الجزء الثانى

القصـــــــة

الفصل الأول

الرؤية والتشكيل

في قصص البساطي القصيرة

دراسة في نماذج مختارة

أولاً: مدخل تنظيري

هذا البحث في القصة القصيرة، أو قل في بنية القصة القصيرة؛ لأن الفن بطبيعته لا يهمه كثيراً ماذا يقول؟، بل كيف قال؟. وهذا لا يعني أن القصة القصيرة ليس لها دلالة، أو خالية من المغزى، بل يعني أن الفن تشكيل في المقام الأول، وتوصيل في المقام الثاني، وعند كمال التشكيل، كما يقول الدكتور / عبد المنعم تليمة، يتم التوصيل، فحقائق التشكيل الجمالي والتقاليد الفنية بطريقة نظامية منسجمة يفصحان عن الدلالة. "...الفن ينهض بدور نوعي لإعادة بناء الواقع وتحريره، وليس من سبيل إلى بيان هذا الدور – مهمة الفن – إلا بالدرس العلمي للتقاليد الفنية وحقائق التشكيل الجمالي، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق بذاتها عن دلالاتها "[1]، والقصة القصيرة نتاج فني له شروطه، ومواصفاته، كما أنها تحتاج إلى إحساس خالص بالشكل القائم على الإيجاز، والذي يميزها عن غيرها من الأشكال الفنية النثرية، إضافة إلى أن جماليات الشكل مهمة جميلة وجليلة في آن واحد؛ فالشكل هو الذي يمنح العمل الفني معناه من خلال التتابع الحتمي بين مراحله حتى النهاية[2].

فشكل القصة هو الذي يحدد مضمونها، ومضمونها لا يتضح إلا من خلال الشكل؛ " فالشكل هو الذي يخلق المضمون"[3].

---

(1) د.عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ط1، دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص87.

(2) د. محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ط. الهيئة المصرية للكتاب، 2007، ص84.

(3) رينيه ويليك: الهجوم على الأدب، ترجمة حنا عبود، ط1، الأهالي، سوريا، 2000، ص210.

فالقصة القصيرة أداة فنية مرنة من جهة، وقوية التأثير من جهة أخرى، تحظى بقبول حسن لدى الخاصة والعامة.

وللقاص رؤيته الخاصة، التي يتبناها، وموقفه من الواقع ونظرته إليه، إذ يتم تشكيلها من أطر حياته التي عاشها، وما زال صداها باقياً، ومتواجداً في حياته يتمحور في مجموعة من الأفكار والأحاسيس والمشاعر، والمواقف التي تتجسد في العمل الإبداعي. فالرؤية الفنية والموضوعية تتسعان لغير الأيديولوجيات، لتضفي معانى جديدة "لأنها تتضمن بالإضافة إلى الأفكار، القيم، والمشاعر والأحاسيس، والتفضيلات، وخاصة المثل الجمالي الأعلى الذي يتبناه الفنان ويطمح أن يحققه في فنه، وأن يجعل من مجتمعه صورة محققة له[1]. وتوصل النقد الحديث إلى هيمنة نمطين من الرؤية هما: "الرؤية الخارجية، والرؤية الداخلية ". وبسبب الأول ظهر السرد الموضوعي، الذي يعتمد على راوٍ يلاحق الأحداث من الخارج، وبسبب الثاني ظهر أسلوب السرد الذاتي، الذي يعتمد على تقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية "[2].

ومن هذا المنطلق سوف يكون منهجنا في هذا البحث منصباً على الرؤية والتشكيل الجمالي والفني للقصة القصيرة المعاصرة في مصر، ولدي القاص/ محمد البساطي على وجه الخصوص. فهو كاتب غزير النتاج، له عشرات القصص والروايات، فقد كتب المؤلف أكثر من عشر روايات مهمة مثل: روايات (صخب البحيرة، ويأتي القطار، وبيوت وراء الأشجار، وأصوات الليل)، وغيرها من الروايات التي تشكل في مسيرة السرد العربي

---

(1) د. سيد البحراوي: في نظرية الأدب ان محتوى الشكل، مساهمة عربية.ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص77.

(2) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي، المغرب، 1990، ص64.

وقفات مهمة. فالبساطي واحد من كبار جيل الستينات مثل الغيطاني، ويوسف القعيد، وصبري موسى، وغيرهم – إن صح التعبير – الذين شغلوا النقاد بما لديهم من رؤى جديدة، حكمت بها المتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما أثر عليهم في الرؤية للكون والمجتمع، وما يتصل بها من مناحي الفكر السردي، كما تجلى ذلك أيضاً في تشكيلهم الفني، وما يتصل به من آليات السرد في القصة القصيرة خاصة، والتي بدأ بها البساطي حياته الإبداعية، وانطلق بعدها إلى عالم الرواية.

كل ذلك دفعني لأن أتناول البساطي بوصفه واحداً من أبرز كتاب جيله في ضوء نماذج قصصية مختارة، قام هو باختيارها دليلاً على ما وسم جيله عامة، ووسمه خاصة في الرؤية وكشفها لعلاقات خفية، ودلالات عميقة، وتشكيلات جمالية، وما يندرج تحتهما من آليات سردية وجمالية، يسودها الوصف الذي يأخذنا إلى عالم من الخيال الواسع المتشعب، الذي يعطي قيمة جمالية دالة، تضيء فضاء القصة الزماني والمكاني، وتعكس الشخصيات وحركاتها، وتدفع الحدث، وتأخذنا إلى نهاية كثيراً ما تكون مفتوحة بانفتاح العنوان، بسبب التركيز والإيجاز والبيان، وما تمخض عن ذلك من تفاعل كمي وكيفي بين عناصر النص، فيما يعرف بشعرية الأدب (البيوطيقا)، لكن سأحاول التعرف على أقرب دلالة للنص القصصي، ينبلج منها عمق رؤية الكاتب، وتركيزه على جزء معين – في تحديد بؤرة معينة التبئير – وعلاقة ذلك بطبيعة السرد والتركيز من كونه خارج مجال الشخصيات، أم داخلها وسوف يكون منهجنا تكاملياً، يتوقف عند تقنية القصة وعناصرها، وأسلوبيتها؛ لكشف ما في بنية النص من جماليات، وسبر أغوار الدلالة، والتعرف على الطاقات الشعرية للنص؛ للبحث عن وحدات البنية الصغرى

للنص، ومدى تفاعلها لتكوين البنية الكبرى للنص، وما تتسم به من شـــعرية، ومستويات تشكيلية،تؤدي وظائفها الجمالية والدلالية.

وعلى هدى من مقولة رولان بارت عـــن الـــدور النشـــط للبنيويـــة. "هو إعادة إنشاء الموضوع بطريقة تكشف عـــن القواعـــد الوظيفيـــة لهـــذا الموضوع، على هذا النحو تغدو معه البنية صورة دالة من الموضوع تبـــرز من أبعاده ما لا يعقله إلا النشاط البنيوي"[1].

إضافة إلى الوقوف على أهم تقنيات السرد وألوانها، التي استعان بهـــا القاص وتشكل بها القص، حسب تعاقبه من سرد إلى حوار إلـــى مونولـــوج، إلي تيار الوعي، إلى أحلام، إلى عناصر إيقاعية ورمزية، وفكرية، وصـــور سردية، وأساليب تكرارية، واستفهامية؛ في محاولة للقبض علـــى جماليـــات النص، مع الأخذ في الاعتبار أن النص هو الذي يملـــي معـــاييره ومنهجـــه، وسوف يكون منهجنا لبعض ما انتقاه القاص من نماذج، ثم ما انتقيته للبحث، بما نراه يمثل أهم المحطات السردية الجمالية لدى الكاتب. وبالطبع فإن منهج البحث لا يخلو من تحيز ومحدودية، لا نعفي أنفسنا منهـــا بطبيعـــة الحـــال، ولكن عذرنا في ذلك مدخلنا الجمالي والفني فـــي معالجـــة هـــذه القصـــص. مع الاستئناس بالآراء البحثية الجادة عن فن القصة عند البساطي / وما تتسم به مزية الحكي من شعرية وكثافة التعبير البصـــري، وبســـاطة وسلاســـة، مع ثراء المحكي. وعلى حد قول نجيب العوفي " كلما قرأت شيئاً للبســـاطي إلا وخايلني على التو إسما: همنغواي، وتشيكوف. إنه قريب منهما ونســـيب لهما، إن أسلوب الحكائي قريب من أسلوب همنغواي من جهة ومن أســـلوب تشيكوف من جهة ثانية، يلتقي مع الأول في دقته وكثافته التعبيرية البصـــرية

---

(1) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، ط. بيروت، 1988، ص92.

التي تلمح أكثر مما تصرح، وتشف أكثر مما تكشف، وهو الأسلوب الذي نعته النقاد بـ (أسلوب الجليد العائم)، حيث باطن النص أزخر وأذخر من سطحه وظاهره، ويلتقي أسلوبه مع الثاني تشيكوف في ألمعيته وبساطته وسخريته الحكائية الشفافة[1].

ومن أهم الإجراءات المنهجية البحثية، لتدعيم التصور الذي قمت به أنني لم أعتمد على نظرية محددة صارمة، تحد من رؤية الباحث، لكن حاولت الإمعان في الرؤية الثنائية التقليدية؛ للخروج بتصور نقدي ينبثق من تقنيات السرد، ليقدم رؤية تشعبية لكل عناصر القصة، بما يفي بتعدد دلالة المعاني "السيميوطيقا".

وبعد. فإن القصة القصيرة هي فن العصر الحديث؛ لأنها تعبر عن هموم الفرد المطحون، ورؤية القاص وتصوره وهمومه وآلامه، وخاصة وأن البساطي في قصصه التي سنتناولها بالبحث، هي قصة التغيير السلبي الذي أصاب القرية المصرية وأزمتها. فاتخذ البساطي من القرية المصرية مسرحاً لقصصه القصيرة، وتأسيساً على ذلك كانت الفكرة التي تمثل مركز الدائرة لدي، والتي انطلقت منها للدوران في محيط القصة البساطية، وهي وجود رباط فني وموضوعي يجمع جُلَّ نتاجه القصصي، ويتمثل في شعرية السرد والوصف، وحضور القرية المصرية الساحلية، بشكل واسع وعلاقتها المضادة بالمدينة. فأخذت القرية مساحة واسعة من نتاجه، باعتبارها تمثل القيم والتاريخ والتقاليد والأعراف لشخصياته التي تقطن المكان في علاقة

---

(1) نجيب العوفي: سلاسة الحكي وثراء المحكي في رواية البساطي "ويأتي القطار"، سلسلة أبحاث المؤتمرات، ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، ط، الهيئة المصرية لشئون المطابع الأميرية، 2001، ص114.

متضافرة. فالمكان فى قصص البساطى يمثل شخصية رئيسة فاعلة ومتفاعلة. فالقصة عنده قصة هموم البشر على اختلاف مواقعهم ومواقفهم.

من أجل ذلك كله كتب عن القرية من داخل القرية، وليس من خارجها. فانحياز البساطى إلى عالم الهوامش البشرية لأنه مهموم بتأصيل الشخصية المصرية التى لا تاريخ لها فاهتم بالطبقات المغمورة المقهورة، كالمرأة الساقطة في قصة "صبية"، والصيادين في قصة "البراري"، وتمرد الأجيال في قصة "العم زيدان"... إلخ. فقضاياهم تلامس كل إنسان، لذا تتدرج القصة عنده من المحلية إلى العالمية؛ لتأخذ الطابع الكوني والإنساني، وليس المحلي "فهي تجربة إنسانية يعبر عنها القاص بأسلوب نثري سرداً وحواراً، وذلك من خلال تصوير شخصية فرد أو مجموعة من الأفراد يتحركون في إطار اجتماعي محدد من حيث المكان والزمان، ويحكمها امتداد معين طولاً أو قصراً، مما يحدد شكلها النوعي من حيث كونها رواية، أو قصة، أو قصة قصيرة"[1].

كما تعد القصة الحديثة – غالباً – بأدبيتها أقرب الفنون إلى بنية الشعر لإيقاعها السريع الذي يتفق مع أحداث الحياة المعاصرة، وما تتميز به من تكثيف واقتصاد وإيحاء، أو قل من تشكلات وتقنيات متميزة، غاية في النسق والاتساق "حتى أنهم شبهوا الرواية بالنهر في روافده وجداوله وغدرانه وفروعه والتواءاته. أما القصة القصيرة فشبهوها بالدوامة فوق سطح هذا النهر"[2]؛ فالقصة القصيرة مياه فنية يصعب الإحاطة بكل جزئياتها الدقيقة،

---

(1) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص30.

(2) د. يوسف حسن نوفل: القصة بعد جيل نجيب محفوظ. ط. دار المعارف، 2000، ص14.

وأميل مع الدكتور / محمد العزب في قوله " إن القصة كأي إبداع متطـــور – نهر متجدد الأمواج، وما يصح أن يكون تعريفاً لموجة فقد لا يصح أن يكون تعريفاً لموجة أخرى"[1].

ومن هنا فالقصة القصيرة تمتاز بالإقناع والفائدة معاً، وخاصة لما تقوم به من دور رئيس في يقظة المجتمع، إذ لا يوجد شعب من غير قصة " فلكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها...ولأن القصة كونية ومتجاوزة للتاريخ والثقافة فإنها كالحياة حاضرة هنا "[2]. فهـــي – القصـــة القصـــيرة – تحتاج إلى كاتب موهوب، يمتلك تقنيات فنية عالية ورؤية مستنيرة، " فالقصة القصيرة تحتاج إلى قدرة فائقة من التقاط الأحداث، الهاديـــات، والـــدلالات، والتضمينات، والتلميحات، والمكنونات، والخبايا، وإحساس الفـــرد والتوحـــد والاغتراب. ثم محاولة كشف أسرار ما استغلق فهمه للوهلة الأولى، وصياغة ذلك كله في مركب متكامل أصيل يضمر ولا يعلن، ويكون في الوقت نفســـه محكماً متقناً، ومكثفاً موحياً، متعاملاً مع لحظات إنسانية تموج بالدلالات"[3].

وعلى نحو ما سنذكر من قصص البساطي، وما تقدمـــه مـــن دلالات وإسقاطات نستقطرهما من فنياتها الثرة، " فالقصة لـــم تتخلـــف عـــن القيـــام بدورها في تصوير المجتمع في لحظات تحوله وقلقه وتوتره، وما يفرزه مـــن قيم وأخلاق وعادات، وما يدخل في نسيجه الثقافي مـــن أســـاطير وغرائـــب وتراث. ويحكم الذات المبدعة والمجال علاقة جدلية تتنامى مع جدل العلاقـــة

---

(1) د. محمد العزب: أصول الأنواع الأدبية، ط، دار والي بالمنصورة، 1996، ص20.

(2) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة منذر عياش، ط، مركز الإنماء الحضاري، 1993، ص26.

(3) د. شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ط. هيئة الكتاب، 2007، ص30.

في عناصر الواقع المتنوعة"[1]. ويكفي أن فيها من الرواية الأحداث والشخصيات، ومن المسرح الحوار ودقة اللغة، وفيها من المقال منطقية السرد ودقته، وفيها من القصيدة البناء المحكم المتماسك، والأسلوب الشعري الجميل، إضافة إلى الإيجاز والتكثيف "فهي من أكثر أشكال التعبير قابلية للتنوع، وللإفادة من مختلف المصادر، ثم هي ذات شكل هش طيع مراوغ، وهذه الخاصية تعطي لكتابها حرية واسعة، لكن قيودها تنبع من داخلها في رصد اللحظة..... فهي رسالة في نهاية الأمر"[2].

ومن هنا أحببت أن أنقل بعضاً من هذه المتعة، وبعضاً من هذه الفائدة، فكان هذا البحث عن الرؤية والتشكيل في قصص البساطي القصيرة المنتقاة "حسب مستوياتها" وقد كانت محاور بحثنا التطبيقية على الوجه التالي:

1- القصة بنية وصفية.

2- القصة بنية رمزية.

3- القصة بنية حوارية.

4- القصة بنية إيقاعية.

5- القصة بنية أسطورية.

6- القصة لوحة تشكيلية.

---

(1) محمد قطب عبد العال: الذات والموضوع، قراءة في القصة القصيرة، ط. الهيئة المصرية للكتاب، 1994، ص4.

(2) فاروق عبد القادر: مجلة الثقافة الجديدة، مقال بعنوان " حاضر القصة القصيرة "، ع15-16، ابريل 1988، ص93.

ثانياً: في النقد التطبيقي

(1) القصة بنية وصفية

قد يظن البعض من خلال القراءة الشارحة لقصة "صبية"[1] التي لا تجدي مع فن البساطي – أنها قصة تتجه كلية نحو تصوير واقع اجتماعي متردي لفتاة ريفية، تجردت من أخلاقها، ووقعت فريسة لذئب بشري، اشترى شرفها بثمن بخس، فكان المال سبباً في تكميم أفواه والديها وأولادها وأهل قريتها. إلا أن تجارتها الشيطانية ظلت تبور بكثرة الإنجاب، وما أعقبه من ضياع للدين، ثم للصحة والجمال، بل وضياع للصبية في معترك الحياة.

وذلك على حد قول الدكتور على الراعي[2]:" تثير القصة موضوع المال والأخلاق في عهد الانفتاح إذ لم يكن للمرأة عائل، إذ عضها الفقر بنابه، فماذا أمامها – وسط مغريات الحياة المادية – سوى أن تبيع جسدها؟ العصر يقول المال هو المهم، والأخلاق غير وارد التمسك بها، وإلا كان الحرمان نصيب القابض على جمر الأخلاق. من أجل ذلك يغض الأولاد النظر عما تفعل أمهم، وتحذو العجوز حذوهم، بل تقبل الجيرة أن يلعب أولادها مع الأولاد الذين يعيشون من المال الملوث، وتجد الأم الشابة القدرة على استعراض أولادها، وغناهم على الناس، ولا تحس ندماً أو ألماً، بل هي مزهوة موردة الوجه".

---

(1) محمد البساطى: مختارات من القصص القصيرة ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2005، قصة صبية ص 115: 121 .

(2) د. على الراعي: القصة القصيرة في الأدب المعاصر. ط. دار الهلال، 1999، ص161.

ولكن بإمعان النظر في القصة، من خلال القراءة الأدبية والنظرة الفنية التأويلية، والولوج في تقنيات القصة، نتأمل في فنياتها؛ لنخرج بدلالات أعمق ورؤى دقيقة. مع إيماننا أن النص السردي الجيد متدفق العطاء "وهذا هو سر الجمال في البناء السردي الجيد، فهو درة مشعة بالمعاني الدقيقة، فكل قارئ يجد فيه نفسه، وكل عصر يجد فيه معنى ينطبق على حالة من حالاته الواقعية. يقول كل شيء ولا يقول شيئاً مغرق في الخصوصية والذاتية، وفي الوقت نفسه يعبر عن عدد غير محدود من الحالات، خاص جداً ومن أجل ذلك هو عام جداً، وهذا هو سر جمال السرد، جماله يكمن في تجلياته الإبداعية غير المحدودة عندما يتناوله قارئ مبدع"[1].

وأظن – على نحو ما سنرى الآن– أن البساطي يتميز بعمق الرؤية، وثراء التشكيل؛ فالولوج إلى عالمه القصصي، كلما اقتربنا منه معاشرة زادنا عطاء، وعليه فإنه يمكن القول إن قصة صبية نقد واقعي، لوصف حالة السقوط الأخلاقي، والذي لم يأت من فراغ، وإنما تمخض من سلبية المكان الحاوي لإطار الحدث.

وقد أشار القاص إلى ذلك من طرف خفي، على نحو ما سنرى عند وقوفنا على تجليات المكان، وأثره الفعال في مجريات الأحداث. والمراد بالمكان القرية ومحدودية مكانها "المكان المغلق"، والتي تغيرت فيها القيم، وأنساقها من الإيجابية إلى السلبية، بسبب الإغراء بعرض زائل.

---

(1) د. عبد الرحيم الكردي: سحر السرد وتجليات المعنى، ملخص بحث من ملخصات بحوث المؤتمر الدولي العلمي الأول للسرديات، كلية الآداب بالإسماعيلية، جامعة قناة السويس، 29–31 مارس، 2008، ص103.

فذهاب بعض بنات الريف إلى المدينة "مكـــان مفتـــوح"، والضـــياع في زحامها يذكرنا تواً بقصص الرواد مثـــل "النداهـــة" ليوســـف إدريـــس، وكيف صور انحراف الزوجة في المدينة، و"دعاء الكـــروان" لطـــه حســـين، وكيف أن القرية كانت موردة للخدم إلى سادة المدينة ومترفيها، فثمة علاقـــة قائمة على التناقض بين القرية والمدينة. فالأولى هي البيئـــة المحليـــة التـــي – غالباً – ما يتناولها الكتاب، وربما لعديد من الأسباب أهمها: " الحنين إلـــى الأمكنة المرتبطة بالطفولة والنشأة بشكل دافع قـــوي وراء تناولهـــا، عنـــدما تطول فترة غياب الكاتب عن هذه الأمكنة "[1].

فالبطلة ضحية المكان مثلما صور البساطى شخصية عبده الفران فى روايته "الجوع" والبساطي – كما هو معروف من سيرة حياته– انتقـــل مـــن قريته الساحلية المطلة على بحيرة المنزلة، إلى القاهرة للعمـــل فـــي الجهـــاز المركزي للمحاسبات، إلا إنه استدعى القرية في قصصه بشكل واسع، كنـــوع من الحنين، ثم لتوفر المادة الإبداعية في مراتع الصبا.

ولذلك سلط الكاتب عدسته التصويرية على القرية، بكل ما تحوي من "الجيران، الأولاد، الوالدين، المقهى، النساء"، ولم يعـــط اهتمامـــاً تصـــويرياً أو وصفياً للمدينة باتساعها، التي تعمل فيها البنت – فلم تظهر فـــي الســـرد– كل ما هنالك أن جمال القرية يضيع في المدينة، وما يأتي من المدينـــة مـــن حمل ثم ميلاد، يضيع في طرقات القرية، كما تعطب الهـــدايا الـــواردة مـــن المدينة إلى القرية، وكأن التبعة تقع على المجتمع القروي؛ فالمرأة أفل نجمها وتبعها الصبية، وهنا يكمن وعي الكاتب في صياغة العنوان، بل وفي وضـــع القصة داخل مجموعته (ساعة مغرب)، ثم انتقاء الكاتب لها، لتكـــون ضـــمن

---

(1) د. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية، ط. المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص24.

مجموعته القصصية المختارة. إنه إيذان بالضياع والموت، وإن لم يصرح بذلك، فثمة تشابه بين هذه القصة، وقصته "الفخ"، حيث إن الضياع هو الحبل السري بينهما، وكأن خروج المرأة للعمل، بمثابة رمز يوحي بدلالات فنية وإيحائية عميقة، ينبثق من خلاله قضية خلقية اجتماعية.

وإذا كنت قد اصطفيت فى هذا الشكل هذه القصة "صبية" كبنية وصفية فمرد ذلك إلى عمق جمالياتها التشكيلية حيث ينقلنا الكاتب بعدسته القصصية الدقيقة إلى تجسيم واقع إنسانى وهو واقع السقوط والتردى وضياع الأخلاق وتمزق الذات الإنسانية بين انحطاط السقوط، وصراخ الحاجة الإنسانية المادية.

والكاتب بقدرته الفنية البارزة يضعنا فى قلب الحدث منذ اللحظة الأولى للقصة من خلال وصف الكيان الاجتماعى "السوسيولوجى"[1] للبطلة وأحوالها ومواقفها المختلفة فى المجتمع واحوال المجتمع فى حياتها إيجابا أو سلبا.

وكما هو معروف فى بنية القصة القصيرة تكون البداية إحدى الأسس البنائية الصعبة الأولى التى يتوقف عليها نجاح العمل القصصى أو سقوطه فنيا0 فنجد الكاتب فى بداية قصته يصف وصفا سرديا مثيرا للشخصية الرئيسة فيقول: " كانت تأتى مرة كل عام ونصف وتكون فى أيامها الأخيرة من الحمل، تنزل من باب الأوتوبيس فى بطء وحذر يسبقها بطنها الممتلىء، تستند إلى كتف رجل يهرع عادة من المقهى المجاور ليقف فى متناول يدها. معها حقيبة كبيرة من القماش لم تغيرها قط، وحبل رفيع يلف جوانبها، يحملها الشيال ويسرع إلى بيت أهلها... تتبعه على مهل، تتوقف من حين

---

(1) راجع د. عفاف عبد المعطى: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة فى واقعية القاع ط1 رؤية للنشر والتوزيع 2007 ص 283.

لآخر فى ظل ما يقابلها من أشجار، تلتقط أنفاسها ثم تمضى، يخرج أبوها لدى وصول الشيال ليلقاها فى الطريق، وتمد أمها الكسيحة رأسها من فتحة باب البيت، ترقب مجيئها لم يكن لهما غيرها بعد أن مات إخوتها الخمسة ... بالعاصمة".

وإذا تأملنا فى هذه البداية المكتوبة بضمير الغائب، والتى ستجذبنا نحو الشخصية بأحداثها المتتالية لتشكل بداية حدث سقوط مقبل أو قل أزمة لا مناص منها، فهى أشبه بالبذرة الجنينية التى يتنامى فيها الحدث القصصى "إن البداية القصصية هى البذرة الجنينية فى بناء القصة، كما نستطيع أن نرى مستقبل الشجرة من أصالة البذرة، وقد تكون البداية باتجاه النماء، أو باتجاه النكوص، والفيصل ما بين النماء والنكوص فى بناء لحظة بداية القصة القصيرة، هو قراءتنا للحدث القصصى نفسه، ويجب ألا نعد كل بناء ارتقاء ولونا من بناء الحدث القصصى فالكتاب يتفاوتون تفاوتا هائلا فى بناء لحظة بداية القصة [1].

فبداية القصة بما تحمل من مغاليق لصور متتابعة، تجعلنا نمعن النظر في قراءتنا، ونخرج المرة تلو المرة من بداية القصة ومعنا أسئلة عديدة لم يسجلها الكاتب حرفيا؟ لأن القصة القصيرة ومض وبرق لا تحتاج إلى تفصيل فمن أهم المزايا للقصة القصيرة الحديثة " أنها تقدم لمحة خاطفة بدلاً من التنوير البطيء المطرد، ولذلك فالإيجاز في الوسائل السردية والشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة...إلخ، يعطي الجانب الفني في القصة القصيرة الجيدة قدراً أكبر على الرؤية "[2].

---

(1) د. أيمن إبراهيم أحمد تعيلب: منطق التجريب فى القصة القصيرة المعاصرة ط1 نادى القصة بالقاهرة 2007 ص 12

(2) د. شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص30.

واستطاع الكاتب بعدسته الفنية أن يفجر أسئلة عديدة تريد الإجابة أهمها: لماذا تأتي بطلة القصة مره كل عام ونصف؟ لقد استطاع الكاتب أن يطلق الرصاصة الأولى للمعنى من هذه العبارة، وكأنه يقول لنا: في حلول الفقر تغيب الانسانية، والتواصل، والود ... بل قيمة الإنسان كلها وما دور الرجل الذي يهرع من المقهى؟ ولماذا لم تغير حقيبتها الكبيرة قط؟ وهل صورة الأم الكسيحة تؤدي دورا في التشكيل الفني للحدث؟ هذه الأسئلة كلها أثارتها المقدمة، لنتابع بعمق تطور الأحداث من خلال شخصية البطلة مع الشخصيات الأخرى من أم وأبناء ... ساعدت على التشكيل الفني ونماء القصة.

إضافة إلى توظيف الكاتب لعديد من أدوات فنية حديثة كالمفارقة بأنواعها، والمنولوج، والاسترجاع والاستباق، ووجهة النظر / التبئير. مما يؤكد – على نحو ما سنري– أن قصص البساطي هي قصص تيار الوعي بالتجربة، بما تشتمل من أحاسيس ومشاعر وتخيلات ومفاهيم ورؤى، وتكثيف موحي، وسوف نجلي ذلك أثناء تحليلنا للقصص التي انتقيتها.

المكان والزمان ودورهما في رسم صورة الشخصية:

للمكان دور رئيس ومؤثر في القصة، حيث إنها "لابد أن ترتبط بشكل من الأشكال بالمكان على اختلاف قيمة المكان ودوره في بنية العمل، فالمكان وعاء للحدث والشخصية، أو إطار لهما ولغيرهما من عناصر القصة، أو هو مجرد خلفية واضحة أو باهتة على السواء، مثلما هو أيضاً بمثابة بعد مستقيم أو حلزوني أو دائري، أو ما شئت يتسع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث"[1].

---

(1) إبراهيم السعافين: تحولات السرد في الرواية العربية، ط، دار الشروق، بيروت، 1996، ص165.

وقد اتسع مفهوم المكان في الرؤية النقدية الحديثة، من حيث أثره في الشخصيات القصصية "تباين مفهوم المكان وتنوع بين المكان والفضاء، بين المكان العام والخاص بين المكان المفتوح والمغلق، بين المكان الاختياري والمكان الإجباري، بين المكان من حيث الاتساع أو الضيق، والبعد والقرب، بين الشكل الهندسي والحجم، بين مكان الحركة والانتقال، وبين السكون والبقاء، أو الإقامة بين المكان الذي يمثل فيه الرقي والفنى، وبين المكان الذي يمثل الحالة الشعبية أو الفقيرة، بين المكان الحقيقي والمكان الذي تضبطه المقاييس والأعداد والمساحات، والمكان الوهمي الذي يعني الدلالي من خلال المتخيل والإشارة والأحاسيس والمشاعر والتطلعات"[1].

ومع القاص وهو يصف لحظة وصول البطلة إلى بيتها والذى صار مؤقتا لها، والكاتب يستعين على ذلك بتشكيل المكان تشكيلا فنيا بارعا ليعكس الشريحة الاجتماعية وأعنى ما فيه من أناس فقراء يفرحون بمقدم الغائبة "البنت" وكأنهم لا يفرحون بها، ولكن بأمانيهم الغائبة فتعم الفرحة، وهذا في حد ذاته بعد إنساني، يضيف على الفكرة وتطور الأحداث أبعادا إنسانية جميلة، ينبلج منها رباط الحب بين الفرد ومجتمعه "يعم الفرح البيت، ويزدحم الحوش بالجيران والأقارب وما كانت تنسى واحدا منهم في هداياها، تجلس مستندة بظهرها للحائط فاتحة ساقيها، تمد يدها في الحقيبة وتعطي لكل من يسلم عليها هديته كيس النقود، منديل رأس، شبشب، وللأولاد أقلام رصاص وصفارات".

---

(1) فهد حسين: تقنيات العمل الروائي ومكوناته، مجلة ضاد، اتحاد كتاب مصر، ع10 شتاء 2009، ص9.

وهذه الرغبات التافهة لمجتمع ريفى فقير يجسد بها الكاتب من خلال حركية المكان وانعكاساته للأحاسيس والمشاعر موت قطاع عريض من أبناء المجتمع حيث أقصى أمانيهم امتلاك هذه التوافه وهذا فى حد ذاتــه تخطئــة الكاتب للقرية بسبب سلبيتها ثم توظيف زمان الاستمرار بواســطة الأفعــال المضارعة، يضفي على المشهد مزيدا من الحركة والاستمرارية.

فالفرح مستمر "يعم الفرح"، والمكــان مــزدحم "يــزدحم الحــوش"، ومددها للاخرين مستمر "تمديدها"، والعطاء من غير حساب "وتعطي كل من يسلم عليها" وهنا في هذا المكان الدقيق من السرد يجب أن نتنبه إلى براعــة الكاتب في اختيار عنوان قصته (صبية)، ولعل هذا يرجعنا مرة ثانية إلى مــا قررناه في بداية تحليلنا من أن العنوان يمثل بذرة جنينية في القصة الناجحــة لبناء المعنى كله فيها، وهنا نستطيع أن نربط بين (صــبية ضــائعة) وبــين (صبية ساقطة) وبين (الهدايا) ربطا متعددا متناقضا.

