

## وجهة النظر في بناء قصص حسن حجاب الحازمي

إعداد

سارة فوزي الجارحي شعيب

أ. د أسامة محمد إبراهيم البحيري

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بقسم اللغة العربية كلية الآداب - جامعة طنطا.

د. بشير عصام محمد الشوربجي

مدرس الأدب والنقد بقسم اللغة العربية كلية الآداب - جامعة طنطا.

## المستخلص:

يستهدف هذا البحث عرض تجليات المنظور الفني في المجموعات القصصية للقاص حسن حجاب الحازمي، من خلال تحديد الإطار النظري لجهة النظر الفنية المعبرة عن العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع القصة، واعتمدت الباحثة في بحثها على المنهج البنوي في تقسيم وجهة النظر الفنية إلى قسمين كما قسمها جيرار جينيت رؤية من الداخل ورؤية من الخارج. ثم يتم الانتقال إلى الجزء التطبيقي الذي يبنى على تحليل طبيعة المنظور الفني في بنية قصص الحازمي بوصفها تقنية وظفها الكاتب للكشف عن رؤى الشخصيات للقضايا التي تباها. ومن النتائج التي توصل إليها البحث أن القاص قد بنى رؤيته الخارجية على الضمير الغائب، حيث يتخذ من خلاله أحد الموقعين في السرد؛ عندما يتعلق الأمر بما يجول في بواطن الشخصيات، أو عندما يتعلق الأمر بموقع المراقبة والبعد البصري؛ فقد يكون عليماً بكل شيء ذا سلطة على توجيه السرد، وقد يترك للشخصية بعض الحرية، خاصة عندما يشارك الشخصية وجودها السردية. أما الرؤية الداخلية، فقد توزعت -كذلك- عبر استثمار ضمير المتكلم على موقعين سرديين؛ هما: موقع الراوي الذي يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث، أو أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها. والملاحظ أن الراوي في الحالتين يقبع خارج الشخصية، لتصبح هي الراوي والبطل في آن. حيث يكون البطل هو الناقل والسارد. فيحضر الخطاب المسرود منقولاً على لسان الشخصيات أكثر من الراوي، وهذا يعطي للمسرد الذاتي حضوراً طاغياً من وصفه أو نقله، ومن ثم يقل النقل في السرد؛ لأن الشخصيات المعنية بالحدث تعيش أحداثاً مختلفة على الصعيد النفسي، وأحداثاً مشتركة على الصعيد الخارجي. ومن النتائج أيضاً تفاوت الحازمي في مدى لجوئه إلى استعمال ضمير المتكلم في سرده القصصي، فبينما نجده مثلاً لا يحيد عن هذه التقنية في جميع قصصه من المجموعة القصصية (ذاكرة الدقائق الأخيرة)، وعلى النقيض نجده لا يلجأ إليها إلا مرتين في (قصة أمس) و(قصة إيضاح) من مجموعته القصصية أمس.

## الكلمات المفتاحية:

المنظور الفني، الرؤية السردية، البنيوية، القصة القصيرة، حسن حجاب الحازمي.

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين، وعلى آله الطيبين الطاهرين، ورضي الله عن صحابته العُرِّ الميامين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فتبدو العلاقة وثيقةً بين السرد والرؤية السردية من جهة، إذ إن فعل السرد هو من إنجاز الراوي، والراوي من نسيج القاص الذي هو صاحب الرؤية السردية في الأساس وخالق العالم التخيلي للقصة. وداخل السرد تنكسر الفجوة بين القاص والراوي، فيتخذ القاص الراوي قناعاً يتخفى خلفه، وينطق من خلاله، ليصير (الراوي) تقنيةً سرديةً يوظفها القاص ليمرر رؤيته السردية، ويقدم مادته القصصية، وقد يجعله القاص أحد شخصيات القصة، ومن ثم فإن الرؤية السردية هي المسئولة عن الكشف عن رؤية القاص الفكرية والفنية في السرد، وتعد رؤية القاص بعداً ذاتياً، وهذا البعد الذاتي لا بد أن يتصل بوعي المبدع وثقافته ومواقفه التي يتبناها تجاه قضايا مجتمعه. ومن هنا كان لمصطلح (الرؤية السردية) أهمية كبيرة في الخطاب السردية، لأنه يعبر عن اختلاف وجهات النظر، كما أنه حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي.

وقد عرفت (الرؤية السردية) إلى جانب هذا الاصطلاح مسميات أخرى؛ فبعضهم يسميها: (وجهة النظر) كما أطلق عليها أنجيل سمعان في مقالة بعنوان: «وجهة النظر في الرواية المصرية»، حيث قال: "وقد استخدمنا هنا التعبير العربي وجهة النظر لترجمة التعبير الإنجليزي Point of view، وهو التعبير الذي استخدمه هنري جيمس، بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته، والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي في غيره كـ "زاوية الرؤية" مثلاً".<sup>(١)</sup> وقد أطلق عليها جيرار جينيت مصطلح (التبئير Focalization) واستوحاه من عبارة "بروكس" و"اران" بؤرة السرد<sup>(٢)</sup>، لأنه يرى أن المنظور (Perspective) ووجهة النظر توحي بالرؤية البصرية وهو لا تقصده دراسته النقدية، وقد اعتمدت الباحثة مصطلح «وجهة النظر» في البحث الحالي كأنجيل سمعان.

ويبرز في الرؤية السردية لأي مبدع مصطلح المنظور (Perspective)، والمنظور في الخطاب السردية يعبر عن: "نمط تنظيم للمعلومة متولد من اختيار وجهة نظر حصرية أو عدم اختيارها"<sup>(٤)</sup>. ويتشكل هذا المنظور من تلك الذات المدركة (الراوي)، أو شخصية سردية، وموضوع الإدراك، وعمق الرؤية، وقد يكون محدوداً، أو يمتد إلى ما لا نهاية له.<sup>(٥)</sup>

ويتعلق هذا المفهوم بالمستويات السردية للحكاية، وذلك من خلال موقع الراوي من الحدث والشخصيات؛ إذ إن الراوي ينقل الحدث للمتلقي من خلال وجهة نظره واستيعابه للمشهد، لا كما هو في الواقع. يعد "المنظور" إلى جانب "المسافة" (distance) أحد عنصرين رئيسيين ينظمان المعلومات السردية، والعلاقة بين الراوي والشخصية في الخطاب السردية هي التي يُشار إليها من خلال مفهوم صيغة السرد، أو المسافة، أي "حجم الوساطة التي يقوم بها الراوي والتي تميز صيغة السرد، أو هي عالم خيالي منظور إليه من وجهة نظر قدرة البطل على الفعل بالنسبة للبشر وبيئتهم"<sup>(٦)</sup>.

(١) أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد خاص عن الرواية، العدد الثاني، ١٩٨٢م، ص ١٠٣.

(٢) عرفه جيرالد برنس نقلاً عن جنيت: إنه المنظور الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث، أي الوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث، انظر: جيرالد برنس، القاموس السردية، ص ٧٠.

(٣) ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السردية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٦٥.

(٤) محمد القاضي وآخرون، معجم السردية، مرجع سابق، ص ٤٢٦.

(٥) انظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السردية، مرجع سابق، ص ٤٢٦.

(٦) جيرالد برنس، قاموس السردية، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ١١٤.

وكلما كانت وساطة الراوي مخفية، وتعددت التفاصيل المقدمة حول المواقف والأحداث المروية؛ ضاقت المسافة الحاصلة بينها وبين سردها، كما أن المسافة المفترضة بين كل من (الراوي، والشخصية، والمواقف، والأحداث المروية، والمروي له) يمكن أن تكون مسافة: زمنية، أو أخلاقية، أو انفعالية. كما يمكن أن تتنوع المسافة في مجرى السرد؛ كأن تصبح العلاقة بين الراوي والمروي له أكثر قرباً من الجانب العاطفي منهما في البداية<sup>(١)</sup>، مثلما حدث في قصة: "إيضاح" لقد كسب القاتل تعاطف المتلقي بعدما وضح أسباب وتداعيات جريمته. وللمسافة أو صيغة السرد صور متعددة، من أهمها<sup>(٢)</sup>:

- ضبط المعلومة السردية أي التحكم بأشكالها ودرجاتها، فيمكن للراوي أن يقدم الحدث الواحد بصيغ مختلفة، كما يمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفياً، وأن يصور المشهد كأنه يقع أمامنا (صيغة العرض).
  - يمكن للراوي أن يتناول الحدث بوصفه حدثاً ماضياً أو آتياً، وينقل كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر، أو مباشر حر.
  - يمكن للراوي أن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسع فيها بزيادة التعليقات والاستطرادات.
  - يمكن للراوي أن يقف على مسافة قصيرة أو طويلة مما يروي فيضفي جواً من الثقة أو الشك حول المعلومات.
  - يمكن للراوي أن يعطي مساحة كبيرة للخطاب الداخلي من أجل إدخال القارئ إلى أعماق الشخصية، وتوليد الشعور بأننا أمام حياة تنمو أمامنا.
- إن جُلَّ هذه المصطلحات تتفق على مفهوم مشترك للرؤية السردية، وهو "معرفة موقع الراوي في المبنى الحكائي، وتحديد علاقاته الداخلية مع عناصر الرواية، وعلاقته الخارجية الخفية مع المؤلف الذي يختبئ وراءه"<sup>(٣)</sup>.
- كما فرق أنجيل بطرس بين نوعين من الرؤية السردية/ "وجهة النظر"، هما:<sup>(٤)</sup>
- وجهة النظر المعبرة عن فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية.
  - وجهة النظر الفنية المعبرة عن العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية.

والنوع الثاني "وجهة النظر الفنية"، وهو المقصود في هذا البحث، وإن كان من الصعب التفريق بين فلسفة القاص وما يختاره من أساليب فنية، كما أضاف أنجيل بطرس "إن دراسة وجهة النظر وما تنبئه من نقاط قد تبدأ بالتكنيك وتنتهي إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة"<sup>(٥)</sup> كما يحيل هذا القول إلى نقطة جوهرية من الناحية الفنية، هي: من صاحب وجهة النظر في القصة؟ هل هو القاص نفسه؟ أم الراوي الذي قد يكون واحداً من شخصيات القصة أو البطل نفسه، أو قد يكون شاهداً على الأحداث؟ فإذا كان

(١) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص ٥٠.

(٢) ينظر: لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١١٨، ١١٩.

(٣) سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السرد في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع عشر، صيف ١٣٩٣ هـ، ص ٢٠١.

(٤) أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مرجع سابق، ص ١٠٣.

(٥) أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مرجع سابق، ص ١٠٤.



القاص هو صاحب وجهة النظر؛ فالى أي مدى يحق له أن يقتحم العالم الخيالي الذي خلقه ليخاطب المتلقي؟ ويعلق على الأحداث التي يشكلها وعلى الشخصيات التي يرسمها؟ لعل هذه التساؤلات تكشف في ثنايا البحث عن وجهة النظر الفنية للحازمي أثناء تحليل مجموعاته القصصية.

#### مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الإجابة عن السؤال الرئيس:

- ما أنماط وجهة النظر الفنية التي تبناها الحازمي وهو يبني قصصه؟

#### أهداف البحث: يهدف البحث إلى:

- تنمية ملكة النقد وحسن العرض لدى الباحثة
- عرض تجليات المنظور الفني الذي تبناه القاص في بنية مجموعاته القصصية.

