيرها، وهذا أمر طبيعيٌّ إذ ليس الغريب بمكان باعتباره صحفيا بريطانيا فكانت لغته تميل إلى الانتصار إلى كفّة البريطانيين.

– لقد تناول وول ستور السّؤال الدرامي على شكل وضعيات المشكلات المستعملة في الرّياضيات.

– كان وول ستور إيديولوجيا خاصة حين اعتبر البطل هو الّذي ينقذ اليهود من النّازيين كإشارة منه إلى بلده بريطانيا الّتي كانت سببا في نقل اليهود إلى فلسطين وحتى الرمز الموجود في الواجهة الأولى للكتاب والمتمثل في 948 # مكان (1) ،ربّما يكون الرقم (01) وبالتالي هو شفرة أو كود إذا

خاتمة:

وضعناه في مكان (#) يصبح 1948 وهو التاريخ المشؤوم الذي فيه تمّ إعلان قيام دولة الصّهاينة على أرض فلسطين المقدّسة على يد بن غوريون.

–

– يرى ستور أنّ الدّماغ هو منشء القصة وهو مفتاح لفهم السّلوك البشري وهو محدّد النهايات ،فنهاية البشر في قبو مظلم ولهذا اعتمد على الخوارزمية الخاصة بالإعلام الآلي ونجح في تحديد الحبكات إلى حدّ بعيد.

– تبدأ الحبكة من نقطة الإشعال أي البداية من ميلاد الإنسان وتنتهي بوفاته، القصة مبنية على التّغيير ونهاية القصة مرهونة به.

– يبدو متأثرا بنظريّة النّشوء والإرتقاء لداروين أو النظرية التطوّرية.

– القصص تعالج الرّعب، تربّي النّاس، تنقل الخبرات من بلد إلى آخر عبر مختلف أقطار العالم من قديم الزمان إلى يومنا هذا، وهي شريان الحياة، فكم من سقيم عالجنه القصص، وكم من ضال للطريق عاد إلى السّكة الصّحيحة ،وتغيّرت حياته من أسوء الأحوال وأرداها إلى أحسنها وأبهاها .

– اعتمد وول ستور في تصنيفه للحبكات على كريستوفربوكر منظر القصة الذي قسّم الحبكات إلى سبعة أشكال على غرار ما فعل فريدمان في حبكات المصير والّتي جعلها سبعة والّتي أوردها تودورف في كتابه نظرية الأجناس الأدبية.

– لكلّ قصة نقطة إشعال ووسط ونهاية ،لكل حبكة (عقدة) يكون هناك تأزم ثمّ انفراج تتغيرُ الحبكة بتغيّر الشخصيات سواء كان هذا التّغيير من السّيء إلى الأسوء أو العكس فقد نجد صعودا ثمّ سقوط كما حدث مع ايكاروس، وقد نجد سقوطا ثمّ صعودا وبعد ذلك سقوط كما حدث مع أوديب وقد نجد اصلاحا وتربية كما حدث مع جلجامش الذي أصبح متواضعا بعد مرافقة انكيدو له والذي توفي في نهاية المطاف وكان سببا أدّى إلى تواضع جلجامش فهو بذلك حقق نتيجة رغم الفراق فحدث بذلك

خاتمة:

تغيير واضح في شخصية جلجامش وهذا ما تسعى إليه القصّة بحيث نجد أنّها ضربت عصفورين بحجر واحد، فطهرت نفس المتجبّر فأصبح متواضعا وأثارت تعاطف القارئ الّذي كان متعطّشا للمتعة، وصارت القصّة عبرة للنّاس من أجل تعليمهم مهارات الحياة ورفع مستوى الوعي والقيّم الإنسانية لديهم.

– قد يتبنى راوة القصص أفكارا غير أفكارهم بأشكال مختلفة للفت نظر المتلقي، ولكنّه في حقيقة الأمر أنتج قصّة من قصص سابقة، فلا وجود لنصّ دون تناص.