وسوف تتجلى المفارقة في اللغة والشخصية – كتكنيك بلاغي يوظف في تيار الوعي – ودورها على مستوى القصة وصورتها "استعمال الكاتــب لغة يحملها المعنى ونقيضه في آن واحد، فتنساب اللغة المستعملة في التعبيــر عن السعادة والبهجة في ديمومة الحزن أو العكس أيضاً؛ فتتوالى ألفاظ اللغــة المتناقضة أو المتماثلة، متضمنة المعنــى ونقيضــه فــي جملــة أو عبــارة واحدة"[1].

فهي صبية ولكنها شائخة من الحزن، وكما ظهر من العنوان للقصة، إنه دال واحد حمل معنيين "مدلولين"، أولهما ظاهر، والآخر: يفهم من ســياق النص القصصي، بعد كشف مغاليقه، أو ما يسمى بمصطلح البلاغة العربيــة

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية في القصة القصيرة، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص78.

"التورية"، وهي "أن يطلق لفظ له معنيان، قريب وبعيد ويراد به البعيد منهما" [1].

وهي تعطي ولكنها مسلوبة من كل شئ. والآخرون ينتظرونها ولكنهم لا ينتظرونها هي في حد ذاتها على الحقيقة، إنما ينتظرون ما تجلبه لهم من عرض زائل " في كل مرة تأتي كانت تحضر معها لعبا لم يروها من قبل، قطار يجري على قضبان، سيارات في سباق، طائرة تحلق قليلا ثم تهوى، ولا تهدأ الضجة في البيت طول النهار، ياتي أولاد من الحارة ومن الحواري المجاورة، يملأون الحوش حول اللعب، يصيحون ويهللون ويتعاركون، وعندما تتحطم اللعب أخيرا يتسربون إلى الخارج،ويظلون أياما يحومون حول البيت ثم يختفون".

وهنا نحس أن جماليات العنوان، كانت دقيقة لأنها موصولة أوثق الاتصال بالجسد الحي للقصة. فعنوان العمل الأدبى هو مفتاحه الذى ييسر لنا الدخول إلى أعماقه وسبر أغواره وفك عديد من رموزه[2] وسوف نعرف كثيرا عن ذلك أثناء تنقلنا بين عناصر القصة ثم تنمو الأحداث وتتطور، لنصل إلى لحظة فاصلة جوهرية وصفها الكاتب وصفا دقيقا وقال: "وبعد يومين أو ثلاثة تضع مولودها، ترضعه شهرا ثم تتركه لأمها، وتحمل حقيبتها فارغة وتذهب".

---

(1) الإمام الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط4، دار الكتاب اللبناني، 1975، ح2، ص499.

(2) د. محمد عبد الفتاح: دينامية النص تنظير وايجاز. ط المركز العربى الثقافى بيروت 1977، ص 72.

فالمرأة أفرغت حقيبتها، وأدخلت السعادة في نفوس الناس، وأفرغت ما في بطنها، لينتهى زمن السعادة ثم لتبدأ رحلة الشقاء والمأساة للمولود ولمن يكفله بامتداد زمن الحدث.

فالإيقاع الزمني للسرد واستمراريته ينجلي ويتراوح – حسب رأي جيرار جينيت – من خلال التقنيات الآتية: "الوقفة أو الاستراحة الوصفية، ويكون فيها زمن السرد أكبر بصورة لا نهائية من زمن القصة، لأن الأخير يكون متوقفاً. المشهد أو الحوار فيه يكون زمن السرد مساوياً لزمن القصة. الخلاصة ويكون فيها زمن السرد أصغر من زمن القصة. الحذف أو القطع ويكون فيه زمن السرد أصغر بصورة لا نهائية من زمن القصة، لأن زمن السرد يكون متوقفاً"[1].

واستطاع القاص تنويع الزمن من حذف أو وقف أو تساوٍ أو تلخيص، وجعله تقنية يطوعها حسبما يستدعي الحدث، أو الفكرة التي يلح عليها، وهنا يتبدى تكنييك إيقاع الحذف، حيث لاحظنا أن القاص لم يتعمد ذكر أحداث، كان ينبغي له أن يشير إليها لكنه لم يشر إليها؛ فمجيء المرأة ومعها طفل، فهذا دلالة فنية على أن ثمة أحداثا سبقت ذلك، من لقاء بينها وبين المسكوت عنه (شيطان الإنس)، ثم فترة الحمل والولادة إلى آخره، لكن القاص تعمد حذف ذلك من النص، ليعطي مساحة ثرة للمتلقي، كي يشحذ فكره، ويطلق خياله، وخاصة أن القصة وردت أولاً في مجموعة البساطي (ساعة مغرب)، وكأن نجم بطلة القصة على وشك الغروب والأفول.

---

(1) انظر: حميد الحمداني: بنية النص السردي، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1993، ص ص132، 133.

ولعل هناك علاقة سردية دقيقة بين تضع مولودها وتذهب، وأول جملة في القصة "كانت تأتي كل عام ونصف" فلعل هذا الإفراغ الذي قرره الكاتب ما يوحي بفراغ هذه الحياة على كل مستوياتها. على مستوى بطلة القصة، وعلى مستوى والديها، وعلى مستوى مستقبلها من صويحباتها. ولقد جسد الكاتب ببراعة شديدة هذا الفراغ في كل مقاطع القصة على مستوى الزمان والمكان والأحداث ... حتى لتكاد القصة كلها تكون تجسيدا لفراغ حياة هؤلاء الصبية، على عكس عنوان القصة (صبية) الذي يوحي منذ الوهلة الاولى بالحياة والبهجة والنشاط. وهنا تكمن المفارقة على مستوى الصورة وخاصة بين إفراغ لسعادة مؤقتة، ينجلي بعدها مأساة وضياع للصبية وأمهم.

ولقد أحسن الكاتب صنعا عندما انهى قصته أيضا بهذا الفراغ عندما قال: "كان عددهم قد بلغ أحد عشر حين انقطعت عن المجئ، والتحق أكبرهم وقد نبت زغب ضعيف على جانبي فمه بالعمل في ورشة نجارة وتذكر أنها حين جاءت في المرة الأخيرة كانت شديدة الهزال، تشكو من وجع دائم، ووجهها يتآكل بارز العظام، وبأن شعر أبيض بجانبي رأسها بعد أن ذهبت آثار صبغة الحناء، وقالت العجوز: إنها حتى بعد الولادة ظل وجهها كالليمونه. أعطتني عنوانها الورقة ضاعت مني، ستأتي وأين تذهب".

والمتأمل في هذه النهاية القصصية التي تحولت من الواقعية إلى الرومانسية الحزينة ، يرى التمزق والقطيعة والانفصال في كل شئ، على مستوى الأبناء الذين كبروا ولم يعرفوا أمهم، وعلى مستوى الأم التي هذلت، واشتعل رأسها شيبا، وبرزت عظام جسدها وعلى مستوى أمها العجوز أيضا، التي أخذت عنوانا بغير تحديد ومكانا بغير مكان.

ثم بدأت القصة بالمأساة مأساة الطفولة التى تهز المشاعر وتولد التوتر، وقد سلط الكاتب عليها الضوء، لتؤدي دورا رئيسا في معمار القصة. فالكاتب لم يعتمد على البطلة فحسب، في سير الأحداث وحبكتها، بوصفها شخصية محورية، بل قدم – على نحو ما نرى – عديدا من المواقف والشخصيات الداعمة للشخصية الرئيسة، من خلال سلسلة الأحداث المتسقة المؤثرة، وإن كانت فرعية، إلا إنها بمثابة استكمال مساعد للحبكة الرئيسة في القصة "الحبكة الفرعية ليست مجرد مجموعة أحداث تقع للشخصية خلال فترة قصيرة، داخل الحبكة الرئيسية. إن للحبكة الفرعية ارتباطاً بالحبكة الرئيسية، كما هي علاقات خطوط التوافق في الأغنية مع اللحن"[1].

فالطفل كشخصية مكملة للشخصية المحورية فى الحبكة حيث إنه فقد حجر أمه، وليس له سوى جدة عجوزة في أشد الحاجة إلى من يقضي حاجتها فكيف تربي حفيدها؟! ويصف الكاتب هذا المشهد المأساوي. ويقول:"تهدهد العجوز الرضيع في جلستها على عتبة البيت وترقده على ساقيها الميتين".

وكأن الطفل يرقد على خشبتين جافتين. فصورة المشهد معبرة عن عمق مأساة الطفل لأن السؤال من أين تأتي الراحة؟! والطفل فقد ثدي أمه – فهذه معاناة أخرى، وصار لبن الماعز بديلا عن لبن أمه "كانت ترضعه لبن الماعز... وأحيانا يشتد صراخه في الليل ويتقيأ لبن الماعز، لا يسكته شراب الكراوية ولا الينسون ولا يد العجوز تتحسس بطنه".

---

(1) جاري بروفوست: شركاء الحبكة، مقال في كتاب: القصة القصيرة والرواية مع مجموعة من الكتاب، ترجمة / رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار، سوريا، 1995، ص 25.

وتزداد معاناة الطفل الرضيع ويعلو صراخه وفى مشهد الصراخ نسمع نداء البراءة "يكثر صراخه في الشهور الأولى يتردد قويا حادا في الحارة ويترامى إلى الحارات المجاورة" ثم يتدخل الجد في الأحداث بوصفه شخصية ثانوية، تحاول أداء وظيفة في النسيج الفني "ويحمله الجد ملفوفا في جلباب قديم ويخرج به، ويمشي به من حارة إلى أخرى حتى يهدأ الصراخ".

وكأن الكاتب في وصفه يقدم رسالة فنية فحواها، أن البدائل الاصطناعية لا تجدي مع الطفولة الفاقدة للأمومة. فلا الجد، ولا الجدة، ولا المرضعات ولا أي شئ يمكن أن يسعد الطفل ويريحه، مادام فاقدا لأمه. فالبنت الوحيدة تركت والديها وديارها، لتبحث عن الرزق – فى إشارة جلية إلى قضية الفقر فى الريف –، فتحولت على يد ذئب بشري إلى أم، إذ خطف بكارتها، وقضي على نضارتها.

شعرية الوصف ومأساة البطلة:

ويتابع الكاتب وصفه لهذه البنت، ويرسم صورتها الشعرية المعبرة من خلال جمالها "الكياني الجسماني الفسيولوجي"، والذي سيضيع في زخم المجون والعبث والضياع. فهي مأساة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني "هي أيام قليلة بعد أن تضع، وتسترد عافيتها. يعود لها الوجه المشرق مع مسحة من شحوب، والعود الملفوف، والضحكة العالية تلبس جلبابا من الحرير بلمعة خفيفة، ومنديل رأس بألوان زاهية تعقده بطرف شعرها الملقى في ضفيرة على ظهرها، وتخرج بأولادها كان عددهم في كل مرة تأتي يزيد".

فالكاتب يصف أوقات السعادة التي تعيشها هذه المرأة وأطفالها، هذه السعادة المؤقتة والتي سرعان ما ستنتهي إلى الشقاء والتعاسة، وسيزداد ذلك مع مجريات الأحداث. ومع مجريات الأحداث يفجر الكاتب سؤالا مهما على لسان الأم من خلال لغة حوارية دقيقة يشع منها سذاجة الأم، ودهاء ابنتها وفى الوقت ذاته، فإن توظيف الحوار يؤدى دورا فنيا، للتقليل من رتابة السرد، مع إضفاء مزيد من الحياة للأحداث: " سألتها أمها يوما عن زوجها الذي لا يأتي. كان ذلك عقب ولادتها الثانية. قالت وأصابع يدها تتحسس رأس الرضيع في حجرها – مشغول – وما يشغله – آهه. نظرت العجوز طويلا إلى وجهها ولم تكلمها بعد ذلك. وسألتها يوما لما لا تستعمل موانع الحمل التي يسمعون عنها؟ كان ذلك عقب الولادة الخامسة وكانت قد جاءت بتوأمين بنتين لهما نفس الملامح، أرقدتهما في الشمس أمامها – جربت كلها".

فالكاتب أجرى حوارا بين الأم وابنتها، الأم بفطرتها وبشجنها العاطفى الشاحذ لوعى المتلقى، والبنت بمكرها، والأم بحنانها، وابنتها بضياعها. ثم ركون الأم إلى عدم الحديث، وكأن الأم في حوار داخلي مع نفسها، فالمونولوج الداخلي يضفي على شخصية الأم نوعا من الاستسلام على الرغم من إحساسها بالمستنقع الآثن الغارقة فيه ابنتها، ولكن العوذ والفقر وضيق ذات اليد ألغى إنسانية الأم، وفرض عليها صمتا واستسلاما، وإحساسا بالضياع والتشرد وشعورا بمستقبل مظلم، ثم ما يتنظر ابنتها وأولادها من ضياع. وكما عبر الكاتب في آخر سطر من القصة على لسانها "أعطتني عنوانها.الورقة ضاعت مني، ستاتي وأين تذهب؟"

فخصوصية الوصف هنا، أنه ينأى عن الانحياز للشخصية. وفي الوقت ذاته يطابق اللغة التي تعبر عن الضياع، بطرح سؤال يحتاج إلى إجابة. وقد أكد الدكتور "رشاد رشدي" على دور لغة الوصف ومدى فنيتها:

"يجب أن تكون للغة الوصف خصوصية معينة، لا تمثل أي موقف حيادي ناتئ، ولا تحدد في القصة على لسان الكاتب ولا تنبؤ عن المستوى الفكري واللغوي للشخصية القصصية، وأيضا لا تشكل أي منحى تقريري يكد في سبيل تحديد معنى جزئي، لأن المعنى سائل يتخلل شرايين العمل القصصي من بدايته إلى وسطه إلى نهايته، ولا يمكن فهمه أو تحديده إلا من خلال هذه الاجزاء الثلاثة"[1].

وقد تبين لي أن الوصف في هذه القصة، ظل ينمو ويتطور حتى وصلنا إلى نهايتها.

من وصف المكان "القرية"، ووصف "الصِّبية"، ووصف "الصَّبية"، كل ذلك لينقلنا الكاتب من مكاننا إلى المكان الذي قطعه من الحياة بكل تفاصيله، ليتشكل عالم القصة بقناعته وتشويقه، وهذه بعينها الصورة السردية المعبرة عن وجهة نظر الكاتب وعالمه وفلسفته، التي تلح بفنية على ضرورة الرجوع إلى وجهة نظر الكاتب وعالمه وفلسفته، التي تلح بفنية على ضرورة الرجوع إلى خلق العفة قبل كل شيء، مع إثارة الأسئلة لمثل هذا الواقع المتردي؛ فالوصف أدى وظيفته الجمالية، والرمزية في آن واحد "تتحدد وظائف الوصف – بشكل عام – في وظيفتين أساسيتين. الأولى: جمالية. والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني،وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية.، والثانية توضيحية أو تفسيرية: أي أنه يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي"[2].، وقد انجلى ذلك الرمز الدال، كما في الوصف للطفل الرضيع، وهو على ساقي جدته وكذا شحوب لون الأم.

---

(1) د. رشاد رشدى: فن القصة القصيرة ط الأنجلو المصرية 1965، ص34.

(2) د. حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص79.

وفي القصة ثمة علاقة بين ضياع بلا رجوع، مثلما ختم الكاتب قصته، ليعبر عن ضياع الشرف والأخلاق والصحة فى مجتمع كان ينبغى له الحرص على هذه القيم، ثم الضياع الذي كان يذهب ويعود، كما ورد في أول سطر من القصة: "كانت تأتي كل عام ونصف" وبين الضياعين كان ضياع "الصبية" الذين هم أخوة من الأم فحسب!! وأشار الكاتب إلى ذلك: "كانوا عدا التوأمين لا يشبه أحدهم الآخر".

فالقاص برع في وصفه لشخصيات القصة، وفي وصفه لمجريات الأحداث واستطاع بما يمتلك من تقنيات فنية أن يدفع الأحداث، لتصل إلى نهاية تعطي انعكاسا لمأساة السقوط والتردي والانحطاط الخلقي، ولنقل ضياع كل شئ. وهذه النهاية الدائرية التى تعيدنا إلى لحظة البداية0 النهاية التى "تدخل فى أذهاننا تساؤلات عدة، أو لنقل إنها النهاية الإيحائية التى وجدناها عند البساطى ... فيستمر العمل الفنى فى التكثيف والطاقات التعبيرية حتى يصدمنا السكوت فى نهاية القصة، فيفجر داخلنا إيحاءات غامضة"[1].

فالمشهد دائرى وأعنى إعادة الصورة كما كانت فى أول مشهد من القصة، ليرسم دائرة أو حلقة دائرية لحالة الضياع والتيه لأشخاص القصة، وخاصة البطلة. وهذه بلا شك النهاية المفتوحة الموحية، التى تتركنا ونحن نشعر ونفكر فى القصة.

(2) القصة بنية رمزية

تطالعنا العديد من القصص القصيرة ذات البنية الرمزية، لأديبنا "محمد البساطي" ونظرا لكثرتها فسأختار قصتين واقعيتين من قلب القرية

---

(1) د. عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989 ص46 .

المصرية تعبر عن رؤية الكاتب الواقعية للإقطاع مثلما عبر فى قصة "صبية" عن رؤيته الواقعية للريف المصرى. أولهما: قصة (العلم)[1] والأخرى قصة (البراري) ومع قصة (العلم) حيث يتجسد بطل القصة في (العلم) كرمز للوطن بأكمله إذ أخذ مساحة عريضة في ثنايا القصة، وحظى بالظهور القوي من جهة بناء القصة كله من حيث الشخصيات، والزمان، والمكان، والأحداث، ولحظة الأزمة والانفراج فالعلم رمز للوطن وسوف يرفع على أيدى جيل الثورة الشرفاء وكل الوطنيين بكافة مستوياتهم، لذلك اتخذ البساطي من القرية التي نشأ فيها مادة فنية خصبة، تعينه على أن يجعل من الواقعية مركباً ذلولاً لقصصه، في محاولة للرفض والمواجهة، أو التحرر "إن الواقعية وجدت في الريف وحياة أهله ما يغريها بالتوجه إليه؛ فهو الأداة المنتجة الأولى والأهم في البلاد التي تعتمد على الزراعة، وأهله مسخرون مستلبون، فمظالم الإقطاع والطبقية تتجسد في أهله أقوى تجسد.... ولا يزال الريف يمثل عند الواقعيين البساطة والفطرة، ولكنها البساطة التي يستغلها الإقطاعي في القرية والحاكم في المدينة"[2].

وتوظيف العلم "بطل للقصة"، دلالة على أن القاص لا يرسم الواقع فحسب، وإنما هو مشارك مع المشاركين في تغييره نحو الأفضل، وهذه هي الواقعية الجديدة، والتي تستعين بعديد من التقنيات منها أن البطل غير تقليدي، "وإن كان هذا لا يعني انتهاء ذلك بصورة مطلقة، إنما تقفز أشياء أخرى لتوضع في بؤرة الاهتمام، مثل الأدوات في حد ذاتها، أو التركيز على

---

(1) محمد البساطى: مختارت من القصص القصيرة. قصة العلم من ص175: 181.

(2) د.محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية – الكويت عالم المعرفة، ع1434، نوفمبر 1989، ص62.

البناء الفني للقصة، أو استلهام العالم الأسطوري، أو الرمز إلى موقف ما أو صنع ما"[1].

ديناميكية الوصف ودلالة الحدث:

إن شيوع السرد في القصة، جعل الوصف يأخذ مساحة كبيرة منها، وحينئذ يكون تواجد الراوي قوياً لقيامه مقام الشخصيات، في كل ما تؤديه وتتلفظ به. فالوصف بمثابة تسليط الضوء بدقة على الصورة، لتظهر أمامنا زاوية الوصف، وتفاعلها ونشاطها ودورها، ومن ثم يحدث التفاعل بين السرد والوصف، وتظهر الشاعرية في شتى تجلياتها "فالعبرة بالشاعرية لا بالشعر والنثر، والشاعرية هي غاية الإبداع اللغوي"[2].

فمن بداية القصة يطل علينا العلم. يقول الكاتب: "كان الولد يقف على التل وكان يرفع علما، انحدر في بطء وخفق العلم في مواجهة الريح".

فالعلم يطل علينا من أعلى ربوة في القرية، ويحتضنه الصغار والكبار بقوة وإصرار على الرغم من معوقات المفسدين "الريح". ثم تتوالى الأحداث بسرعة البرق، والتي لم تأت من فراغ، وإنما تمخضت من حركة طبيعية لكل الكائنات في القصة في صورة وصفية حركية حافلة بالرموز، لتلائم الأحداث "انحدر الولد حتى أسفل التل، ثم قفز إلى الطريق... فردت أوزة جناحيها وصاحت. تبعها سرب من الأوز كان راقدا على الشاطئ، اخترق الشارع الرئيسي بالقرية، وخلف وراءه زوبعة من التراب....

---

(1) د. حامد أبو أحمد: قراءات في القصة القصيرة ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص33.

(2) د. حامد أبو أحمد: مسيرة الرواية في مصر، قراءة لنماذج مختارة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص26.

رآه صبي كان لابدا بين فروع شجرة توت على الشاطئ كان قد دعك وجهه بالتوت الأحمر، صاح صيحة مرعبة، وهو يخور كعجل صغير ثم قفز وغاص في مياه الترعة".

ودلالة الفقرة تشير لرجوع الأشياء إلى طبيعتها، ويتجلى هذا في دعك وجه الطفل بالتوت. وفي وصف ثوري آخر يقول الكاتب "كانت الجاموسة مربوطة خارج البيت، حين قربها الأوز جمحت فجأة" .

ولننظر إلى جموح آخر "ثورة" في هذا الوصف القصصي. "واكتفى سرب الأوز بالصياح، وعندما اقترب من الوسعاية اندفع في حماس مفاجئ محاولا الطيران". فجميع المشاهد السابقة تحمل رمزا عميقا مستمداً من الشعور واللاشعور، وتصف وصفا دقيقا لحالة الترقب والتطلع إلى فجر جديد. ومن ثم تتضح أهمية الرمز في عدم التقرير فهو "يومئ ويوحي بوصفه تعبيراً غير مباشرا عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء، تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[1].

فالذي لا يعرف يريد أن يعرف. وتواً تأتي الإجابة من هذه الإجابة: "ده علم أخضر يا أبو أحمد" .

الشخصيات ورمزيتها:

وتزداد أحداث القصة وتبلغ ذروتها بتعدد الشخصيات والأصوات، ومدى ما تؤديه الشخصية سواء كانت مسطحة أم كانت ثانوية. فالكاتب استطاع أن يرمز من خلال ما تؤديه الشخصية من دور، في استكمال دائرة

---

(1) د. ياسين الأيوبي: الرمزية معالم وانعكاسات، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982، ح2، ص35.

الحدث، والتي تحمل بواسطة السرد والحوار ترميزا واسعاً، لما يرمي إليه الكاتب من رؤى سياسية واجتماعية واقتصادية. فالعلم علامة " سيميوطيقية " متعددة المعاني، تعكس كل ما ذكرناه وذلك. بسؤال جميع الطبقات والكائنات عن الأمر المبهم (العلم) بما يحمل من دلالات "وكان عبد السميع نائما في المصلى على الشاطئ، وحين صاحت امرأته نزع الشال الأبيض عن وجهه، وهب جالسا.... وتخطى عبد السميع سياج المصلى" .

فشخصية "عبد السميع" تؤدي دورا مهما، حيث إنها مسؤولة عن الأمن بصفته يعمل خفيرا من قبل النظام الحاكم، فكان من باب أولى أن يكون على علم بكل ما يحدث، ولكن ما حدث من خطب جلل ثم من قبل أبناء الوطن المخلصين، وليس من قبل النظام الملكي في ذلك العصر.

ثم يوظف القاص شخصية مفتش الزراعة، والذي لم يكن هو الآخر على علم بما يحدث "أغلق مفتش الزراعة الشمسية، ورأى العلم يخفق في بداية الشارع، وسأل درويش عن الأمر" .

فمفتش الزراعة يمثل شخصية رئيسة في مجرى أحداث القصة، فليس على علم بما حدث، فرجع إلى مساعده "درويش" وشخصية "درويش" تمثل طبقة المستضعفين الذي فقدوا حريتهم في ظل الظلم والقهر والاستبداد، ولم تصرح القصة بذلك، وإنما من خلال وصف الشخصية وتطورها، لتتشابك مع الخيط الرئيسي للأحداث.

ولننظر إلى قول القاص عن وصفه لهذه الشخصية، والتي ترمز إلى قطاع كبير من أبناء المجتمع. "وقد مر عليه خمسة مفتشين وأصبح بصره ضعيفا ولم ير العلم.... قاد درويش البغلة حتى مربطها ثم قعد أمام الكوخ".

فالمرض والجهل والفقر "مثلث الموت" سرى بين أبناء المجتمع حتى الخادمين للنظام، فمن أجل لقمة العيش، لم يسلموا من أذى الاقطاعيين، فما زالوا يعاملون بوصفهم عبيداً، يلفظهم السادة متى شاءوا "وما أن عربة التشغيلة قد وقفت على الطريق الزراعي عند رأس الشارع، ولفظت عددا من أولاد البلدة، ثم واصلت طريقها" .

تيمة التجمع والتوق للحرية :

وعلى الرغم من سرعة الأحداث وتعقدها، ورمزية الوصف ودلالاته إلا أن خيطا قويا فنيا يربط بين موضوع العمل الفني وشكله، وهو ما يعرف في النقد الحديث بمصطلح (التيمة) "المصطلح الذي نطلقه على أشكال الوحدة التي يمكننا أن نتبينها في النص، او الطرق التي نتبعها في جعل الشفرات المتعددة والمختلفة تنضم لبعضها البعض في وحدة متماسكة، ومن ثم فإن الأبنية العامة في النهاية هي أبنية تيمية"[1].

فثمة رباط أو فكرة يلح عليها الكاتب ومعنى يريد تأكيده فى نسق فنى فريد أو قل وحدة فنية تربط بين الشخصيات والأحداث والوصف هذا الخيط يصل بنا إلى طرح سؤال فني وهو: إلى أين تتجه الجموع المختلفة الأجناس في هذه القصة الرمزية؟ يأتي القاص بجملة يمكن اعتبارها بمثابة خط فاصل، أو نقطة انغلاق ثم انفتاح. "كان الرجال يتسربون من الحواري ويقفون داخل الشارع".

---

(1) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص 134

ومن جملة حركة الشخصيات، وتلاحق الأحداث، إلا إنها تمضي نحو اتجاه معين وغاية واحدة، فيما يعرف في النقد الحديث باسم "الانصباب"، ويعني "تآزر المؤشرات والعناصر في اتجاه واحد يكون خلفية أيديولوجية غير مشروخة ولا مبعثرة، ولا تتعرض لأي تشتت، بل تتجمع في حركة متوالية ينضم بعضها إلى البعض الآخر"[1].

وستظهر بداية حقيقية، سيصنعها الرجال العظماء الذين تربوا في الحواري وليس في القصور. فهم يتجهون إلى الشارع، وما الشارع إلا الشعب الصابر، الشعب الذي انتظر الساعة فخرج وهتف وآذر وضحى في فرح وسعادة. وقد أجاد الكاتب في وصفه هذا المشهد، الذي سينقلنا من حال إلى حال، من ذل القيد والمهانة إلى نعيم الحرية والكرامة.

"شب الولد على طرفي قدميه وبسط ذراعه وبدأ يرقص ... تراجع الأولاد وصنعوا دائرة حوله وراحوا يصفقون على ضربات قدميه. واخترق ولد منهم النطاق وطوح بحزمة من أعواد الذرة الصغيرة الخضراء فوق رأسه، وراح يرقص داخل الدائرة... وأخفت فتاة وجهها وأطلقت زغرودة طويلة".

فحالة الرقص والتصفيق، ثم التطويح بأعواد الذرة الصغيرة الخضراء، كل هذه الصور هي مخاض ورمز عميق لميلاد فجر جديد، بزغ مع شروق ثورة يوليو المجيدة. وقد ولد كاملا على يد الوطنيين المخلصين من أبناء مصر البررة، الذين حملوا (العلم)، وما العلم إلا الوطن العزيز، بكل ما يحتوي من شعب وأرض وأصالة وعراقة.

---

(1) د. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 1995، ص31.

وما نجم عن حمل العلم من حرية للوطن، ومن تغيير جذري أحدثته ثورة يوليو 1952 في المجتمع المصري، وما صاحب ذلك من تفاؤل بحياة جديدة. وحينئذ تؤدي القصة الرمزية دورها الفني في أنها "تقدم حدثاً واقعياً في الظاهر، ولكنه يتعدى معناه الواقعي، ليوحي بمعان أخرى قد تتعدد بتعدد القراء. فالرمزية هنا تعني قدرة الحدث أو الأشياء أوالشخصيات التي تعالجها القصة على تخطي حدود معناها الظاهر لترمز إلى أشياء أخرى دون أن ينال ذلك من المعنى الأصلي للحدث"[1].

نهاية القصة ورمزيتها:

وإذا كان القاص قد أجاد في تشكيل بداية القصة ووسطها، فقد أحسن نهايتها بما تحمل من انتصار لإرادة الوطن، وتحرره من ربقة المستعمر وأذنابه .... فما أجمل اللوحة الفنية التي رسمها الكاتب بتقنياته الإبداعية، وهو يعبر عن ذلك. "وأمسك الولد ساري العلم بيديه وأداره عدة مرات فوق رأسه كانوا يلتهون، ثم انفجروا في الصياح، وبكت فتاة وهي تصفق ثم ضحكت لف الولد ذراعه حول الساري. ونظر إلى العلم، رمقه بعض الوقت صامتا كان وجهه الملتهب بحرارة الشمس هادئا، وكان يبتسم، ثم أطلق صوتا رفيعا مرحا ... أفسحوا له طريقا، انطلق بعدة، وانطلقوا وراءه، ثم وقفوا على رأس الشارع ... رأوه يعبر قضبان السكة الحديد، ثم يجري على حافة المصرف، وظلوا واقفين حتى اختفى بين النخيل".

فعند التأمل في هذا المقطع الأخير، نجده يحمل رموزا عديدة أهمها: أن الجيل الصاعد الواعي هو الذي سيقبض على تراب الوطن، ولا يقبل التفريط في أي حبة من رماله "أمسك الولد ساري العلم بيديه"، وفي الوقت

---

(1) د. محمد عناني: الأدب وفنونه، ط2. الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991، ص97.

ذاته تشير الجملة الفنية بمجازها إلى أن الوطن سيبقى مرفوع الهامة، عال فوق الرؤوس ويظل الكاتب يلح على فكرة حب الوطن، وتغلغل هذا الحب في أعماق قلوب أبناءه، مهما لاقوا من آلام "لف الولد ذراعه حول الساري ونظر إلى العلم".

ومن يقوم بحمل الراية، هو الذي سيتحمل المسؤولية، ومن ثم يتبعه أبناء الوطن لذلك برع الكاتب وهو يصور المشهد هذا "انطلق يعدو، وانطلقوا وراءه ثم وقفوا على رأس الشارع" فالانطلاق رمز من رموز الحرية، لتحقيق الغاية ويشير القاص إلى ذلك بقوله "رأوه يعبر قضبان السكة الحديد" فالعبور للانطلاق و"ظلوا واقفين حتى اختفى بين النخيل" وما النخيل إلا جزء من شموخ الوطن، يرمز – كما قلت – إلى عراقة الشعب المصري، فمهما لاقى وواجه فلن يتخلى عن خصاله الطيبة، ولن يفرط في حبة من تراب أرضه وسيظل يعطي ويزود.

فهذه هي القصة الجميلة التي نفتش عنها، لنرتقي نحو مراقي الجمال، فمن خلاله تتجسد اللحظة الحضارية والتاريخية التي يعيشها الإنسان، وأن تكون "موحية تجعلنا نفكر مهما كانت واقعية وموجزة، وأن تبقى في مجال الخيال متلألئة، تفتح بابا واسعا وعريضا أمام ذكاء القارئ أو السامع وخياله ليحلق معها ما يشاء يلتقط الفحوى والفكرة، وربما معان أخرى أعمق وذات قيمة بالغة"[1].

(1) د. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، ط3، دار المعارف، د.ت. ص77.