#### منهج البحث:

اقتضت طبيعة البحث استخدام "المنهج البنوي التحليلي للنصوص الأدبية"؛ لأنه يهتم بالبنية الداخلية للنص، وينظر إليه باعتباره وحدة متكاملة، وقد استندت الباحثة على آراء رواد السرد ونقاد البنيوية في نظريات ما بعد الحداثة مثل (استيفان توادروف، وجيرار جينيت).

#### أسباب البحث:

- اطلاع الباحثة على نتاج القاصّ الغزير وتتبعها لسيرته الذاتية؛ فغزارة نتاجه، وغناه الفكريّ أوجد عند الباحثة الدافعية إلى دراسة أعماله القصصية، وتحليلها من جهة تقنيات السرد الحديث.
- جودة الرؤية الفنية للكاتب التي استقطبت عدداً من كبار النقاد والأكاديميين للكتابة عنها.

#### خطة البحث:

وقد قسمت الباحثة البحث إلى مبحثين، هما:

- المقدمة: وفيها: أهمية البحث، ومشكلته، وأهدافه، وأسباب اختيار الموضوع، ومنهج البحث.

- المبحث لأول: الرؤية الداخلية، وفيه مطلبين:

المطلب الأول: سرد معلومة تخص دواخل شخصية وجوانبها النفسية:

المطلب الثاني: سرد أحداث متزامنة وغير متزامنة ووصفها وصفا سردياً:

- المبحث الثاني: الرؤية الخارجية، وفيه مطلبين:

- المطلب الأول: اتخاذ الراوي الشخصيةً مرايا تعكس الأحداث

- المطلب الثاني: مشاركة الراوي في الأحداث.

- الخاتمة

- المراجع.

## المبحث الأول: المنظور الفني

إنَّ للرؤية السردية الفنية في العمل الروائي دورًا بارزًا في تمييز وضعية (السارد/ الراوي) التي يتخذها داخل النص وتوضيح العلاقة التي تجمعها بالأحداث التي تدور داخل العمل القصصي،<sup>(١)</sup> ويمكن المنظور الفني للرؤية السردية في القصة القصيرة في دينامية الخلق الفني للمبدع وقدرته على تصوير عوالم جديدة، تتناسب والتحويلات الثقافية التي يعيشها، والقلق الفكري والحضاري الذي يحيط به؛ إذ الشكل الأدبي هو مجموعة "عناصر بنائية قابلة للتغيير، وهذا التغيير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية، وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى. ومعنى ذلك أن تطور وعي الفرد المبدع واستجابته للتحويلات التاريخية والحضارية تؤثر على تشكيل البناء الفني الذي يحمله"<sup>(٢)</sup>.

ولا يمكن الحديث عن الرؤية السردية منعزلاً عن مفهوم الراوي/ السارد؛ "لأن الراوي والرؤية كل واحد متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض بالآخر، فلا رؤية دون راوٍ، ولا راوٍ دون رؤية"<sup>(٣)</sup>.

والراوي هو "الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة"<sup>(٤)</sup>. أو هو "الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهرًا مخبرًا داخل النص، ممن يتولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية، فهو يملك القدرة على تقديم الشخصيات، وسماتها وملامحها الفكرية، وعلاقاتها، وتناقضاتها"<sup>(٥)</sup>. فيما تذهب يمني العيد إلى القول القول بأن الراوي: ما هو إلا تقنية ووسيطاً يستخدمه الكاتب ليكشف به عالم القصة، وبه يستدعي الشخصيات فاسحاً لها المجال لتتكلم عن نفسها.<sup>(٦)</sup>

ومن هنا فقد انصبَّ اهتمام المنظرين والنقاد على الكشف عن التنوع الوظيفي لموقع الراوي داخل الحدث السردية، وهذا التنوع هو دليل حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النص السردية إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة.<sup>(٧)</sup>

فهناك تصنيف الناقد الفرنسي (جان بويون J.Pouillon) الذي صنف (الرؤية السردية) في ثلاث، هي:<sup>(٨)</sup>

- الرؤية مع: وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي.
- الرؤية من الخلف: ويكون الراوي فيها عليماً بكل شيء، محيطاً بالأحداث.

(١) حميد الحمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص ٤٥-٤٧. يتصرف.

(٢) سمير حجازي، التفسير السوسولوجي لشيوع القصة القصيرة، مجلة فصول، القاهرة، المجلد (٢)، العدد (٤)، ١٩٨٢م، ص ١٥٤.

(٣) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردية، (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٩٠م، ص ١١٧.

(٤) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩٢م، ص ١١.

(٥) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردية، (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، مرجع سابق، ص ١١٧.

(٦) يمني العيد، تقنيات السرد الحديث في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط: ٢، ١٩٩٩، ص ٨٨.

(٧) ينظر: محمد عزّام، شعرية الخطاب السردية/ دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م: ٨٨. وينظر: جبرار حنينيت، خطاب الحكاية، ص ٢٦٤-٢٦٥.

(٨) ينظر: خطاب الحكاية: ٢٠١ وما بعدها.

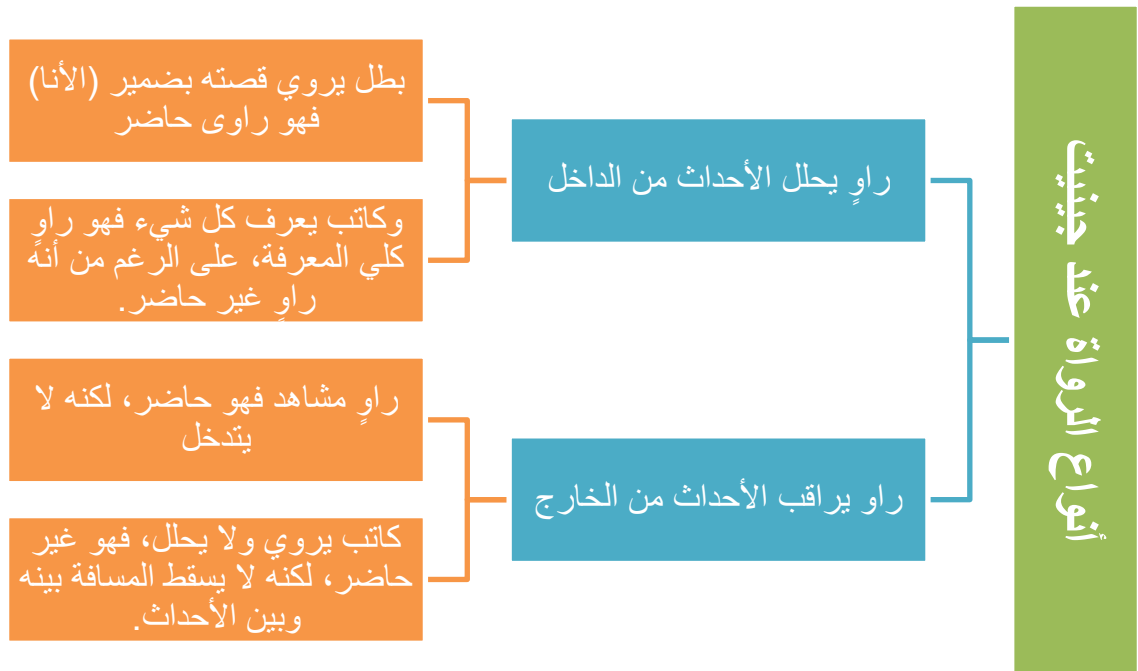
(٩) نقلًا عن: يوسف بن جابر إسكندر، وأحمد عبد الرزاق ناصر، الرؤية السردية في روايات نجم والي، مجلة الآداب، العدد ١٠٢، ص ٢٥٠.

- الرؤية من الخارج: ويكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية.

أما (تودوروف) فقد اعتمد تقسيم جان بويون الثلاثي وذلك في كتابه (الأدب والدلالة) وهذه الأنواع هي على النحو التالي<sup>(١)</sup>:

الراوي < الشخصية (الرؤية الخلفية)	الراوي = الشخصية (الرؤية المحايدة)	الراوي > الشخصية (الرؤية الخارجية)
حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهتم أن يفسر كيفية حصوله هذه المعرفة: فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله.	وهذه الرؤية تتطابق فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات، ويمكن فيها استخدام ضمير المتكلم، أو الغائب، ويمكن للراوي أن يتابع حدثاً واحداً أو عدة أحداث معاً.	معرفة الراوي هنا تتضاءل، فيعرف أقل من أي واحدة من الشخصيات، ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه.

أما جيرار جينيت فقد جمع أنواع الرواة الذين ذكرهم (بويون) في نوعين:<sup>(٢)</sup>.



وقد فرق ف.ك. شتانتيل عام ١٩٥٥ بين ثلاث حالات من أنماط الرؤية السردية، حيث إن: "الحالة الأولى هي حالة المؤلف العليم، والثانية هي الحالة التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات، أما الحالة الثالثة فتتمثل في الحكاية التي تحكى بضمير الغائب وفقاً لوجهة نظر إحدى الشخصيات "

(١) تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦م، ص ٧٨.

(٢) ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ٢٠١ وما بعدها.

ويرى — جينيت — بأن الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة ليس اختلافًا في وجهة النظر، إنما الفارق يقتصر في كون السارد عمليًا في إحداها هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى "مؤلف" غائب من القصة. (١)

ولم يقتصر الأمر لدى النقاد على الضمير وتنوعاته -المتكلم والغائب والخطاب-، بل تعداه إلى العلاقة بين الراوي والشخصية، ومدى التطابق الذي يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارنةً بشخصيات الرواية؛ لأن هذه العلاقة تتأسس على المنظور الفني في الصياغة السردية للخطاب القصصي، "إذ تؤدي تلك العلاقة إلى تنوع الأساليب في صياغة الفن القصصي بعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها، وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير" (٢).

وما سبق يتوافق مع رأي صلاح فضل "أنّ الضمير الذي يستخدمه الراوي في القصة ليس مؤشراً حاسماً يحدد علاقة المؤلف بالأحداث، فقد تكون القصة مبنية على الغائب بينما تمثل في حقيقة الأمر أعماق أبعاد ضمير المتكلم، وبالعكس ذلك، حين تكون مبنية على المتكلم ولا تتصل بالمؤلف في شيء، فبوسعه أن يحولها إلى الغائب دون أن تهتز مستوياتها". (٣)

وتستخلص الباحثة مما سبق أن نظر النقاد إلى التفريق بين الرواة قد تركز حول علاقة الراوي بالرؤية السردية، ومدى قربه أو بعده عن شخصيات الرواية (سواء كانوا محوريين أو ثانويين)، وبناءً على ذلك فإن موقع الضمير وتأثيره الفني في تشكيل الرؤية السردية للراوي داخل عالم القص يسهم في مساعدة المتلقي في تحديد زوايا هذه الرؤية، وذلك عندما يربط هذه الضمائر بوظائفها التواصلية البنيوية، التي رصدها جاكوبسون في مخططه الشهير، وهي على النحو الآتي: (٤)

- الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية: وهي تتعلق بشيوع ضمير المتكلم، وموقف الراوي من الأفكار التي يتكلم عنها.

- الوظيفة الإفهامية: وهي مختصة بضمير الخطاب الذي يكشف عن استجابة المرسل إليه للرسالة.

- الوظيفة المرجعية: وهي خاصة بضمير الغائب، حيث تشكل السياق الرابط بين الرسالة والموضوع الذي تشير إليه.