– استطاع الباحثون إلى حدّ بعيد الغوص في أعماق النّفس البشرية واكتشاف مكنوناتها خاصة مع وجود الوسائل التكنولوجية المتطوّرة والتي تُحقق نتائج في غالب الأحيان تكون دقيقة لأنّها مبنية على معطيات علمية تخضع إلى الفرضيات والتجارب للوصول إلى النتائج المرجوة خاصة مع تطوّر علم النّفس المعرفي في الآونة الأخيرة ، فأصبح بالأماكن معرفة ما يجول وما يصول في أدمغة النّاس عن طريق ما يسمى اليوم بالذكاء الاصطناعي الّذي استطاع أن يفكّ لغز الكثير من الجرائم حيث تمكن الباحثون من تحديد هويّة الجناة رغم مرور زمن طويل على رحيلهم ، ومع ذلك فإنّ هذه الحقائق والمعارف تبقى نسبيه ، فلا وجود لحقيقة نهائية ما دمنا مستمرين في هذه الحياة وبذلك يستمر السّؤال الدرامي ؟ وتستمر معه الحبكة وتختلف النّهايات لأن من خصائص الأدب التّغير والاستمرارية ، فلو عرفت الحقيقة لتوقف البحث، ولو عرف السّبب لبطل العجب.

وإنْ أصبنا فمنَ الله وإنْ أخطأنا فمنْ أنفسنا والشّيطان وقلْ ربّ زدني علما.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القران الكريم:

المصادر والمراجع:

1. إ.م فورستر، أركان القصّة، تر، كمال عيّاد جاد، مراجعة حسين محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتّوزيع، دط، 1960.
2. ابن فارس، مقاييس اللّغة ، دار الفكر للّطباعة والنشر والتّوزيع،ج5 ،دط ، دت.
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر لّلطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت،
4. أبو الفداء عماد الدّين بن كثير، تفسير القران العظيم، تحقيق: طه عبد الرحمن سعد، مكتبة الإيمان المنصورة ، ط1، 2006.
5. أحمد بن سعيد العدواني، النهايات السّردية في روايات غسّان كنفاني، مجلّة جامعة أم القرى لعلوم اللغة وآدابها، العدد 17، 2016.
6. أرسطو، فنّ الشّعر، تر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، دط، 2020.
7. أشهبون عبد المالك، البداية والنّهاية في الرّواية العربية، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2013.
8. بارت رولان، البلاغة القديمة، تر، عبد الكبير الشّرقاوي، منشورات الفنك، المغرب، ط1، 1994.
9. باكرية مسعود، بوصالحيح حمدان، الأبعاد الأخلاقية والاجتماعية لمشروع الجينوم الاجتماعي، مجلّة الحكمة للدّراسات الفلسفية: مجلد10، العدد 3، 2022.
10. برينس جيرالد، قاموس السّرديّات، تر، السّيد إمام، ميريت للنّشر، القاهرة، ط1، 2003.

11. بول ريكور، الزمان والسّرد، التّصوير في السّرد القصصي، تر، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، المتحدة إفرنجي، ج2، 2006.

12. تزفيتان تودوروف، نظريّة الأجناس الأدبية، تر، عبد الرّحمن بوعلي، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2016.

13. تيري إيغلتون، نظريّة الأدب، تر، ثائر ديب، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهورية العربية السّورية، دمشق، دط، 1990.

14. جماعة من كبار اللّغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، تقديم محي الدّين صابر.

15. جون بول سارتر، التّخيل، تعريب وتعليق: لطفي خير اللّه، دط، 2001.

16. جوناثان كولر، النّظرية الأدبية،تر، مصطفى بيّومي عبد السّلام، دار ميم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2016.

17. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء- الزّمن- الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان،ط1، 1999.

18. رافع النّصير الزغلول، عماد عبد الرّحيم الزّغلولن علم النّفس المعرفي، دار الشروق للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، دط، دت.

19. سماح نعيم صفوري خوري، النّهاية والخاتمة في القصّة القصيرة، المجلّة الأردنية في اللّغة العربية وآدابها، مجلد 17، العدد 2، 2021.

20. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قرق، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر، ناشرون وموزّعون، عمّان، ط4، 2008

21. علوي إسماعيل إسماعيلي، الدّماغ والسّلوك مجلّة مقاربات، العدد 14، 2014.