فنية اللغة في تشكيلها لبناء القصة:

وقد تجلت مقدرة القاص في تشكيله للقصة، حيث استطاع أن ينسج القصة بنسيج فني قوي يتفق مع الفكرة، فاللغة تعبر وتعكس ما يدور من أحداث ومن معان حقيقية ومجازية وترصد المتغيرات بشتى أنواعها. ولننظر إلى هذه الجملة "وخفق العلم في مواجهة الريح" فالجملة معبرة عن مواجهة بين الحق "العلم"، وبين الباطل "الريح" وإن شئت فقل مواجهة مع الشر. فالريح من حيث دلالتها اللغوية أنها نذير شر فاللغة شاعرية ترمي – كما قلت – إلى بداية المواجهة القوية.

وإن ظلت لغة السرد مهيمنة على بداية القصة، إلا إن القاص استطاع بموهبته توظيف الطبيعة، لتؤدي دورا بارزا في رسم لوحة فنية، ولتعكس فكرة القصة في ثوب جمالي. فمن ذلك قول القاص: "كانت الشمس خلف النخيل قرصا أحمرا متوهجا". فتوظيف الشمس ليس من باب ملأ الفراغات أو حشر العبارات في بنية القصة، ولكن الشمس كانت تميل نحو الغروب، إذ كانت قرصا أحمرا متوهجا. فوصف الشمس بهذه الهيئة، يعكس ما سيتم من حالة الرحيل، بدليل توظيف القاص للنخيل "خلف النخيل" فالنخيل – كما ذكرت – رمز الأصالة والثبات والتحدي والشموخ، ولذلك فإن هذه المفردة ختم بها القاص قصته، فما بين البدء والنهاية بوصفه يرمز إلى الشعب المصري، فمهما لاقى من محن وآلام فلن يركع يوما لأوغاد، فهو مثل النخيل. فرمزية النخيل ليست وصفا فحسب، بل هي جماع لمعان كريمة، أراد الكاتب تعميقها في تشكيل القصة.

ولغة الكاتب تثري القصة، بفضل ما تحمل من عناصر فنية حركية، ولونية وصوتية. ثم توظيفها جماليا منتظما، لتشكل جزءا مهما من القصة: "فإن اللغة في طبيعتها وتكوينها وهيئتها تكمن وراء ذات واعية تعرف كيف

تتعامل مع اللغة بوصفها قيمة جمالية، لم تستقر في حالة واحدة أو معينة، ولم تكن في سكون، بل تكون قيمتها في حالتها المتغيرة، وفي ديناميكيتها التي تجعل متلقيها متحفزاً للتعاطي معها ومشاركاً إياها في الحوار، وكاشفاً عن دلالتها وهو يقلب تراكيبها ومفرداتها"[1].

ومن ذلك قول القاص "كان علما مستطيلا أخضر اللون، رفع الولد وجهه، نظر إليه وابتسم".

فالرفع دليل حركة وعمل، والابتسامة إحساس بالسعادة والتفاؤل. ولم يكتف القاص بإظهار أصوات الأشخاص في القصة، ولكن زاد من مساحة الأصوات، لتشمل باقي الكائنات. وكأن الطبيعة في عرس كوني احتفالا بهذا التغيير الجذري، الذي يلمس كل شئ فتحيله خلقا آخر من ذلك "سمع الرجل خوار الجاموسة.. صاحت الأوزة التي في المقدمة..".

ثم في وصفه لولد أدهشه ما يحدث: "صاح صيحة مرعبة، وراح يطوي جسده العاري وهو يخور كعجل صغير" .

فتعالى الأصوات في القصة من كل الكائنات في القرية، لدليل على حالة الفرح والتي طال انتظارها. فخروج الناس والكائنات وتعالت الأصوات، وبتعبير أدق أقول: انكسار القيود وانتصار الوجود.

والكاتب برع في إثارة المتلقي بعديد من الصور الحركية القادرة على بناء الحدث في القصة، إلا إنه في لغته السردية أفرط في توظيف صيغة الأفعال الماضية، والتي تؤدي إلى التكرار الممل للمتلقي، والمخل للعمل الفني. من ذلك قوله: "كان الولد يقف على التل... كان يرفع العلم... كانت

---

(1) فهد حسين: تقنيات العمل الروائي ومكوناته، مجلة ضاد، عن اتحاد كتاب مصر، ع10، 2009. ص13

الشمس خلف النخيل... كان علما مستطيلا... رفع الولد وجهه... انحدر الولد حتى أسفل التل... اكتفى سرب الأوز بالصياح... كان عجوزا نحيلا... كان دخان الأفران يتصاعد..." فهذا التوظيف المفرط لصيغ الزمن الماضي، يدمر فاعلية البناء، ويميت النص ويجمده. إضافة إلى إصابة المتلقي بالملل والسآمة، فكان ينبغي للكاتب الاقتصاد وعدم الإفراط.

وقد أكد (يحي حقي) على ضرورة مراعاة السرد القصصي اللائق بالقصة، وأن ينأى القاص عن السرد المدمر لمعمار القصة إذ رأى أن هناك أسلوبين للسرد في القصة "أحدهما ثقيل مدمر لفاعلية البناء هو أسلوب (كنت عندهم وجئت) وأسلوب يليق بطبيعة القصة ويخدم بناءها وتطورها هو أسلوب: (تعالوا ننظر إليهم سرقة من خرم الباب لنرى ماذا يفعلون) .... فأسلوب (كنت عندهم وجئت) وهو السبب في بدء القصة بكلمة (كان)، يشعرنا بأن الحدث قد تم فيما فعلوا وولى وفات، وأننا معه لا نشهد وقوعه بل نحاول إنهاضه من قبره ... أي أن هنا جزأين: القارئ والحدث ... أما أسلوب النظر سرقة من خرم الباب، فهو وحده الذي يعين القارئ على أن يرى الحدث وكأنه يقع أمامه... حقا إن كل قصة محمولة على الماضي، ولها أن تبدأ بفعل في صيغة الماضي، ولكن كاتبها يسارع بالانتقال إلى الفعل المضارع ليجر الحدث من الماضي إلى الحاضر... إن جر الماضي إلى الحاضر يبقى للحدث حرارته وتلقائيته وحركته، والقصة محتاجة لئن تشيع فيها الحركة، بل يقولون إن بدءها بفعل يدل على الحركة يخدمها فالجملة الفعلية، بحسب هذا المنطق خير من الجملة الاسمية "[1].

(1) يحيى حقي: أنشودة للبساطة ط. مكتبة الأسرة 2003، ص60.

فما ذكرته من هنات فنية للقصة، لا ينقص من قيمتها الفنية، لأن الكاتب يصف مجتمعا صغيرا مهموما ممثلا في القرية المصرية، وهي صورة للمجتمع الكبير مصر. وكل مجتمع ينتظر بشغف ليوم الفصل. فالهموم واحدة والآلام واحدة، والآمال واحدة. ومن ثم كنت أود من كاتبنا، أن لا يزيد من الوصف على لسانه، وأن يجعل شخصياته بكل أبعادها في حالة حوار والتحام فهذا الأمر جلل، والكل يرمق إلى العلم (الوطن) فنريد أن نرى الأشياء ونحسها، وخاصة أن الوصف ليس حلية لفظية، ولكن يجب أن يكون نابعا من داخل القصة ذاتها كينبوع ينبع من الواقع، أما أن يقطع الكاتب جزءا من الطبيعة، ويلصقه في معمار القصة، أو أن يأتي بصور بيانية بصرية من باب إظهار البراعة الفنية. فإذا فعل الكاتب ذلك، وكثير منهم ليبغى ذلك حينئذ أرى بكل قناعة أن العمل الإبداعي أقرب من الفناء منه إلى الفنية الباقية. لذلك فإن الشكل الفني يعمل على تفعيل أجزاء النص، فيتشكل تبعا لذلك المضمون، وبالشكل يكون النتاج فنيا.

"إن الشكل الفني ضرورة ملحة لا يمكن تجاهلها في أي فرع من فروع الفن، فهو الحصيلة الجمالية لتفاعلات جزئيات المضمون وحيوية خلاياه، وكلما كان مضمون العمل الفني مرتبطا بخط أساس يلعب دور النغمة الرئيسية، وبقية الخطوط تلعب دور التفريعات والتنويعات الجانبية التي تجد الخط الأساسي وتبلوره ساعدنا هذا على إخراج الشكل بالأسلوب الجمالي الذي يلمحه شخصية التميز"[1].

(1) د. محمد شبل الكومى: مبادىء النقد الأدبى والفنى دراسة فى المنظر والمنظور ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007 ص 105

ومهما يكن من شئ فإن "البساطي" استطاع أن يصف ما كان يدور في فترة تاريخية من فترات شعبنا العظيم، وأن يعبر بحسه الابداعي ورمزيته الواسعة وبنظرته الواقعية المكللة بالرومانسية الفائرة في النفوس البشرية. فاستطاع أن يقدم قيمة الانتماء الخالص لوطننا العزيز، هذا الانتماء لم يكن مقصورا على مجموعة معينة، ولكن كان متوفرا في الأطفال، والنساء، والرجال – خاصة فى القرية المصرية وانتمائها للوطن والتى نالت حظا وافرا فى قصص البساطى، والتي تميزت نصوصها بالمخزون الثقافي الواسع، والذي أثرى القصص بنوع من المتعة والغبطة، أو على حد تعبير (رولان بارت) عن لذة النص "النص الذي يرضي فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة"[1].

(3) قصة البراري[2]

أريد أن أتوقف أمام هذا العنوان وقفة طويلة. (فالبراري) جمع وليست مفردة، وهي تعني فيما تعني المكان الشاسع المترامي الأطراف، الملئ بالمجهول والذي قد يوحي بالوجل والانقباض، أو قد يوحي بالمتاهة وعدم التحديد. لهذا فالبراري ليست فضاءً قصصياً يضم الشخصيات والأحداث في إطار زمني، بل هي بمثابة ولوج تاريخي، وطواف جغرافي يحكي بترميز قصة الإنسان، أو قل المجتمعات القروية وعراكها في الحياة، للحصول على القوت اليومي الحلال بشق الأنفس، وإراقة الدماء في بعض الأحايين، من أجل البقاء.

---

(1) رولان بارت: لذة النص، ترجمة د. منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا 1992، ص39.

(2) محمد البساطى: مختاراته قصة البرارى من ص5: 10.

فهل لهذا دلالة بالجسد الجمالي والمغزى الدلالي للقصة؟ ربما يكون هذا مدخلنا المناسب لهذه القصة القصيرة الجميلة الممتعة. وأنا أحب أن يكون مدخلي مدخلا لغويا فنيا لهذه القصة شأني في تحليلي لجميع قصص الكاتب.

ولنتعرف على شعرية القصة "من المعلوم أن شعرية نص ما هي إلا نتاج لتفاعل كمي وكيفي دقيق بين مختلف مكوناته وأجزائه، ما قل منها وجل. والنص الإبداعي لذلك يؤخذ بقضه وقضيضه كلاً لا يتجزأ" (1).

وسواء كانت الشعرية من ناحية المادة اللغوية، أم كانت من ناحية الوصف ومدي التصوير للقرية المصرية، ففي الأول شعرية السرد، وسوف نتعرف على جماليات التشكيل، وفي الأخرى "شعرية الوصف"، وسوف نغوص في عمق القرية المصرية، ونتعرف على آلامها وآمالها. من خلال رؤية القاص، أو وجهة نظره، وموقعه الذي يحتله في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة. وفيما يعرف بمصطلح التبئير داخلياً وخارجياً، بلغة الحداثيين، حتى نتحاشى الحاسة البصرية دون أن نولى غيرها اهتماماً(2).

فتحسس العلاقة بين الرؤية والشيء المرئي بخط مشحون بطاقة وجدانية تصل ذاتاً بذات.

---

(1) نجيب العوفي: صخب البحيرة وشعريتها لمحمد البساطي، لقاء الرواية المصرية المغربية في الدار البيضاء في الفترة من 26 – 28 مايو 1996، ط، نشر المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 95

(2) انظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص225.، والسيد إبراهيم: نظرية الرواية ط، دار قباء، 1998، ص245.

وإن كانت القراءة لبدايات القصة قد تجعل البعض يظن أن االتبئيـــر الخارجي يهيمن على القصة، بما يسمها بالمنظور البصري أو السرد المحايد، ولكن الولوج إلى عمق السرد بالتحليل، فإننا سوف نجد أن التبئير الداخلي له مكانه، " لعل هيمنة التبئيير الخارجي على بدايات المشاهد والفصول ونهاياتها هى ما دفع كثيراً من النقاد إلى وسم روايات البساطي، ومن قبلها مجموعاتـــه القصصية المسماة بـــ "الراوي المحايد"، أو "المنظور البصري"، أو "الســـرد المحايد"، أو "السرد الهادئ"... وغير ذلك من تسميات تفقد مصداقيتها أمـــام التحليل النصي، إذ مع تتابع الفصول والمشاهد ينتقل السرد بالتبئر الخـــارجي إلى تبئر داخلي أو صغرى"[1].

شعرية الصورة/ المكان – الزمان – الأحداث:

وأود في البداية أن أقول إن القصة القصيرة كما هي عنـــد روادهـــا ونوابغها محدودة المكان والزمان والشخصيات والحدث، ولكن الكاتب يرمينا في متاهة مكانية منذ البداية وهي البراري، يحاول وصفها. ولنتأمل في هـــذه البداية القصصية الموفقة والتي يصف فيها الكاتب براريه: "بلدتنا تطل علـــى البحيرة، تفصلنا عنها مساحات عريضة من الأرض البور، تكســـوها طبقـــة خفيفة من الملح الهش، وأعواد الغاب التي تذوي سريعا، ونباتات الشوك التي تلتف في كرات ضخمة تقتلعها الريح، وتقذف بها دون توقف حتـــى تنتهـــي مهشمة إلى شوارع البلد. ظلت البراري على مر السنين قفرا، كنا نعدو إليهـــا ونحن صغارا في مغامرتنا لاكتشاف الأراضي المجهولة، غير أننا لا نبتعـــد كثيرا، سرعان ما يلفحنا وهج الشمس والهواء المشبع بـــالملح. والآن نـــرى الأولاد يقومون أيضا بمغامراتهم إلى هناك. يأتي الغجر أحيانا فـــي مواســـم

---

(1) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي وطرائق السرد في روايات محمد البساطي، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، 2000، ص136.

هجرتهم، ينصبون خيامهم في مكان ما وسطها يقضون ما شاء لهم من الوقت ثم يذهبون لا يحس بهم أحد. كانت بلدتنا تزحف بعمرانها بالاتجاه الآخر حيث النهر".

والمتأمل في هذا الوصف المكاني يلحظ الآتي أن صورة المكان ليست خاصة بذات مفردة، أو بصوت واحد، أو من باب الحلية الجمالية، بل لسرد قصة بلدة بكاملها من: جغرافيا، وكائنات، ونباتات. إنها قصة القرية المصرية بكل معالمها، وسيطرتها على رؤية البساطي؛ لذا أضفى عليها روح الشاعرية المحلقة فوق المكان، وحينئذ تتبدى علامات الزمن، وعيش الشخصيات، وتوالى الأحداث، وعرض لتفاصيل المشهد، أو قل نثرياته "لعل ارتباط محمد البساطي ببيئة واحدة هي بيئة القرية المصرية، فرض عليه الاتجاه نحو الشخصيات التي تغمر هذه البيئة، تلك التي يراها، أو يسمع عنها، أو يتعامل معها، أو يتأثر بها، وخصوصاً أولئك الذين يمثلون القيم والتاريخ والموروث ويحفظون الحكايات والقصص، ويلمون بالأخبار القديمة"[1].

ففي خضم الحياة، وتوالي الصراع من أجل العيش الكريم، نرى الأشياء تعود إلى طبيعتها من حيث الهدوء والدعة والسكون، " فليس وصف المكان أو تحديد الزمن أو خلق جو معين أو خلفية معينة زخرفاً أو إضافة لا مبرر لها، بل هي جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث، وتقديم الشخصيات، وتصوير ما يدور بداخلها؛ إذ كثيراً ما يعكس ما يجول بخاطر الشخصيات من الأحاسيس فرحاً أو حزناً، شعوراً بالأمن أو الخوف"[2].

---

(1) د. سيد حامد النساج: أصوات في القصة القصيرة المصرية، ط. دار المعارف، 1994، ص114.

(2) محمد السيد محمد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، دراسة في الزمان والمكان، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004، ص341.

وكأن الكاتب يستعين برمزية المكان إلى درب المجهول فالأرض مقفرة ومجهولة، وحرارة الشمس الملتهبة، والهواء المشبع بالملح. فكل هذا لا يصلح للحياة، وما لا يصلح للحياة يترك، ويصير إلى قفار ومغالق ومن يقطن بالقرب من ذلك يولي دبره أما الذين يغامرون في الحياة، ويكتشفون الآفاق والمجهول فهم كالصيادين الذين يأتون من أماكن أخرى، ليكتشفوا معنى الحياة والذي يتمثل في صورة محسوسة وهي الصيد وليبحثوا عن الخيرات والثروات، مهما كلفهم ذلك من مشقة وألم وعناء. فالكاتب صور هذه اللحظات أو قل كشف المجهول والصراع من أجل لقمة العيش، فالصراع لا ينتهي والبراري لا تنتهي والدماء تراق.

فثمة علاقة وطيدة بين رمزية المكان، بما يحمل من تقلبات وتغيرات مناخية، وبين حركة الأشخاص، وما يصدر عنهم من أحداث. إن كليهما في ثورة من أجل البقاء "فالمكان يتخذ أشكالاً عدة، وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه، والعلامات التي يحملها تدل على الشخصية"[1].

ولندخل إلى جسد القصة، حتى نرى أن الكاتب لا يجسد حدثا محددا بل يسوق كثيرا من الأحداث، رمزا لمغزى بعيد فبداية الأحداث "يأتي الصيادون من البلاد المجاورة إلى بحيرتنا، نراهم في منتصف الليل، وشباك الصيد على ظهورهم المغطاة بالخيش يتوقفون امام الدكاكين، ليشتروا الكبريت والدخان لا يبدون في عجلة ... يديرون وجوهم بعيدا عن ضوء الكلوب " .

(1) محمد قطب عبد العال: الذات والموضوع، قراءة في القصة القصيرة، ص50.

فإتيان الصيادين إلى البحيرة، هو رمز إقدام على الحياة بمغاليقها، وانفتاح على المكان المغلق والتعلق به والذى يمثل – على ما أظن – انفتاح المجتمع المصرى وتحوله بدلالة توظيف الكاتب لعنصر الزمان المتجسد في "الليل" بما يحمل من دلالات متعددة تعني المجهول والمنغلق. ثم يستطرد الكاتب في مشهد آخر، يصور فيه شأن الصيادين وهم يقبلون على المجهول "في النهاية أقاموا أكواخا صغيرة من الغاب على الشاطئ... كانوا يتركون بها أشياءهم لحين عودتهم مرة أخرى" .

فالقاص يضعنا في عمق الحدث، وكأننا في إطار تجربة شعرية، تجعلنا نعيش بكل مشاعرنا، مع المكان والزمان، وكيف يواجه الإنسان هذه الثنائية المتلازمة بكل عزم وإصرار على غرار ما كان يقوم به الشاعر القديم من تحمل وعثاء السفر ومخاطره في درب الصحراء للوصول إلى غايته ومنتهاه.

وفي لحظة الإقبال، وحط الرحال يبدأ الدخول إلى رحاب الحدث "كانوا أيضا يتعاركون تلك الساعات الأخيرة، عندما يبدأ تدفق السمك في الانحدار... وسرعان ما تصل إلينا أخبار العراك. صيادون من بلدة مجاورة مع صيادين من بلدة أخرى. نرى أحدهم يلف رأسه الجريح بخرقة قادما من البراري، ويندفع مهرولا إلى المحطة مغادرا البلدة".

ويؤكد الكاتب على عنصر الزمان، وكأن الزمان – مثل المكان – المتمثل في الليل والصباح، على صلة وثيقة بإيقاع الأحداث وتفاعلها. يقول الكاتب: "تراهم عندما يعودون عادة يكون الليل في بدايته، والرجل ذو الشال الأبيض ومعه النسوة في الحنطور، وخلفه عربة كارو فرشت بعشب مبلل حيث يتمدد الجرحى، تغطيهم ملاءات النسوة السوداء" فالليل بتجهمه،

والجرحى بآلامهم، والملاءات السوداء. كل هذه الألوان عناصر للوحة شعرية تعطي دلالات فنية، تعكس أطراح الحياة التي تحل بالفرد والجماعات.

شعرية السرد:

وإذا كان الزمان والمكان بما يحملان من قتامة وجهامة، قد أوجدا شعوراً حزيناً، نتيجة الصراع الحياتي للحصول على القوت اليومي، فإن السؤال المطروح الآن. هل ستسمر الحياة في حالة من الصراع والضياع، ويصاب الناس بحالة من الاكتئاب والتشاؤم؟ من المستحيل أن يستمر هذا الوضع، ولم تأت الإجابة أو تلك الأسئلة بهذا الأسلوب التقريري الذي يعيب هندسة القصة، ولكن استطاع كاتبنا أن يعطي للعمل الإبداعي مسحة من السعادة، ونزعة من التفاؤل، حيث تأتي المفارقة ودورها الفني في شعرية السرد، باعتبارها من آليات السرد الدرامي وتقنياته "ربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة من أبرز مظاهر شعرية السرد، تعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدور الذي يقوم به المجاز في شعرية القصيدة، وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهي أنها: تقول شيئا آخر بالأصالة المرنة إلى الموقف والظروف المحيطة بعملية التواصل اللغوي خارج النص"[1].

فمن خلال وصف شاعرى حي ينم عن أصالة الكاتب وحبه للحياة، التي ستستمر رغم العراك والبراري. يأتى هذا المشهد معتمدا على المفارقة، فبعدما أن كان المكان ميتا إذ به تدب فيه الحياة لتستمر عجلة الحياة "وتتدفق الأسماك مرة أخرى إلى الشاطئ وريح خفيفة باردة تهب على البلدة،

---

(1) د. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتبات نقدية، 1995، ص34.

وعشب أخضر بدأ ينبت متناثرا على حدود البراري، ورذاذ المطر يلاحق زوبعات الغبار التي تتجمع في طريقها إلى البلدة".

فهذه هي الحياة رغم الصراع، سيستمر العطاء، وينبت الزرع، وينهمر المطر ليغسل الحياة ويطهرها، ويزيل عنها الأدران والفساد. وتزداد القصة إشراقا كما يحلو لكاتبها في مقطعها الأخير: "وفي الصباح يبدو كأن شيئا لم يحدث".

وكأن الكاتب قد صحا من ظلمة قصة الحياة إلى صباحها، فعرف حقيقتها وجوهرها بأنها لون من ألوان البراري. وأنار الرمز (الصباح) بكل ما يحمل من أحاسيس ومشاعر إنارة كاملة، فعرفنا أن كل ما حدث ليس شيئا محددا، فليس هم جماعة الصيادين بالضرورة، ولا أهل القرية بالضرورة، بل هو امتداد سردي قصصي يجسد براري الحياة، وقصة الدنيا التي أكدها قول الكاتب في خاتمته القصصية الدقيقة.

ولم يكتف القاص بتوظيف عناصر المكان (البراري)؛ ليشير إلى ما يقصده وهو إبراز قيمة الوطن في نفوس الطبقات الفقيرة، بل استطاع أن يدخل الإطار الزماني، كعنصر مهم متجدد وفعال مع المكان؛ ليحدث التفاعل الدرامي المعبر، وأعني تجدد الزمان والمكان من خلال ثنائية متلازمة: من موت إلى حياة، ومن ليل إلى صباح. وهذا التحول الزماني هو في حد ذاته تحول إلى معرفة ونور اليقين، مما ينعكس أثرهما على الأجيال، وتجدد المجتمعات في دورة الحياة بأحداثها التي لن تتوقف "ولما كانت القصة من الفنون الزمنية؛ فإن مشكلات بنائها وأعرافها وأساليبها تشكل نمطاً متشابكاً

من قيم الزمن وعوامله. ومن هنا فإن التجارب المستمرة في هذه المشكلات تعني الاستمرار في إعادة النظر في قيم الزمن"[1].

فالزمن وثيق الصلة بكل نواحي القصة من موضوعات وتشكيلات فثمة علاقة بين الأزمنة " الليل والفجر " بسرعتها وترتيبها ومسافاتها، ثم الفضاء المكاني "البراري"، حيث يتشكل منهما صورة سردية تتميز بالحركة، وتزيد من انجذابنا ومشاعرنا مع الحدث، "والزمكانية تمثل ذلك التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية من جهة والزمانية من جهة أخرى، التي تتخلل نسيج العمل الروائي، والزمكانية – أيضاً – فضاء زمني مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضي وعلاقتهما بالشخصية"[2].

ومن ملامح شعرية القصة: شعرية المادة اللغوية، وتتجلى في كثافتها واقتصادها وشحونتها بالدلالات والرموز، فهي بصرية تضمر أكثر مما تظهر، وتعطي دفقات شعورية ينبض بها الحدث ويتسع، ويتجلى ذلك من خلال سرد الراوي، وهو يصور قحل المكان في أول القصة، مستعينا بجملة من النعوت " الأرض البور، الملح الهش، الأرض المجهولة، البراري العتمة، الأكواخ الصغيرة ".

وعندما تأتي الشخصيات المحورية ممثلة في الصيادين، وندخل في رحاب الحدث كتوزيع للمتن السردي إلى مشاهد وإلى لوحات فنية، فإن القاص ينأى عن توظيف الأشكال البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة، باستثناء المشهد الدرامي، الذي يعكس عراك الصيادين: " ويتحركون إلى

---

(1) أأممندلاو:الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، ط.دار صادر، بيروت، 1997، ص38.

(2) د. أحمد محمد عوين: دراسات في السرد الحديث، ط. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2009، ص50.

البلدة كسحابة صغيرة معتمة "، فهذه الصورة الجزئية تتضافر مع الصورة الكلية النمطية؛ لتعبر عن ذروة عراك الصيادين.

وهذه الآلية لم يعتمد عليها السارد؛ لقناعته أن ثمة عبارات تؤدي بقوة فنية أفضل، وتعبر عن عاطفة الراوي، وعن رؤيته كقوله: "ويتمدد الجرحى تغطيهم ملاءات النسوة السوداء " فعنصرا الحركة واللون يتضافران في هذا المشهد؛ لتعميق الحدث، ومع ذلك تأتي العبارة مكثفة موحية، بدلالات الأخلاق الطيبة الملتزمة بحرمة الضعفاء، ولزوم الأعراف: "لم يحدث أبداً أن تعاركوا وهم ينقلون جرحاهم"، فمثل هذه اللوحة احتوت على الترابط الفني والشعوري مع عناصر القصة .

واستطاع القاص توظيف تيمة "العراك" بشكل مؤثر خمس مرات على مدار القصة "كانوا أيضاً يتعاركون – لم يحدث أبداً أن تعاركوا وهو ينقلون جرحاهم – يبدو قد توقفوا عن العراك – سرعان ما كان العراك يشب بينهم – أحيانا يزحف العراك داخل البلدة "، وكأن إيقاع الحياة وسرعته عند رواد البراري "الصيادين"، جعل الحياة ساحة دفع وعراك من أجل البقاء.

فمثل هذه الرؤية الشعرية، ساعدت على إثراء النص، مما يدل على سعة الرؤية للسارد، التي تؤثر في المتلقي فتجعله أكثر حضوراً ووعياً "ولم تكن الرؤية الشعرية من أجل تجميل اللغة، لأن ذلك ليس هدف الكاتب، إنها رؤية تعطي للنص قدرات إضافية في فهم العالم والنفس البشرية، هي محاولة لتوسيع الدلالة دون الوقوع في ثرثرة التفاصيل، أو الوقوع في المباشرة. لقد أعطتنا هذه اللغة عالماً متعدد الدلالات، ومتعدد المستويات،

يمكن أن تفسر شخوصه وأحداثه وزمانه، ومكانه بعدة تفسيرات وتأويلات فيعطيك ما يمكن أن يكون مشتركاً بين قضايا"[1].

وعلى أية حال، فإن الترابط الفني بين شعرية الوصف، وشعرية السرد، ساهم بشكل فعال في تقديم لوحة سردية درامية متداخلة، ومترابطة برباط فني، وإذا كنا – بشيء من التركيز – مع البراري؛ فإن رواية "صخب البحيرة" للبساطى هي الأخرى رواية تتشابك موضوعا وفناً مع قضيتنا هذه. فنبعهما واحد، إذ تسقيان بماء واحد، ورؤيتهما تأخذ دلالات عميقة، تجتمع في تيمة عراك البسطاء في أعماق القرى، من أجل البقاء.

وما زال العراك. فهل من إصلاح؟!

(3) القصة بنية حوارية

ثمة عديد من هذا النوع القصصي وآثرت قصة (العم زيدان)[2] حيث استطاع القاص في هذه القصة من قصص القرية المصرية وما يحدث فيها بين الأجيال من اتفاق أو اختلاف أن يجعل تشكيلها الجمالي يعتمد بشكل كبير على الحوار الدرامي، كعنصر فني جوهري بحيث أننا لا نشعر بملل متابعة الحوار، حيث يكشف الحوار عن طبيعة الشخصية المتحاورة، ويكشف عن طبيعة الحدث، وما يحمل من رؤى ومفارقات، ويكون أحد الأصوات الرئيسة في العمل.

---

(1) د. مدحت الجيار: السرد الروائي العربي، قراءة في نصوص دالة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص219.

(2) محمد البساطى:مختارات من القصص القصيرة. قصة العم زيدان من ص181: 191

أضف إلى ذلك أن الشخصيات تعبر عما بداخلها، فتتضح أمامنا الشخصيات الإنسانية، وما تصبو إليه من خلال الصراع والذي يؤدي في النهاية إلى حدث درامي، مع الاتكاء في بعض المشاهد على الحوارالوصفي للمشاهد والشخصيات، واعتماد تيار الوعي بتكنيكاته المختلة من رسم للشخصية الإنسانية من جميع جوانبها، وبكل ما فيها من ماضي "استرجاع" وحاضر، ومستقبل "استباق"، ذلك كله لرسم موضوع الشخصية، أو قل محتواها الذهني، ومخزونها المعرفي. وهذا وذاك قد تعانقا وامتزجا في هذه القصة في حوار جامع، كشف عن حوار الأجيال والذى يؤدى كثيرا إلى صراع وكما برز من سلوكيات الشخصيات، وما تتميز به كل شخصية من دلالة، وخاصة شخصية. (العم زيدان) بطل القصة، هذه الشخصية التي هيمنت على القصة بشكل طبعي، فهي فاعلة ومنفعلة بالحدث، والحدث غير تقليدي وسوف يتضح معناه في نهاية القصة.

وعلى حد تعبير رولان بارت "ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات، أو على الأقل من غير "فواعل"...، ويجب أن نعلن أن الشخص ليس سوى عقلانية نقدية يفرضها عصرنا على فواعل سردية"[1].

فالشخصيات التي قدمها القاص شخصيات محورية ترتكز عليها القصة بشكل رئيس؛ لتعبر عن فكر الأجيال وتوجهها الأيديولوجي، خاصة عند تقدم العمر. إذ يمثله في القصة شخصية "الجد" كنموذج للجيل القديم، ثم الجيل الوسط والذي يمثله "العم زيدان"، ودور هذا الجيل في نشوب تيار درامي عنيف بين الأحفاد والأجداد، وهو في الحقيقة بمثابة تجسيد لرغبة الجيل الصاعد "الشباب" من القرويين في التحرر والتفرد.

---

(1) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: د. منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1993، ص64.

وافتتح الكاتب قصته بشخصية (عم زيدان)! "عاد العم زيدان. وقف أمام البيت المهدم، وأنزل الخرج عن ظهر الحمار. كان بيتا بلا صاحب يبدو كالخرابة؟ بلا سقف أو أبواب".