فالمنظور الفني للرؤية السردية يعتمد على اختلاف موقع الراوي في النص السردى لاختلاف سياقه المرجعي بالحكاية التي يرويها، فإما أن يتخذ جانب الموضوعية في الوصف والسرد، وإما أن يغلب على رؤيته الجانب الذاتي في العرض، وينبغي التنبيه إلى أن هذا التقسيم لغرض البحث ليس إلا، لأن الجانبين الموضوعي والذاتي لا ينفصلان عند القاص المتميز، إذ إنه لا يبنى رؤيته على موضوعية تامة، ولا ذاتية تامة، بل إنه يمزج بينهما ليخرج لنا بخطابه السردى كثيف الدلالة، كما ورد سابقاً فإنه من الشائع أن الرؤية السردية تنقسم إلى ثلاثة أقسام؛ الرؤية من الداخل، والراوي يحكي بضمير المتكلم فيها، والرؤية من الخارج والراوي يحكي فيها بضمير الغائب، والرؤية مع أو المصاحبة أو المجاورة ويتحكي فيها الراوي بضمير المتكلم، إلا إن معرفته بالشخصية تكون محدودة، فلا تتجاوز معرفة الشخصية عن ذاتها، والقسم الثالث غير منتشر سواء في قصص الحازمي أو في السرد القصصي بشكل عام، لذلك سيتم تناول إنتاج الحازمي

(١) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة (محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي)، منشورات الاختلاف، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣ م، ص ١٦٦

(٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤ م، ص ١٨٥

(٣) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، ص ٢٩٣

(٤) رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، (١٩٨٨م)، ص ٢٨ - ٢٩.

القصصي من خلال مطلبين وهما الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، وقد قسم البحث المنظور الفني للرؤية السردية للقاص (حسن حجاب الحازمي) في مجموعاته القصصية إلى المطلبين الآتيين:

### المطلب الأول: الرؤية الخارجية

أطلق توماشفسكي على هذا النوع "السرد الموضوعي"، وهو مقابلٌ للسرد الشخصي أو الذاتي، لأن السارد أو الراوي في هذه الرؤية على علم بكل شيء، وهو موجود في كل مكان، ويتحكم ويوجه الأشياء كما يريد، ويسمى الراوي العليم لأنه يعلم عن الشخصية كل شيء، ويعلم أكثر من الشخصية نفسها، وتُمثل هذه الرؤية رياضياً كما يأتي: «الرَّوِي < الشَّخْصِيَّةُ»<sup>(١)</sup>، ويتجلى هذا النمط في "إيراد الراوي معلومات تتجاوز طاقة إدراك شخصية مشاركة أو شاهد عيان مجهول، فيورد على سبيل المثال، معلومة تخص دواخل شخصية تجهلها الشخصية نفسها، أو ينقل أحداثاً متزامنة تدور في أمكنة متباعدة"<sup>(٢)</sup>.

ففي هذا النوع من الرؤية السردية يبدو الراوي أو السارد على معرفةٍ ودرايةٍ كبيرة عن الشخصيات ومكوناتها، ويشاع هذا الأسلوب في السرد التقليدي، أو الروايات التاريخية، فنجد السارد يُلمُّ بكامل التفاصيل التي تتعلق بعالمه الروائي، إضافةً إلى أنه كاشفٌ لأسرار وبواطن الشخصيات في هذا العالم.

كما يُوصَف الرَّوِي في هذا النَّوع بأنه الرَّوِي العليم الذي يَتَفوق بمعرفته حول النص على جميع الشَّخْصِيَّات الموجودة في داخل النص بما فيها شخصية البطل، ويتجاوز الرَّوِي من خلال تلك المعرفة التي يَمْتَلِكها جميع التَّوَقَّعات التي تُصدر عن شخصيات النَّص، وله قدرة كبيرة على استبطان الشَّخْصِيَّات وسَبْرِ أَعْوَارها.<sup>(٣)</sup>

وقد قلَّ الاعتماد على السرد الموضوعي - في السرد المعاصر - لبناء الرؤية السردية؛ فقد تبوأ الراوي مكانةً خاصة في القصة القصيرة الحديث -بفعل تقنياتها الجديدة المتنوعة- فاقت تلك المكانة الشخصية البطل للأحداث، وذلك تأكيداً لتوظيف تقنية المشهد المسرحي، وتراجع العناصر الدينامية لصالح العناصر السكونية الإشارية، يقترن ذلك باستخدام مكثف للصوت أو الأصوات، والذي يأخذ مكان السرد الخيطي أو يخترقه أو يقطعها مثلما يحدث للأصدقاء والأحلام والذكريات، هذا الانتقال والتحول في العناصر الفنية يتطلب الإفادة القصوى من تقنية القصيدة، والتي تسهم وتساعد في تقديم لحظة كثيفة تتوافق أحداث متباينة، متعددة بلغات متباينة، بحيث تتولد الدلالة من العلاقات، بقدر ما تتولد من مضمون العبارات والأحداث، وتغدو عناصر القصة وأجزاؤها دالة بقدر واحد<sup>(٤)</sup>.

ولذلك فقد تأسست موضوعية الرؤية على التخفي والترميز، لذلك كان لا بد للراوي من " وسيلة فنية تخفيه، إذ يسرد خلف الشخصيات وإلا انكشف تدخله، وبان من يروي هو الروائي الذي يعرف كل شيء"<sup>(٥)</sup>. وتتمثل أهم تقنيات هذه الوسيلة في الضمير الغائب (هو)؛ إذ يعد هذا الضمير من أكثر الضمائر تداولاً واستعمالاً في المنظور الموضوعي ذي الرؤية الخارجية.

(١) هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردية في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، جمهورية السودان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص ١٠٥-١٠٦. بتصرف.

(٢) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٦٥.

(٣) هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردية في القصة القصيرة، ص ١٠٥-١٠٦. بتصرف.

(٤) بدر عبد الملك، القصة القصيرة والصوت النسائي في دولة الإمارات العربية المتحدة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٩٥م، ص ١١٦.

(٥) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص ١٧٧/١٧٨.



وقد وظّف القاص (حسن حجاب الحازمي) هذه الرؤية من خلال ظهور صوت الراوي/ السارد وغياب الشخصية بنفسها؛ لتحضر على لسان هذا الراوي، ويمكن الكشف عن هذا النمط من الرؤية السردية عند الحازمي عبر فعلين سرديين يتسمان بالموضوعية، سيتم تناولها في المطالب الآتية.

### المطلب الأول: سرد معلومة تخص دواخل الشخصية وجوانبها النفسية:

تنطلق هذه الرؤية من الحقيقة القائلة بأن الشخصية في الخطاب السردية هي كائن ورقي، إذ إن هوية الشخصية الحكائية ليست لذاتها كما يقول حميد الحمداني؛ أي إن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص السردية، لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة على ما هو ضد الشخصية، أي على ما هو ليس بشخصية محدّدة، مثال ذلك: ضمير غائب؛ هذا الضمير كما يراه (بنفيس) ليس إلا شكلاً لفظياً وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية، لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليُقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية<sup>(١)</sup>.

ويمكن تطبيق هذه الرؤية على نماذج من المجموعات القصصية للفاصل على النحو الآتي:

#### ١- مجموعة (أمس):

يتمظهر في قصة (أمنية) ضمير الغائب بوظيفته السياقية المرجعية، حيث يتساق مع الأبعاد الزمنية للأحداث، من خلال تقديم الراوي لشخصية (أحمد) يقول: "كان في العشرين حين تزوجت، سبقه إليها ابن عمها، بينما كان يخطط لخطبتها، ليخبرها أنها فاتنة، وأنه يحبها، وأنها أمنية حياته"<sup>(٢)</sup>. فالراوي هنا عليم ومطلع على ما يدور في نفس الشخصية، وهو داخل الحدث السردية، ويعلم ما تفكر به الشخصيات ويعلم بماضيها، ولا يسند هذه المعلومات إلى إحدى شخصيات الرواية، بل يسندها إلى نفسه.

وفي قصة (نسيان) يحضر الراوي بشكل تام من خلال صيغة الغياب، ليورد للمتلقي معلومات تخص دواخل الشخصية، فيقول: "سيبكي طويلاً، سيبكيها بحرقه، سيلوم نفسه كثيراً لأنه لم يكن باراً بها كما ينبغي، استسلم للغربة وترهات العمل، ومشاكل الحياة، ومشاعل الأبناء، ونسي أمه، نسي شوقها اللاذع في كل مكاملة هاتفية، ولهفتها الدائمة لرؤيته"<sup>(٣)</sup>.

وفي قصة (لمحوك) يتولى الراوي الخارجي بيان مجاهل شخصية الفتاة النفسية، بعد أن قرأت رسالة الحب المرسله إليها من قبل ابن عمها: يقول الراوي: "كيف كبر في داخلها حتى أصبح كل عالمها، ما الذي جاء به الليلة بهذا القرب، وهذا الوضوح؟ هل لأنها فكرت فيه قبل أن تنام؟ كل ليلة وهي تفكر فيه، هل لرسائله التي أرسلها على جوالها دخل في حضوره؟"<sup>(٤)</sup>.

فالراوي هنا خارجي، إلا إنه يتمتع بإدراك واسع لكل أعماق الشخصية؛ فهو بصف الحالة النفسية لها، وما تعاني منه، ولا يكتفي بذلك، إنما يقوم بوصف الجو النفسي الذي توجد فيه.

فهو حريص على التواجد مع الشخصية ومراقبة كل ما يجري في دواخلها النفسية، حيث يفتح فضاء السرد من خلاله وعبر وصفه المباشر لكل شيء. إذ يؤدي الوصف في الخطاب السردية إلى ببطء الحركة، وأحياناً إلى التوقف، وفي الرواية الجديدة يشكل الوصف نقطة توقف يظهر الراوي من خلالها مأخوذاً بالشيء الذي يتأمله وضائعاً فيه<sup>(٥)</sup>.

(١) ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص ٥٠.

(٢) مجموعة أمس، ص ١٥.

(٣) مجموعة أمس، ص ٧٥.

(٤) مجموعة أمس، ص ٢٦.

(٥) لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٧٣.

## ٢- مجموعة (ذاكرة الدقائق الأخيرة):

في قصة (عائدة عدًا) يحاول الراوي معالجة الحالة التي أرقت (سيدة الصمت)، متمثلة في الاستخدام الأرعن (للهاثف اللعين الذي لا يرحم)، فتراها " تقف أمام الهاتف مترددة بين الإقدام والإحجام، بين الرد وعدم الرد"<sup>(١)</sup>. وتظهر حالة التآرجح بين القبول والرفض في الاستجابة، " ردي فلعله زوجك يريد أن يطمئن عليك، لا تردي فلن يكون إلا واحدًا من خفافيش الليل، ردي فربما حدث لزوجك شيء .. لا تردي فلعله أحد الغرباء أراد أن يتأكد من وحدتك"<sup>(٢)</sup>.

ولا يمكنُ التخلص من وجود الراوي الخارجي هنا؛ لأن حضوره طاع، يكمن في سلطته في سرد المحكي، والولوج إلى دواخل الشخصية والتحدث عما يعترئها من مشاعر وأحاسيس، ويمتلك الراوي في هذا السرد موقعه السلطوي على النص، وعلى إدارة الأحداث وتنظيمها، وذلك من خلال خلق فضاء نصي لأفعال الأمر والنهي الآتية منه للشخصية المشاركة في السرد، وهذا يولد لدى المروي له (المتلقي) الفضول للكشف عن ردة فعل الشخصية تجاه هذه الأوامر والنواهي، فهذه العلامات النصية هي من صنع راوٍ يمتلك سلطةً تفوق قدرة الشخصيات المشاركة.