22. عمّار زقزوق، عصر البيانات الضّخمة، نقلة نوعية في العالم الرقمي الحديث، سوريا، محافظة حماة، 2023.
23. لطفي الشربيني معجم المصطلاحات الطب النفسي ،مراجعة عادل صادق،سلسلة المعاجم الطبية المتخصصة ،الكويت ،د ط ،د ت.
24. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2002.
25. ماهر شفيق فريد، ما وراء النّص، اتّجاهات النّقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، الدّار المصرية اللّبنانية، ط1، 2016.
26. مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.
27. مجيد حميد الجبوري، البنية الدّاخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
28. هيفاء حامد سند العصيمي، مجلة جامعة الزيتونة للدّراسات الإنسانية والاجتماعية، مجلد1، العدد 1، 2020.
29. وول ستور، علم رواية القصص ، تر، مأمون الزّائدي، دار نينوى للنشر والتّوزيع، ط1، 2021.
30. ياسر العلوي، معجم المصطلحات السياسية، معهد البحرين للتّنمية السّياسية، سلسلة كتب 2014.
31. يان مانفريد، علم السّرد، مدخل إلى نظرية السّرد، تر، أماني ابو رحمة، دار نينوى للدراسة والنّشرو التّوزيع، سوريا، ط1، 2011.
32. 2018tv.net.http//www
asrh.edu.iqhttps://un.uob
http:// dspauniv-djelfa.dz

ملخص البحث

ملخص البحث:

إنّ رواية القصص بشكل عام ودراسة عناصر القصّة خاصة ما تعلّق بالحبكة الّتي ألهمت الكتاب والنّقاد والفلاسفة إلى يومنا هذا، حيث أسالت الحبر الكثير، إذ نجد أنّ "وول ستور" في كتابه "علم رواية القصص" قد أسهب في الحديث عن الحبكة من منظور عدّة علوم، فأضفى عليها الطّابع العلميّ خاصة ما تعلّق بعلم النّفس المعرفي، فاعتبر الدّماغ هو منشئ القصّة وبفضله ندرك البطل، ولم نتناول الحبكة بمعزل عن دراسة السّؤال الدرامي والنّهاية، فهذا الثّلاثي المنتظم يشكّل الدّعامة الأساسية لنجاح أيّ قصّة، أو أيّ عمل درامي عند المبدع والمتلقي على حدّ سواء ،ويكتنفه التّغيير الّذي يمثّل السّمة البارزة فيه، وذلك لأنّ طبيعة الأدب هي التّغيير الّذي يصنع التّميّز في الحياة الإنسانية عامة، وفي الأخير نقول بأنّ الحياة قصص.

الكلمات المفتاحية: رواية القصص، الحبكة، السّؤال الدرامي، النّهاية، الدّماغ، التغيير.

The research summary

The Storytelling in general and the study of the story elements. Especially if it comes to the plot that inspired the writers, critics and philosophers until now, and it sparked widespread controversy. Where we find the writer "WALL STORE" in his book "Science of The Storytelling " and from the respective of several Sciences , he was elaborated in talking about the plot which give it a scientific character .specially that related to cognitive psychology. This last consider that the brain is the creator of the story , and thanks to him we know the hero of the story .but we did not took the discuss of the plot in isolation from studding of the dramatically question and the Ending. The regular trio constitutes the main stay for the success of any story any dramatic work , both for the creator and the recipient too, and it is surrounded by the change that represents its outstanding development , because the nature of literature is the change that make distinction in human life in general.

By the end we say life is stories.

The key words: The Storytelling, The Plot, The Dramatic Question, The Ending, The Brain and The Change.

الملاحق

الملاحق:

- نبذة عن حياة وول ستور مرفقة بصورة له وصورة الغلاف الخارجي للمدونة (علم رواية القصص).
- حياة المترجم مأمون الزائدي في مع صورة مرفقة له.
- ملخص صاحب الكتاب باللغة العربية

وول ستور في أسطر:

وول ستور: صحافي وروائي حاز عدّة جوائز، وقد ظهرت أعماله في الجارديان وصنداي ونيويوركر،ونيويورك تايمز، من أشهر مؤلّفاته نجد: صورة سيلفي، كيف أصبح العالم مهوسا بنفسه، وكتاب: غير قابل للإقناع، ومغامرات أعداء العالم، يعيش في كينت بإنجلترا.