فالقاص ابتدأ القصة بعودة (العم زيدان) من أين عاد؟ لا ندري. وصور مكان نزوله "البيت المهدم" بوصف يتفق مع الشخصية في محاولة لتصويرها من جميع جوانبها فالكاتب يتسلل إلى العالم الداخلى للشخصية مستعينا باللقطات الخارجية فيسردها كمن يحمل الكاميرا والتي ستؤدي دورا رئيسيا (دور البطولة) في سير الأحداث، ثم إنزال الخرج وكأن ذكره ليس عبثا، ولكن ليكون ضمن مجريات الأحداث، كما سيتضح ذلك كله في نهاية القصة، فبين البداية والنهاية للقصة علاقة فنية وطيدة، سنكشف عنها بعد قليل.

ثم يجري الكاتب حوارا بين الولد وأمه، ليكشف عن الشخصية من خلال ملامحها: "قالت أمي: هو... هو عمك له الآن ذقن طويلة وعباءة.

قلت: ولم لا يأتي ليقيم عندنا. كانت تجلس أمام الموقد تنفخ في النار، وعيناها تدمعان من الدخان. قالت: إنه رحل عندما كنت أصبو. أخذ الفلوس من جدي وسافر ليأتي بالشعير ولم يعد" .

فمن الحوار السابق، تبدأ الأحداث في النمو والتطور.؟ فشخصية (العم زيدان) محرك رئيسي للحدث، واستطاع الكاتب أن يسلط عدسته على شخصية البطل بما تحتوي هذه الشخصية من ملامح ودلالات وتمرد في آن واحد، سوف أتمهل في الحكم عليها أو الإشارة إليها حتى نسير مع البنية الحوارية، والتي ستعمل على تكوين الشخصية والتعبير عن آرائها، ونظرتها إلى الحياة. إضافة إلى أن الحوار يساعد على تطوير حوادث القصة، والأهم رسم الشخصية وما بداخلها وكيفية تعاملها وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى

المحورية والثانوية على حد سواء ومن ثم فإن الأحداث في القصة، ستنمو بشكل فني من خلال الحوار الذي سيجري بين (العم زيدان) وابن أخيه (إبراهيم) الذي يقول عن عمه: "رأيته مرة أخرى وكان خارجا، وأراد أن يعبر القناة الجافة أمام البيت وانحنى ونقل ساقي الحمارة الأماميتين إلى الشاطئ الآخر، وقفزت الحمارة. كنت فوق سطح بيتنا، وهبطت مسرعا وجريت وراءه. كانت الحمارة تجنح إلى الطريق وتحتك بالأشجار. وقلت:

أهي عمياء؟ أومأ صامتا، وكان يحدق في وجهي، وسألني: أتعرفني؟ العم زيدان. من قال لك: جدك؟ جدي لا يقول. رآك أبي وأنت قادم ولماذا اشرتيتها؟ هو الذي يناديك؟

وينتهي الحوار بين الولد وعمه (العم زيدان). فالولد بصفته من أبناء الجيل الصاعد، ويمثل المستقبل يريد أن يتعرف على الجيل الحاضر المتمثل في (زيدان) فتداخل الأزمنة، وما ينطوي في إطارها من ائتلاف واختلاف، أو اقتراب وابتعاد. فجيل المستقبل (الولد)، يحاول التعارف والاقتراب من الجيل الحاضر(العم زيدان).

ثم يجسد القاص الزمن الماضي في شخصييتي الجد وابنه، الذي يسير على التقاليد القديمة لأبيه، دون أدنى محاولة للاقتراب من الحاضر. ومع الحوار الكاشف عن ذلك، الدائر بين الجد وابنه لمعاقبة الولد (إبراهيم) وقد اتسم الحوار بالغلظة: مما يجعل من الحوار أسلوباً درامياً مرئياً، حيث تعلو " أصوات الشخصيات وتتدفق أفعالاً منظورة لا محكية، وينصب الاهتمام على الصراع وليس على كيفية حكي الأفعال[1].

---

(1) د. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ط1، دار النشر للجامعات القاهرة، 1996، ص155.

وهذا ما ذكرت آنفاً " صراع الأجيال ".

" التفت. ورأيت أبي أمام بيتنا يلوح لي، وعدت جريا. طوح بي أبي في عنف، وسقطت بين أرجل البهائم. ورأيته وأنا أزحف مبتعدا ينحني على الأرض، وسمعت صياح جدي:

-اضربه..... الكلب ابن الكلب.

ثم رأيت أبي قادما وبيده فرع شجرة، وقفزت إلى جدارالحوش وتسلقت عريشة البهائم، وصاحت أمي وجرت نحونا، وجذبت أبي بعيدا وزمجر أبي:

-لو رأيتك تحدث هذا الرجل مرة أخرى " .

فكلما اقترب الولد ليتعرف على الحاضر (العم زيدان) جذبه الماضي (الجد والأب) بكل قسوة وعنف. والماضي يتوجس خيفة من الحاضر. ولعل النص الذي سأقدمه الآن، بما يحوي من عبارات موجزة توضح أكثر فأكثر:

"كانت المرة الأولى التي يتحدثان فيها عن العم زيدان، وكان قد مر أسبوع على مجيئه، وكنا نتناول العشاء في الحوش. قال جدي: أما زال هنا؟ وقال أبي: آه هنا. وماذا جاء به العلم عند الله. ألم تلتق به؟

ألتقيت به من يومين. كان واقفا عند بقالة عبد الصمد. صوتهما خافت، وعيونهما في الطعام. وقال جدي: وفيما تحدثتما؟ لم نتحدث. اشتريت الدخان ومضيت. ولماذا دكان عبد الصمد؟ لم أره إلا وأنا في الدكان. ولم يقل شيئا؟ أبدا. ظل ينظر إلى حتى خرجت "

ففي هذا الأسلوب الحواري الاستفهامي المثير للدهشة والتعجب، والدائر بين "الجيل الماضي" استطاع الكاتب أن يضفي على الحوار مسحة من الخوف. فالماضي الممثل في "الجد وابنه" التابع له في كل شئ، يشعر

بالخوف من الحاضر الممثل في "زيدان"، فجاء أسلوبا الحوار والاستفهام بإيجاز، لعكس حالة الاضطراب ووجل الجيل المتمسك بأهداب الماضي، وفي الوقت ذاته يلفظ بقوة كل ما له صلة بالحاضر والمستقبل. إضافة إلى فنية الأسئلة فهى إثارة للقارىء وتحريضه على تأملها، ليتعرف على دلالاتها.

وعلى الرغم من القيود المفروضة على الحاضر والمستقبل، إلا إن الحصار سيبوء بالفشل، وسوف يقتربان في علاقة حميمية متمردة على الماضي، وسيضيئ الحاضر آفاق المستقبل، مع إمداده بمعلومات عن كنوز الماضي المقبورة بين أحضان الجد. ولنتأمل في هذا الحوار الذي أجراه الكاتب بين جيل الحاضر (العم زيدان) والمستقبل (ابن أخيه الثائر): "كان وهج النار يضيئ مدخل البيت المهدم. وقفت لحظة مترددا ثم دخلت. كان العم زيدان راقدا ووجهه قرب النار، وأشار إلى حجر مسطح بجواره وجلست. قال: أنت ابراهيم؟ كان يشبه جدي كثيرا. الأنف المدبب، والعينان الصغيرتان الدامعتان والحاجبان كثيفا الشعر. قال في صوت هادئ: أيضربونك حين تأتي؟".

فبنية الحوار تنم عن قوة الشخصية لدى الولد – كشخصية رئيسة فى سير الأحداث – ، إذ انتصر على ضعفه وتردده، وعبر حاجز الخوف، واقترب من الحاضر، ليعرف عنه الكثير عن مغاليق الماضي فالماضي هو "الجد" – كما أسلفنا – بما يملك من كنوز ومعارف، ضن بها على أولاده "الحاضر"، وأحفاده "المستقبل".

ثم يفجر "العم زيدان" مع ابن أخيه "ابراهيم" سؤالا تعقبه الإجابة، فتتكشف الأسرار والتي ما زالت في قبضة الماضي، وقد حرمها على الأجيال اللاحقة ومع النص:

" كان يحدق في وجهي وقال: أرأيت صندوق جدك؟ وصمت مرة أخرى. ثم قال: الصندوق الأسود الكبير في ركن المندرة. والقفل الأسود. ثلاث سنوات وهو يحمله على ظهره في الأراضي البعيدة ألم يحك لك؟ أرأيت ما في الصندوق؟ الأزرار الصفراء بالون الذهبي. هل قال لك أنها من الذهب؟ وفوارغ الرصاص، وشظايا القنابل .... والنيشان البرونزي في علبته السوداء. ألم يخبرك كيف منحوه النيشان؟

كان يحرك النار بطرف أصبعه، وقلت إنني رأيت الصندوق. والنيشان؟ والنيشان. والأزرار؟ والأزرار وفوارغ الرصاص؟ وفوارغ الرصاص. والجندي الأسود فوق الشجرة ابتسم. واندفعت خارجا".

ولم يكتف الكاتب في فنية النص بتوظيف أسلوبي الحوار والاستفهام، وما فيهما من حركة وحياة وتجدد ولكن أدخل معهما أسلوب التكرار، بما يعطي من قوة وتأكيد وتعبير صادق داخل بنية النص، وفيه إيقاظ للمتلقي ليعايش مجرى الأحداث، وينصهر داخل بوتقة القصة وعالمها الساحر، والأهم تجسيد انفعال الشخصية من خلال التكرار.

وعندما يريد الحاضر الاقتراب من لقاء الماضي، فإن الماضي يوصد أبوابه أمام كل محاولة تبغي الاقتراب منه. وهذا الحوار يكشف عن ذلك المشهد: "قال أبي: إنه "العم زيدان" أرسل من ثلاث سنوات رجالا إلى جدي قابلوه في الجامع، ورفض جدي أن يتحدث معهم وتركهم ومضى. قالت أمي: لم تخبرني من قبل؟

قال أبي: إنه أيضا لم يعرف إلا اليوم ... حين قال له جدي. قالت أمي: وماذا كانوا يريدون؟ قال أبي: إن جدي لم يخبره. كانا يتحدثان في همس على المصطبة. وكان جدي نائما في الحجرة " .

فالحوار كشف عن انفصال العلاقة بين الأجيال، ووقوف البعض وقوفا سلبيا جبانا. وكما صورت الجملة الأخيرة من النص السابق "كانا يتحدثان في همس".

فالضعف والجبن وعدم مواجهة الأمور بشجاعة، كل ذلك أدى إلى انفصال الأجيال، وصار الماضي منكمشا ومنطويا على نفسه، وقطع صلته بالحاضر وأصبح المستقبل مصابا بالانفصال والانفصام. ولعل هذه الرسالة مندثة في القصة بين ثنايا بنية الحوار، والذي هيمن بشكل جلي وطبعي على البناء الفني للقصة.

ومهما يكن من شئ وعلى الرغم من هيمنة البنية الحوارية بفنياتها وتقنياتها مع قليل من السرد الحكائي التقليدي فإن القاص ما زال ممسكا برباط القصة وقابضا على وحدتها، وحريصا على سماتها الجميلة. وبمعنى دقيق وجدنا أن عنوان القصة (العم زيدان)، وبداية القصة تصف حال العم زيدان "عاد العم زيدان وقف أمام البيت المهدم وأنزل الخرج عن ظهر الحمار...." فزيدان بطل القصة، والذي شق طريقه، واستطاع بأحداثه أن يؤثر في جيل المستقبل ممثلا في ابن أخيه.

إضافة إلى ذلك كله فإن الكاتب قد وفق في إنهاء القصة بهذه الجملة الفنية الرائعة ذات التقنية الدقيقة " حمل العم زيدان الخرج، ووقف لحظة ساكنا مطرقا، ثم استدار إلى الخارج وسحب الحمارة وذهب "

فالجملة السابقة بما فيها من حدث يشع بلحظة التنوير أو نقطة النهاية، فهذه اللحظة هي التي تضيئ كل فحوى العمل، وهي في الوقت ذاته دليل على براعة الكاتب، وحرصه على تجويد قصته " إن خلت نهاية القصة القصيرة من لحظة التنوير، كان ذلك دليلا على أن كاتبها لا يكتب قصة قصيرة، بل يختصر رواية طويلة في صفحات قليلة، لأن الرواية يمكن أن

تنتهي بأي شكل من الأشكال، ومع ذلك يظل معناها كاملا، أما القصة القصيرة فيتحدد معناها بنهايتها، أي بنقطة التنوير التي يبرز فيها الكاتب معنى المشهد أو الموقف الذي يصوره "[1].

وليست نهاية القصة هذه هي نهاية المطاف، بل هي بداية التواصل بين جيل وجيل، من أبناء الوطن جيل الحاضر وقد خرج من القيود والأغلال وضيق الأفق، إلى جيل المستقبل لينطلق ويمضي بكل سعة ورحابة، مع الاحتفاظ بقيم الأصالة والتراث النفيس، وتجلى ذلك في الجملة الواقعة قبل الجملة الأخيرة "جمع العم زيدان أشياء ووضعها في فتحتي الخرج". فدليل الاحتفاظ بالأصالة، والمضي قدما نحو مستجدات العصر قد انبلجتا في القصة من البنية الحوارية والتي أعطت لنا بعدا جماليا تمخض من خلاله كل تقنيات القصة.

ورؤية القاص، أو قل وجهة نظره لمستجدات القرية المصرية وأزماتها، كنموذج للسعي نحو التقدم والرقي من خلال إثارة الأسئلة. وهذا كله ما يدفعني إلى أن أقول إن قصص مجموعة البساطي المختارة، والتي انتقيت منها هذه النماذج القصصية تنتظم في متوالية مترابطة تجمعها تيمة "موضوع" مجتمع القرية المصرية بكل طبقاته وتقلباته "فكل قصة قصيرة في سياق المتوالية ليست تجربة شكلية مغلقة ومكتملة، وكل كشف في المتوالية يؤهلنا – بطريقة ما – للكشف التالي، ويلقي الضوء على العوالم المتضامة لنتتبعها"[2].

---

(1) د. رشاد رشدى: فن القصة القصيرة، ص 122.

(2) تودروف كنت:القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: د. سيد البحراوي، ط1، دار شرقيات، 1997، ص89.

مما جعلنا نلاحظ أن نهاية القصة اتسمت بالحركة الدائرية، التي تربط البداية بالنهاية،وكأن القصة جزء ولحمة من قصص البساطي القصيرة، التي تشحذ فكر القارئ، وتوسع من رؤيته للحياة بكل دقائقها مهما صغرت.

(4) القصة بنية إيقاعية

وقع اختياري على قصة (البنت تغتسل)[1] نظرا لتوفر الإيقاع في بنيتها فالفكرة هى توق البنت القروية لعالم مثالى يتسم بالطهر والنقاء على الرغم مما تعانيه من سدود وقيود ويجب أن نبحث منذ اللحظة الأولى عن إيقاع النظام أو نظام الايقاع الذي تغتسل فيه هذه القصة، فهي حداثية للغاية، إذ يختفي فيها الحدث، والبطولة، والبطل، والزمان، والمكان، وتطور الأحداث، أو الوصول إلى مغزى للقصة. فليتركنا الكاتب في متاهة تشكيلية كبيرة

يقول الدكتور محمد أحمد العزب في كتابه "أصول الأنواع الأدبية": "قد يظن أن تعالي القصة الحديثة أو نوع منها على الواقع، ولا منطقية تعاملها معه، يحدث بينها وبين هذا الواقع فصاما من نوع ما، ولكن الأمر على النقيض من ذلك، إذ تلوح هذه النوعية من القصص متخمة بالواقع، ولكن هذا الواقع الملئ بالتناقضات والتراكمات واللامعقول، الواقع الذي أصبح ليس واقعا من كثرة بشاعته وتحريفه لهويته، واعتدائه على سوائه الواقعي.... إن مهمة القص المتعالي على الواقع والحامل لنبضه الحقيقي في آن هي أن يقوم بنوع من محاولة (التحويل) لهذا الواقع وجعله أكثر شفافية وتطهيره من ذاته، ربما من خلال ترميزه أو بعثرة تركيبه الصدئ،

(1) محمد البساطى: مختارات من القصص القصيرة قصة البنت تغتسل، ص129: 131

أو إسكان نوع من الرفض الهجمي المتمثل في ضـــراوة اللغـــة والصـــورة والتركيب داخل سكونية هذا الواقع اللزج"[1].

ومن بداية القصة نلمح بشكل جلي أن الإيقاع هو البطل، وبدا إيقـــاع الطبيعة يتناقض مع إيقاع الحياة، بجامع اغتسال البنت ما بين عـــالم دخولهـــا إلى عالم آخر.

والجملة المحورية التي تبني عليها هذه الفرضية هي جملة "وضـــعت البنت لفة هدومها تحت إبطها وخرجت إلى الطريق" فبهـــذه البدايـــة يضـــعنا الكاتب في عمق المغزى الدلالي للقصة من خلال هذا المشهد، وهي مهـــارة سردية عالية لدى القصاص.

ويبرز الربط الفني المحكم لإيقاع الجملة الفعلية، بفعليهـــا الماضـــيين "وضعت، وخرجت" مع إيقاع الطبيعة. فالبنت خرجت لتغتسل وتلقي الأدران، ليعاد إليها جمالها المفقود والمشابه لجمال الطبيعة وقت الفجر. وكمـــا يقـــول الكاتب:"كانت غبشة الفجر تلوح في الأفق" وفي هذا الوصف دلالة علـــى أن ميلاد الجمال ينبلج ويكتمل وقت الفجر الذي هو في حد ذاته ميلاد الكائنـــات جمعاء. إذ تتراءى الطبيعة في ذروة جمالها، حتى النباتات والأماكن في هـــذا الوقت تغتسل بالجمال فثمة علاقة ما بين بداية إيقاع البنت والتي هي جـــزء من الحياة يوحي بالبكارة والطهارة والجمال. وكل ما تفيض به هـــذه اللفظـــة من إشعاعات جمالية، وما بين الطبيعة بجمالها الإيقاعي المتجدد في كل شئ، ومع كل شئ في الوجود.

واستطاع القاص بعدسته الفنية أن يصف ملمحا جماليا أوضـــح مـــن خلاله أن الطبيعة تغتسل "وبخار أبيض كثيف يجسم فوق الأشـــجار وأســـطح

---

(1) د. محمد أحمد العزب: أصول الأنواع الأدبية، ص 264.

البيوت المغلقة، والتراب المبلل دافئ، وتحت الأشجار كان البلل شديدا، والماء لا يزال يقطر من أوراقها".

وهنا أرى أن الإيقاع والتشكيل يشكلان البطل، وأن بداية إيقاع اللغة يتلائم مع إيقاع الحياة. فتوالي الجملة الاسمية القصيرة ووشيها بالنعوت للتحديد كقوله: "وبخار أبيض..." مع جمل أخرى اسمية كقوله: "الماء لا يزال يقطر... والتراب مبلل..." فمن مزايا الجملة الاسمية إفادة الثبوت، إلا إنها تشير إلى رمزية أبعد من ذلك أثناء تواجدها في المعمار القصصي هنا، وهي أن ما بين الطبيعة وما بين مظاهر الحياة علاقة حميمة مستمرة لا تنقطع في إيقاعها الحركي، والذي يعيد الحياة للحياة بعيد ميلاد كل فجر. فمن خلال المشهد وإيقاعه، يلوح لنا ما يرمي إليه القاص، فليس ما يقدمه الكاتب من أجل الوصف فحسب. على حد تعبير الدكتور سيد حامد النساج "إن الكاتب يقوم بعملية التصوير والوصف بلا دراما.... وأنه لا موضوع ولا قضية ولا صراع ولا فكرة ولا حوار"[1].

فلن يدرك المتلقي أو القارئ للوهلة الأولى ما يرمي إليه القاص، فالقاص ليس خطيبا مقرراً أو واعظا زاعقا، فلا بد للمتلقي من المعايشة المتأنية مع النص، ليكشف أغواره ومعرفة دلالاته والوقوف على جمالياته. فمزية الإبداع الأصيل أن يترك للقارئ رؤيته الخاصة، في اكتشاف جمالياته المتعددة.

واستطاع كاتبنا – بكل ذكاء – توظيف أفعال الاستمرار لتعطي هي الأخرى بأحداثها السريعة مزايا فنية يكتمل بها جمال الإيقاع السردى وسرعته من حيث الحركة والحرية. من ذلك قوله: " ومن حوض الزرع

---

(1) د. سيد حامد النساج: أصوات فى القصة القصيرة المصرية ط دار المعارف 1994، ص 194

كانت الفئران تقفز وتهرول على الطريق ثم ترمي بنفسها فجأة في قفرة واسعة إلى الجانب الآخر، حيث تمتد الأشجار على حافة المصرف الضيق" .

فأفعال الاستمرار " تقفز، تهرول وترمي " أعطت للنص إيقاعا سريعا لا يحد بحد، فهذه هي الحرية في أسمى صورها والتي تعني: الانطلاق، التعبير، ممارسة الحياة، لتستمر الحياة على بكارتها. وما تقوم به البنت في القصة، هو نوع من فك القيود القذرة، والانطلاق نحو الحرية الجميلة، التي لا تعرف الفوضى أو العبث... مثلما تفعل الفئران وهي تمارس حياتها اليومية بشكل هادئ جميل.

وأعتقد أن هاتين الغايتين " الحرية والجمال " يتفقان مع النظرة النقدية الجادة " إن النقد لا ينظر إلى العمل بما فيه من زخرف، ولكن ينظر إليه ككل، كمخلوق يقاس نجاحه بقدر ما يتمتع به من شخصية تثير في القارئ الحرية، وتدفعه إلى الإحساس بالجمال[1].

ثم يستمر القاص في وصف الأحداث الباقية، من خلال وصف الطبيعة بجمال إيقاعها الفتان اللامتناهي، لينتقل ويعبر من خلاله عن مشهد جديد للبنت وهي تتحسس طريقها صوب إيقاع عالم يحتوي على طهارة الروح والجسد في آن واحد. وعند الوصول ترمى الأدران، ويرتمي المرء في أحضان هذا العالم، بما فيه من سعادة وينتاب المرء حالة من الصمت، وهو ما عمد القاص على إبرازه. فلا صوت يبدو للبنت ولا للطبيعة. فالطبيعة تؤدي إيقاعها بصمت، والبنت تنسلخ من عالمها وتغتسل بصمت. ولنقل الإيقاع الصامت.

---

(1) د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة في الستينات، ط، دار المعارف، 1988، ص146.

يقول الكاتب: "سارت البنت بامتداد الشاطئ. بدت المياه داكنة في العتمة الخفيفة والتماعات من الضوء الخافت تظهر وتختفي فجأة. وكانت موجات الضباب الأبيض تتصاعد بعيدا عن سطح المياه، وظلت الضفة الأخرى مخيفة وسط السحب الكثيفة، وقد برزت منها أطراف بعض أشجار الكافور. توقفت البنت عند المصلى. كانت قطع من الحجر الأبيض تتدرج إلى النهر. وضعت هدومها على حجر قريب من الماء، وأخرجت منها قطعة صابون ولفة صغيرة من القش، وفكت ضفيرتي شعرها وانزلقت إلى الماء بلبسها. غطست ودعكت عينيها، ثم اقتربت من الشاطئ وخلعت ملابسها".

وكأن البنت تتوجس خيفة وهي تنسلخ من عالمها. فهي في حالة من التوتر متمخضة من جماليات التكثيف، والإيحاء، والتنظيم. وهذا إن دل فإنما يدل على براعة الكاتب، وكل كاتب يسيطر على هندسة القصة.

وقد أشارت الدكتورة لطيفة الزيات إلى أهمية مراعاة هذه التقنيات الفنية. "إن الحدث الذي ينفتح أمام أعيننا دون تدخل من الكاتب يتطلب وجود صراع، والصراع بالضرورة يتضمن عنصر التوتر. ومن ثم فنحن نتطلبه من القصة القصيرة أكثر مما نتطلبه من الشعر..... وحين يلغي هذا التوتر المبني على التركيز والحذف على بلورة الألفاظ والمعاني وعلى المفارقة في البنيان والنسيج على تباين مستوى المعاني، حين يبلغ كل هذا قمته في القصة القصيرة نخرج منها بنفس الإحساس الشاعري الذي نخرج به من قصيدة شعرية عظيمة"[1] ولذلك فإن وصف الكاتب للطبيعة "بالعتمة الخفيفة" يعكس ما عليه البنت، ولكن لا بد للظلام أن ينجلي مع "الضوء الخافت"، وسيتصاعد "الضباب الأبيض"، وستنجلي "السحب الكثيفة" لترى "أشجار الكافور" فجميع هذه المشاهد الجزئية تتضافر وتنتظم كلوحة فنية، لتعكس حالة الخوف التي

(1) د. لطيفة الزيات: مجلة الرسالة ع 1095، ص 27.

تنتاب المرء عندما يقدم على عالم جديد ولكن مع ريـــاض الإيمـــان تـــزداد الرغبة في تحقيق الهدف المنشود.

وأشكر كاتبنا وهو يصف هذه اللقطة الإيمانية "توقفـــت البنـــت عنـــد المصلى" فلن ينضبط ايقاع الحياة، إلا بضبط الإيقاع الإيماني عند كل إنسان. وحينئذ تتحقق الغاية المرجوة وهذا ما تم للبنت فقد "فكت ضفيرتي شـــعرها، وانزلقت إلى الماء بملابسها غـــطست، ودعكت عينيها، ثـــم اقرتبـــت مـــن الشاطئ، وخلعت ملابسها" .

فسرعة الايقاع نتيجة طبيعية، لسرعة تـــوالي الحركـــات الســـريعة، والمنبثقة من إشعاع الأزمنة الماضية. "فكت.... انزلقـــت..... غطســـت..... اقتربت ..... وخلعت....." فالدلالة اللغوية الجمالية للألفاظ السابقة، تزيـــدنا قناعة أن الاغتسال، ليس هو الاغتسال بمفهومه الحي، ولكن يعني التطهيـــر من كدر الحياة الصاخبة، فإذا تم الفـــك مـــن القيـــود المرئيـــة واللامرئيـــة، فتبدأ حياة جديدة غير الحياة ذات الايقاع الرتيب.

وفي أثناء الوصف تطل علينا شخصية رجل تبـــدو للنظـــرة الأولـــى أن الكاتب أقحمها وسط المشهد، ولكن مع النظرة التأملية تبدو دلالات أخرى، ومع هذا المشهد أولا: " تحرك رجل كان راقدا في المصلى مختفيا خلف فرع شجرة يميل على المصلى، وكان لون جلبابه معتما في لون جـــدار المصـــلى الطيني الممدود بجواره. امتدت يده في حذر وأزاحت أوراق الشـــجرة بـــين فرعين صغيرين. كانت حركة هادئة حتى أن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين ظل في رقدته لم يتحرك".

فتوظيف الكاتب لهذه الشخصية المجهولة مع عدم وجود أى حوار ما عدا الإيقاع الصامت، وهو جزء من الشعرية التى تفضى إلى جـــو برناســـى يشع بالجمال، وليستحضر رؤى المشاهدين بعمق؛ لتكشف الصور والأشـــكال

والتخيلات و ليوهمنا إيهاما عميقا بأن القصة حدثت بالفعل، ولكن بنظرة عميقة نرى من خلال تصرفات هذه الشخصية، أنها لم تقدم عبثا، فتقديمها لتجسيد جانب الشر الذي يلاحق المرء في حياته والشر قبيح، والبنت ترنو إلى الجمال، فإذا شق الجمال والطهر طريقهما بعيدا فسوف يظل الآخر (الشر) يلاحق ويلاحق. ولكن ذوي الهمم العالية، والقيم النبيلة هل سينظرون خلفهم؟ الجواب بالنفي. وهذا ما رسمه الكاتب في وصفه لسير البنت صوب غايتها. "شطفت الملابس وعصرتها وكومتها على الحجر وجلست على حجر آخر، ودعكت جسدها بلفة القش والصابون. كانت الرغوة كثيفة على رأسها ووجهها، وقفزت إلى الماء، وسبحت بعرض النهر، واختفت وسط الضباب الكثيف، ولمست الضفة الأخرى، ثم عادت تلاحقها سحابة رقيقة" .

فما زال الوصف يكشف الحالة التي يكون عليها المرء، عندما يرجع إلى فطرته، فإنه سيزداد سعادة، وسيمضي صوب غايته، وقد أحس بوجوده وتألقه يقول الكاتب: "وقفت قرب الشاطئ، وكان الماء يغطي صدرها، رفعت ثدييها وكانا يتماوجان تحت الماء، وغاصت قليلا ثم ارتفعت... وتحركت عكس التيار" .

فشعور المرء بذاته، وثقته بنفسه وفيما يقدمه – مادام عن قناعة – فلن يضر المرء أي أذى، وإن سبح عكس التيار، ولن يعدم الآخرين الذين يشاركونه آماله وآلامه. وكما يصف الكاتب بقوله: " انبثق شعاع الضوء فجأة مخترقا طيات الضباب في خط مائل، وتناثر الضوء على سطح النهر " .

وعلى الرغم من أن القاص كان موفقا في قصته، إلا أن الدكتور "خيري دومة" في كتابه "تداخل الأنواع في القصة المصرية"، يرى أن القصة ينقصها توفر التوليف الروائي: "إن التوليف الروائي في لوحة" البنت تغتسل "لا يعني شيئا بذاته، ولا يفضي إلى شئ بل يبدو وكأنه جزء من سياسة

الإخفاء المتبعة في مثل هذا النوع من النصوص. فاللوحة تتكون من مجموعة لقطات متتابعة ومتسلسلة تبدأ بخروج البنت إلى الطريق ثم الوصول إلى النهر وعملية الاغتسال، وتنتهي بالعودة هناك تسلسل للقطات لكن ليس هناك حبكة أو توليف روائي معمق يفضي إلى دراما التلاحم والتوتر المألوفة"[1].

فإذا كان الباحث يريد أن تأخذ القصة القصيرة من توليف الرواية "الحبكة" بقضها وقضيضها فذلك لا يتفق مع الطبيعة الفنية لكل نوع، لأن لكل نوع سماته الفنية الدقيقة المميزة وأرى أن تصور الدكتور محمد أحمد العزب أقرب إلى فنية بناء القصة من تصور الدكتور "خيري دومة" يقول الدكتور العزب في عبارة موجزة دقيقة عن ذلك: "إن كل قصة قصيرة تشكل تكنيكا جديدا، لأنها تعكس انطباعا له خصوصيته ولا توجد أنماطا من الانطباعات المتشابهة، على العكس من الرواية التي لها شكل جوهري هو الشكل الذي نراه في الحياة يبدأ ويتطور، ويكتمل ويميل إلى الغروب"[2].

وبناء على ذلك فإن لكل نوع أدبي شكله الفني الذي يميزه عن غيره من الأنواع الأخرى، حتى العمل الابداعي في النوع الأدبي الواحد يتفاوت، فالقصة القصيرة جماليا – على سبيل المثال – منها ما هو رمزي، ومنها ما هو حواري، ومنها ماهو وصفي. حسبما يهيمن العنصر الفني بزوغا وأفولا، وكل نوع أدبي في فلك يسبحون.

ومع احترامي لرؤية الباحث، إلا إنني كنت أود منه إمعان النظر في القصة التي معنا "البنت تغتسل"، ليعرف أن القاص لم يبنها بناية تقليدية، لكنها بناية حداثية، وأتى بجمل متقابلة تصف مشهد الخروج ومشهد العودة

---

(1) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، ص 235.

(2) د. محمد أحمد العزب أصول الأنواع الأدبية، ص260.

للبنت، ومشهد الفجر والضباب. فالتقابل المحوري ليس حلية، ولكن يرمي إلى دلالات إيقاعية عميقة ترتكز على رؤية القاص للعالم الإنساني من حوله. فكان ينبغي للباحث الولوج إلى القصة ولوجا فنيا، لتتكشف فنياتها أو بعض عناصرها بدلا من أن يعيب القاص من ناحية تقصير الراوي في القصص "والحق أن راوي محمد البساطي يبدو موضوعيا فعلا ومحايدا وقاصر المعرفة ولا يعرف إلا الحقيقة الجزئية"[1].