## ٣- مجموعة (تلك التفاصيل):

في قصة (نقيق الضفادع) يقوم الراوي برسم صورة لكائن غير محدد؛ أهو إنسان؟ أم ضفدع؟ ويبدو أن الكاتب أراد عدم التحديد؛ كي يكتف الدلالة حول الحدث، وليس الشخصية، فالحدث هنا هو الرغبة في الاستقرار والبحث عن الحياة المطمئنة، يقول رامزًا إلى هذا الكائن في تتابع نمطية حياته اليومية: "انترع نفسه بصعوبة من دماء الماء، وللمرة الأولى في حياته يشعر برغبة حقيقية في ألا يعود في مواعده الليلي الذي اعتاد العودة فيه كل ليلة بلا انقطاع"<sup>(٣)</sup>.

فالراوي يسرد كل ما يتعلق بهذا الكائن، ويعطي للمروي له كل المعلومات الخاصة بمعاناته اليومية، ولا يقوم الراوي بإسناد هذه المعرفة إلى شخصيات أخرى في السرد، بل يسندها إلى ذاته متوجهًا إلى المروي له ومعلنًا عن نفسه بأنه الراوي.

ويستمر الراوي في إثبات وجوده مرةً مرةً بوصفه ذا سلطة في الولوج إلى أعماق الشخصية، وذلك بأن يصف خوفها وقلقها، أو معاناتها وحزنها، أو حديثها مع ذاتها، مستخدمًا الأفعال الدالة على الزمن الماضي من خلال ضمير الغائب.

## ٤- مجموعة (أضغاث أحلام):

تتداخل في هذه الرؤية- الشخصيات في السرد، فلحظة يقدم السارد شخصية ما يصحب معها أخرى، وغالبًا ما تكون الشخصية المصحوبة هي شخصية السارد أو الراوي، حيث يوظف الكاتب هنا ثنائية الصوت، موزعة بين الأنا والهُو، أي بين الراوي والبطل، "هذا التداخل والتضمين للأصوات والضمائر وهي في حالة حوار هادئ ومتداع ومقتصد يولجنا في اللعبة الفنية، فاللعب باللغة يخلق مناخًا فنيًا لتقابل وصراع الشخصية مع ذاتها، في حالة من التجاوز والتضاد"<sup>(٤)</sup>.

ويظهر هذا التداخل للأصوات في المراوحة بين ضميري الغائب والمنكلم تظهر في قصة (كيفك)، يقول: "هو الذي كان يعرفها بقلبه... قلبه الذي يقفز في صدره وهي تفكر في الخروج... ويسقط على الأرض

(١) حسن بن حجاب الحازمي، ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ١٢.

(٢) حسن بن حجاب الحازمي، ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ١٢.

(٣) مجموعة تلك التفاصيل، ص ٦٥.

(٤) بدر عبد الملك، القصة القصيرة والصوت النسائي في دولة الإمارات العربية المتحدة، مرجع سابق، ص ١٢٩.

حين تخرج... وتمر أمام بيتهم وهو واقف ينتظرها، ويرقص طرباً وهي تغمره بابتسامتها الأعذب وتساله بارتباك... كيفك... فيرد: بخير... ويضيف في نفسه: ما دمت أراك فأنا بخير. الليلة مرت من أمامه ودخلت بيت أهلها مع أطفالها... لم تسلّم ولم يعرفه. وقف مندهشاً! أهذه هي؟ هل للزمن كل هذه القسوة؟ تمنى لو أنه انتبه لها قبل أن تدخل! تمنى لو رأى ابتسامتها الأعذب!! وهو غارق في أمنياته واندهاشه فاجأته بسؤالها: كيفك؟<sup>(١)</sup>.

ثمة مسافة تفصل الراوي عن شخصيات السرد تتيح له فرصة رؤية العالم القصصي كله في المحكي الذي يقدمه؛ ويرجع ذلك إلى الموقع الذي ينظر من خلاله على أحداث القص؛ حيث يقبع في زوايا خارجية عن شخصيات السرد، مما جعله على معرفة بكل ما يدور في القصة؛ لكونه يتحدث باسم الشخصيات (هو)، (هي)، وتُعرف رواها من خلاله، كما أنه يعلم مصائر الشخصيات وحقيقة أفعالها.<sup>(٢)</sup>

فالراوي هنا ينطلق من رؤية خارجية لكنها على دراية بشخصيات الرواية ودوافعها النفسية، فضمير (الأنا) الأكثر التصاقاً بالشخصية السردية يتراجع في كثير من المواقف السردية ليبرز ضمير (هو) ومن ثم ضمير المخاطب في بعض المشاهد الحوارية. فالراوي هنا يكشف عن الحالة النفسية للبطل، وما أصابه من دهشة عما حدث له أثناء مرور معشوقته دون أن تلقي عليه السلام كما اعتاد منها، فهذا التوصيف الخارجي هو في الآن ذاته توصيف للحالة النفسية للبطل، وهو ينتظر أمام بيت الحبيبة، مبتسمة بلا سلام!

### المطلب الثاني: سرد أحداث متزامنة وغير متزامنة ووصفها وصفاً سردياً:

إن الراوي الذي يقدر أن يكون موجوداً في أمكنة مختلفة في الوقت نفسه، وعلى حركات متغايرة وراء مشاهد تحدث في أمكنة مختلفة يسمى -حسب تسمية جيرالد بيرس- بـ (السارد دائم الحضور Objective narrative)، والساردون دائمو الحضور هم نماذج للسرد التاريخي، لكنهم ليسوا بالضرورة محيطين بكل شيء، فإن الساردين المحيطين بكل شيء ليسوا بالضرورة حاضرين دائماً<sup>(٣)</sup>.

تتبدى الرؤية السردية هنا عن طريق اقتصار وتحجيم دور الشخصيات على فعل الحدث، دون المشاركة في قصه. فالشخصيات المشاركة في الأحداث لا تمتلك سلطة على نفسها غير تلك التي يعطيها لها الراوي، فتبقى غير مشاركة في نقل الأحداث إلى اللحظة التي يسمح فيها الراوي بدخولها من خلال تهيئة المشهد المناسب لانتقال الكلام منه إلى الشخصية.

ويتم ذلك من خلال تسريد الراوي للشخصية من خلال ضمير الغائب، ثم اعتماد تقنية الحوار بين الشخصية المسرودة مع الشخصيات الأخرى بضمير المتكلم. ويمكن تتبع تلك الرؤية في نماذج من المجموعات القصصية على هذا النحو:

#### ١- مجموعة (أمس):

ففي قصة (أمنية) يفسح الراوي المجال للشخصيات أن تتكلم بضمير المتكلم، كما في الحوار الذي دار بين أحمد وأخيه، حين رتب للقاء أحمد وهو مريض يشارف على الموت بعائشة بعد مرور أربعين سنة، حيث يتدخل الراوي ويصف حرارة هذا الحدث، من خلال استعمال ضمير الغائب، ثم يعقب ذلك بحوار جديد بين أحمد وعائشة، يقول: " كأنها قرأت ما يدور في رأسه.. اقتربت منه، وضعت يدها على جبهتها المعروقة،

(١) مجموعة أضغاث أحلام، ص ٦٢.

(٢) ينظر: ألبيريس ر.م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، 2، د.ت، ص ١٣٣.

(٣) يُنظر: جيرالد برنس، المصطلح السردية، ترجمة: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م،

اقتربت أكثر وقبلته في جبهته، ثم ضمته إلى صدرها بقوة، وأبقت رأسه هناك وسمعته ينشج فضمته أكثر وقالت بحرقة: فذاك روح روجي يا أحمد"<sup>(١)</sup>.

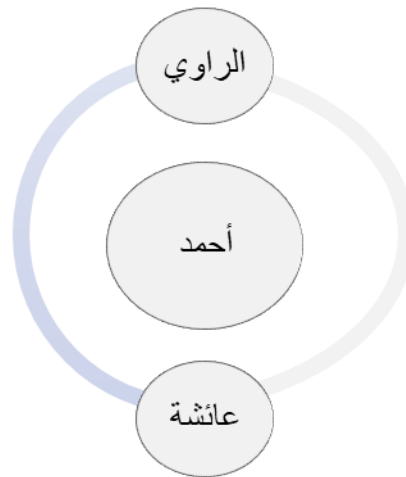
يشترك الضميران السرديان -الأول: (المتكلم)، والثاني: (الغائب)- في مهمة التقديم المباشر للشخصية، حيث يمسك الروائي بخيوط الرواية بوصفه فاعلاً في الأحداث، أو شاهداً عليماً<sup>(٢)</sup>، وإن كانت كفة الضمير السردى الأول أكثر رجوحاً؛ ذلك أنه -كما يقول تودرووف-: "من يقول أنا في الرواية ليس أنا الخطاب؛ أي من يقول أنا في الرواية ليس إلا مجرد شخصية من شخصيات القصة، يتحدث بالأسلوب المباشر؛ ليضيف على كلامه الموضوعية التي يتطلبها تصديق القصة، وتعبيره بضمير المتكلم لا يجعله هو نفسه فاعلاً في الخطاب، ففاعل الخطاب أنا أخرى غير مرئية دائماً، وهذه الأنا غير المرئية تحيل إلى الراوي، ذلك الصوت الشعري المختبئ تحت الخطاب اللغوي"<sup>(٣)</sup>.

فالشخصيات المشاركة في الأحداث ليس لديها سلطة على نفسها غير تلك التي يعطيها لها الراوي الخارجي، فتبقى غير مشاركة في وصف الحدث وتسريده حتى اللحظة التي يسمح فيها الراوي بدخولها من خلال تهيئة الحوار المناسب لانتقال الكلام منه إلى الشخصية.

فمشهد احتضار (أحمد)، وعطف عائشة وإشفاقها عليه جعل الراوي يتعاطف معه هو الآخر في هذا المشهد، فترك لها حرية التعبير عما يجول بخاطرهما من مشاعر الأسى والحنين والحزن على فراقه، ومن ثم فقد قام بتحويل النص من الخارج إلى ذات الشخصية عبر جملة (فذاك روح روجي يا أحمد).

وبناء على ما سبق فإن الرؤية السردية في هذا النموذج تتأسس على ما يلي:

- ١- الراوي الخارجي يسيطر على السرد وعلى مجريات الأحداث.
  - ٢- دور الشخصيات تم تحجيمه وحصره في فعل الحدث والحوار دون المشاركة في قصه.
- وهذا الشكل يبين المحور الرئيسي الذي تدور حوله الرؤية السردية للنموذج السابق.



(١) مجموعة أمس، ص ٢٢.

(٢) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ٣٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٨.

ف (أحمد) هنا يعد محور الأحداث الرئيس؛ فهو حدثٌ واحدٌ لشخصية واحدة، وإن كان وجوده في هذا المقطع رؤيةً دون صوت، وعائشة ينصب اهتمامها على معرفة الحدث الخاص بأحمد، وهذا ما جعل نصيب الراوي في السرد أكثر من الشخصيات.

## ٢- مجموعة (ذاكرة الدقائق الأخيرة):

كما في قصة (مقاطع من رحلة الضنى)، " كان الحزن رابضًا في قلب أبي، وكان يقتل أمي يومًا بعد يوم" (١). ففي الوقت الذي يربض الحزن في قلب الأب بوصفه المضغ الحساسة في الجسد، نجد الأم يشملها الحزن القاتل بكل أعضائها.