وول ستور:

- المدوّنة ص 04.

نبذة عن حياة المترجم : مأمون الزّائدي.

مأمون الأمين الزّائدي: مترجم ليبي، شغوف بحبّ اللّغة، حيث يعتبرها كائنا جبّارا، عضو سابق في مجلّة بساط الريح، من مواليد سنة 1966 بليبيا، درس في زاوية الدّهماني جامع القبطان، وكذلك في مدرسة دريبيبكة، ثمّ انتقل إلى طريق المطار، أكمل دراسته الابتدائية بمدرسة الشّعب، عاش مدّة في بيت جدّه الموجود في شارع المعرّي، قرأ كتبا لهمنقواي، بيرل باك، ألكسندر دوماس، وغيرهم.

عاش مدّة من الزّمن في مدينة الخمس الّتي انتقل إليها في سنة 1982، وبعد مدّة تخرّج من كلّية الطّب البيطري ، عمل في مكتب للتّرجمة ممّا جعله شغوفا بحبّ اللّغات، قرأ للعديد من المؤلّفين على غرار كنفاني، سميح القاسم، درويش، جبران خليل جبران، والأدب الفلسطيني، وغيرهم.

كان يقرأ مجلّة التّايمز الأمريكية، التقى بالشّاعر والكاتب "عمر الكدّي" الّذي قام بنشر أعماله بصحيفة الجماهيرية، بدأ مأمون رحلة التّرجمة منذ سنة 1990 وأول ترجمة لكتاب كامل كانت سنة 2016.

من أشهر مؤلّفاته المترجمة نجد: انا كارسون، سيرة ذاتية للأحمر، والرّواية المكسيكية "فاليريا لوريللي"، وجيني أوفيل "ركن التّأمل"، بالإضافة إلى "كتاب علم رواية القصص" ل"وول ستور" وكتب أخرى. ينظر: 2018tvl.net.httpl:llwww

مأمون الزّائدي

- **ملخص الكتاب باللغة العربية:(لصاحب الكتاب)**

نحن نعايش حياتنا اليومية في شكل قصّة يخلق لنا الدماغ عالما كي نعيش فيه ونملأه بالحلفاء والأعداء ويحيل فوضى وكآبة الواقع إلى حكاية بسيطة مفعمة بالأمل، وفي المركز يضع نجمته – ذاتي الرّائعة الثّمينة – التي تحدّد سلسلة من الأهداف التي تصبح حبكات حياتنا القصّة هيّ ما يفعله الدّماغ، إنه "معالج قصّة"، كما يكتب عالم النّفس "جوناثان هايدت" وليس معالجا منطقيا، تنبثق القصّة من عقول البشر بشكل طبيعيّ كما ينبعث النّفس من شفاه الإنسان، وليس عليك أن تكون عبقريا لإتقانها، فأنت تقوم بذلك فعلا، أن تصبح أفضل في رواية القصص ليس يسوى مسألة النّظر إلى الدّاخل في العقل نفسه وأن تتساءل كيف يفعل ذلك.

وول ستور
ترجمة: مأمون الزاهوي
علم رواية
القصص

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

الإهداء.....

الإهداء.....

مقدمة.....أ–د

الفصل الأوّل

السّؤال الدرامي وظيفته سيماته

1– المبحث الأوّل: علم السّرد مفاهيم واتجاهات.....06

2– المبحث الثّاني: السّؤال الدرامي ووظيفته.....11

3– المبحث الثّالث :أصل السّؤال الدرامي والقصص.....29

الفصل الثّاني

الحبكة والنّهاية بين النّظري والتّطبيق

1– المبحث الأول : الحبكات وتصاميمها.....48

2– المبحث الثّاني : النّهايات وتجلّياتها 80

خاتمة.....**103**

– المصادر والمراجع 106

– ملخّص البحث.....**110**

–ملاحق البحث.....**113**