وإنني أرى أن الراوي هو البطل، وما يصدر عنه من أقوال وأعمال تعبر عن وجهة نظره، فيؤدي دورا رئيسا، للتأثير على المتلقي، فيخرج بانطباعات تبعا للدور المنوط به في النص، مثل دور البنت في هذه القصة وغيرها من القصص، والتي تقوم البطولة فيها بدور رئيسي في دفع الحدث والإيحاء بدلالات، ولن يستطيع القاص بالتخلي عن منابع الجمال المرئية في الطبيعة. فالطبيعة تحتضن كل الباحثين عن سبل النجاة وبتعبير أدق يتفق مع دراستي لهذه القصة أقول، إن ايقاع الطبيعة جميل، وكلما انخلع الانسان من عالمه الصاخب، وولى وجهه نحو عالم مثالي أجمل، يتسم بالطهر والنقاء، فإنه – للأسف – سوف يجد السدود والقيود، التي ترجعه بقوة إلى عالمه ثانية. وكما وصف الكاتب في نهاية قصته عن هذه الحالة الأليمة "انكمشت البنت تحت الماء، واخذت تتراجع إلى الشاطئ.... ولبست ملابسها وطوت المبلولة تحت إبطها، وصعدت إلى الطريق".

فالقصة تبدأ بخروج البنت إلى الطريق، وانتهت بصعودها إلى الطريق. فشتان ما بين الخروج والصعود في القصة. فالخروج سار بإيقاع، وللصعود إيقاع، فبينهما تناقض، وهذا في حد ذاته يدل على توفيق الكاتب في

---

(1) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، ص 235.

ربط الأحداث ونموها لتعطي دلالات عديدة، يجمعها التوق للحرية الجميلة، المنبثقة من إيقاع الطبيعة الخلابة.

(5) القصة بنية أسطورية

بعد مزيد من التأمل في قصص البساطي وجدت أن قصة (التوت البري)[1] بنيتها أسطورية لما فيها من نوازع الخوف والقلق والرغبة في كشف المجهول، قررت – بكل قناعة – أن بنيتها أسطورية، حيث "إن كلا من الأسطورة والقصة الحديثة، تعد استجابة للنوازع والدوافع الداخلية التي يعيشها الإنسان، نتيجة إحساسه بالخوف ورغبته في التعرف على الحقيقة"[2]، وكأن سياج الخوف وعقدته، الذي يفرضه القرويون بفطرتهم، وخلع هالة أسطورية على بعض الشخصيات العتيقة، والأمكنة المهجورة، إن هو – في الغالب – إلا موروث لا أساس له من الصحة، تحاول الأجيال الصاعدة الاقتراب منه؛ لتثبت أنه يحمل الحب والعطاء. وهذه –على نحو ما سنرى – إشارة دقيقة من الكاتب أن موت الأسطورة سوف يتحقق في ظلال التحرر من العقائد البالية، على الرغم من ميل الإنسان إلى الأساطير؛ لما فيها من تأثير في مسار سلوك الإنسان، وعدم تقيدها بزمان معين، وكأنها تمثل توق الإنسان إلى الانفلات من قبضة الزمن وقيوده الثقيلة[3].

---

(1) محمد البساطى: مختارات من القصص اقصيرة. قصة التوت البرى ص165، 166.

(2) د. مجدى محمد شمس الدين: القص بين الحقيقة والخيال ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006، ص 155 .

(3) انظر: د. مختار على أبو غالي: الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص31.

والسؤال الذي يلح علينا في بداية هذه القصة: هل يوجد ثمة علاقة بين هذا العنوان وبنية هذه القصة؟ ونحن نعلم أن القصة القصيرة ألفاظها محددة، فكل لفظة في مكانها لا تزيد ولا تنقص.

وهذا العنوان مكون من صفة وموصوف، وكأنهما وقعا مبتدأ، فهل القصة كلها تعد خبرا له؟ والنعت هنا وصفه بالبري. فما معنى هذا؟ هل هو (توت طبيعي) مألوف أم (توت بري) غير مألوف؟ أم هو ليس بالتوت بالمرة. بل رمز الكل لغير المألوف؟

ولو دخلنا إلى عالم القصة لعرفنا بعض الشئ، ودائما يقول النقاد أن نجاح القصة القصيرة متوقف على حسن بدايتها ودقة نهايتها. يقول الكاتب في بداية قصته: "اعتدنا أن نراها تلك العجوز ونحن في طريقنا إلى القبور".

فمن هذه الجملة الأولى للقصة، سنتعرف بشكل طبعي أن شخصية العجوز ستقوم بدور البطولة، وأن كل ما يأتي من شخصيات وأماكن وأحداث، سيكون منبثقا من هذه الشخصية، مع الاختلاط بين الواقعي واللاواقعي، أو قل بين الملموس وغير الملموس، مما يجعلنا في حالة انتظار، وربما يؤدي بنا إلى سعادة أو إلى تعاسة، وكأن هموم المجتمع بواقعيتها السحرية ملازمة للقاص.

وهذا في حد ذاته يدل على مهارة الكاتب ونجاحه في جعل الجملة الأولى موحية بالأثر المراد توصيله. "لو أن جملة الابتداء لم تكن تفضي إلى إبراز هذا الأثر المراد إعطاؤه، السابق تصوره وحمله، فإنه يكون قد فشل في أولى خطواته. وفي عملية الإنشاء كلها، يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تسهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في توضيح الأثر، وتلك اللحظة

السابق تصميمها. وبهذه الطريقة، وتلك العناية والمهارة، فإنه يمكن رسم الصور أخيرا، بحيث تترك في عقل من يتأملها شعورا بالرضا التام"[1].

ويبدأ الكاتب في الوصف فيقول: "تجلس أمام عشتها على شاطئ النهر بجلبابها الأسود المهلهل، وبجوارها المقطف والعصا. ما كانت تبدي اهتماما عندما يمر أحد على الطريق... حتى هؤلاء الذين يتقدمون ليضعوا في المقطف شيئا".

وتصوير الكاتب لبطلة قصته "المرأة العجوز"، ووصف المكان الذي تسكن فيه "عشتها"، وقربه من "القبور"، ولبسها لباسا "أسودا مهلهلا..." إلى غير ذلك من أوصاف رسمت ووصفت ملامح الشخصية والمكان، يعطينا دلالة قوية مؤداها أننا مع رمز يرمز إلى المجهول، وثبت في العقلة الشعبية الساذجة، أنه أسطورة مرعبة ومميتة، تنفث الشر والأذى حولها، وحول من يقترب منها.

فتصوير "محمد البساطي" السابق للعجوز، لا يقصد العجوز في حد ذاتها، والتي جعلها الناس أسطورة مخيفة. وإنما يرمز بها إلى المجهول، وعالم التطلع الذي يقفز إليه الأطفال في برائتهم. يقول الكاتب:

"كانوا يحكون في طفولتنا عن الشياطين التي تحوم دائما حولها.... والحرائق التي تشتعل من حين لآخر في البلدة، والأطفال الذين يموتون خنقا وتطفو جثثهم على سطح النهر".

فالكاتب وظف عالم الطفولة ببراءته ونقاءه، ليزيد شخصية البطلة مزيدا من الإيضاح. إذ نرى في النص السابق وصفا مخيفا ما زال عالقا في الأذهان عن هذه الشخصية التي صارت أسطورة مخيفة لعالم المجهول ينسب

---

(1) د. سيد حامد النساج: القصة القصيرة، ص21.

إليه "الشياطين" و"الحرائق" و"الموت"... وغير ذلك من أفعال شريرة ومصائب جسيمة.

ولكن السؤال الذي يطرح على بساط البحث الآن هو: هل ستكون الأحكام عن المرأة بما تحوي من مجهول أحكاما صائبة أم هي مجرد أوهام؟ لقد أراحنا الكاتب من هذا العناء، حيث أمدنا من خلال أطفال القصة بأحكام مغايرة تماما لحكم الناس. فإذا كان الحكم على المجهول يكون – في الغالب – غير دقيق، وكثير من الناس جبل على ذلك، فإن القاص يدخلنا بذكاء عالم البراءة " الطفولة "، الذي من خلالهم هذا العالم المجهول. أهو كما يتصوره الناس أم غير ذلك؟ ولنعيش مع هذا النص الذي قدمه القاص على لسان الطفولة: " وكنا رغم تحذيراتهم والعقاب الصارم نجد طريقنا إليها " .

فإقبال الأطفال على المرأة، لم يأت من فراغ، وإنما أتى بعد أن وجدوا عندها السعادة والألفة والعطاء " وكانت تهش في وجوهنا، وتضرب بعصاها على جانبي ساقيها الممدودتين وتجعلنا حولها، وتسمح لنا بتسلق أشجار التوت التي تظللها، تلك الأشجار التي لم تلمسها يد قبلنا " .

فالنص السابق يصف من طرف خفي، الحقيقة البلجة لمجهول خاف منه الكبار فابتعدوا عنه، وحذروا أطفالهم منه دون أن يكون هناك أدنى دليل على إدعائهم وفي الوقت ذاته وعلى العكس من فهم الكبار وجد الأطفال الملاذ الآمن والقلب الطيب عند العجوز!! وهذه الخصال الطيبة والأعمال الكريمة مفقودة في العالم المعروف، هذا العالم الذي فر منه الأطفال "كان الأوغاد يطاردوننا حين نقترب من إحدى الأشجار في البلدة، ويلوحون بسقوطنا من فوقها. فليأتوا الآن ويروا كيف نقفز كالقردة بين الفروع " .

فالفرار إلى عالم العجوز "رمز الحرية"، هو بعينه الفرار من القيد إلى الحرية. فالحرية هي طوق النجاة والملاذ الآمن. ثم يصور القاص في المشهد الآتي الدور الإنساني للعجوز وهي تقدم للأطفال كل ما تملك من وسائل النجاة، ليرتعوا في عالمها الآمن السعيد "... وننزلق إلى النهر، كنا نغوص ونمد أقدامنا إلى سطح الماء، ونتسابق إلى الشاطئ الآخر،لا نخش قطع الحجارة التي كان الأهالي يقذفوننا بها، ليخرجونا من الماء، وكأنما يفزعهم غرقنا، ونراها العجوز ما كانت تخلو أبدا من الحيل، وقد جاءت بألواح من الخشب وأخذت تقذفها إلينا تلك الألواح التي تنام فوقها بعد أن تغطيها بالقش ".

فهذا الوصف الدقيق لسلوكيات العجوز، وما تتمتع به من خلق الإثيار مع ما بها من خصاصة. وقد تجلى في إعطاء الألواح التي تنام عليها للأطفال، لينجو من الغرق. فكل هذا الوصف الدقيق يزيدنا قناعة أن القاص يؤكد بفنيته البارعة على أن شبح الخوف من المجهول فى القرية المصرية ، ورسم صورة مخيفة له في أذهان الأجيال، هو في حد ذاته بمثابة ضياع للأجيال والتى ورثت أساطير الأولين. وأن إقبال الأجيال الصاعدة الواعدة نحو هذا المجهول، هو نوع من الجسارة والشجاعة التي فقدتها أجيال عاشت على أساطير الأولين، وتقاليد المخبولين.

ولذلك برع القاص حينما أكد في نهاية القصة، على أن شخصية العجوز الأسطورية المعششة في أذهان الناس، إن هي إلا الرمز الذي تتطلع إليه الإنسانية، وسوف تستمر هذه الشخصية وأمثالها رمزا للشموخ والعطاء والأمان. يقول القاص في نهاية تنويرية تبعث على الثبات والتحدي والإثيار "ونراها تلك العجوز حين نمر بها، وكأن السنوات لم تغير منها شيئا، ونشعر

بحركة الأولاد المضطربة داخل العشة، غير أن أحدا منا لم يجرؤ يومـــا أن يتقدم ويسحب الأولاد من الداخل".

ففنية القصة تجلت في تحويل البطل " العجوز " من أسطورة مخيفـــة فى المجتمعات القروية وخاصة عند الكبار إلى رمز للأمان عنـــد الصـــغار. فهذه الدلالة ينبثق منها دلالات متعددة أقربها ما عرفناه من تشـــكيل القصـــة، وإن بدت دلالات أخرى، فإنني أرى – حسب رؤيتي الخاصة – أنها تنطـــوي تحت ما ذكرته من عطاء وصمود وبذل كل ما يسعد أطفـــال اليـــوم رجـــال المستقبل.

(6) القصة القصيرة لوحة تشكيلية

برع القاص (محمد البساطي) في قصته (التل)[1] إذ جعلها لوحة فنية تشع بالجمال وتنبض بالحياة وتتميز قصة "التل" بأنها لوحة تشكيلية، تقوم على رسم صورة المكان بوصفها لوحة فنية جمالية تستمد عناصرها الجمالية من الطبيعة في وقت محدود، فتعطينا أبعادا ودلالات واسعة للمكان والانسان والعلاقة المتضافرة بين القروى والطبيعة الخلابة من حوله "ليست القصة اللوحة مجرد شكل من أشكال القصة القصيرة يقوم على وصف مكان أو مشهد، أو تصوير شخص أو شئ من هذا القبيل. ليست مجرد ذلك الرافد البدائي من روافد القصة القصيرة التي تحدث عنها نقادها. اللوحة التي أعنيها هنا شئ يرتبط بجوهر القصة القصيرة نوعا أدبيا. فالقصة القصيرة في جوهرها شكل مكاني ينهض على تجميد الزمن عند لحظة مهمة، ثم تعميق هذه اللحظة من خلال الرسم في المكان، وشحن الكلمات بطاقة مضيئة تسمح برؤية الأبعاد الزمنية السابقة واللاحقة"[2].

---

(1) محمد البساطى: مختارات من القصص القصيرة. قصة التل من ص57: 59.

(2) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، ص 213.

وعندئذ لابد للكاتب من خلق صور متفاعلة منتظمة مع عناصر اللوحة، المستمدة من عنصر المكان المقصود في القصة، ومن ثم يلعب التشكيل المكاني دور البطولة في القصة، إذ يتحول إلى لوحة فنية تؤثر فينا موضوعا وجمالا.

يقول الدكتور محمد أحمد العزب بخصوص التطور الذي لحق بنية القصة القصيرة المعاصرة:"... ولكن القصة المعاصرة مع ذلك أوغلت في التجريب حتى أوشكت أن تهاجر من أشكالها القديمة المستقرة إلى أشكال جديدة تماما، ربما تعمل من خلالها على تغييب البطل أو جعل المكان أو الزمان هو البطل الحقيقي، وربما تعمد إلى نوع من تداخل البني الذي يقيد به القصة مجموعة من التداخلات المتشابكة المعقدة، وربما تلجأ إلى تداعيات غير معقلة ولا مترابطة حتى يختلط فيها ما هو واقع بما هو غير واقع على الإطلاق، وربما تحاول أن تصير لوحات شعرية لا تتضمن أية عقدة في أي حدث معين، بقدر ما تتضمن فعلا لغويا جميلا وحسب، أي تعامل مع مطلق الجمال اللغوي كما تفعل القصيدة الشعرية، بفارق واحد: هو توافر الايقاع في الشعر، والاتكاء على مطلق البوح في القصة"[1].

وتبعا لهذا التصور النقدي الدقيق، يقع المكان اللوحة بطلا في قصة (التل) حيث نجد التشكيلات الفنية تشع من المكان لتصير دفقات شعرية، ولمسات جمالية أشبه بصورة فنية نراها في كل خلايا البناء القصصي. والقصة هنا نستطيع أن نعدها بناء برناسيا، ونقصد بالبرناسية التأمل الشعري في الطبيعة المادية المحيطة بنا، فأديبنا يحاول أن يصل إلى ذروة التجويد، ليقينه أن القصة تشكيل جمالي قبل أن تكون مغزى دلالي محدد، لتأتي القصة محكمة في نسجها واسعة في دلالتها ولذلك لم يرض (يحي حقي) – واتفق

(1) د. محمد أحمد العزب: أصول الأنواع الأدبية، ص 194.

معه – أن تكون القصة ذات هدف إجتماعي، أو نتيجة حياتية معينة"..... لأن أمثال هؤلاء يحددون غير المحدود ويتناولون في قبضة يد عاجزة مسكينة حفنة من الرمال. ويقولون للمحيط: (سنحصي ما لا ينتهي ثاروا وغضبوا وبكوا من شدة الغيظ والغضب)[1].

ثم يبرهن (يحي حقي) على صحة رأيه بقوله: "إن عمالقة العباقرة لم يصلوا إلى النتائج والعظة، وليس هناك أثر أدبي كبير فعل ذلك، لأن الحياة لا تنقطع عن السير دون أن تبلغ هدفا.... إنني ثائر أشد الثورة ضد من يرددون بنزق عبارة "المشاكل الاجتماعية" فإن اليوم الذي نجد فيه حلا لهذه المشاكل سيكون نهاية العالم إن الحياة لغز أدبي وكذلك التاريخ، وكل شئ أخر"[2].

ويتفق الدكتور محمد أحمد العزب مع مقولة (يحي حقي) السابقة ويقرر "بأن أي فن زاعق بهدف معين أو كادح وراء نتيجة معينة، يلوح في النهاية عملا دعائيا ساذجا أو مباشرا، فلندع الأهداف والنتائج ترشح من خلال العمل الفني، فليس يدور العمل الفني في أي فراغات من أي لون اجتماعية أو حياتية أو ما وراء الاجتماع والحياة على السواء"[3].

ولنحاول تتبع القصة من خلال أكبر ملامحها التشكيلية، ودور التشكيل في خط الانسجام السردي بين كل جزء وجزء آخر في القصة، وبين كل جزء سردي والكل السردي للقصة بما يدفعنا في النهاية إلى تكوين روح المغزى من القصة والكاتب هنا في قصته يكشف عن هذا التشكيل الرائع المنسجم، والتبادل بين الإنسان والكون، أو قل بتعبير أدق بين صورة البطلة

---

(1) يحيى حقى: أنشودة للبساطة، ص 60.

(2) المرجع السابق، ص 60.

(3) د. محمد أحمد العزب: أصول الأنواع الأدبية، ص 255.

في القصة، وصورة الطبيعة مجسدة في التل. ولندخل إلى عالم القصة، لنتأكد مما تصورناه هنا مع الإشارة الفنية إلى أن البساطى ولع بجمال المكان الذى ولد فيه، فهو دائم الاستدعاء لذكرياتها "فجماليات المكان: البيت القديم بيت الطفولة هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه"[1].

يذكر الكاتب في بداية قصته جملة محورية مركزية وكأنها الجنين الذي يختصر حياة الكائن القصصي كاملة وهي:"يبدو المظر كحلم" فنحن أمام بنية حلم منذ اللحظة الأولى ولكنه حلم قصصي هدفه الجمال، وليس حلما نفسيا هدفه الكبت النفسي ثم يمضي الكاتب واصفا أشكال الطبيعة، وستدخل اللوحة الجمالية بناء على ذلك أجواء الحلم، أو قل طبيعة الحلم الشعري. وفي مقدمتها (التل).

يقول الكاتب: "التل كأنما انحسرت عنه مياه البحر من عهد قريب. يغمره ضوء الغروب، رماله البيضاء نظيفة مغسولة. بريقها فاتر، تهب الرياح فتزيل ما علق بها من غبار ناعم مساحات واسعة لم تطأها قدم احتفظت بقشرة هشة من الرمال، تشققت قليلا غيرأنها ظلت متماسكة. بقع داكنة الخضرة من العشب والأشواك تجري حولها السحالي..... بيوت قليلة صغيرة متناثرة على التل، تبدو من تعرجاتها كأنما صنفت بأيدي أصحابها. أبوابها من الصاج المضلع موارية دائما. أحدها انفرد بعيدا يطل على المنحدر الذي يؤدي إلى البحر".

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا ط2. بيروت 1984، ص9.

ففي النص السابق نستشرف جمال اللوحة الفنية، او قل جمالية البناء، فالجمل مكثفة بالغة التركيز، مما أكسب القصة صورة متميزة، تمتزج فيها الخيال بالواقع، مع عدم انفلات الفكرة التي يقدمها الكاتب، وأعني فكرة البكارة والطهر، والحلم من أهم التقنيات والألوان، لتيار الوعي عندما يسهم في نسيج القصة تشكيلاً ومضموناً على نحو ما بدا لنا الحلم الذي يعتمد على مستويات الوعي "الشعور"، فيكون شديد التكثيف سريع النقلات، وتخضع مادته الإبداعية لتكنيك الوعي، ولا يعتمد على السرد المباشر للشخصية، بل يتداعى على الراوي دون تدخل منه، ويكون أقرب إلى الحلم بالفعل"[1].

والنص السابق من القصة نلاحظ أنه يتكون من لقطات متتابعة متسلسلة لوحدات النص إلا إنها تشع بعناصر الجمال تتسم بالاقتصاد واللغة الشعرية بكثافتها واقتصادها والتي هي عصب السرد من حيث "التركيز والتكثيف والطاقات الإيحائية العالية والغموض، وفي الانحرافات اللغوية المتنوعة والفجوات الشعرية والمفارقات اللفظية والصور والرموز والمفردات والتراكيب المصقولة والمشعة"[2].

إذ برز المكان بما يحوي من دلالة عميقة تنبئ عن السعة والرحابة لمظاهر متعلقة بمخيلة القاص اللامتناهية، فجمال الطبيعة يتضافر ويتشكل من خلال منظومة متكاملة، ليكشف عن بعد المكان، الذي ما زال بكرا فلم يدنس، ولم تمح معالم جماله من: رماله البيضاء، وهبوب الرياح، وأماكن مازالت محتفظة بالبكارة. وعلى حد وصف الكاتب "مساحات واسعة لم تطأها قدم احتفظت بقشرة هشة من الرمال تقشفت قليلا غير أنها ظلت متماسكة".

---

(1) انظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية، في القصة القصيرة، ص26.

(2) د. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، ع355، سبتمبر 2008، ص60.

فالمشاهد المرئية ليست وصفا فحسب من أجل الوصف، بل لعكس دلالات لما يدور في مخيلة القاص. فاستطاع تصويرها بعدسته الفنية، وكأن ثمة علاقة بين اللوحة الطبيعية وبين التأملات العميقة للكاتب، فهو يلح على الجمال ويستقطره من عناصر الطبيعة وبين التأملات العميقة للكاتب ، لتؤثر فينا فننطلق بعد ذلك إلى أحداث العمل القصصي ونتابعه من خلال البطلة (المرأة)، والتي تؤدي دورا بارزا ورئيسا مساويا لدور الطبيعة، التي صور الكاتب أجزاء منها في وحدة جمالية منسجمة. وكأن ثمة علاقة وثيقة بين روح الحياة والطبيعة:

"عندما خرجت المرأة من البيت... والشمس توشك على المغيب، تلبس جلبابا أسودا وطرحة سوادء. شعرات بيضاء في مفرق شعرها، حيث انزلقت الطرحة قليلا. تفك قيد العنزة وتدخلها البيت.... تهبط المنحدر من خلال مدق نخيل متفتت تكسوه حجارة بيضاء كبيرة وصغيرة. تواجه في هبوطها هبات الهواء التي تعوق حركتها، وتجعلها تميل من حين لآخر، والجلباب يلتف حول جسدها النخيل. البحر صاخب عنيف. صخور منبسطة زلقة تضربها الأمواج " .

فهذا النص يعبر عن بداية نمو الحدث القصصي، وهو حوار المرأة مع التل أو قل حوار الإنسان مع الطبيعة، بما يحتوي من توظيف جيد للغة كريشة فنية في بث دفقات شعرية جمالية متواترة: فالمرأة خرجت والشمس على وشك المغيب...، والطرحة انزلقت... وفك قيد العنزة... وهبوط المنحرد... وحجارة بيضاء كبيرة وصغيرة... وبالنظر للجملة الأخيرة من النص، نحس أن المرأة بدأت تنخلع من هموم الدنيا غير آبهة بما يحدث أو بما حدث من قبل، وكأن الكاتب يهيئ المرأة من الانخلاع من الهموم الإنسانية للدخول في الرحاب الجمالية للطبيعة.

وهنا نرى أن شعرية الصورة السردية أعمق وأجمل من الصورة الوصفية، فربما قد يأتي الوصف خالياً من الحركة، بينما تأتي الصورة السردية في وحدات سردية معتمدة على عنصري الحركة ونبض الحياة "وتختلف الصورة الوصفية عن الصورة السردية في أن الأولى تصف ساكناً لا يتحرك، أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي أن تصف الفعل... فاللوحة في الصورة السردية لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة، وإنما تتناول الحياة، أي الحركة، وذلك بإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية"[1].

ثم يتعمق الكاتب في الصورة السردية بوصف الطبيعة المحيطة بالتل: في حال تحركها وظهور ألوانها المعبرة فللألوان تقنية تحمل دلالات عدة عند البساطي " فهي تتغير بتغير تقسيمات الشخوص مع بدايات السرد ونهاياته، خاصة، ويكثر تأثير الألوان عند وصف الفضاء، حيث السحب والسماء والشمس والقمر...، ويبدو أن الألوان تترابط بتقنية الوصف الذي يتصل – غالباً – عند البساطي بشكل عالم مواز للشخصيات والأحداث، وهو الأمر الذي يحيل فعل السرد عند البساطي إلى فعل يعتمد حاسة البصر عند القارئ وأحياناً السمع"[2].

ويبدو التعبير بالصورة بتوظيف وسائل التشكيل السينمائي المعبرة، وسوف تلاحظ أن القاص كثيراً ما تخلص من حروف العطف، وكثرة انتقالاته من اللقطة إلى اللقطة، أوما يعرف بالتقطيع، وترك مسافات للصورة يكملها المشاهد، مما يتولد عن هذه التقنيات تضافر بين السارد والمسرود له.

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ط1، بيروت، دار التنوير، 1985، ص ص157، 158.

(2) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي وطرائق السرد في روايات محمد البساطي، ص207.

"البحر كأنما ازداد هياجا. أمواجا عالية تضرب الصخور في عنف، ثم ترتد متناثرة يعلوها الزبد. تسعى في تلاحقها، لتتخطى الصخور وكأنما لتنال من التل يبدو التل شامخا مزدهيا في الغروب. الرمال البيضاء أخذت في ضوء الشفق، لون سنابل القمح تتجعد في انبساطها كموج خفيف ساكن، وفجوات واسعة يثقل فيها الظل، أشبه بندبات، وكرات العشب الداكنة تتحايل مع الهواء، وسحابة غبار ناعمة تطوف حوله من حين لآخر تأخذ في طريقها ما تساقط من عشب وترمي به إلى الفجوات " .

وعند التأمل في النص السابق، نجد الكاتب يحاول إنماء الحدث اللغوي الجمالي في القصة، وهذا في حد ذاته لدليل على امتلاك القاص لتقنياته الفنية. تقول الدكتورة لطيفة الزيات: " فخلق الجو الموحد في القصة القصيرة يقتضي من الكاتب القدرة على الاختيار واستبعاد ما ليس له علاقة مباشرة بخط التطور وبالتأثير الموحد المطلوب إيصاله للقارئ واختيار ما من شأنه أن يطور هذا الخط ويعمل علي توصيله وأن يوحي القارئ بهذا الأثر"[1].

وفي القصة نجد الكاتب يعمق من وصف الطبيعة، فالأمواج العالية تضرب الصخور في قوة حتى ترتد زبدا، ثم يتقافز هذا الزبد ليتخطى الصخور وكأنه انطلق في حرية عميقة على حين يبدو التل شامخا مزدهيا في الغروب.

ثم يعمق الكاتب من اللوحة الفنية، فيرسم اللون الأبيض بهذا اللون الشفقي. فيقول: "الرمال البيضاء أخذت في ضوء الشفق لون سنابل القمح" ثم تتجعد هذه الرمال، لتأخذ شكل الموج. وكأن طبيعة التراب والصخور تستبدل غير طبيعتها، فتصير موجا. وكأن الكاتب يشير من طرف خفي إلى

(1) د. لطيفة الزيات: مجلة الرسالة ع 1095، ص 43.

روح الحرية في المخلوقات، ومما يؤكد هذا أن كرات العشب الداكنة تمايلت مع الهواء. وعندئذ يدفع الكاتب بالحدث إلى ذروته عندما يقول:

"تمسح المرأة رذاذ تناثر على وجهها. تمد ساقيها".

وعند التامل في هذه الجملة المحورية القصيرة، نحس بأن الكاتب قد دفع بالمرأة إلى بدايات انغمارها في الطبيعة. يقول الكاتب:

"هي المرة الأولى التي تلمس فيها قدميها وتبلل ذيل جلبابها. صوت لم تسمعه من قبل. هدير عميق مكتوم يوشك أن ينفجر" .

وفي هذه الجملة الدقيقة من نص القصة، نحس رغبة المرأة العميقة في الخروج من جسدها الضيق إلى جسد الطبيعة الواسعة.

يقول الكاتب: " تراها مقبلة تتهادى في تحفز. ترمقها مبتسمة. تضم الجلباب حول فخذيها وتسوي الطرحة. لم تكد تنتهي. الصوت مدو. سد هائل معتم. تطفو قدماها تلمسان الصخور الملساء اللزجة. القاربان بجوارها يعلوان ثم يتفتتان. تلتفت ضاحكة. تمد يدها نحو طرحتها التي طلقت بعيدا. عيناها تتألقان. ضحكتها قصيرة صاخبة، وشعرها القصير المبتل مبعثر على وجهها. تنزلق. تتدحرج. تستوي فجأة جالسة مبهورة. تعلو وتهبط مع نتوءات الصخور الضخمة. تضرب المياه بيديها عابثة. تختفي بين طيات الموج ".

فالنص السابق يشع منه البهجة والجمال، فالمرأة في حالة نشوة وفرح وسرور، وعلى الرغم من تغير الطبيعة حولها، إلا إنها ظلت تقاوم، متمسكة بكل ما هو جميل. ولذلك عندما تتأمل الخاتمة التي ختم بها الكاتب قصته وهي: "تحل العتمة أخيرا. دمدمة خافتة تنبعث من جوف الهجر، وأمواج صغيرة مضطربة تلعق جانب الصخور".

نحس أن الحلم قد انتهى، وكأنه نشاط إبداعي في القصة، أسهم في تشكيل القصة: صوراً، وأفكاراً، ولغة، وزمناً متوقفاً، ومر بمراحل متعددة استوعب فيها الإنسان في النهاية. وبعد ذلك تحل العتمة، وتمارس الطبيعة حياتها الخالدة، "فالأحلام ذات طابع قصصي في أغلب الأحوال، وهي إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصي أكبر وهو القصة الأشمل التي تتضمن الحلم"[1].

(1) فدوى ملطي: العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر: الأحلام في ثلاث قصص، مجلة فصول. مج2، ع2، يناير وفبراير ومارس 1982.

﴿المصادر والمراجع﴾

1. أأمنولا: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، ط. دار صادر، بيروت، 1997.

2. إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، ط، دار الشروق، بيروت، 1996.

3. إبراهيم العافية: تحولات السرد في الرواية العربية، ط، دار الشروق، بيروت، 1996.

4. أحمد محمد عوين: دراسات في السرد الحديث، ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2009.

5. الإمام الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط4، دار الكتاب اللبناني، 1975، ح2.

6. أيمن تعيلب: منطق التجريب في القصة القصيرة المعاصرة، ط1، نادي القصة بالقاهرة، 2007.

7. تودروف كنت: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: د. سيد البحراوي، ط1، دار شرقيات، 1997.

8. جاري بروفوست: شركاء الحبكة، مقال في كتاب: القصة القصيرة والرواية مع مجموعة من الكتاب، ترجمة / رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار، سوريا، 1995.

9. حامد أبو أحمد: قراءات في القصة القصيرة ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

10. حامد أبو أحمد: مسيرة الرواية في مصر، قراءة لنماذج مختارة، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

11. حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.

12. حميد الحمداني: بنية النص السردي، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1993.

13. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960 – 1990، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

14. د. مجدي محمد شمس الدين: القصة بين الحقيقة والخيال، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

15. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط، الأنجلو المصرية، 1965.

16. رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد ط. بيروت، 1988.

17. رولان بارت: لذة النص، ترجمة د. منذر عياش، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا.

18. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة منذر عياش، ط، مركز الإنماء الحضاري، 1993.

19. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: د.منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1993.