ولا تقتصر الرؤية الخارجية على استخدام تقنية ضمير الغياب، لا إن ضمير المخاطب (أنت / أنتِ) له حضور قوي في عالم السرد لدى القاص، خاصة حين يعتمد الراوي هذا الضمير - إلى جانب ضمير المتكلم - كما يقول ميشال بوتور: "إنه الصيغة الوحيدة التي تشعر القارئ بالانتماء والالتزام إلى النص، فهو ضمير القارئ إن صح التعبير، الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي تروى له القصة" (٢).

وفي قصة (عائدة أنا) استطاعت الزوجة في آخر ليلة لها في العاصمة أن تخرج عن صمتها، وترجمت تخيلاتها أفعالاً وسهوماً في وجه ذلك العاشق المتمرد، "استمع إلي يا عاشق التسلية، فهموم الآخرين جزء من تسليتك.. هذه الصامته ليست أميرة فتتكبر عليك، ولا ملكة فتحتقرك، حبيبتك التي تدعي أنت عبثاً أنها حبيبتك ليست إلا زهرة ريفية زُرعت بعفوية" (٣).

هذا النص يثير إشكالية أنواع المتلقين: الضمني- الفعلي، فالمتلقي الفعلي (عاشق التسلية) هو الذي يتوجه إليه بالخطاب، ومن ثم فإن الرؤية السردية تحول الرسالة من اتجاهها إلى شخصية (عاشق التسلية) بوصفه متلقيًا فعليًا إلى القارئ باعتباره متلقيًا ضمنيًا، عبر استعمال ضميره الطبيعي الضمير الثاني الـ «أنت»، وإن كانت الـ «أنت» هنا تخص شخصيًا داخل العالم الروائي، ولا تخص القارئ.

وبناءً على هذا، فإذا كان القاص يوظف مقولة سردية واحدة في تقنيتين سرديتين، كالرؤية السردية للشخصية وإثارة إشكالية أنواع المتلقين، كما في النموذج السابق، فإنه يسعى إلى أن يؤدي بهذا مهمتين:

الأولى: تكثيف عملية السرد بتحميل اللغة أكثر من وظيفة.

الثانية: إبراز صفات الشخصية في ضوء علاقاتها بغيرها.

وفي قصة (عيد) لا يتمحور دور الراوي في السرد المباشر للأحداث، إذ يعتمد إلى نقل الحدث ووصفه بجانب بيان الأثر النفسي لأماكن الحدث، ويظهر ذلك في سرد تتابع الأحداث الآتية:

- وجود الأم وابنها في مدينة الألعاب.
- تدخل الصديقة لمنح الطفل وقتًا أطول للعب.
- حركة الطفل باتجاه الخطر والموت.
- نهاية الأحداث وفجعة الأم بموت الابن.

(١) حسن بن حجاب الحازمي، ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ٤٩.

(٢) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط: ٣، ١٩٨٦، ص

(٣) حسن بن حجاب الحازمي، ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ١٣.

فيقول:

- " كانت مدينة جدة غارقة في الأضواء".
- " كانت مدينة الألعاب وحدها مملكة الضوء".
- " ثانية واحدة فقط، واحدة فقط، غرقت بعدها مدينة الأضواء في الفجعية، وغرق ثوب العيد في الدم"<sup>(١)</sup>.

فالراوي هنا عليمٌ ومطلعٌ على ما يدور في الحدث، ويروي ذلك من خلال كاميرا درامية كلية، إذ نلاحظ الكاميرا وهي تدور مع الحدث تصور لنا ما تلتقطه، فوجود الراوي الخارجي هنا يتمثل في وضع المروي له (المتلقي) في الإطار البصري الفكري للفضاء المكاني الذي يشكل بؤرة الحدث، وهو بذلك يلفت انتباه المروي له عبر هذا الوصف إلى وجوده باعتباره متابعًا للشخصيات من مكان قريب.

### ٣- مجموعة (تلك التفاصيل):

في قصة (نقيق الضفادع) يقول السارد واصفًا الحدث اليومي المعتاد للضفدع الذي يخرج من مكانه الدافئ إلى المكان الآخر المليء بالصعوبات كي يزور أهله، "وصل منهكًا إلى طرف الإسفلت، وقف حيث اعتاد أن يقف كل مرة، مستردًا أنفاسه ومنتظرًا خلو الطريق، كان عليه أن يقفز بضعة أمتار صعودًا قبل أن يصل إلى الطريق الإسفلتي الذي يفصل بين المنطقتين، كما كان عليه أن يقف طويلًا على طرف الإسفلت الغربي حتى تهدأ الحركة تمامًا، ويستطيع عبوره إلى الجهة الشرقية، ومن ثم يقفز بضعة أمتار نزولًا إلى بيت أهله"<sup>(٢)</sup>.

فالراوي هنا هو المسيطر على السرد وعلى مجريات الأحداث، وله القدرة على التواجد في أكثر من مكان في آن واحد. حيث يقوم الراوي بالربط بين سلوك الشخصية، وبين إطار بصري ملتقط من خلال كاميرا كلية لأبعاد المشهد كاملاً، بحيث تغطي الصورة المحيط المكاني الحاف بالحدث، ليعكس من خلالها حالة المعاناة التي تمر بها الشخصية مع محيطها، وتمردها، ورد فعلها تجاه واقعها.

### ٤- مجموعة (أضغاث أحلام):

في قصة «خلف الزجاج العاكس» يستخدم الراوي "ضمير الغائب"، وهو ضمير يُستدعى بكثرة عند توصيف الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث، من مشاهدات حياتية، أو ملامح مفردات البيئة التي ترسم الصور الحياتية التي تشارك في تشكيل ملامح الحدث أو الشخصية، "رأيت شابين يرتديان ملابس رياضية يجريان في الشارع،...ورأيا نهر الدم يتدفق خارجًا، فقفزنا من فوقه ولم يلتفتا، ورأيت بائع الأيس كريم يخترق بعربته الملونة نهر الدم، دون أن ينتبه إلى جثتي أيمن ونوال زبونيه الدائمين،...ورأيت سيارات كثيرة تمرق مسرعة، تخوض في الدم كأنه ماء، وترشه على جدران المنازل...ورأيت أناسًا كثيرين يمشون، ويرفعون أطراف ثيابهم حين يصلون نهر الدم، ويجتازونه بحذر، ولا أحد منهم يلتفت إلى بوابتنا المخلوعة وجثث أهلي الملقاة، ودمهم المتدفق. ورأيت كثيرين بعد أن سكت صوت الرصاص سعدوا إلى أسطح منازلهم وأخذوا يتفرجون على فنائنا المهدم"<sup>(٣)</sup>.

فالرؤية الخارجية تستند هنا إلى المونولوج الداخلي المرتبط بالرؤية البصرية الحقيقية لما يحدث في السرد. فنحن لا نعلم الأشخاص المذكورين في السرد؛ لأن الراوي لا يصف إلا المظهر الخارجي لهم، مستخدمًا كاميرا تعرض لنا صورة لهذا الحدث، بشكل لا يمكنه الولوج إلى دواخل تلك الشخصيات.

(١) حسن بن حجاب الحازمي، ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ٣٣ - ٣٤.

(٢) مجموعة تلك التفاصيل، ص ٦٦.

(٣) حسن بن حجاب الحازمي، أضغاث أحلام، ص ٤٩.

وعلى الرغم من أن الراوي هنا يقوم بوصف الحدث خارجياً دون الدخول في أعماق الشخصية؛ إلا إن الوصف لم يكن موضوعياً بشكل تام، إذ يروي الحدث من خلال إحساسه النفسي المنكسر، وليس من خلال الوصف الخارجي المجرد.

وتعتمد الرؤية السردية الخارجية على تعدد الأصوات في الملفوظ السردية، كما في قصة (نهاية)، يقول الراوي: " وحين تقترب عقارب الساعة من العاشرة مساءً، تشتعل أطراف أصابعها، وتظل تقاوم رغبة جارفة في الضغط على أرقام هاتفه، تقترب من الهاتف وتبتعد... تقترب وتبتعد، وتقترب تقرب تماماً كالمدمن، وحين تضغط آخر رقم تتمنى لو أنها لم تفعل، تتمنى ألا يرد، فيفاجئها صوته الأجنس: أهلاً هدى، ماذا لدينا هذا المساء؟ تعجبها صيغة الجمع هذه، تسعدها، تشعرها أن هناك شيئاً مشتركاً بينهما، شيئاً نما وتطور وتحول، تدركه في نفسها تماماً، وتستشعره في صوته، في خطابه الذي سحب منه كلمة الأخت هدى، وأصبح يناديها هدى بلا ألقاب، بل يتلذذ كثيراً بنطقه" (١).

في هذا النموذج برغم أنه يطغى فيه ضمير الغياب، إلا إنه لا يعاني من غياب تام للشخصيات في مقابل الراوي، فنحن أمام وظائف عدة يحققها الملفوظ السردية، كالاتي:

- نحن أمام تسريد لأكثر من شخصية في رؤية سردية واحدة: الراوي الخارجي- هدى- الرجل النبيل.
- كل من هدى والرجل النبيل على علاقة ما يقوم عليها الحدث السردية.
- وأحدهما (الرجل النبيل) رئيس للآخر، وآخر مرؤوس (هدى)؛ أي إننا أمام علاقة تراتبية.
- هناك فعلا متضادان دلاليًا من حيث وظيفتهما: تقترب- تبتعد، فالاقتراب ثقة، والابتعاد جبن.

فإذا كانت الرؤية السردية هنا تسعى للجمع بين شخصيتين يرتبطان فيما بينهما بواقع معين في الخارج بين رئيس ومرؤوس، فإن تعدد الأصوات الجامع بين صوت السارد وصوت الرجل النبيل يسعى إلى التنبير على العلاقة النفسية بينهما، ومن ثم فتعدد الأصوات يصلح أن يكون وسيلة لدراسة البناء القصصي للسرد ككل.

من العرض السابق للرؤية الخارجية يمكن حصر مواقع الراوي الخارجي في المحكي القصصي لحسن حجاب الحازمي في الآتي:

- أ- الرؤية الخارجية تقوم على تصوير مشهد لإبراز الانفعالات التي تصدر عن الشخصية.
- ب- الرؤية الخارجية تمثل سلطة على الشخصيات المسرودة، إذا كان السارد على علم بكل شيء عن المواقف والوقائع المحكية، ومثل هذا السارد يمتلك وجهة نظر عليمه بكل شيء، ويستطيع أن يقول أكثر مما تعرفه بعض الشخصيات. (٢)

### المبحث الثاني: الرؤية الداخلية

تتوافق الرؤية السردية الداخلية في القصة القصيرة مع طبيعة العصر الحديث الذي استطاع أن يُزحزح اليقينيّات والحتميات ليُزرع مكانها بذور الشك والالتباسات والتساؤلات والحيرة. (٣) كما نقل سعيد يقين عن

(١) أضغاث أحلام، ص ١٦-١٧.

(٢) جيرالد برنس، المصطلح السردية، مرجع سابق، ص ١٦٤

(٣) يُنظر: هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردية في القصة القصيرة، مرجع سابق، ص ١٠٥-١٠٦.

شتانزل في الحديث عن أقسام المقامات السردية للرواة<sup>(١)</sup> أن الراوي المتكلم يتوحد بواحد من الشخصيات، ويتكلم بضمير المتكلم، وهو واحد من شخصيات القصة<sup>(٢)</sup>، ولقد أورد تودوروف رأياً مخالفاً؛ هو أنه: "يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة غالباً"<sup>(٣)</sup>، ومعلوم أن السرد الكلاسيكي هو ما قبل الحداثة.