20. رينييه ويليك: الهجوم على الأدب، ترجمة ضاعبور، ط1، الأهالي، سوريا، 2000 .

21. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص225.، والسيد إبراهيم: نظرية الرواية ط، دار قباء، 1998.

22. السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ط، دار قباء، 1998.

23. سيد البحراوي: في نظرية الأدب ان محتوى الشكل، مساهمة عربية.ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

24. سيد حامد النساج: أصوات في القصة القصيرة المصرية، ط، دار المعارف، 1994.

25. سيزا القاسم: بناء الرواية، ط1، بيروت، دار التنوير، 1985.

26. شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ط، هيئة الكتاب، 2007.

27. شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.

28. شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي وطرائق السرد في روايت محمد البساطي.

29. شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي وطرائق السرد في رويات محمد البساطي، ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، 2000.

30. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، ع355، سبتمبر 2008.

31. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية، ط. المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

32. صلاح فضل: اساليب السرد في الرواية العربيـــة، ط، الهيئـــة العامـــة لقصور الثقافة، كتبات نقدية، 1995.

33. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربيـــة، ط، الهيئـــة العامـــة لقصور الثقافة، يناير 1995.

34. الطاهر أحمد مكـــي: القصـــة القصـــيرة، دراســـات ومختـــارات، ط3، دار المعارف، د.ت.

35. طه وادي: دراسات في نقد الرواية. ط. الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، 1989.

36. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة في الســـتينات، ط، دار المعـــارف، 1988.

37. عبد الرحيم الكردي: الـــراوي والـــنص القصصـــي، ط1، دار النشـــر للجامعات القاهرة، 1996.

38. عبد الرحيم الكردي: سحر السرد وتجليات المعنى، ملخص بحـــث مـــن ملخصات بحوث المؤتمر الدولي العلمي الأول للسرديات، كليـــة الآداب بالإسماعيلية، جامعة قناة السويس، 29-31مارس، 2008.

39. عبد الله إبراهيم: التخيل السردي، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي، المغرب، 1990.

40. عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمـــال الأدبـــي، ط1، دار الثقافـــة، القاهرة، 1878.

41. عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكيـــة، دراســـة في واقعية القاع، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2007.

42. على الراعي: القصة القصيرة في الأدب المعاصر.ط.دار الهلال،1999.

43. فاروق عبد القادر: مجلة الثقافة الجديدة، مقال بعنوان "حاضر القصة القصيرة"، ع15-16، ابريل 1988.

44. فدوى ملطي: العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر: الأحلام في ثلاث قصص، مجلة فصول. مج2، ع2، يناير وفبراير ومارس 1982.

45. فهد حسين: تقنيات العمل الروائي ومكوناته، مجلة ضاد، اتحاد كتاب مصر، ع1، 2009، ص9، وعلى هدي من ذلك، فإننا نلمس أن القاص يصف لحظة وصول البطلة.

46. فهد حسين: تقنيات العمل الروائي ومكوناته، مجلة ضاد، عن اتحاد كتاب مصر، ع10، 2009.

47. لطيفة الزيات: مجلة الرسالة، ع1905.

48. محمد البساطي: مختارات من القصة القصيرة، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

49. محمد السيد محمد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، دراسة في الزمان والمكان، ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004.

50. محمد العزب: أصول الأنواع الأدبية، ط، دار والي بالمنصورة، 1996.

51. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية – الكويت عالم المعرفة، ع1434، نوفمبر 1989.

52. محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ط. الهيئة المصرية للكتاب، 2007.

53. محمد عناني:الأدب وفنونه، ط2،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

54. محمد قطب عبد العال: الذات والموضوع، قراءة في القصة القصيرة.

55. محمد قطب عبد العال: الذات والموضوع، قراءة في القصة القصيرة، ط. الهيئة المصرية للكتاب، 1994.

56. مختار على أبو غالي: الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

57. مدحت الجيار: السرد الروائي العربي، قراءة في نصوص دالة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

58. مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية في القصة القصيرة، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

59. مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية، في القصة القصيرة.

60. نجيب العوفي: سلاسة الحكي وثراء المحكي في رواية البساطي "ويأتي القطار"، سلسلة أبحاث المؤتمرات، ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، ط، الهيئة المصرية لشئون المطابع الأميرية، 2001.

61. نجيب العوفي: صخب البحيرة وشعريتها لمحمد البساطي، لقاء الرواية المصرية المغربية في الدار البيضاء في الفترة من 26 – 28 مايو 1996، ط، نشر المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

62. ياسين الأيوبي: الرمزية معالم وانعكاسات، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982، ح2.

63. يحي حقي: أنشودة للبساطة، ط، مكتبة الأسرة، 2003.

64. يوسف حسن نوفل: القصة بعد جيل نجيب محفوظ. ط. دار المعارف، 2000.

الفصل الثانى

التناص في القصة القصيرة

عند نجلاء محرم

أولاً : مدخل الدراسة

تسعى الدراسة إلى كشف النقاب عن "التناص" في المجموعات القصصية للقاصة المعاصرة "نجلاء محرم"[1].

والتناص مصطلح ألسني يشير إلى موقف أو إلى حقل مرجعي في التجربة الإبداعية، أو استرجاع النص إلى مكوناته الأولى، وتعريفاته أكثر من أن تحصى. ومن أهم تعريفاته قول " جولياكرستيفا "رائدة المصطلح" إنه التفاعل النصي في نص بعينه، وكل نص يتشكل من بنيات فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص، أو تحويل لنصوص أخرى ؛ فالنص فضاء تتقاطع فيه نصوص أخرى"[2].، وقول "جيرار جينيت" في مقاله: طروس الأدب على الأدب "إنها علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[3].

وقول "ليون سمفيل" في مقاله التناصية: "التناص هو ذلك المكان الذي ينبغي أن تحسب فيه الأنا مع الآخر"[4].

وقول "مارك أنجينون" في مقاله: بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره : "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، يتجذر من ذلك في تناص"[5].

إلى غير ذلك من مقولات تكشف بدقة المصطلح ودلالاته، مما يساعدنا في التعرف على سمات النص التركيبية والدلالية، ومنظومة القرائن المبثوثة في مستوى التركيب، والتعرف على دلالات وألوان التناص فيه من خلال المتن الحكائي، والكيفية التي تروى بها القصة ؛ للكشف عن أغوار النص، وما فيه من انفتاح على نصوص أخرى تراثية ومعاصرة،

ومدى تشربه لها، والوقوف على مفاصل التناص الأساسية من خلال تحليل النص بدقة وعمق، والتعرف على منابعه، ورصد ما فيه من ثقافات وموروثات، وقيم، أسهمت بشكل فعال في تشكيل جماليات القصة، وتتبع، وتحديد مساره واتجاهه وآفاقه.

وهل كان التناص – والذي يُعد عملية إبداعية فنية – إيجابياً أضاف للسرد بما يفي بوضعه على خارطة السرد، أم كان سلبياً آخذاً بلا عطاء ؟، وهل النصوص التي وظفتها واستدعتها القاصة – بشكل جليّ أو بشكل خفيّ مراوغ – تعكس شخصيتها وشخصية عصرها من حيث تقديم إشارات وعلامات ثرة عنها " سيموطيقية "؟[6].

وماذا عن جماليات التناص، أو قل المستوى البنيوي للنص بعد تفاعله مع عناصر أخرى ؟، وما سمة البناء القصصي المتناص أسلوبياً ؟ وما شكله من مستويات دلالية وتأويلية وجمالية؟، ولماذا شكل التناص الديني، المُحَمَّل بالهمّ الفلسطيني جزءاً رئيساً من بنية السرد القصصي على مستوى الكلمة والجملة والحدث والمتن الحكائي، ثم على مستوى البناء المعماري للقصة؟.

فكانت هذه الأسئلة وغيرها علامات تهديني، وتدفعني في آن واحد للتعرف على التناص عند الكاتبة بأشكاله المتعددة / شكلاً ومضموناً، وآلياته، وتقنياته المتنوعة والمتوفرة في كثير من قصصها.، أضف إلى ذلك ندرة الدراسات – خاصة الأكاديمية – في إبداع الكاتبة إذا استثنيت – على حد علمي – دراستين[7].

ولقد وجَدَتْ الدراسة نصوصاً نقدية ثرة عن التناص وأنواعه، سوف تستدعيها الدراسة عند الحاجة لها، وفي الوقت ذاته وجدت مادة إبداعية قصصية مكثفة ومحملة بدلالات ومراوغات متنوعة، تسير فيها في خطوط "

متوازية" [8]، أو قل ثنائيات الآمال والآلام، والحرية والقيد، والاستعمار والاستدمار، وكل من تيمه عشق الوطن بمفهومه الواسع.

وسواء كانت رؤى تنبثق من أيديولوجيات معينة، أم كانت رؤى خارجية تتكئ على راوٍ عليم، يكشف الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات حسب تعبير " توماشفسكي "، أو رؤى داخلية ذاتية تعتمد على السرد الذاتي، أو تطل من أفق يمتلئ بالأحاسيس ؛ لتصنع حقلاً دلالياً متميزاً، وموقفاً خاصاً على حد تعبير " تودروف " في " نقد النقد "، أو الفضاء الدلالي على حد تعبير " جيرار جينيت ".

ومن هذا وذاك وغيره شق البحث طريقه بمنهج تكاملي تحليلي ؛ ليجيب عن التساؤلات السابقة، فساح في التناص من خلال مصادره، وخاصة مع الموروث الديني / الإنجيل والقرآن الكريم في القصص الآتية: " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك – ليلى والأم – في شارع القائد – بخل – واستيقظ ".

ووقف مع التناص التاريخي في قصة " تسلل "، ودخل مع الموروث الشعبي في قصة " ونعاهم جحا "، ثم تأمل في العبارات المسكوكة مع قصة "لغويات"، وخرج البحث من ذلك كله بنتيجة رئيسة، وهي – على نحو ما ستبين الدراسة – أن الكاتبة تعاملت مع الموروث السردي بأشكاله المختلفة، فتوفر التناص كيفاً في نتاجها، نتيجة طبعية لما توفر لديها من آليات وبواعث متعددة، فنية، وواقعية، وثقافية،..... إلخ.

مع الأخذ في الاعتبار أن ثمة تأويلات للتناص باعتباره منهجية جمالية تضعنا في قلب النص، فيسهل سبر أغواره، ومعرفة ما فيه من تداخلات نصية على مستويات عديدة أهمها :

مستوى الدلالة كما عند رائدة التناص " جوليا كريستيفا "، ومستوى الواقع كما عند " بيرزيما "، ثم مستوى التعبير الجمالي كما عند " جيرار جينيت "، ومدى دور التناص في تشكيل الصياغة.

على أية حال فإن القيمة ليست في كم التناص، وإنما في طريقة وكيفية المعالجة، ومدى تكيف النص وانسجامه مع النص الآخر، بحيث يأتلف معه ائتلاف الأليفين[9]؛ فتتبلج جمالياته ودلالاته في آن واحد.

وبالله التوفيق،

«هوامش المدخل»

(1) نجلاء محرم : أديبة مصرية معاصرة. ولدت في مدينة ميت غمر بالدقهلية ومقيمة في الزقازيق بالشرقية، ولها إسهامات جمة في الساحة الإبداعية أهمها أربع مجموعات قصصية منشورة هي : (استيقظ، ط أخبار اليوم، 1997 – تعظيم سلام، ط أخبار اليوم،2000 – لأنك لم تعرفي زمن افتقادك، ط نهر النيل، 2003 – وفي شارع القائد، طبعة إيزيس للإبداع والثقافة، 2006)، ولها ثلاث روايات : (شرشبيل، ط أخبار اليوم، 2001 – البئر ط مركز الحضارة، 2003 – والغزو عشقا، ط آيات بالزقازيق، 2005).

(2) انظر: مجلة النقد الأدبي فصول مج16، ع1، القاهرة، صيف 1997، ص128.، وانظر : مارك أنجينو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد. أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، ط. دار الشئون الثقافية، بغداد 1987، العراق، ص103.

(3) ، (4)، (5) انظر : د. محمد خير البقاعي : آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، القاهرة، ص66،107، 132.

(6) السيميوطيقا / علم العلامات والإشارات. والعلامة هي " شيء مادي يستدعي إلى الذهن شيئاً معنوياً، وإني أقبل هذا التعريف بصفة عامة، لكن الذي أود أن أناقشه هو طبيعة الشيء المعنوي. ما هي طبيعته ؟، هل هو فكرة ؟ مفهوم ؟ رسالة ؟ شعور ؟ إحساس ؟، هل الشعور دلالته ؟. إن التعريف الأساسي للدلالة هو الدلالة اللغوية، لا نستطيع أن نتحدث عن الدلالة إلا من خلال اللغة الطبيعية، بمعنى أن العلامة السيموطيقية أياً كانت الشفرة التي ينتمي إليها لا تكتسب دلالة إلا من خلال ترجمتها إلى علاقة لغوية.، انظر : د. سيزا قاسم : القارئ والنص من السيموطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، مج23، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1995، ص261.

(7) الدراسة الأولى لرواية الغزو عشقاً في مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق فرع جامعة الأزهر، د. السيد محمد أحمد الديب : الغزو عشقاً رواية لنجلاء محرم، قراءة نقدية، ع26، 2006، ص52. والدراسة الأخرى في مجلة المؤتمر الدولي الأول للسرديات، كلية الآداب، جامعة قناة السويس، د. إبراهيم عبد العزيز زيد : رواية الغزو عشقاً، دراسة دلالية، مارس 2008، ص36.

(8) الخطوط المتوازية : مصطلح استخدمه العديد من النقاد والدارسين. انظر : د. صلاح رزق في كتابه : القصة القصيرة دراسة نصية لتطور الشكل الفني، ط3، دار غريب 2001، ص84، في معرض تحليله لقصة " الجزاء " والتي ترجمها المنفلوطي في العبرات.، وانظر : أحمد مجاهد في كتابه أشكال التناص الشعري، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006، ص408، في أثناء تحليله لقصيدة أمل دنقل " الحداد يليق بقطر الندى ".، وانظر : د. إبراهيم عبد العزيز زيد في كتابه النص الأدبي مقاربات منهجية، وقدم له الدكتور أحمد عوين، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2010، ص66، 77 ؛ ليشير إلى الخطين المصري والفرنسي في رواية الغزو عشقاً، وذلك على مساري التقابل، ثم التلاقي بين البطل المصري أبي قورة، والبطلة الفرنسية جوليا، رغم اختلاف العقيدة والأيديولوجية.

(9) وهذا يدفعنا إلى توكيد دور التناص وإسهامه في النص ثقافياً ودلالياً، وهذا يتوقف على عمق الرؤية ومهارتها في استكناه روافد النص، وكشف أغواره " ازدواج البؤرة الذي لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواصفات التي تبلور علاقته بهذه الثقافة، انظر : د. صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي، أُلف مجلة البلاغة العربية المقارنة، القاهرة، ربيع 1984، ص23.، وانظر د. كمال أبو ديب : الشعرية، ط.بيروت 1987، ص4.

ثانياً : الدراسة التطبيقية

مصادر التناص في قصص نجلاء محرم

أولا : التناص والموروث الديني

في المجموعة القصصية " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك " [1] تطالعنا قصة تحمل عنوان المجموعة ذاته، وسوف نتعرف على التناص من خلال: – الوقوف على عنوان المجموعة – معاشرة القصة لنستطيع تقسيمها إلى وحدات – معرفة التناص والتنصيص في القصة – البعد الديني وكيفية توظيفه – عناصر القصة من أحداث وشخصيات ومكان وزمان – سيميوطيقا القصة بما تحمل من إشارات وعلامات وثنائية الصراع قديماً وحديثاً.

بداية يطالعنا عنوان القصة " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك "، وهو العنوان ذاته للمجموعة القصصية، وفي العنوان إشارة إلى أن الهمّ العربي في فلسطين / قضية الصراع العربي الإسرائيلي، هو البطل والشغل الشاغل للقاصة.

وبرز بشكل جليّ التناص الديني مع الإنجيل، وتنصيص من أقوال المسيح عليه السلام، وإسقاط ديني، وتقاطع مع تاريخ فلسطين وخاصة " بيت المقدس "، مع الاسترفاد من تاريخ اليهود من خلال أناجيل " متى ويوحنا ولوقا "، " أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه لا ينتج إلا في نطاق بنية نصية موجودة سلفاً، وهو يتفاعل معها بمختلف أشكال التفاعل التي وقف عندها الدارسون، أو لم يقفوا عندها بعد "[2].

وعلى حد تعبير مقولة " رولان بارت " عن التناص " كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة "[3].

وهذا ما سوف نلمسه في انفتاح القصص التي انتقيتها على التحاور مع الموروث بشتى أنواعه ؛ لتقديم رؤية متميزة ومنفردة، وهذا أمر بدهي " فالنص الأدبي – وغير الأدبي – عموماً لا ينشأ من فراغ، لكن تفرده يأتي من تجاوزه لما قبله، ولا يعني هذا التجاوز بالضرورة المخالفة، أو السبق، لكن يعني قدرته على تحقيق رؤية خاصة في علاقته بالأشياء، وقدرته على محاورة هذا الموروث " [4].

وإذا كان العنوان هو الشارة الدالة على القصة، والعلامة الأولى، والشفرة الرئيسية للنص " وعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي....، ويصبح الشروع في تحليل العنوان أساسياً عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصراً بنيوياً يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص، أو في مواجهتنا أحياناً، وذلك مثل الإشارة إلى الشخصية أو شخصيات محورية " [5].

فإن العنوان / العتبة الأولى يُجَسِّد قصد الصراع في الأرض المقدسة والمسجد الأقصى الذي باركنا حوله.

والعنوان هو قول للمسيح عليه السلام، وهو يبكي على أورشليم القدس. وفي الإنجيل الذي رجعنا إليه ورد قوله[6] " لأنك لم تعرفي وقت افتقاد الله لك ".

ويعرف الاستدعاء هذا بالاستدعاء بالقول كآلية لاستدعاء الشخصية التراثية وتوظيفها " القول يتصل بالشخصية (سواء كان صادراً عنها أو موجهاً إليها)، ويصلح للدلالة عليها في آن واحد، بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة : التفاعل الحر مع شفرات النص، واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي" [7].

وآثرت القاصة – على ما يبدو لي – البعد عن إضافة الافتقاد إلى الذات العليا، حيث إنه لا يليق به سبحانه وتعالى. إذ كيف يفتقد وهو "الملك "، إلا إذا أولنا – على الرغم من أن الأوْلى في النص الديني الأخذ بظاهرة – على سبيل اغتصابها على أيدي اليهود ففقدت بذلك سيادة الإسلام ومن قبلها المسيحية.

لذلك جمع العنوان بين التأكيد والنفي الذي يفيد التأكيد ثم انفتاح زمان الافتقاد على مستوى " الزمن الموضوعي، أو الزمن الذاتي " النفسي، أو الزمن اللغوي، أو زمن الحدث " [8]، وثبات المكان " بيت المقدس " ؛ فالافتقاد كان قديماً، ثم يختفي اختفاء مؤقتا، ثم يحل إلى أن تأتي في نهاية الزمان الكرة الثانية ﴿ إِنْ أَحْسَنتُمْ أَحْسَنتُمْ لِأَنفُسِكُمْ ۖ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا ۚ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرَةِ لِيَسُوءُوا وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرًا ﴾ "الإسراء 7 ".

فتشكيل العنوان أمدنا بعدد من التأويلات والتوصيلات " فالفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلاً"[9]، وهو مفتاح النص ؛ لفهم دلالاته، ومعرفة شبكة علاقاته.

وأرى أن القصة يمكن – من أجل كشف ما فيها من تأويلات ودلالات وتجليات – تقسيمها إلى وحدات، آخذا بما ذهب إليه "رولان بارت" من " ضرورة تقسيم القصة إلى وحدات بالاستناد إلى الوظائف"[10].

والوحدات السردية للقصة تنقسم إلى وحدات أربع هي :

1-بكاء اليسوع على أورشليم.

2- استذكار الراوي / الشيخ بتقنية الفلاش باك ما حدث لأبيه من قتل وكل المدينة حتى دور العبادة المساجد والكنائس.

3-صورة اليهود المعاصرة ومعهم آلات التدمير، وهم يحاصرون المسجد بمساعدة الخائنين الذين باعوا الدين والأرض بثمن بخس على شاكلة يهوذا، وبطرس، وما حدث للمسيح بسببهما ؛ فالتاريخ يعيد نفسه.

4-سيأتي الجيل الذي يتم على يديه تحرير أورشليم وفك أسر أولى القبلتين وثاني الحرمين.

واستدعت الكاتبة ستة نصوص من الكتاب المقدس ؛ لتكون شاهداً على موضوع السرد القصصي، مما يدل على وعي الكاتبة وقناعتها بما يؤديه النص الديني من أثر فعال في الذاكرة الإنسانية والتي تتعانق مع النص وما حوله. وعلى وجه الدقة أقول إنه تنصيص / اقتباس، حيث إن النصوص تم نقلها كما هي، دون تغيير ؛ لتتفق مع السياق الجديد والحدث الجلل. خاصة أن التناص "في جميع أحواله احتياز لنصوص – أو لأجزاء من نصوص بفعل الإيراد نفسه، أي استحضار المواد السابقة في النص الذي يتم إعداده"[11].

ففي بداية القصة باعتبارها " كونية ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، وهي كالحياة حاضرة هنا "[12] يطالعنا النص الأول مباشرة " وفيما هو يقترب نظر إلى المدينة وبكى عليها قائلاً : إنك لو علمت أنت أيضاً – حتى في يومك هذا – ما هو لسلامك ولكن الآن قد أخفي عن عينيك. فإنه ستأتي أيام ويحيط بك أعداؤك بمترسة ويحدقون بك ويحاصرونك من كل جهة.

ويهدمونك وبنوك فيك ولا يتركون فيك حجراً على حجر لأنك لـم تعرفـي زمن افتقادك " [13].

فالبداية قوية ومؤثرة لماذا ؟ لأن النص ديني فهو أدعى إلى التـأثير والإقناع " التراث الديني يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربـي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربـي وقضـاياه "[14] ومحاولة من الكاتبة ؛ لينسجم النص مع التراث ليفرز بنى جديدة " من خلال التجاوب وإعادة الاستنطاق من خلال الوعي التراثي في نسيج جديـد يصـل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة... فالتراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية [15] والمروى عليه يميل إلى كل ما هو دينـي. والمكـان لـه خصوصية ومكانة في القلوب ؛ فالاستدعاء والتكثيف للنص يؤكد أن ما حدث في الماضي سوف يحدث في الحاضر فالتاريخ يعيد نفسه.

فالضياع والحصار والهدم ذلك كله نراه بوضوح في هـذا العصـر. فالأحداث الجسيمة تشهد بنبؤة المسيح عليه السلام. فافتقاد المدينـة المقدسـة واكتماله ما زال غير معروف ؛ لأن الحصار والدمار مـا زالا، ومـا غـزة في سنة ألفين وسبعة ببعيدة. ولكن لن تتوقف الأجيال عن الدفاع عن المدينـة المقدسة.

ومن ثم يأتي السرد بعد النص السابق على لسان الشـيخ ؛ لـيعكس جهاد الأجيال دون توقف، وليصور جسامة الأحداث وصدق ما ذكره الشـيخ "كنت شاباً..... قوياً..... عفياً....حين رأيت أبي مطروحاً مبقـور الـبطن. نازف الأنف..... اشتعلت ناراً.... أمسك بي من لم أر ملامحهـم. قـالوا : لو ذهبت للانتقام الآن ستكون من الخاسرين.... لابد من التهيؤ والاسـتعداد ليكون في هبَّتنا الخلاص/ انظر القصة، ص 17، 18 ... ".

ويبدو تناص الفكرة مع قوله تعالى : ﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَءَاخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ ٱللَّهُ يَعْلَمُهُمْ ۚ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَىْءٍ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ ﴾ "الأنفال 60".

وتتجلى شعرية الوصف ؛ لتبرز جماليات المكان المقدس، والذي تحول إلى أشباح وجحيم. إنها ثنائية جمعت بين الجمال والقبح / الحرب والسلام / التدمير والتعمير " خلف جثة أبيه كانت الدار مهدومة وحولها أشجار الزيتون مشتعلة.... وهناك الحقل مبقور البطن كأبيه... مهروسة نباتاته في ترابه.... وألسنة النار ترتفع من المسجد.... وقارع الأجراس مقتول في برج الكنيسة العتيقة/ انظر القصة، ص18 " إنها مأساة المسلمين والمسيحيين على السواء في الأرض المباركة، فالشجرة المباركة مشتعلة ﴿ وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ﴾ "التين 1"، ﴿ وَشَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَآءَ تَنۢبُتُ بِٱلدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِّلْءَاكِلِينَ ﴾ "المؤمنون 20"

والمسجد الأقصى ترتفع منه ألسنة النار بعدما أن كان يرتفع فيه صوت الحق، ولم تسلم كنسية القيامة وبيت لحم من المأساة فالحاضر هو صورة من الماضي، والأحداث هي الأحداث، وإن اختلفت مستوياتها وطريقتها .... ثم تلقي القاصة التبعة على من تهاونوا في جعل البيت ساحة للبيع والشراء ومأوى للصوص والعصابات الصهيونية. وقد برز ذلك في التناص الثاني المؤيد لفكرة الكاتبة، وهو قول اليسوع : " مكتوب بيتي بيت الصلاة يدعى..... وأنتم جعلتموه مغارة للصوص / إنجيل متى الإصحاح الحادي والعشرون، ص71/ وانظر القصة، ص18 "، وذلك عندما دخل

اليسوع أورشليم ودخل الهيكل، وطرد من ساحته الذين كانوا يبيعون ويشترون. فثمة إشارة قوية تنبثق من توظيف النص السابق، وهو أن بداية الضياع كانت ببداية التهاون وحب الدنيا وإهمال حق المدينة المقدسة.

ثم يظهر صوت الراوي العليم بالمشهد، ويصور بتبئير داخلي مشهد المأساة المعاصرة " طالعتني فوهات بنادقهم.... على أحجار المسجد تستند فوهاتها السوداء..... بينما تختفي أجساد حامليها خلف الأسوار تنتهز فرصة سجودي.... فيطلقها زعيقها / انظر القصة ص 18، 19 "

فالمنظر الوصفي السابق يظهر هيئة الغاصبين وجبنهم، وتبدو تركيبتهم السيكولوجية المليئة بالرعب، وتتجلى الفكرة مع قوله تعالى : ﴿ لَا يُقَٰتِلُونَكُمْ جَمِيعًا إِلَّا فِي قُرًى مُّحَصَّنَةٍ أَوْ مِن وَرَآءِ جُدُرٍ ۚ بَأْسُهُم بَيْنَهُمْ شَدِيدٌ ۚ تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّىٰ ۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَّا يَعْقِلُونَ ﴾ "الحشر 14 ".

ويأتي التناص الثالث في القصة بعد المشهد السابق ؛ ليشير إلى توالي الهزائم بسبب حدوث الخيانة، كما حدثت من قبل للمسيح على يد " يهوذا وردت القصة في النص الإنجيلي على لسان المسيح، وهو ينصح تلاميذه أثناء عشاء الفصح : " الحق الحق أقول لكم : إن واحداً منكم سيسلمني / إنجيل متى ص97 / وانظر القصة، ص19".

ويستمر السرد على وتر الحزن والتشاؤم، ولكن انتقل إلى بريق الأمل والتفاؤل الخادع، وإن شابها الهمُّ الجاثم على الصدور ؛ بسبب الخيانات والتي هي ليست وليدة اللحظة، لكنها موجودة منذ زمن المسيح، وتجلت في شخصيتي " يهوذا وبطرس " " منذ عانقه يهوذا في الربيع... ثم التقط القلم ووقَّع وأخذ الثلاثين من الفضة / القصة، ص20 ".

إن " يهوذا " هو الذي دل على مكان المسيح مقابل المال، وبعد أن قتل المسيح ندم ثم شنق نفسه / انظر : إنجيل متى ص103 ".

ولماذا هذا التناص مع هذه الشخصية ؟ أزعم أنها رمزٌ لمن باعوا القضية بثمن بخس، ويهوذا " عندما أدرك جرمه ألقى فضة فالتقطوها واشتروا بها حقل الدم.... وصار ما يدفنون فيه كل ساعة شهيد" (16)، وهذا الدور للشخصية استدعاه عديد من الشعراء المعاصرين، خاصة في أرض فلسطين ؛ ليعبروا عن وجود الخونة بين صفوف المجاهدين الشرفاء. فممن وظفه الشاعر الفلسطيني " سميح القاسم " من ذلك قوله في بيتين يصور عمق المأساة (17) :

أشباه أشباه الرجال من الأولى بعثوا بهوذا الغدرة النكراء
البائعين وجوههم وشفاههم بقروش نحاس وشربة ماء

كذلك اشترك الشعراء الثلاثة " أمل دنقل، وأحمد حجازي، وصلاح عبد الصبور في استدعائها " من خلال آلية الدور الذي يتمثل في تسليمه للسيد المسيح، وإن اختلفت رؤيتهم في تأويل هذا الدور. فالشاعر أحمد حجازي يرى أن يهوذا هو القاتل الحقيقي للسيد المسيح وأن كل أتباع المسيح الذين لم يدافعوا عنه ليلة صلبه متواطئون معه في خيانته كما في قصيدته " دماء لومومبا "، أما الشاعر صلاح عبد الصبور فهو يدعو القارئ إلى إعادة النظر في موقف اثنين من أتباع المسيح وهما " يهوذا وبطرس "، حيث يرى أن الأول كان محباً ومخلصاً له أكثر من الآخرين، ففي قصيدة "حكاية قديمة" يستدعي صلاح عبد الصبور شخصيات المسيح ويهوذا وبطرس من خلال آلية الدور[18].

وشخصية "بطرس" وردت في سياق التناص الآتي / التنصيص الرابع " إني مستعد أن أمضي معك حتى إلى السجن وإلى الموت " فقال: أقول لك يا بطرس : لا يصيح الديك اليوم قبل أن تنكر ثلاث مرات أنك تعرفني" [19]. فبطرس يجسد المؤامرة، حيث إنه لم يلتزم بتنفيذ وصية المسيح وانتظر نبوءته بعد ما أن أخفى مكانه على رسل السلطان، وكانت علامة النبوءة كما في النص " صياح الديك " فعدم صياحه إشارة إلى استمرارية الخيانة والمؤامرة.

وإذا كان صياح الديك في الموروث الشعبي – خاصة في ألف ليلة وليلة – هو إيذان بميلاد يوم جديد من أيام الدنيا، وكذلك ميلاد يوم جديد من أيام شهرزاد لكن اللافت للباحث أن المفارقة تتجلى في النص المقدس، وهي أن المأساة مستمرة، وضياع الأرض المباركة لم ينته. وكأن التناص يشير من طرف خفي إلى صدق القول " ما أشبه اليوم بالبارحة "، وعلى حد قول الكاتبة : " هو التاريخ لا يمل تكرار نفسه... ونادر من يتذكره منا "[20]. وها هو " بيلاطس " يغسل يديه متبرئا، صار الجميع " بيلاطس / القصة، ص21".

فاستدعاء هذه الشخصية للإشارة بقوة إلى جذور المأساة " فالجثث الملقاة على المداخل.... والبيوت المهدومة..... والشيطان المنشب حربته في بطون الصامدين... كل هذا قد يفرق القرناء، قد يطمس الأخوة.... لكنه أبدا لا يغتال الحق/ القصة، ص21 ".

فالمشهد مأساوي : الموت، والخراب، والفراق، وطمس الأخوة... كل هذه مفردات شؤم. فالعدو يذبح ويعبث ويشتت، ثم تأتي الطامة الكبرى : فراق الأشقاء، وعلى الرغم من ذلك كله " لا يغتال الحق / القصة، ص21".

فهذه الجملة تيمة القصة، دائمة التكرار، وهي تتناص مع قول المسيح " الحق والحق أقول "، وقول سيدنا ونبينا محمد صلى الله عليه وسلم في القرآن الكريم عندما فتح مكة : ﴿ وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَـٰطِلُ ۚ إِنَّ ٱلْبَـٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا ﴾ "الإسراء 81".