وقد جعل توماتشفسكي هذه الرؤية تحت نوع الرؤية الذاتية؛ لأنّ الواقع في هذا النوع أنّ الراوي يُساوي الشخصية ويتبادل المعلومات معها حول مجرى الأحداث، وقد تُروى الشخصية نفسها الأحداث ويشيع هذا النوع من السرد في الروايات الشخصية سواء في الروايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الإشكالي وغير ذلك.<sup>(٤)</sup>

وتظلّ الشخصية في هذا النوع من السرد غير جاهلة بما يعرف السارد الراوي، ويظلّ السارد غير جاهل بما تعرفه الشخصية، ويكون الراوي هنا إما واحد من الشخصيات المشاركة في الحكاية أو شاهداً على مجريات الأحداث.<sup>(٥)</sup>

وبناء على ذلك يمكن تحديد الراوي الداخلي ذي الرؤية السردية الذاتية في شكلين، سيتم تناول كل منهم في مطلب منفصل فيما يلي:

### المطلب الأول: اتخاذ الراوي الشخصيةً مرايا تعكس الأحداث

وفيه يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث.<sup>(٦)</sup> فيكون الراوي هنا شاهداً على الأحداث، وأضافت بتول مباركي أن: "هذا الموقع الداخلي يؤدي إلى أن تتساوى درجة علمه مع درجة علم الشخصية التي يقوم بدورها، وتسمى هذه الشخصية عادة بـ «الشخصية البؤرية»؛ لأنها تقوم بتسليط الأضواء على جوانب معينة من القصة كما تراها هي، وميزة هذا النوع من الرواة "داخلي الموقع" أنه يستطيع كذلك أن يستخدم ضمير الغائب إلى جوار ضمير المتكلم، وهو الغالب، فيصبح العمل القصصي أقرب إلى تيار الشعور، أو أدب الاعتراف؛ بسبب التوافق بين من يرى ويحكي، وبين من يتكلم ويعير، أي يصبح تطابقاً بين صوت الراوي، وبين الصيغة المروية"<sup>(٧)</sup>. وفي الآتي تحليل لبعض النماذج القصصية التي استخدمت هذه التقنية في الحكاية عند الحازمي:

#### ١- مجموعة (أمس):

في مجموعة أمس نلاحظ اختفاء صوت الراوي تماماً في قصتي (أمس- إيضاح)؛ حيث يفتح المجال للشخصية لتسرد نفسها وتقديم رؤيتها الخاصة من خلال ضمير المتكلم، وهو ما يعود في الأساس إلى ما تتمتع به القستان من هيمنة للجانب النفسي لشخصية البطل، فالطبيب في (أمس) يعاني ألم الحب نحو مريضته (ريم) التي تتردد على عيادة العيون مرة كل شهر، أما البطل في قصة (إيضاح) فهو منهم ينتظر حكم القصاص بسبب جريمته التي ارتكبها بقتل رئيس البلدية انتقاماً منه، بعد أن تم رفض طلبه للحصول

(١) قسم شتانزل المقامات السردية للراوي إلى ثلاثة مقامات: الراوي الناظم: وهو الذي يفرض منظوره، الراوي الفاعل: وهو شخص يفكر ويحس ويدرك، لكنه لا يتكلم مثل الراوي، إنه واحد من الشخصيات ولكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه، الراوي المتكلم.

(٢) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٩١.

(٣) تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٤) حميد الحمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص ٤٧. بتصرف.

(٥) ينظر: حميد الحمداني، المرجع السابق، ص ٤٧.

(٦) ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥م، ص ٩٠.

(٧) بتول حسين مباركي، القصة القصيرة في منطقة جازان منذ ظهورها حتى نهاية عام ١٤٢٧هـ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٤م، ص ٣٦٥.



عل تعويض مالي عما حدث لأرضه التي أكلها الحزام الأسفلتي للقريبة، ومن هنا فإن حضور الوظيفة الانفعالية التعبيرية بصيغة المتكلم كان لها الحضور الطاعي، وهو ما يعني أن الرؤية هنا رؤية داخلية من خلال البطل.

وها هو الطبيب في قصة (أمس) يسرد آلامه قائلاً: "آآه من أمس. سأعيد ترتيبه اليوم، لن أسمح لك أن تغادري هكذا بلا وداع يليق بك. سأستوقفك، سأوقف اندفاع اعتذارك، وسرعة الأخبار المتدفقة في حوارك"<sup>(١)</sup>. فقد تحققت الرؤية الداخلية الذاتية بوجود راوٍ يمثل البطل في السرد، إذ يعبر الراوي عن وجهة نظره تجاه ما يراه وما يقوله هذا البطل، من خلال خلق حوار داخلي يبثه البطل موجهاً الحديث إلى حبيبته.

وفي قصة (إيضاح) يبدو المتنفس الانفعالي أكثر انسيالاً على لسان البطل، في غياب للراوي، كي يترك مساحةً من التدافع النفسي لفرات البطل المعبرة عما آل إليه الحال، والحكم عليه بالإعدام، فبعث برسالة إلى القاضي قائلاً فيها: "سيدي القاضي. يقول المدعي العام وهو يطالب بانزال أقصى العقوبة علي: بأنني قتلت رئيس البلدية بدم بارد، أخطأ يا سيدي القاضي، أنا قتلته بدم حار، بدم يغلي من أطراف قدمي إلى نخاعي، ثلاثة أيام وأنا أحد شفرتي، لكي تنفذ إلى قلبه بلا تلوؤ، كنت أتخيل طعنة واحدة تكفي، لكنها لم تكف، نزعنها، وأعدتها، وأعدتها..."<sup>(٢)</sup>. لقد تحققت الرؤية الداخلية في هذا المثال تحقياً تاماً نظراً لوجود المونولوج الداخلي، فضلاً عن استعمال ضمير المتكلم (أنا) في النص.

فالحدث السردية قد تشكل من خلال فقدان البطل أرضه، ومن ثم فقد أصبح البطل هو الفاعل في الملفوظ السردية، وعليه تنحى الراوي جانباً لإفساح المجال أمام البطل ليتكلم بصيغة المتكلم: "أشفق عليّ أهلي وظنوا أنني جننت، وخشوا أن أفعل في نفسي شيئاً، كأنهم حاولوا إخراجي من عزلتي إلا جدتي لم تفعل"<sup>(٣)</sup>. فالراوي يتحدث إلى ذاته بمونولوج داخلي، لكنه يتحول من ضمير المتكلم (أنا) إلى ضمير الغائب الغائب ليخلق بينه وبين ذاته مسافة ما.

## ٢ - مجموعة (ذاكرة الدقائق الأخيرة):

وظّف الحازمي هذه الرؤية من خلال ازدواجية الصراع (الداخلي والخارجي)، مع التركيز التام على ما يدور في دواخل الشخصيات من آمال وأمال تتم عن ثقل المعاناة، مستخدماً ضمير المتكلم (أنا) بشكل يعطي مساحة أكبر للتأويل والتقدير داخل قصة (الموت في الظهيرة)، إذ نلاحظ أن الاشتغال داخل السرد على صراع الوجود من المفارقة بين ثنائية الموت والحياة، إذ كان للموت الحضور الطاعي في وعي البطل؛ فيقول: "في البدء كنت نائماً، لكنني استيقظت على صراخ طفلة تقض مضجعي كلما احتواني النوم، لم أكن متزوجاً، ولم تكن الطفلة طفلي، ولم يكن الصراخ مبعثاً من غرفتي، لكن الصراخ ظل يورق نومي طوال الليل"<sup>(٤)</sup>.

فالرؤية الداخلية هنا تنبعث من رؤية وجودية للموت، حين يقض مضجع الإنسان، فصراخ الطفلة ليس ثمة إلا صراخ من البشر تجاه حقيقة الساعده التي لا تكتمل، صرخة في مواجهة ما ينغص الحياة، إن الصراع هنا الذي تتمحور حوله الرؤية الذاتية للبطل يشي بعدم الاستقرار، وديمومة الشعور بالألم الشديد الذي يمنع الفرد من النوم، ولذلك كان استخدام البطل لضمير المتكلم، ليبرز الدوافع النفسية للراوي، وقلق مشاعره تجاه الحياة والحياة والموت.

## ٣ - مجموعة (تلك التفاصيل):

(١) مجموعة أمس، قصة أمس، ص ١٢.

(٢) مجموعة أمس، قصة إيضاح، ص ٤١.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٠.

(٤) مجموعة ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ٧٩.

تقوم قصة (الصورة) على بروز (الأنا)، حيث إنها تقوم بفعل السرد، المتمثل في انتظار لحظة ختان أخيه الصغير (علي)، بعد أن وصل إلى سن البلوغ، ومن ثم فقد حملت الأنا (البطل منصور) مسئولية تشكل الرؤية السردية للقصة من بدايتها إلى نهايتها، يقول منصور (البطل): " النار لا تطفأ والدم لا يجف، والسمن والعسل لا يتوفقان عن الانصباب، وأنا لا أدري منذ متى وأبي يعد عدته لهذه المناسبة، وأظن أنه قضى عامًا كاملًا يجمع الذبائح"<sup>(١)</sup>. فشخصية البطل هنا شخصية ضعيفة سلبية، لا يمكن لها إبداء الرأي في مجتمعه الصغير؛ أي عائلته، فما كان من هذه السلبية إلا أن أضرت بأخيه في نهاية المطاف، "كان عمري خمسة وعشرين عامًا؛ لا، بل ثمانية وعشرين عامًا... لا، بل .. لم أعد أذكر كم كان عمري على وجه التحديد، لكنه كان بين هذين العمرين حين نضجت الفكرة في ذهن أبي وجاء يستشيرني: علي بلِّغ ولا بد من ختانه"<sup>(٢)</sup>.

وفي قصة (المسالم) ثمة صراعٌ نفسي داخلي للبطل، الذي يحمل أيضا عبء الرؤية السردية في إعلاء من الأنا، وتغيب للراوي الخارجي، وذلك من أجل تصوير لحظة نفسية داخلية، يقول: " أعترف لكم بدءًا أنني إنسانٌ مسالم، فأنا رغم الثلاثين خريفًا التي أكلتها من عمر الزمن لم أدخل في مضاربة مع أحد... ولم أشج ولم أخدش، وما زلت أحتفظ بجسمي موفورًا كما هو، إلا إن ذلك لم يكن مصدر فخري على الإطلاق، فقد كنت أشعر بخجل عميق من نفسي حين يفر زملائي إلى ذكرياتهم البعيدة، وينتزعون منها قصصًا مليئة بالجسارة والمغامرة... أبحث في جسدي عن خدش، عن خدش صغير فلا أجد وأنكس راسي خجلًا"<sup>(٣)</sup>. فشخصية البطل شخصية مقهورة من قبل أهله، وبسبب تلك الظروف النفسية فقد جعلت منه شخصًا مضطربًا جبانًا لا يعتمد عليه في شيء.

ولذلك ففي الرؤية الداخلية الذاتية يتخلى الراوي عن هيمنة رؤيته على مجريات السرد، فيتترك البطل حرية التعبير عن وجهة نظره، عن طريق تركه له أن يتحدث إلى نفسه، وقد حدث هذا مع شخصية المسالم كما في النموذج السابق.