فالقصة – كما ذكرت آنفاً، وكما سأبين لاحقاً – تجسد ثنائية الصراع بين الحق والباطل. أصحاب الأرض الحقيقيين والشرذمة التي غرسوها بعد وعد بولفور المشئوم من أقاصي الأرض، لكن سيبقى الحق وينتصر في الجولة الأخيرة ؛ لأن الله حق، وناصر الحق.

ويأتي التناص الخامس من الإنجيل ؛ ليشير إلى المغفرة على لسان " بطرس "، ثم اليسوع " يارب... كم مرة يخطئ إليّ أخي وأنا أغفر له ؟ هل إلى سبع مرات ؟ قال له يسوع : لا أقول إلى سبع مرات، بل إلى سبعين مرات / إنجيل متى الإصحاح الثامن عشر، ص65 / والقصة، ص22".

فمناسبة النص عندما تقدم " بطرس " من " المسيح " وسأله المغفرة للآخرين. ولكن لماذا التنصيص في هذا الموطن ؟ أمن أجل المغفرة للصهاينة، وكأننا مازلنا بين المغفرة واغتيال الحق، لكن سرعان ما يقرر السرد أن الحق سوف يولد مع كل ميلاد، وأن المغفرة للغاصبين لا تجدي وإن بلغت سبعون سبع مرات.

" ولأن نساءنا ما زلن يلدن... فقد امتلأت أرضنا أخوة وظلت تسامح... ولا تحصي الأخطاء... فسبعون سبع مرات من الخطأ ما عادت تكفيهم/ القصة، ص21 "

ففي الميلاد ينبثق الأمل مع الجيل الجديد ؛ فالأرض مغتصبة إلا أن أرحام النساء مستمرة في العطاء / الأخوة الملتزمين بتعاليم المسيح السمحة، رغم ما حدث له من اضطهاد وخيانة... ومع ذلك عندما ظهر لتلاميذه بعد موته – على حد قول النص الإنجيلي ! – وهو النص السادس الذي استدعته القاصة في نهاية القصة : " فاذهبوا وتلمذوا جميع الأمم وعمدوهم باسم الآب والابن والروح القدس. وعلموهم أن يحفظوا جميع ما أوصيتكم به وها أنا معكم كل الأيام إلى انقضاء الدهر / إنجيل متى الإصحاح الثامن والعشرون، ص11/ القصة، ص23"

وعلى الرغم من ذلك الغفران، فإن القصة تستدعي شخصية " باراباس " كما استدعت من قبل شخصية " بيلاطس " ؛ لترمز من خلالها إلى الشخصية اليهودية المجبولة على سفك الدماء والغدر والخيانة " فوق الصليب مدقوقة يداك وقدماك..." وباراباس " أطلق ليحتفل بالعيد !/ القصة، ص23". " فباراباس " هو ذلك المجرم الذي اختاره اليهود ؛ ليطلق سراحه بمناسبة العيد، ورفضوا إطلاق سراحه بدلاً منه.

وتستدعي القاصة شخصية " مريم المجدلية " : " لا نستطيع مسح دموع مريم المجدلية... ما زالت تبكي... ومازلنا ندير وجوهنا كي لا ترى العجز في أعيننا/ القصة، ص24 ".

وإذا كانت القصة استدعت الشخصيات، وهي في ثنائية الخير والشر. الخير / المسيح ومريم المجدلية، ثم الشر / يهوذا وبطرس وبيلاطس وباراباس، فإن في هذا الاستدعاء للشخصيات ؛ لدليل على أن الصراع قائم ومازال مستمراً إلى نهاية الزمان/ عودة المسيح عليه السلام، وعندها يحرر المسجد الأقصى وتعود الأرض وفوقها راية التوحيد لا التثليث أو التربيع....!!

" سنموت نحن.... وتقوم أنت.... وتظل قائماً.... وتتجدد الأجيال من حولك... حتى يأتي الجيل الذي لا يسلمك ولا ينكرك وعندئذ تكون القيامة قد حانت/ القصة، ص24 "

بهذه النهاية المشرقة ترجع الأرض وتشرق من جديد بنور ربها فما بين البدء والختام أحداث جسام، ولكن الضياع لن يستمر فسوف يأتي رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، ومن ثم تتجلى فكرة التناص مع الآيات الآتية من القرآن الكريم " قال تعالى: ﴿ وَقَضَيْنَآ إِلَىٰ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ فِى ٱلْكِتَٰبِ لَتُفْسِدُنَّ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا ۝٤ فَإِذَا جَآءَ وَعْدُ أُولَىٰهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَّنَآ أُو۟لِى بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا۟ خِلَٰلَ ٱلدِّيَارِ ۚ وَكَانَ وَعْدًا مَّفْعُولًا ۝٥ ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ ٱلْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَٰكُم بِأَمْوَٰلٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَٰكُمْ أَكْثَرَ نَفِيرًا ﴾ "الإسراء 4،5،6 ".

وعلى الرغم من وضوح فكرة القصة، إلا أن بنية النص السردي كانت في حاجة إلى شخصيات معاصرة تتفاعل وتمتزج فنياً ؛ ليحدث الاتزان بين الرؤية المعاصرة، والتعانق والتناص والجدل المتوتر بين ما هو كائن وبين ما كان، خاصة مع الموروث الديني، على كل حال يكفي أن سيميوطيقا القصة جسّدت ثنائية الصراع، وصورت حجم الهمّ الذي استحوذ على القاصة، ومازال يسيطر على كل ذي قلب أو ألقى السمع وهو شهيد.

وهذا ما يؤكده التكوين السيكولوجي والسوسيوثقافي والمعرفي للقاصة من خلال نتاجها القصصي " فهذه النصوص التي تكون الخلفية النفسية تطفو على سطح النص، وتتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة[21].

ومما يثبت صحة ذلك أن الهمّ أخذ مساحة واسعة من المجموعة ذاتها، كما في قصصها " تسلل ص9 " تصور الصراع العربي الإسرائيلي، وفيها تناص مع فكرة العودة. وقصة " مفردات مجموعة ص25 " تبرز زاوية من زوايا الصراع العربي الإسرائيلي، وقصة " حين كبرنا ص39 " عن فكرة انتصار أطفال الحجارة. وقصة " كنت ميتاً ص67 " تصور قضية الصراع ثم البعث / الميلاد الذي ستشهده أرض فلسطين.

وكأن الكاتبة في حالة تناص داخلي / ذاتي مع نصوصها القصصية ومع غيرها من تعالقات وتقاطعات، حتى في أعمالها الروائية نلمس التناص الداخلي، كروايتها "الغزو عشقاً"[22] وما تحوي من تناص داخلي للكاتبة مع قصتها " طرطور على رأس الملك ص29"، في مجموعتها " تعظيم سلام "، والقصة تعالج فكرة الاحتفال بمرور مائتي عام على الحملة الفرنسية[23] من خلال توظيف / استدعاء شخصية الملك الفرعوني " خوفو " بلقبه "الملك العظيم" : "هرمي ليس في حاجة إلى طرطورهم ليصير عظيماً" [24]. فاستدعاء الشخصية، من باب إسقاط الماضي على الحاضر، لكشف واقع مرير تجلى من التاريخ الفرعوني الخالد بخلود آثاره.

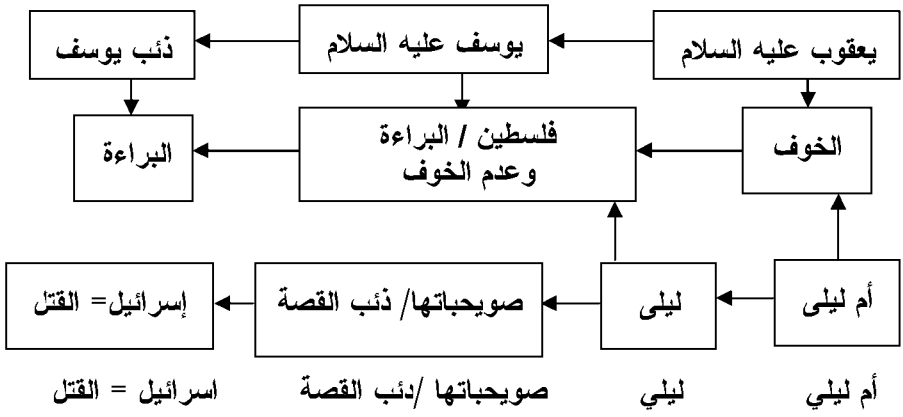
وإن جاز التعبير بعد هذه الإشارات أن أقول : إن " تيمة " المجموعة " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك " هي فلسطين الغالية – رغم تعدد الأصوات – والإحالات والاقتباسات. وهل ثمة أغلى من ذلك ؟. فمهما تعددت التأويلات في أماكن عدة، فإن فلسطين سوف تبقى مركز الهمّ الأكبر، وتلك مزية فنية " فإن الأمر الذي يفضي إلى إفعام العمل بعديد من السياقات والأصوات التي تصدع أحادية النص مما يزيد من وفرة تأويلات النص.... "[25].

وتطالعنا عدة قصص للكاتبة بصبغتها الدلالية في مجموعتها "في شارع القائد" [26] وما تحمله من الهم العربي، وقضية الصراع العربي

الفلسطيني، من ذلك قصة " أبناء الخالة فاطمة ص35 " ورفضها لاتفاقية السلام مع الكيان الصهيوني اللعين، فاجترت من الموروث الشعبي ما يؤكد موقفها، وتناصت مع المثل الشعبي " الحداية ما ترميش كتاكيت ". وقصة " في شارع القائد ص91 ". وقصة " ليلى والأم ص81 ".

والقصة الأخيرة يتوالى فيها الهمّ الفلسطيني، ويتجلى من خلال التناص المستمد من القرآن الكريم. وإن كنت أرى أن العنوان المناسب للقصة هو "ليلى والذئب" ؛ لتحقق الثنائية المتوازية. إذ أخذ الذئب / إسرائيل مساحة واسعة من السرد والحوار، فأدى دور البطولة مع البطلة، لكن شتان ما بين البطولتين، فالأولى للتعمير والأخرى للتدمير. وحينئذ "فإن العنوان بإنتاجياته الدلالية يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل"[27].

وقد برز التناص من خلال الحوار المعبر عن الشخصيات، وما تمخض عنها من أحداث كسفك الدماء، وقد اتكأت الكاتبة بشكل قوي على قصة يوسف عليه السلام، واستدعت شخصياتها من خلال التصور الآتي : مع الأخذ في الاعتبار أن القصة: " لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضاً بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون "[28].



فأم ليلى قالت لليلى: "أخاف أن يأكلك الذئب/القصة، ص81"، ويعقوب عليه السلام قال لبنيه كما جاء في القرآن الكريم: ﴿ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ ﴾ "يوسف 13".

فالجامع / القاسم المشترك بين الشخصيتين الخوف، ويوسف عليه السلام خرج مع إخوته للعب، ولبى يعقوب عليه السلام طلب بنيه ويوسف ﴿ أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ ﴾ "يوسف 12" .

وليلى خرجت للعب : " وخرجت من بيتها قابلت صويحباتها فلعبت معهن ولم تلق بالاً للذئب/ القصة، ص81 ".

فالتناص إنما يشير إلى البراءة وعدم الخوف، ومثل هذه الإشارة أو الشفرة، تعبر عن انفتاح النص لعدد من الإشارات والعلامات / سيميوطيقا التداخل النصي. فالشخصية هنا ما هي إلا علاقة دالة من النظام الكلي لعلامات القصة. وهذه شفرات النص " فالشفرة علامة تبادل دلالي بين عنصرين يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر"[29]، وقد جمعت بين الوظيفة الجمالية، ثم الوظيفة المعرفية " فالشخصية في السرد تتحول من كونها ذاتاً إلى كونها مجرد علامة أو رمز. كذلك بالنسبة للأحداث والمواقف "[30].

فالبراءة وعدم الخوف / مرحلة الطفولة / البراءة. وإن كنت أرى أن الشخصية ترمز إلى الشخصية الفلسطينية، وما كانت تتسم به من براءة وعدم تقدير لعواقب الأحداث في بداية إنشاء الكيان الصهيوني منذ وعد بلفور المشؤوم 1917.

وتلح الكاتبة على فكرة التسامح والبراءة هذه في قصتها " تسلل ص9 " في مجموعتها " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك "، وسوف أقدمها لاحقاً ضمن التناص التاريخي.

وعندما دخل الذئب على جدة ليلى مدعياً أنه ليلى " فجاء بصوت كذب/ القصة، ص82"، كذلك الحال مع أخوة يوسف ﴿ وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍ ﴾ "يوسف 18" فثمة إشارة ذكية من القاصة إلى أن رمزية الذئب في القصة وليس في القرآن – أزعم – أنها تعبر عن الصهاينة، فعندما حلُّوا بفلسطين التزموا طريق الكذب، وعندما قويت شوكتهم سلكوا طريق الدم ومازالوا في كل وادٍ يعبثون.

فثمة علاقة بين القصة وقصة يوسف عليه السلام، قد تكون جلية عند البعض وخفية عند آخرين، فيما يعرف بالتعالي النصي على حد تعبير"جيرار جينيت": "أى أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص : هذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ " جوليا كرستيفا " وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً لنص في نص آخر"[31].

ورمزية الذئب حظيت بمساحة واسعة في الإبداع العربي، وأرى أن القصة تتناص في فكرتها مع قصيدة الشاعر المعاصر "نجيب الكيلاني" الذئب[32].

لا تخرجوا

فالذئب يسكن المزارع

إن الشياة تختفي

والبط والدجاج والأوز

فالذئب برمزيته ودلالته يجسد الصراع الدموي بين صورتين أو قل ثنائية الخير والشر بين الأفراد والجماعات[33].

وما قدمته القصة يعدُّ من أعلى صور الصراع في تاريخ البشرية، أضفت عليه الكاتبة نوعاً من الإيهام والإبهام، ومن المؤكد أن كليهما يعكس سيكولوجية القاصة، وفي الوقت ذاته يبرز قدرتها الفنية على إثارة المتلقي ؛ عله يلتفت إلى واقعه المتردي " فمهما كانت الواقعية هدفاً لنسخ الواقع بأكثر ما يمكن من الأمانة والطموح إلى أقصى ما يمكن من الاحتمالية، إلا إنها مع ذلك كله تحوي على قدر من الغموض والإبهام والإشارات ليعكس أتراح العصر"[34].

ولا ضير من الاستئناس بتجارب الآخرين، مادامت شخصيته المبدعة بلجة " لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة"[35].

ووظفت القاصة رمزية الذئب في قصتها " الخالة فاطمة / انظر القصة في مجموعتها القصصية " في شارع القائد، ص35" ؛ للغرض ذاته وللتأكيد على رؤيتها. وفي القصة يتغير سلوك الذئب، وينتقل من المراوغة والخداع الصوتي إلى سفك الدماء، ويأتي التناص من خلال حوار أم ليلى : " ومازالت أمها تقول إنه أكل الجدة. وجاءت على قميصها بدم كذب/ القصة ص81 ".

ويتفق التناص مع ما فعله إخوة يوسف عليه السلام : ﴿ وَجَآءُوعَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ ﴾ "يوسف18".

وكأن محاولة تبرير الكاتبة لفعل الذئب، يعكس بعمق أن الإشكالية فيمن أتى بالذئب في الأرض، والتي تتكمش يوماً بعد يوم" والغابة لا تتوقف عن الانكماش / القصة، ص86 ".

والسرد يرسم صورة الذئب / إسرائيل من خلال وصف ليلى له. " تقول إنه هاجمها... وعيناه تقدحان شرراً ومخالبه طولها شبر وصوته يزلزل الكون كله/ القصة، ص87 ". إنها آلة الدمار الصهيونية، التي مازالت تدمر وتأكل الأخضر واليابس. ولكن لن ترضخ القلة المؤمنة فهم ما زالوا مستمسكين بعرى الجهاد " الناس لن يترددوا في قتله.... الكل يكرهه/ القصة، ص86 ".

وتستمر الكاتبة في تناص داخلي، وتلح على فكرة المراوغة والمكر من قبل العدو وهو يتربص بنا، ويتجلى ذلك في مجموعتها " استيقظ ص19 " وفي قصتها التي تحمل العنوان ذاته. يبدو السرد، وما فيه من ثنائية الخير والشر، بين الثعلب رمز العدو المتربص، والطفلة التي تحذر قومها من الثعلب ولم يصدق القوم ما رأته الطفلة حتى توالت مصائب الثعلب، وعندها استيقظ القوم " يا كاذبة ليس في قريتنا ثعالب : "من أنت ؟ أنا الثعلب افترسها وهي تصيح هوت من علياء فخارها إلى حضيض الاتهام. تلاحقت الأصوات. نعم ليس عندنا ثعالب "[36].

وأظن أن الفكرة ذاتها تتفق مع قصة " زرقاء اليمامة " عندما حذرت قومها فلم يستيقظوا ولم يصدقوها حتى داهمهم العدو وقضى عليها وعلى قومها، كذلك قضى الثعلب على الصغيرة.

ومع القصة الأخيرة " في شارع القائد ص19 " والتي وردت باسم المجموعة. ويبدو من خلال القراءة التأويلية أن ثمة حالة من الضياع تتقاطع مع مجموعة " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك "، حيث إن القصة الأولى تجسد

ضياع القيم بأنساقها المتعددة في زخم الانفتاح الذي شهدته البلاد في السبعينيات، وأن من يثور في وجه الانفتاح – أو قل سلبياته – قد تضيع حياته، كما حدث لبطل القصة " طالب الهندسة ".

وفي المجموعة الأخرى تسود فكرة ضياع القضية الفلسطينية للسبب ذاته، وهو توافد شراذم الصهيونية، ومن قبله كانت الخيانة والغدر في زمن المسيح عليه السلام.

على أية حال فإن العنوان " في شارع القائد " لم تأت به القاصة من فراغ، فهو استدعاء لشخصية " جوهر الصقلي "، وكيف أنه أسس مدينة القاهرة، وشيد الأزهر الشريف. صحيح أن القصة واقعية والمكان حقيقي وتراثي. فهو علامة في سياق الزمن، واستطاعت القاصة أن تُسْقِطْ من خلال المكان وأهميته، أهم التغيرات التي طرأت. وكأن ثمة علاقة وطيدة بين المكان والزمان والشخصيات وموقع العمل الأدبي / زاوية الرؤية، بما يحمل من تعدد للأصوات " فالعمل الأدبي إذ ينهض من موقع هو بنية عالم لا يمكنه أن ينمو إلا بصراعي فيه هو ديناميته وهو انفتاحه على تعدد الأصوات وتناقض المواقع أو تفاوتها "[37].

وهذا يأخذنا إلى ما في عالم التناص وآلياته من سعة فضائية تساعد على تكوين النص، والذي ينمو ويترعرع في ظل علاقات وتعالقات شتى تنبض بالجمال. فمن خلال المكان القديم يستطيع القاص تصوير الحياة بكل مظاهرها الآنية والغائبة " فالمكان القديم هو المكان الأليف ويرجع سبب انجذابنا إليه بما يبعثه فينا من مشاعر الحماية والطمأنينة والأمان"[38].

لذلك فإن الكاتبة آثرت أن تجعل من المكان وصاحبه عنواناً لقصتها، بل وللمجموعة ؛ لتنفتح على هذا العالم الحي، فشتان ما بين مجيء جوهر الصقلي للتشييد والبناء وبناء العقول، وما بين مجيء السائحين، وما يصدر

عنهم – في أغلب الأحايين – كما ذكرت الكاتبة، أن البطل فجَّر نفسه " احتجاجاً على ممارسة السياح المنافية للدين والعرف/ القصة، ص91 "، وكما ورد الديالوج بين البطل وأمه، والذي يعبر عن حالة الرفض والتمرد لما حدث للمدينة العريقة من تغير في القيم. فثمة علاقة وثيقة بين البطل والمكان في أن كليهما مستمسك بالأصول والعراقة والقيم.

" شايفه يا ماما.. لا ينقصهم إلا المشي عرايا في الشارع.. يا ابني هديء روحك... فهم لا يعرفون العيب. لكننا نعرفه... لحمهم رخيص يا حسن/ القصة، ص96"

وعلى الرغم من قلة شخصيات القصة، إذ تنحصر في "الأم" وقد ظهر صوتها في أغلب القصة من خلال تقنية المونولوج ؛ ليعكس سيكولوجية الشخصية، ثم بعض الحوارات مع البطل، وفي أثناء السرد والحوار تنجلي أغوار الشخصية. حيث يعبر مونولوج الأم عن حالة الابن، والذي يعد نموذجاً لآلاف الشباب الذين يصابون بصراع نفسي أليم جراء تغير القيم والأعراف، وحينئذ يلبسون عباءة الدين – والدين براء – ويظنون أنهم بفعلهم هذا ينالون الشهادة أو الريادة كما في " شارع القائد "!!!

والقصة بدأت في سرد الأحداث فلاش باك من نهايتها "أهذه إصبعك؟ أي إصبع إذن ؟ أهي التي كنت تمتصها رضيعاً ؟/ القصة، ص91". وكأن القفز بالزمن / الزمن الاستباقي، يشير إلى حالة التسرع والتهور لبعض الشباب، فيريد أن يستبق الزمن. لذلك تواترت علامات الاستفهام في القصة، فما حدث أو ما سيحدث على شاكلة ذلك فيه إنكار وتعجب.

ويبدو وعي الراوي العليم. فالسارد أكبر من الشخصية والرؤية من الخلف " فالسارد فيها يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه بما في ذلك أعماقه النفسية" [39]، وكشفه لعمق الأحداث ومحاولة إثارة المتلقي من خلال سبع استفهامات متعاقبة من بداية القصة، ومع توالي صور الشخصيات.

فالبطل / حسن، نموذج للتفوق والذكاء والنظافة، ثم التطرف الديني. والأم كانت مثالاً للمثابرة وصوت الاعتدال " منهم لله... لو غطوا فخادهم وأذرعهم وبطونهم ما ضاع حسن... لماذا لم تطلبوا منهم الاحتشام يا باشا... عريهم كان أغلى من عمرك يا ضنايا....لما تكبر يا حسن افعل ما تريد.... هم فقط يفعلون ما يريدون/ القصة، ص99 ".

وصورة السياح بما تحمل من عُري واستفزاز. وهناك يؤدي المكان المفتوح / الشارع دوراً رئيساً في رسم الشخصيات " إن المبدع يستطيع عن طريق الصور التي يرسمها للمكان أن يرسم في ذهن المتلقي صورة لهذا المكان مرتبطة بشخصياته التي تبني الأحداث"[40].

فنحن أما ثنائية ذات خطوط متوازية بين : التحشم المتعصب والتبرج المستفز، شهدها مكان مفتوح في زمن مفتوح. إنها بلا شك ثورة دموية على سلبيات مجتمعية حقيرة، لكنها – وهذا ما يعنينا في الدراسة – أخذت فنياً شكلاً من أشكال التناص، وأعني بذلك تناص التضاد (لماذا)؟.

حيث إن تغير المنكر باليد لأولي الأمر. فهي رسالة من القاصة قد تبدو أنها ذات أبعاد اجتماعية، لكنها تحاول أن تكشف من منظور ديني مبني على المفارقة، منظر ما تقدمه شريحة شبابية في ظل أفول القيم الدينية، فكانت النهاية الطبعية، ضياع الشاب " حسن " باعتباره يمثل نموذجاً بشرياً، ثم مأساة الأمومة المكلومة.

وورد التناص الديني من خلال الألفاظ والعبارات القرآنية، إذ استلهمت القاصة آي القرآن الكريم، ووظفتها في قصصها بعدة تكنيكات، أهمها : اقتباس النص كما هو، لمحاولة إجراء تعديل للنص ؛ ليتفق مع السياق وسيموطيقا القصة، ثم التلميح إلى النص دون ذكره. وقد تجلى ذلك في قصة " بخل ص73 في مجموعتها " في شارع القائد "، فهي تشير إلى رمزية البخيل مع مفارقة الغرور.

ففي بداية السرد، والذي يتسم بشعرية الوصف الحركي بأفعاله وصوره وإيقاعاته وتعبيراته الرمزية الجمالية، وباستخدام العبارات المسكوكة كقولها : " حملت قطراتها العجاف وطافت. وكلما طال الطواف.... كلما اكتنزت القطرات واكتظت.... أحست نفسها سحابة متميزة/ القصة، ص73".

فالعجاف والطواف والاكتناز من حقل المعجم الديني. فالعجاف وردت في سورة يوسف " يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات لعلي أرجع إلى الناس لعلهم يعلمون / يوسف 46 ".

والطواف من المفردات القرآنية " ثم ليقضوا تفثهم وليوفوا نذورهم وليطوفوا بالبيت العتيق / الحج 29 ".

وكذلك لفظ الاكتناز كما في قوله تعالى : " والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم / التوبة 34 "

ثم يستمر السرد الوصفي من خلال الرسم بالكلمات ؛ لتقديم الفكرة. فاللوحة كلها تتسم بالحركة المعبرة عن البخل في مقابل الكرم، وتغليب الأول؛ لغلبته على النفوس المريضة. وأرى أن القصة من قصص الواقعية السحرية، حيث استوفت أكثر العناصر التي تقوم عليها قصة الواقعية

السحرية من " تناول شعري للواقع واستخدام لغة تتواءم مع هذا الواقع السحري وتتناغم معه، ومعرفة استخدام التقنية الجديدة في فن القصة والواقعية السحرية يكون الواقعي غريباً وغير ممكن على الرغم من تكرار حصوله اليومي"[41].

فالسرد القصصي يصف البخيل ورمزيته المتجسدة في السحابة، وما تحمله من عطاء إلا إنها أمسكت وبخلت :

" طالت الرحلة.... ونقلت القطرات

وتحول لون الغيمة إلى اللون الرمادي

ولما ثقل حملها ولم تعد قادرة على مزيد من الترحال... سكبت قطراتها/ القصة، ص74 "

ويبرز هنا فكرة تناص التضاد مع قوله تعالى في حديثه عن حمل "حواء" : "هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها فلما تغشاها حملت حملاً خفيفاً فمرت به فلما أثقلت دعوا الله ربهما لئن آتيتنا صالحاً لنكونن من الشاكرين / الأعراف 189 "، " ويعني بقوله: "فلما تغشاها" فلما تدثرها لقضاء حاجته منها، فقضى حاجته منها " حملت حملاً خفيفاً"، وفي الكلام محذوف ترك ذكره استغناء بما ظهر عما حذف، وذلك قوله : " فلما تغشاها حملت "، وقوله " حملت حملاً خفيفاً "، يعني بخفة الحمل: الماء الذي حملته حواء في رحمها من آدم أنه كان حملاً خفيفاً، وكذلك هو حمل المرأة ماء الرجل خفيف عليها. ويعني بقوله : "فلما أثقلت " أي فلما صار ما في بطنها من الحمل الذي كان خفيفاً ثقيلاً، ودنت ولادتها وكبر الولد في بطنها "[42].

على أية حال فإن ما يعني الباحث هو أن الكاتبة – على ما يبدو لي – وظفت مفردات قرآنية وتفاعلت معها ؛ لتشكل منها قصتها. وكان حمل حواء عطاء، إلا أن حمل السحابة حمل بخل، ويبدو الرمز جلياً وهذا ما نسميه تناص المخالفة، ويتضح ذلك مع الآية السابعة والخمسين من سورة الأعراف " وهو الذي يرسل الرياح بشراً بين يدي رحمته حتى إذا أقلت سحاباً ثقالاً سقناه لبلد ميت فأنزلنا به الماء فأخرجنا به من كل الثمرات كذلك نخرج الموتى لعلكم تذكرون ". فالرياح نذير خير، ودائماً تأتي بالبشرى، لما فيها من رحمة وحياة / السحاب المحمل بالماء، فهو عطاء بلا حدود. أما البخيل فإن عطاءه محدود لا يسمن ولا يغني من جوع.

ومهما يكن من شيء فإن " عملية التفاعل بين النصوص ضرورة ولا مناص للباحث من الانكباب على إبراز مختلف مستويات التفاعل النصي وأشكاله"[43] مما يؤدي بنا إلى معرفة السياق الاجتماعي والثقافي للنص، وأواصره مع غيره. "وفهم التناص لا يصلح بمعزل عن الثقافة "[44]. لذا تكمن أهمية "الإحساس بالمسئولية الاجتماعية كما يرى أدب الالتزام إحساساً نقدياً "[45].

ومما لا شك فيه أن القصة تتقاطع ويتناص مضمونها مع قصيدة "التينة الحمقاء " للشاعر " إيليا أبي ماضي/ انظر ديوانه، ط دار العودة بيروت، ص117 ". ومطلعها :

وتينة غضة الأفنان باسقة قالت لأترابها والصيف يحتضر

فالبخيل إذا – لو قدر الله – أعطى فإنما يعطي على مضض واستحياء، لذلك يذهب عطاؤه هباء منثورا. وأجادت الكاتبة في التعبير عن ذلك في نهاية القصة :

" لكن المحيط الذي استقبل عطاءها / القصة، ص74"

فما بين بدء القصة بقطرات البخيل ونهايتها المحيط الـذي لا يشـعر بها، تتجلى المفارقة التصويرية المعبرة عن نماذج بشرية أهلكهم الشح.....

ومن ثم تكمن المزية الأساسية للمفارقة " في التبـاين بـين الحقيقـة والمظهر " [46].

ثانيا: التناص التاريخي

لقد جعلت القاصة من تاريخ الاستعمار الإسرائيلي الملعون للأراضي العربية الفلسطينية همها الأكبر، وقصتها الذاتية والجمعية. وتقـبض القاصـة بفنية على جميع خيوط الحدث، وتصبه في قالب قصصي وجداني أقرب مـا يكون إلى الشعر – وتلكم مزية القصة القصيرة – ليعبر بعمق عـن قصـتها والتي جعلتها تيمة في أكثر قصصها، بل ورواياتها، فالقاصة مولعة بالأحداث التاريخية، وتعيد تشكيلها بسرد متميز " فتعالج قضايا الأمة وهموم المسـتقبل مما يمكن أن يدخل في نطاق ما يسمى بالأدب الهادف"[47].

ففي قصتها " تسلل " الواردة ضمن مجموعتها القصصية " لأنك لـم تعرفي زمن افتقادك ص9 ". تشير إلى فكرة الدخول اللامشروع في مكان ما وفاعل التسلل / المُتَسـلِّل (إسـرائيل)، والمُتَسـلَّل (الشـعب الفلسـطيني)، والمكان (أرض فلسطين)، واختزلت القاصة هذا الحدث التـاريخي / تـاريخ التسلل لفلسطين في شخصيتين اثنتين وهما الشـخص المتسـلل / إسـرائيل، وسيد المكان / الفرد الفلسطيني، والقصة من قصص الصراع مـع الآخـر، أو قل بين الحق والباطل، أو الاستعمار والاستدمار. وبدأت القصة بداية قوية معبرة :

" تسلل إلى غرفتي ونام على البساط بجوار السرير واغرورقت عيناه حين هممت بطرده.... وتساءل بذلة. أين أنام إذن يا سيدي؟/القصة، ص9".

فالمكان / حجرة النوم. يمثل الشرف والعرض، وهو مكـــان مغلـــق محدد لا يدخله إلا صاحبه الشرعي. فرمزية المكان تعبر عن فلســـطين بمـــا تمثله من شرف وحرم لكل المسلمين والمسيحيين. ثم دارت الأحداث بينهمـــا، وبدأ الدخيل يشارك صاحب المكان في مطعمه ومشربه، وظل يتقاســـم معـــه كل شيء حتى وصل إلى أبشع صور العنف والإرهاب.

" قفز إلى فراشي والتحف بغطائي.... وقال لي : نم أنت على البساط مرة !!!/ القصة، ص10".

وتصاعدت الأحداث حتى استولى الملعون على كل شـــيء، وازداد وحشية وغطرسة " من حقي كل صباح أن أبصق علـــى وجهـــك/ القصـــة، ص11".