والأمر ذاته نجده في قصص (البحث عن راحة- من حقيبة سفر)، حيث يقيم الراوي (البطل) الذي يروي بضمير (الأنا) المسافة الزمنية وهذه المسافة هي مسافة التحول والانتقال لشخصه، وهي مسافة محددة بمدة من الزمن، وبأحداث جرت. يقول ميشال بتور: " إن استخدام هذا الضمير يتعلق بشيء من التقدم في الواقعية، وذلك بإدخال وجهة نظر معينة، وأن من الصفات المميزة لهذا الواقع أننا نستعمل بالطبع صيغة المنكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتًا..."<sup>(٤)</sup>.

#### ٤- مجموعة (أضغاث أحلام):

وذلك من خلال قصة (غرق)، حيث تتبدى الأنا في قول الراوي الشاهد: " كنت عالقًا، وجبال ناعمة تسحبني برفق إلى الأعلى، وأصوات أطفالي تتناهي إلى سمعي كذكرى بعيدة، أو كأنها قادمة من جب، محملة بالصدى، خافتة وغير واضحة، وأفكار كثيرة كانت تأتي وتتبعثر، ثم بدأت أشعر أن نفسي ينتظم، وأني أسمع بوضوح"<sup>(٥)</sup>.

(١) مجموعة تلك التفاصيل، ص ١٦.

(٢) مجموعة تلك التفاصيل، ص ١٦.

(٣) مجموعة تلك التفاصيل، ص ٢٥.

(٤) ميشال بتور، بحث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٥) حسن بن حجاب الحازمي، أضغاث أحلام، ص ٦٠.

كما أنه يمكن أن يخترع القاص شخصية ثانوية - وهذه إحدى وظائف الشخصيات الثانوية -؛ لتؤدي وظيفة الرؤية السردية للشخصية المحورية في القصة. إذ إن شغف شخصية ما بشيء ما قد يستدعي شخصاً إلى السرد القصصي.

### المطلب الثاني: مشاركة الراوي في الأحداث.

فيه يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها.<sup>(١)</sup> هو "عادة بطل يروي قصته، لكن هذا الراوي ليس مع مسافة الزمن، هو تماماً البطل، ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي، وقد وقعت أفعاله في زمن مضى"<sup>(٢)</sup>.

إن المقصود بالمسافة الزمنية هنا، هي مسافة تحول البطل بوصفه شخصية في الماضي إلى راوٍ يحكي عن نفسه في الزمن الحاضر، بمعنى آخر أن البطل يقفز من زمن إلى زمن آخر، وهو بانتقاله سيتحول إلى راوٍ عن شخصه" وإذ يصير البطل الشخص راوية، لا يعود الراوي هو الشخص البطل"<sup>(٣)</sup>.

ومن النماذج على هذه الرؤية في المجموعات القصصية ما يأتي:

#### ١- مجموعة (أمس):

تشيع هذه الرؤية في مجموعة (أمس)، وخاصة في القصص التي يتولى الراوي فيها بناء شخصياتها من خلال ضمير الغائب على مدار القصة كاملة، مثل قصص: (الشاعر- شوق- كمين- صور- جرح- HIV- نسيان).

حيث يستعير الراوي عن ضمير الأنا من خلال استعمال ضمير الخطاب لإقامة حوار بين شخصيتين في قصة (شوق) في مجموعة (أمس)، حيث يتدخل الراوي برويته السردية ليدير هذا الحوار بين محبين، ليدل على بعد المسافة بينهما، بما يرتبط دلاليًا بعنوان القصة (شوق)، حيث يختفي ضمير (الأنا)، في حين يبقى ضمير الغائب مستترًا على لسان الراوي ليؤدي مهمة السرد: "بعد أسبوع من الجفاء كتب لها: ما علاج الشوق؟ ردت بسرعة متناهية: اللقاء. رد عليها بعد تردد: أريت الفرق بين عمري؟ ردت بسرعة: أريت الفرق بين قلبين؟"<sup>(٤)</sup>.

فالراوي يقوم بنقل كلام الشخصية، بدلالة ضمير الغائب في عبارة (كتب لها)، ولكن لا ينقله حرفياً، بل يستعين بالخطاب غير المباشر، ومن ثم فالمتلقي وهو يتابع رؤية الراوي السردية لا يرى أمامه إلا خطاباً يمثل وجهة نظر الشخصية | البطل.

#### مجموعة (ذاكرة الدقائق الأخيرة):

يظهر الصراع النفسي/الداخلي في قصة (مقاطع من رحلة الضنى)، خاصة في مقطعها الأول "آه يا زمن الصمت المندس بأعماقي! ماذا تخفي؟.. أو ما حان فراقني؟.. فأنا جرح لا يبدو.. وفوادي يعشق

(١) ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، ص ٩٠.

(٢) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، مرجع سابق، ص ٩٥.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص ٩٥.

(٤) مجموعة أمس، ص ٣٤.

إرهاقي"<sup>(١)</sup>. يعمل الراوي هنا على خلق نوع من الإيهام بحقيقية ما يقوم بسرده، إذ إنه يقدم الأحداث بروية داخلية عن طريق السرد بضمير المتكلم (أنا).

وفي القصة السادسة (قراءة في وجوه لرجة) تظهر معاناة الراوي وصراعه بين المثالية المرجوة والواقع المتخلف الذي كان يعيش فيه، إلا إنه لم يتطرق لتلك المثالية بقدر بسطه التام لتلك المظاهر المشينة التي لفت مجتمعه، وهو صراع خافت الضوء، عظيم الأثر لدى المتلقي، يبرز كثيراً في عبارات متقطعة: "وبكيت أنا من الداخل بمرارة نظرت في ساعتى فلم أصدقها، ثم عدت وتجاهلت الزمن"<sup>(٢)</sup>.

وتحظى الشخصية الرئيسية في هذه النماذج من مجموعة (ذاكرة الدقائق الأخيرة) بدور كبير في سرد الأحداث، ويعتمد الراوي في سرد أحداث القصص على ضمير المتكلم تارة، وضمير المخاطب عندما يحيل السرد على الذات المتلطفة، أو على غيرها من الشخصيات المشاركة، مع بعض الجمل الحوارية بين ثنايا السرد.

## ٢- مجموعة (تلك التفاصيل):

يظهر الراوي الشاهد على الأحداث في قصة (المطارد)، حيث يتولى الراوي سرد قصة وافد أجنبي هارب من الشرطة، يبحث عن عمل فيرفض طلبه لعدم وجود أوراق أو إقامة لديه، وهذه الرؤية السردية تستغرق القصة بكاملها من بدايتها إلى نهايتها، حتى إن الراوي ينهي القصة بالملفوظ السردى نفسه الذي بدأها به، يقول: "لا أحد يدري على وجه التحديد ما الذي حدث له بالضبط"<sup>(٣)</sup>.

يلغو صوت الراوي على صوت البطل في مستهل قصة (أقصى درجات الخيبة)؛ إذ يظهر الراوي بصيغة (الأنا) مجملاً الحدث السردى في عبارة قائلاً فيها: "إطلاقاً لم أكن أتوقع أن نافذة ستفتح، وأن فتاة ستطل منها، وأنها ستبتسم لي، وتلوح بيدها وتختفي"<sup>(٤)</sup>. فالراوي يسرد ذاته بوصفه مقدماً للمادة الحكائية عن طريق ضمير المتكلم (أنا)، حيث يتخذ ذاته موضوعاً للرؤية، فيصبح السرد والموضوع هما مجال الرؤية الداخلية في آنٍ واحدٍ.

والإجمال هنا الذي قام به (السارد/البطل) إنما مفتاح لبقية أحداث السرد، فالقصة في تفاصيلها التالية لم تكن إلا لتفصيل لهذه العبارة المجملة، حيث البطل طوال القصة يطارد وهماً، متمثلاً في امرأة تطل عليه من الشرفة.

فضمير المتكلم هو الذي يقدم النص من داخله كشخصية من شخصياته ومشاركاً في الأحداث أو شاهداً عليها، ويقدم الكاتب من خلال القصة تجربة الشاب الذي يحلم بالفتاة، التي ظن أنها تبتسم له من نافذته، لكنه شعر في النهاية بخيبة المسعى، ومن ذلك:

"عدت إلى البيت أجرجر خيبتى، وكنت أمني نفسي وأنا في الطريق بالسرير والنوم، ولكن النوم تبخر تماماً حين لامست السرير، عيناى مغمضتان ولا أنام"<sup>(٥)</sup>.

" فالرؤية الداخلية هي التي يحضر فيها شخص الراوي، كما يشارك في تنامي الحدث؛ حيث إنه يستند في سرده إلى ضمير المتكلم"<sup>(١)</sup>.

(١) حسن بن حجاب الحازمي، ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ٤٥.

(٢) حسن بن حجاب الحازمي، ذاكرة الدقائق الأخيرة، ص ٧٢.

(٣) مجموعة تلك التفاصيل، ص ٥٩ - ٦٤.

(٤) مجموعة تلك التفاصيل، ص ٧.

(٥) مجموعة تلك التفاصيل، ص ٨.

وترى الباحثة أنّ الوظيفة السردية الرئيسية في هذا النموذج السردية كانت ملقاةً على الزمن الفعلي للأحداث المروية (الليل)، وإن لم يذكر صراحة؛ حيث ساعد وجوده في الخلفية في تشكيل الخطاب بما يتناسب مع الجو النفسي الداخلي الذي تقوم فيه العلاقة بين واقع الشخصية وتخيالاتها.

### ٣- مجموعة (أضغاث أحلام):

تمثل تقنية المونولوج مجالاً خصباً لتفشي الرؤية السردية الداخلية، يقول الكاتب على لسان الراوي في قصة (كأنها أنت):

"ما حدث كان غريباً، صوت الكعب العالي في الممر الطويل المفضي إلى قاعات الدراسة الرجالية التي لم تعد دخول النساء، رائحة "الكوكو شانيل" التي كانت تسبق الخطوات المتسارعة، ذلك الهدوء المشوب بالحذر والترقب، توقفنا عن الكتابة، التفاتنا جميعاً باتجاه الباب، دخولك المفاجئ"<sup>(٢)</sup>.

ويكثر في القصة الاعتماد على المونولوج الداخلي، حيث تستعين به الشخصية؛ لأنه يعدّ عنصراً من عناصر تشكيل الخطاب المسرود، يعتمد إليه الراوي لأنه يريد أن يعرف القارئ على أفكار الشخصية الداخلية وما يراودها من أفكار وتأملات وأحلام<sup>(٣)</sup>.

فإذا كان الراوي في أغلب أحداث هذه القصة هو من الشخصيات المشاركة في المحكي السردية، فإن هذا الأمر يعني أن هذا المحكي كله بيد شخصيات تعلم أكثر مما يعلمه الراوي الغائب؛ كونها هي التي تعيش الأحداث، وتشارك في صنعها؛ فيحدث حينئذ تحول الضمير من الغائب إلى المتكلم الذي هو شخصية مشاركة في المحكي، كما يقول ميشال بوتور: "إن استخدام هذا الضمير يتعلق بشيء من التقدم في الواقعية، وذلك بإدخال وجهة نظر معينة، وأن من الصفات المميزة لهذا الواقع أننا نستعمل بالطبع صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً..."<sup>(٤)</sup>.

وفي خاتمة الحديث عن الرؤية الداخلية في الخطاب القصصي القصير عند حسن الحازمي نلاحظ الآتي:

١- تطغى الرؤية الداخلية في القص من خلال النقل والوصف على لسان الشخصيات أكثر من الراوي، وهذا يعطي للمسرد الذاتي حضوراً أكثر من الراوي.

٢- نظراً للابتعاد الملحوظ للراوي فإن النقل يقل في السرد؛ لأن الشخصيات المعنية بالحدث تعيش أحداثاً مختلفة على الصعيد النفسي، وأحداثاً مشتركة على الصعيد الخارجي.

### الخاتمة:

جاءت الرؤية السردية من المنظور الفني في قصص حسن بن حجاب الحازمي، كما بين البحث مؤسسة على علاقة الراوي بالنص السردية علاقة (موقع)، يحددها الخطاب المرسل للمتلقي، هذه العلاقة هي التي تعطي للراوي قيمة تواجهه في النص، وتأثيره يظهر واضحاً من خلال مستواه السردية - أي الضمير الذي يعتمده في السرد وبهذا الموقع يمكنه التحكم في حركة السرد وتوجيه الخطاب.

يقدم الحازمي الرؤية السردية للراوي في خطابه القصصي من خلال اللغة تقديماً موزعاً وفق عدد من الوسائل التي استعملها كثيراً في بناء هذه الرؤية، ويُلاحظ توزيع هذه الرؤية على النص كله، فلا تنتهي

(١) انظر، نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ٢٧.

(٢) أضغاث أحلام، ص ٢٥.

(٣) ينظر: حمادي طاوس، بلوط تسعديت، آليات السرد في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، رسالة ماجستير، جامعة عبدالرحمن ميرة، بجاية، ٢٠١٣، ٢٠١٤، ص ١٢.

(٤) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٦٤.

ملاحظ هذه الرؤية وسماتها إلا بانتهاء النص، وهذا يعني كون الشخصية لا يمكن قراءتها وفهمها إلا من خلال الرؤية إليها من حيث كونها بنية متكاملة لا يفي جزء منها بها، وتظل مشوهة ومنقوصة ما لم تُقرأ بشكل كلي.

وقد توزعت الرؤية السردية من المنظور الفني في الخطاب السردى للحازمي على قسمين: الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، وقد بنى القاص رؤيته الخارجية على أن الضمير في هذه الرؤية هو ضمير الغائب، حيث يتخذ من خلاله أحد الموقعين في السرد؛ عندما يتعلق الأمر بما يجول في بواطن الشخصيات، أو عندما يتعلق الأمر بموقع المراقبة والبعد البصري؛ فقد يكون عليما بكل شيء ذا سلطة على توجيه السرد، وقد يترك للشخصية بعض الحرية، وخاصة عندما يشارك الشخصية وجودها السردى، كذا عندما يتعلق الأمر بموقف حرج تشعر فيه الشخصية الرئيسية بالعار من أمرها كقصة "العاجز" أو بالخزي مثل قصة "كابوس".

أما الرؤية الداخلية فقد توزعت هي الأخرى عبر استثمار ضمير المتكلم على موقعين سرديين؛ هما: موقع الراوي الذي يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث، أو أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها. والملاحظ أن الراوي في الحالتين يقبع خارج الشخصية، لتصبح هي الراوي والبطل في أن. بحيث يكون البطل هو الناقل والسارد. فيحضر الخطاب المسرود منقولاً على لسان الشخصيات أكثر من الراوي، وهذا يعطي للمسرد الذاتي حضوراً طاغياً من وصفه أو نقله، ومن ثم يقل النقل في السرد؛ لأن الشخصيات المعنية بالحدث تعيش أحداثاً مختلفة على الصعيد النفسي، وأحداثاً مشتركة على الصعيد الخارجى، ونجده يكثر من استعمال هذه التقنية عندما يتعلق الأمر بنهمة حتى يتمكن البطل من الدفاع عن نفسه مثل قصة "إيضاح"، أو عندما يتعلق موضوع القصة بقضية نفسية يترك للشخصية الرئيسية مساحة لتصف معاناتها مثل قصة "رسالتان وعشر طعنات".

لقد تفاوت الحازمي في مدى لجوئه إلى استعمال ضمير المتكلم في سرده القصصي، فبينما نجده مثلاً لا يحيد عن هذه التقنية في جميع قصصه من المجموعة القصصية (ذاكرة الدقائق الأخيرة)، وعلى النقيض نجده لا يلجأ إليها إلا مرتين في قصة أمس وقصة إيضاح من مجموعته القصصية أمس.

ويعدد الحازمي أحياناً الرواة في القصة الواحدة، كل يسرد الأحداث من منظوره الخاص، لعله أراد بذلك أن يتيح للمتلقي رؤية الأحداث بأكثر من وجهة نظر، مثال على ذلك قصة نهاية حيث نوع بين الراوي الخارجى الكلي العليم باستعمال ضمير الغائب (هو)، وبين الراوي المجاور أو المصاحب للشخصية باستعمال ضمير المخاطب (أنت) في محاوره هدى مع أستاذها، وذلك ليقدم القالب القصصي من وجهة نظر كلية، وكذلك من منظور خاص لإحدى الشخصيات، وهي هدى لتقر عما تعانیه من آلام حبها لهذه الشخصية النرجسية التي لا تحب إلا ذاتها، ومثال آخر قصة "نقيق الضفادع" نوع القاص فيها بين راو خارجى كلي خبير بمواطن الشخصيات وأحاسيسها، وبين رواة عدة داخلين من شخصيات القصة أعرب عن وجهة نظرهم من خلال محاورات تبين اختلاف وجهات النظر، هذا الاختلاف الأزلي بين الآباء والأبناء وهو صراع الأجيال، فنجد الأم في هذه القصة تخاف على ابنها وترفض هجرته للغرب وترى هلاكه في ذلك، بينما نجد الابن الذي جرب الحياة هنا ووجد حريته وسعادته هناك على اختلاف معهم، ربما أراد القاص عرض تضارب وجهات النظر هذه أن يصل رسالة إلى الآباء أن زمانكم تغير ووجه الحياة تغير معه.

الجدول التالي يوضح تنوع الرؤى السردية في قصص الحازمي:

المجموعة القصصية	الرؤية الخارجية بضمير المخاطب	الرؤية الداخلية بضمير المتكلم
ذاكرة الدقائق الأخيرة	لا يوجد.	١. عائدة غدا ٢. رسالتان وعشر طعنات ٣. ذاكرة الدقائق الأخيرة ٤. مقاطع من رحلة الضنى ٥. مالم يقله شهود العيان ٦. قراءة في وجه لزجة ٧. الموت في الظهيرة ٨. خمس وريقات ٩. أصداء ليلة البارحة
أضغاث أحلام	١. حنين ٢. نهاية ٣. حالة ٤. العاجز ٥. فراشة ٦. لو ٧. تردد ٨. سؤال ٩. كيفيك ١٠. حوار ١١. كابوس	١٠. كأنها أنت ١١. خلف الزجاج العاكس ١٢. حيرة ١٣. غرق
تلك التفاصيل	١٢. المطارد ١٣. نقيق الضفدع ١٤. فراغ	١٤. أقصى درجات الخبية ١٥. الصورة ١٦. المسالم ١٧. البحث عن راحة ١٨. من حقيبة السفر ١٩. تلك التفاصيل
أمس	١٥. أمنية	٢٠. أمس



المجموعة القصصية	الرؤية الخارجية بضمير المخاطب	الرؤية الداخلية بضمير المتكلم
	١٦. لمحوك	٢١. إيضاح
	١٧. شوق	
	١٨. الشاعر	
	١٩. كمين	
	٢٠. انتقام	
	٢١. صور	
	٢٢. جرح	
	٢٣. فقد	
	٢٤. ذهول	

#### المصادر:

- مجموعة أضغاث أحلام.  
مجموعة أمس.  
مجموعة تلك التفاصيل.  
مجموعة ذاكرة الدقائق الأخيرة.

#### المراجع:

- ألبيريس. ر.م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط ٢، د.ت.  
أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد خاص عن الرواية، العدد الثاني، ١٩٨٢م.  
بتول حسين مبارك، القصة القصيرة في منطقة جازان منذ ظهورها حتى نهاية عام ١٤٢٧هـ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٤م.  
بدر عبد الملك، القصة القصيرة والصوت النسائي في دولة الإمارات العربية المتحدة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٩٥م.  
تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٦م.  
جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة (محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي)، منشورات الاختلاف، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣م.  
جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.  
جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.  
حمادي طاموس، بلوط تسعديث، أليات السرد في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، ٢٠١٣م.  
حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط ١، ١٩٩١.  
رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، (١٩٨٨م).





- سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردى في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع عشر، صيف ١٣٩٣ هـ.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٩م.
- سمير حجازي، التفسير السوسولوجي لشيوع القصة القصيرة، مجلة فصول، القاهرة، المجلد (٢)، العدد (٤)، ١٩٨٢م.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٤م.
- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٢م.
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، (مقاربة نقدية في التناسق والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٠م.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
- لطفى زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، ط١، ٢٠٠٢م.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط: ٣، ١٩٨٦.
- نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردى في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، جمهورية السودان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- يمنى العيد، تقنيات السرد الحديث في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط: ٢، ١٩٩٩.
- يوسف بن جابر إسكندر، وأحمد عبد الرزاق ناصر، الرؤية السردية في روايات نجم والي، مجلة الآداب، العدد ١٠٢.



## **The Point of View in Hassan Hijab Al-Hazmi's Narrative Construction**

**By**

**Sarah Fawzi Garhi Shoaib**

**Prof. Osama Muhammad Ibrahim Al-Buhairi.**

Professor of Literary Criticism and Rhetoric, Department of Arabic Language Faculty of Arts — Tanta University.

**Dr. Bashir Essam Muhammad Al-Shorbaji**

Lecturer of Literature and Criticism, Department of Arabic Language Faculty of Arts — Tanta University.

### **Abstract:**

This study aims to present the manifestations of the artistic perspective in the collections of the storyteller Hassan Hijab Al-Hazmi by defining the theoretical framework for the artistic point of view that expresses the relationship between the author, the narrator, and the subject.

The study adopts the structural approach in dividing the artistic point of view into two parts, according to Gerard Genette's division— an inward and outward vision. Then, the study shifts to the applied part, which is based on analyzing the nature of the artistic perspective in the structure of Al-Hazmi's stories as a technique employed by the writer to reveal the characters' visions of the issues he adopts.

One of the findings of the study is that the storyteller has built his outward vision on the third person pronoun, through which he takes one of the two positions in the narration. When it comes to what goes inside the characters, or when it comes to the location of observation and the visual dimension, the storyteller may be an omniscient with authority to direct the narrative, and he may leave the character some freedom, especially when he shares the character's narrative existence. The inner vision is given out through the investment of the first person's pronoun on two narrative scales: that is, the location of the narrator, who takes on one of the characters or more as mirrors that reflect the events, or that the narrator is a participant in the events of the novel or a witness over them.

It is worth noting that the narrator of both cases observes the action from outside that he/she is the narrator and the protagonist concurrently. That is



to say, the protagonist is both the conveyor and the narrator. Thus, the characters transmit the narrative discourse more obviously than the narrator does. This allows the subjective narrative more dominance than being described or transmitted. Then, the transmission of the narrative is reduced. This exists because the characters involved have different events on the psychological level and sometimes have common events on the external level.

The results also show that Al-Hazmi diverges in the extent to which he resorts to the use of the first-person pronoun in his storytelling. One finds, for example, that he does not deviate from this technique in all his collections: Memory of the Last Minutes. On the contrary, one finds that he does not resort to it except twice in: Yesterday's Story and A Story of Illustration from his collection: Yesterday's Story.

**Keywords:**

Artistic Perspective, Narrative Vision, Structuralism, Short Story, Hassan Hijab Al-Hazmi.