وسوف أجلي لا حقاً التناص في القصة، وقـــد جمـــع بـــين الـــذاتي والخارجي ولكي نستكمل الفكرة ؛ لنؤسس لما سنقرره، فإنني أرى أن حالـــة عدم التوازن أثرت القصة بالإثارة، فبعد ما أن بدأت القصة بحالـــة اســـتقرار تحولت إلى عدم استقرار فمتى ينتهي ؟ علمه عنـــد الله. إذن ســـوف نظـــل مشدودين نحو القضية إبداعاً وواقعاً فربما نتحرك.

وفي نهاية القصة يعبر السرد عـــن قيمـــة المأســـاة التـــي يعيشـــها الفلسطيني من خلال شعرية الوصف، والتعمـــق فـــي الوصـــف الإنســـاني أو الكنائي " وهو يتعلق بعدم الاكتفاء بالوصف السطحي الظاهري للأشـــياء، بل التعمق في مغزاها... إنه يهتم بعمق الموصوفات وبمدلولاتها الكنائية التي تشير إلى شخصيات وأخلاقيات ومعان داخل العمل القصصي وخارجه"[48].

وتنبلج المأساة من عمق الوصف المنبثق من المونولوج الآتي:

" أنا الآن نائم أمام سور الحديقة.... وهو يطلب مني أن نبرم اتفاقاً ليسمح لي بالاستمرار في النوم أمام سور حديقته في مقابل تقبيلي لقدمه – راكعاً – كل صباح !!!

خرجت الـ : "لا" من فمي ثائرة صاخبة رمقني بغيظ ودهشة... نظرت إلى بيتي فإذا به بعيد بعيد... وإذا أصدقاؤه متناثرون في الطريق إليه/ القصة، ص12".

فالمكان / الحديقة / الأرض المباركة صار في قبضة المتسلل / المستدمرين، وصاحب الحديقة مطرود خارجها، أو غلل بداخلها على مرأى ومسمع من العالم، والذي صار – أكثره – صديقاً له.

ولاحظت تردد هذه الكلمة " الحديقة " بجمالها وكمالها وجلالها، وبما تحوي من نبض الحياة وعودة الحقوق في عديد من نتاج القاصة كقصة " حين كبرنا ص39 في مجموعتها لأنك لم تعرفي زمن افتقادك " ففلسطين شغلها الشاغل. وهل ستنتهي النهاية للحديقة / تموت فلسطين ؟ الجواب بالنفي. فالحديقة / أرض فلسطين ومقدساتها ما زالت علامة وأثراً إلى نهاية الزمان، ولن تتحول – بقدرة الله – إلى أطلال. إن كليهما علامة لكن الأولى مستمرة ومنتصرة " إن الأثر يحاول قهر الزمن والتغلب على فعله المحطم، خلافاً لما عليه الطلل من علامة على انتصار الزمن"[49].

وهذه قناعتنا المؤسسة على أنساق متعددة، لذلك سمعنا الصوت الفلسطيني الحر الأبي في نهاية القصة من أعماق الذات والأشجان " وفي طريق الآلام الطويل قررت أن أعود / القصة، ص12 ".

صحيح أن النهاية مفتوحة، لكنها باعثة على الأمل "والنهاية المفتوحة موحية : تترك القراء يحسون بالبيئة أو الحالة. وتبقى الكلمات مع القارئ وترن في الذهن"[50].

فالعودة حق وآتية لا محالة لكل الذين أُخرجوا من ديارهم بغير حق. وهذا بعينه تناص الفكرة الذاتية، فكرة العودة عند عديد من شعراء الأرض المحتلة، كما عند "سميح القاسم"، و"فدوى طوقان". فالأول ورد في قصيدته "رضوان" :

يـــــا أيهـــــا البـــــدوي

ســـــوف نعـــــود أمـــــس

نعـــــــــــــــــــــــود....

والأخرى أكدت على العودة في قصيدتها " نداء الأرض " :

أأبقى هنا ؟ لأموت غريباً بأرض غريبة

أأبقى ؟ ومن قالها ؟ سأعود لأرض الحبيبة

ســـــأرجع لابـــــد مـــــن عـــــودتي

وكذلك تتعالق القصة مع عديد من قصص الكاتبة، فإذا كانت تيمة العودة مسيطرة على القاصة حتى آخر قصة لها، والتي تحمل عنوان " العودة ص121 " من مجموعتها " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك " فما بين البدء والنهاية يأتي التلاقي والتداخل.

وعلى المنوال نفسه قصة " كنت ميتاً ص76 " من المجموعة السابقة ينبعث منها التفاؤل. ففي آخر القصة نجد حوار التحدي والثقة والسرد المعبر:

" دنونا من حدائقها التي كانت قد عقمت عن إنبات شجيرات الزيتون.... سألنا ترابها الذي ظل يراقبنا أعواماً طوال. أما زلت يا تراب الوطن تذكر أحبابك ؟

" وقررنا أن نعيش / القصة، ص125"

وفي نهاية القصة السابقة "تسلل": "وقررت أن أعود/ القصة، ص12". وكذلك قصة "كنت ميتاً" : "فررنا من قبورنا بعد أن صرنا وحوشاً/ القصة، ص73".

ومأساة الغزو العراقي للكويت، شغلت العالم أجمع، ما بين متربص صنع الفخ وأوقع في شراكه النظام العراقي، وما بين مصلح حاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه. ولكن هيهات إذا أصيبت الشخصية بمرض الغرور !! على أية حال فإن هذا الحدث الجلل تناوله الإبداع من زوايا تبئيرية مختلفة.

والقاصة " نجلاء محرم " استطاعت تسجيل هذه اللحظة التاريخية العصيبة في قصة "أخ ص111" من قصص مجموعتها " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك " وكان تسجيل هذه اللحظة على لسان بطل القصة " عبد العليم صابر " فعبر عنها من خلال المونولوج الذي قدم فكرة عميقة وهي : كيف يقتتل الأخوان ؟ وتدخلت القوى الغربية المتربصة وفي طليعتها " الولايات المتحدة الأمريكية " : " ونادى مناد في العرب أن أباكم قد ظهر/ القصة، ص113 ".

ثم تحاول القاصة من خلال سرد الراوي القفز للخلف / الفلاش باك؛ لتستدعي " حادثة دنشواي " كي تنفتح على الماضي " فالكلام يفتح بعضه بعضاً " [51]. تقول القاصة : " تقفز إلى ذهني صورة من كتاب التاريخ

مشنقة منصوبة في قرية.... معلق بحبلها فـلاح أسـمر... وغيـره مكبلـة أيديهم... وآخرون يجلدون على ظهورهم العارية.../ القصة، ص113 "

فالكاتبة تضيء الحاضر من خلال استرفاد الأحداث التاريخية، وتعبر بالموروث التاريخي وما فيه من أحداث جسام، أو قل علامة تاريخيـة مـن مراحل الجهاد المشرف. والاستدعاء يعبر عن هموم القاصة " لتحاول استكناه المأزق السياسي والاجتماعي والحضاري في مواجهـة لواقعـه الغـامض. فهو يكشف عن دلالة خاصة.... وينتخب لحظة خاصة للبدء بالمحاورة مـع التاريخ، فهي من ناحية أولى لحظة يقظة عامة، أو استعادة وعـي مطمـور، ومن ناحية أخرى انعطاف تاريخي تقترن بزمن محدد " (52)، وهذا التناص يأخذنا إلى مشنقة زهران المشنوق ظلماً، وقد صوره صلاح عبد الصبور قبل كاتبتنا في قوله[53]:

كـــان زهـــران غلامـــاً
أمـــه ســـمراء.... والأب مولـــد
وبعينـــــه وســـــامة
وعلـــى الصـــدغ حمامـــة
وعلـــى الزنـــد أبـــو زيـــد ســـلامه
ممسكاً سيفاً وتحت الوشم نبش كالكتابة
اســـــم قريـــــة
دنشـــــــــــواي

والسؤال لماذا تستدعي القاصة هذه الحادثة "دنشواي"؟

لتضع يدها وتلقي الضوء على الواقع العربـي المهـين ؛ بتشـرذمه وتفككه واتخاذ الآخرين.... أولياء، ولن يفلحوا إذا أبداً.

" الدنيا لا تسير على حال واحد.... وربما يصير أعداء الأمس أصدقاء اليوم / القصة، ص115"

وفي هذا دلالة على أن " الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والباقية للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى "[54].

ثالثا : التناص مع الموروث الشعبي

في المجموعة القصصية " في شارع القائد " أجادت القاصة في تقديم عديد من القصص المستوحاة من القصص الشعبي، كقصة " سندريلا والفخ/ القصة، ص55 " واستدعاء الجنيات ؛ لإنقاذ البطلة من الآخرين ؛ بسبب جمالها، وقصة " ونعاهم جحا/ القصة، ص21 " بفنيتها التي تدل على امتلاك القاصة الأدوات الفنية المعبرة عن الفكرة بشكل جديد يحوي المفارقة الباعثة على التفكير والإثارة، بل والضحك في آن واحد، فشر البلية ما يضحك !! " فالأسلوب الشائع في توظيف ملامح الشخصية التراثية هو توظيفها توظيفاً طردياً بمعنى التعبير بها عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية.... ولكن هناك أسلوباً آخر لتوظيف الشخصية يمكن تسميته التوظيف العكسي لملامح الشخصية التراثية، ويتمثل هذا الأسلوب في توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي للشخصية "[55].

ففي عنوان القصة تناص مع فكرة النوادر الجحوية، حيث إن بنية العنوان بمستوياته الصرفية والنحوية والدلالية تحتوي على زمن النعي / الماضي والمنعي " المفعول به " / الجموع الغفيرة من الأمة العربية، ممثلة في الحلل، والناعي / جحا، الذي صار ساخراً بعدما كان يسخر منه. فهو

نوع من آليات التناص يتقاطع فيه الجد مع الهزل فيما يعرف " بالباروديا ". فالموت حزن وجحا مضحك، واجتماع النقيضين لشيء عجيب، مما يحدث نوعاً من التغريب كعنصر جمالي للقصة، رسم في مخيلتنا صوراً جديدة غير مألوفة / اللامعقول. تكشف بدقة عن متناقضات تثري السرد بمفارقات تزيد من معرفتنا ووعينا، وذلك من صور التناص، حيث " إن الحكاية تكون وسيلة لإيصال ما تعجز عنه الكتابة الواضحة، ويمكن القبض على دلالتها بسهولة، والسبب في هذا التناص اجتماعية أو سياسية يعبران عن همّ إبداعي "[56].

وتعتمد فكرة القصة على الترميز المعبر عن واقع الأمة العربية المتردي، إذ صار مجتمعاً استهلاكياً لا يعني بالإنتاج والتقدم بقدر ما يعني بالترف. وجحا يلعب دور البطولة، واحتوت شخصيته على السخرية والخداع والضحك، وتجلى ذلك من خلال صوت الراوي العليم، وتوظيف الخطاب الجمعي أثناء سرد الأحداث، وقد اعتمدت على عنصر الفكاهة " : " يقولون إن جحا نعى الناس أوانيهم وقال بصوت باكٍ : " ماتت الحلل ! ".

وبعد أن غضب الناس وكذبوه وشتموه... عادوا إلى بيوتهم لاعنين إياه... يتفجر سخطهم إخفافاً حيث تهفوا نفوسهم إلى بعض الخضار المطبوخ أو اللحم المسلوق فلا يجدون آنيتهم/ القصة، ص21 ".

وقد يظن أن بداية القصة على نسق فن الخبر – مأساوية – ولكن عندما نمعن في نهايتها، فسوف نجد المفارقة، وهي الرضا والسعادة لحال الناس أو " المغفلين " الذين لقبوه بـ " سيد البلدة "...

نسوا ما كان... وانساقوا..وبقى هو يدعوهم سراً وجهراً بـ "المغفلين".

وهم يطربون لتبسط السيد معهم/ القصة، ص25 "

فالمغفل / جحا صار سيداً، والمجتمع العربي والذي من المفترض أن يكون على وعي صار مغفلاً ومتعلقاً بتوافه الأمور، وأزعم أنها رسالة من الكاتبة للمجتمعات العربية.

ومما لا شك فيه أن هذه النادرة موجودة من ضمن نوادر جحا، فجحا من النماذج البشرية التي خلدها الأدب الفكاهي ؛ لما تتسم به من غريب الفكاهة، وقيل عنه إنه أبو الغصن العربي الفزاري " ويستحيل أن تصدر عن شخص واحد لأن بعضها يتحدث عن أناس في صدر الإسلام، وبعضها يتحدث عن أناس في عصر المنصور العباسي، أو عصر تيمور لنك "[57].

وقد عالجها العديد من الأدباء " كعبد التواب يوسف"[58] من رواد قصص الأطفال عالجها في نوادر جحا. حيث إن جار جحا البخيل أعاره حلة " قدراً " مخروماً، فردها إليه جحا بعد ذلك قدراً سليماً، على أن الحلة قد ولدت، فلما غرر بالبخيل أعطاه البخيل جميع الحلل... فلما ذهب لجحا ليأخذها قال له جحا : إن الحلل قد ماتت.

ويبدو هنا الإسقاط السياسي ؛ لواقع مرفوض يعكس هموم القاصة مستعينة بالفانتازيا والمتعة، والتي أكد عليها رولان بارت في لذة النص "وما لم يجتمع النص بنص متعة آخر فإنه يقع خارج اللذة أو خارج النقد"[59].

والفكرة هي تصوير المجتمعات العربية المصابة بداء الاستهلاك والترف والكماليات، والبعد عن البُنى التحتية، وأدوات المفارقة في ذلك تبدوبقوة من خلال الشخصية وبين مدلولها وبين البعد المعاصر المراد.

وثمة أدباء تناولوا هذه الفكرة كالقاص "فاروق سعد" في "جحا ونوادره " و " عبد الستار فرج " في " أخبار جحا ".

صحيح أن التراث الشعبي معين لا ينضب من القصص، التي يستدعيها الأدباء ويوظفونها ؛ لما يفي بالحاضر وما فيه من علل وأمراض. لكن توارد مثل هذه القصص بين الأدباء، والتي تشير إلى ثقافة الاستهلاك ؛ لدليل على التداخل بين أدباء الجيل الواحد، في نظرتهم الواحدة إلى اللحظة الراهنة، وما تقتضي من نصوص تثير كيان المتلقي، وتضفي عليه روح الفكاهة والمرح.

رابعا : تناص العبارات المسكوكة / المشهورة

في أقصوصة الكاتبة " نجلاء محرم " " لغويات ص17" من مجموعتها القصصية " في شارع القائد " – وأؤكد على أقصوصة ؛ لأنها لم تتجاوز سبعة أسطر – ولكن من خلال القراءة التأويلية لاحظت أنها ثرة من عنوانها حتى نهايتها. فالعنوان " لغويات " بضم اللام، وكأننا مع قصة لغوية، سوف تدور أحداثها بين مشاهير الشخصيات اللغوية " كزيد وعمرو "، وما يدور بينهما من تفاخر وتصارع، ثم انضم إليهما باقي المشتقات.

ومثل هذه العبارات المسكوكة / المشهورة بين مدارس اللغويين مثل البصريين والكوفيين. واتخذت القصة بصيغتها التعبيرية تقنية الحوار التعبيري بفنياته " فلم يعد تفسيراً للأحداث ولا تساؤلاً يتبعه إجابة كما في القصة التقليدية، وإنما أصبح إثارة رمزية توحي بمشاعر معينة وتساؤلاً إيجابياً دون إجابة صريحة أو مباشرة "[60].

وأرى أن سيميوطيقا الأقصوصة، لا ترمي إلى ذلك، أو قل إلى هذه النظرة السطحية، ومن ثم تتجلى شعرية الكلمة في إحالتنا إلى معان أخرى ثرة، وكما يرى " ديفاتير " أن "الكلمة أو العبارة تصبح شعرية إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفاً، وإذا كانت عبارة فهي تحيلنا إلى النمط الذي يتم به في تركيبها في تلك الأسرة "[61].

فعندما نمعن النظر في العنوان " لغويات " وقد ورد غير مشكل، وهذا ذكاء ومراوغة من القاصة ؛ لتفتح دائرة القراءة، فإن العنوان بفتح اللام والغاء " لَغَويات " من اللغو، وأن ما يدور من تشابك وتراشق لأتفه الأشياء، هو في حد ذاته صراع أيديولوجي يدمر ولا يبني، ويؤدي إلى سفك الدماء بين الأشقاء. وإذا كان الحوار عبثياً فإنه بلا شك يعبر عن نفسية القاصة المسخنة والمهمومة، ويبدو التناص في هذه القصة مع قصة " النوم " لنجيب محفوظ، " مات محمد " محمد فاعل ولكن أي فاعل هذا ؟[62].

فهذا الأسلوب اللغوي، يعكس البعد الفكري، والهموم المشتركة لذلك " فإن إنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعها مع الذات التي يعاد عبر سيرورتها إعادة إنتاج هذه التناصات وإعطاؤها دلالات جديدة نابعة من الوضع السوسيوثقافي لمؤلف النص "[63].

تقول القاصة في أول الأقصوصة :

" قال لـ " يزيد "

أنت لست اسما..... أنت فعل !

فرد " يزيد "

وأنت " ياعمر " اسم ممنوع من الصرف !

وتراشقا.... واشتبكا.... واقتتلا

واندس بينهما أصحاب الأسماء والأفعال الخالية من الضاد/ القصة، ص17.

فالصورة مكثفة وعميقة، وترمز بقوة إلى الواقع المرير للأمة العربية وبسببه تدخلت الأمم الأخرى في بقاع العالم العربي، ثم انشطار الأنظمة العربية إلى ثنائيتين، انعكست على النص الإبداعي " إن إدراك هذا الترتيب الثنائي أساس ما يمكن أن نسميه الشعرية المتغلغلة في النص[64].

ومما لا شك فيه أن معرفة المجال التناصي، ووضعه في سياقه وعلاقاته بنصوص أخرى ؛ من أجل تحليله بعمق خطوة مهمة ؛ ليؤدي رسالته " ولا تكون الرسالة ذات وظيفة إلا إذا أسعفها السياق بأسباب ذلك كله ووسائله " [65].

وأظن أن العبارة الأخيرة ترمي بقوة إلى ذلك. فالجمل موحية والكلمات تحمل أبعاد المأساة، وتؤدي إلى الانفعال والتحرك.

" وكل العالم ينظر إلى المأساة دون تدخل ومن بعيد... ودون أي تدخل.... وقف أصحاب الأسماء المعروفة.... والأسماء والأفعال.... يرمقونهما.... ويتابعون خطوط الدم التي يرسمها نزفهما التراب/ القصة، ص60 "

انتهت الأقصوصة، بنتاجها اللغوي المعبر عن الدماء الذكية السيالة في أماكن جغرافية، لم تذكرها القاصة في فلسطين والعراق والصومال وأفغانستان " إلى غير ذلك من فضاءات جغرافية ودلالية تتكون من أماكن متفرقة " [66].

فهل من رشيد يوقف اللغو، ويحقن دماء الأشقاء ؟

وقد تجسد هدف الكاتبة، وهي ترجع إلى تراثها ؛ لعله يوقظ الغافلين، وينبه المستغفلين.

﴿هوامش الدراسة﴾

- القرآن الكريم.
- الإنجيل.

(1) نجلاء محرم : لأنك لم تعرفي زمن افتقادك، ط3، نهر النيل للنشر، 2009، ص17: 24.

(2) سعيد يقطين (دكتور) : الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص185.

(3) رولان بارت : نظرية النص، مقال من كتاب : دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها د. محمد خير البقاعي، ط1، حلب، مركز الإنماء الحضاري،1998، ص38.

(4) إبراهيم عبد العزيز (دكتور) : النص الأدبي مقاربات منهجية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2010، ص145.

(5) صلاح فضل (دكتور) : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص236.

(6) الإنجيل كتاب الحياة، ترجمة تفسيرية، إنجيل لوقا الإصحاح التاسع عشر، ط1، LANT، 1982، ص50.

(7) أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص55.

(8) عبد الملك مرتاض (دكتور) : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ع240، ص154.

(9) أرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص201.

(10) رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياش، ط1، دار الإنماء الحضاري، 1993، ص39.

(11) شربل داغر : التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة النقد الأدبي، فصول مج16، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997،ع1، ص139.

(12) رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص26.

(13) الإنجيل كتاب الحياة، ترجمة تفسيرية، إنجيل لوقا الإصحاح التاسع عشر، ص275.

(14) محمد رياض الوتار (دكتور) : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ط اتحاد كتاب العرب بدمشق، 2002، ص138.

(15) مصطفى عبد الغني (دكتور): خصوصية التناص في الرواية العربية " مجنون الحكم " نموذجاً، مجلة النقد الأدبي، فصول مج16، ع4، القاهرة، ربيع 1998، ص270.

(16) حقل الدم : اسم مقبة الغرباء التي اشتراها اليهود بالثلاثين فضة التي دفعوها ليهوذا / الاسخريوطي ثمنا لبيع المسيح ثم ردها إليهم نادماً.

(17) سميح القاسم : المجموعة الكاملة، دار سعاد الصباح، ح3، 1993، ص137، نقلاً عن د. أحمد محمد عوين : اتجاهات الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2010، ص87.

(18) أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثية، ص126، 129.

(19) إنجيل لوقا الإصحاح الثاني والعشرون، ص287.

(20) بيلاطيس : الحاكم الرومي للقدس زمن المسيح عليه السلام.

(21) سعيد يقطين (دكتور) : انفتاح النص الروائي (النص/ السياق)، منشورات المركز الثقافي العربي ببيروت / الدار البيضاء، ص33.

(22) إبراهيم عبد العزيز زيد (دكتور) : النص الأدبي مقاربات منهجية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2010.

(23) المرجع السابق، ص36.

(24) نجلاء محرم : تعظيم سلام، ص2.

(25) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د.محمد فتوح أحمد، ط دار المعارف، 1995، ص154.

(26) نجلاء محرم : في شارع القائد، ط إيزيس للإبداع والثقافة، 2006.

(27) محمد فكري الجزار (دكتور) : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص10.

(28) حميد لحمداني (دكتور) : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1991، ص49.

(29) سيزا قاسم (دكتور) : القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، مج33، الكويت، 1995، ص60.

(30) عبد الرحيم الكردي (دكتور) : السرد ومناهج النقد الأدبي، ط مكتبة الآداب، 2004، ص18.

(31) جوليا كرستيفا : جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص90.

(32) نجيب الكيلاني : ديوان مهاجر، ط بيروت، 1986.

(33) محمد فوزي مصطفى (دكتور) : البنية الإيقاعية في الخطاب الشعري المعاصر، ديوان مهاجر لنجيب الكيلاني نموذجاً، بحث منشور في مجلة كلية الدراسات الإسلامية بنات، جامعة الأزهر بالمنصورة، 2010، ص40.

(34) رومان جاكبسون : المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1998، ص90.

(35) محمد غنيمي هلال (دكتور) : الأدب المقارن، ط دار العودة، بيروت، د.ت، ص17.

(36) نجلاء محرم : استيقظ، ط2، مركز نهر النيل للنشر، 2010، ص119.

(37) يمني العيد (دكتور) : الراوي / الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط1، بيروت، لبنان، 1986، ص32.

(38) غاستون باشلاز : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص32.

(39) عبد العالي بوطيب (دكتور) : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، مج11، ع4، ط الهيئة المصرية، شتاء 1993، ص72.

(40) سيزا قاسم (دكتور) : بناء الرواية، ط1،بيروت، دار التنوير، 1985، ص76

(41) أحمد محمد عوين (دكتور) : الواقعية السحرية في رواية نوة الكرم لنجوى شعبان، من بحوث المؤتمر الدولي الأول للسرديات، جامعة قناة السويس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مارس 2008، ص76.

(42) الطبري : تفسير الطبري / جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط1، مجمع الملك فهد، 2000، ح13، ص205.

(43) سعيد يقطين (دكتور) الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997، ص50.

(44) عوض الغباري (دكتور) : دراسات في أدب مصر الإسلامية، القاهرة، دار الثقافة العربية، 2003، ص187.

(45) هيرمان نورثروب : الأدب والأسطورة، ترجمة د. عبد الحميد شحاته، ط مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1989، ص136.

(46) انظر : د.س ميويك " المفارقة "، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ط دار المأمون، بغداد، 1987، ص44.

(47) السيد محمد الديب (دكتور) : الغزو عشقاً، رواية لنجلاء محرم قراءة نقدية، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، ع26، 2006، ص75.

(48) عبد الرحيم الكردي (دكتور) : السرد ومناهج النقد الأدبي، ص54.

(49) سيزا قاسم (دكتور) : القارئ والنص العلامة والدلالة، ط المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص91.

(50) ميشيل بوجيجا : تقنيات الكتابة (القصة القصيرة والرواية)، ترجمة. رعد عبد الجليل، ط دار الحوار سوريا، 1995، ص36.

(51) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ح2، ط4، بيروت، 1972، ص236.

(52) عبد الله إبراهيم (دكتور) : المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية)، ط المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990، ص36.

(53) انظر : صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ط6، دار الشروق، 1981، ص51.

(54) علي عشري زايد (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط دار الفكر العربي، القاهرة، 1997،ص120.

(55) المرجع السابق، ص203.

(56) عبد الله إبراهيم (دكتور) : المتخيل السردي، ص30 بتصرف.

(57) عباس العقاد : جحا الضاحك المضحك، مكتبة نهضة مصر، ص100.

(58) عبد التواب يوسف : من رواد أدب الأطفال المعاصرين، له أكثر من ثلاثمائة كتاب في أدب الأطفال، وثقافته وحصل على العديد من الجوائز المحلية والعالمية، انظر : جحاوالقدرة المتكلمة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص11.

(59) رولان بارت : لذة النص، ترجمة. منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992، ص49.

(60) أحمد الزعبي (دكتور) : التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ط1، دار الكندي، الأردن، 1995، ص63.

(61) محمد عناني (دكتور) : المصطلحات الأدبية الحديثة، ط الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص178.

(62) نجيب محفوظ : تحت المظلة، ط دار مصر للطباعة، 1997، ص23.

(63) حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص39.

(64) كارل هاينز ستيرل : قراءة النصوص القصصية، مجلة النقد الأدبي، فصول مج12، ع2، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف 1993، ص53.

(65) عبد الله محمد الغزامي(دكتور) : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص8.

(66) حميد لحمداني (دكتور) : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص64.

«المصادر والمراجع والمجلات»

- القرآن الكريم
- الإنجيل كتاب الحياة. ترجمة تفسيرية، ط1، LANT، 1982.

1. إبراهيم عبد العزيز زيد (دكتور) : النص الأدبي مقاربات منهجية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2010.
2. ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ح2، ط4، بيروت، 1972.
3. أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
4. أحمد محمد عوين (دكتور) : اتجاهات الشعر العربي الحديث والعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2010.
5. أحمد محمد عوين (دكتور) : الواقعية السحرية في رواية نوة الكرم لنجوى شعبان، من بحوث المؤتمر الدولي الأول للسرديات، جامعة قناة السويس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مارس 2008.
6. أحمد الزعبي (دكتور) : التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ط1، دار الكندي، الأردن، 1995.
7. أرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971.
8. السيد محمد الديب (دكتور) : الغزو عشقاً، رواية لنجلاء محرم قراءة نقدية، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، ع26، 2006.

9. إيليا أبي ماضي، ديوانه، ط دار العودة، بيروت.

10. جوليا كرستيفا : جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

11. حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

12. حميد لحمداني (دكتور) : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1991.

13. د.س ميويك : " المفارقة "، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ط دار المأمون، بغداد، 1987.

14. رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة. منذر عياش، دار الإنماء الحضاري، 1993.

_____: لذة النص، ترجمة. منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992.

15. رومان جاكبسون : المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1998.

16. سعيد يقطين (دكتور) : الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997.

_____ : انفتاح النص الروائي (النص/ السياق)، منشورات المركز الثقافي العربي ببيروت / الدار البيضاء

17. سيزا قاسم (دكتور) : بناء الرواية، ط1،بيروت، دار التنوير، 1985.

18. سيزا قاسم (دكتور) : القارئ والنص العلامة والدلالة، ط المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

19. سيزا قاسم (دكتور) : القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، مج33، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1995.

20. شربل داغر : التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة النقد الأدبي، فصول مج16، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

21. صبري حافظ (دكتور) : التناص وإشاريات العمل الأدبي، أُلف مجلة البلاغة العربية المقارنة، القاهرة، ربيع 1984.

22. صلاح رزق (دكتور) القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني، ط دار غريب، 2001.

23. صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي، ط6، دار الشروق، 1981.

24. صلاح فضل (دكتور) : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

25. عباس العقاد : جحا الضاحك المضحك، مكتبة نهضة مصر.

26. عبد التواب يوسف : جحا والقدرة المتكلمة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

27. عبد الرحيم الكردي (دكتور) : السرد ومناهج النقد الأدبي، ط مكتبة الآداب، 2004.

28. عبد العالي بوطيب (دكتور) : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، مج11، ع4، ط الهيئة المصرية، شتاء 1993 .

29. عبد الله إبراهيم (دكتور) : المتخيل السردي، مقارنات نقدية في التناص والرؤى الدلالية، ط المركز الثقافي العربي المغربي، 1990.

30. عبد الله محمد الغذامى (دكتور) : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

31. عبد الملك مرتاض (دكتور) : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ع240.

32. علي عشري زايد (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط دار الفكر العربي، القاهرة، 1997

33. عوض الغباري (دكتور) : دراسات في أدب مصر الإسلامية، القاهرة، دار الثقافة العربية، 2003.

34. غاستون باشلاز : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984.

35. كارل هاينز ستيرل : قراءة النصوص القصصية، مجلة النقد الأدبي، فصول مج12، ع2، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

36. كمال أبو ديب (دكتور) : الشعرية، ط بيروت، 1987.

37. مارك أنجينو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، ط دار الشئون الثقافية، بغداد، 1987.

38. محمد خير البقاعي (دكتور) : آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ط الهيئة المصرية للكتاب، 1998.

39. محمد خيري البقاعي (دكتور) : دراسات في النص والتناصية، ط1، الإنماء الحضاري، 1998.

40. محمد رياض الوتار (دكتور) : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ط اتحاد كتاب العرب بدمشق، 2002

41. محمد عناني (دكتور) : المصطلحات الأدبية الحديثة، ط الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997

42. محمد غنيمي هلال (دكتور) : الأدب المقارن، ط دار العودة، بيروت.

43. محمد فكري الجزار (دكتور) : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

44. محمد فوزي مصطفى (دكتور) : البنية الإيقاعية في الخطاب الشعري المعاصر، ديوان مهاجر لنجيب الكيلاني نموذجاً، بحث منشور في مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات، جامعة الأزهر بالمنصورة، 2010

45. مصطفى عبد الغني (دكتور): خصوصية التناص في الرواية العربية " مجنون الحكم " نموذجاً، مجلة النقد الأدبي، فصول مج16، ع4، القاهرة، ربيع 1998

46. ميشيل بوجيجا : تقنيات الكتابة (القصة القصيرة والرواية)، ترجمة. رعد عبد الجليل، ط دار الحوار سوريا، 1995.

47. نجلاء محرم : استيقظ، ط2، أخبار اليوم، 1997.

_____ : في شارع القائد، ط إيزيس للإبداع والثقافة، 2006.

_____ : لأنك لم تعرفي زمن افتقادك، ط3، نهر النيل للنشر، 2009.

_____ : تعظيم سلام، أخبار اليوم، 2000.

_____ : الغزو عشقاً، ط آيات الزقازيق، 2005.

48. نجيب الكيلاني : ديوان مهاجر، ط بيروت، 1986.

49. نجيب محفوظ : تحت المظلة، ط دار مصر للطباعة، 1997.

50. هيرومان نورثروب : الأدب والأسطورة، ترجمة د. عبد الحميد شيحة، ط مكتبة النهضة المصرية، لقاهرة، 1989.

51. يُمنى العيد (دكتور) : الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط بيروت، لبنان، 1986.

52. يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، ط دار المعارف، القاهرة، 1995.