جماليات المتتالية القصصية
"في مستوى النظر" لمنتصر القفاش نموذجًا

د/ شيماء محمد علي محمد
المدرس بقسم اللغة العربية، كلية الألسن، جامعة عين شمس.
Venus_shosho@alsun.asu.edu.eg

المستخلص:
تتناول هذه الدراسة موضوع "المتتالية القصصية" بوصفه لونًا سرديًا حديثًا فرض نفسه على السياق الثقافي؛ نظرًا لتمتعه بطبيعة جمالية لها خصوصيتها الجاذبة للمبدعين، وهو نوع ناجم عن حركة التطور الأدبي، وسيرورة الزمن مع عدم تحرره من الفنين السرديين "الرواية والقصة القصيرة" ولكنه يتصل بهما معا؛ فقد قدم الكتاب حديثا أعمالا أدبية تتصل قصصها بروابط منذ البداية حتى النهاية يلتقطها الكاتب، ويحافظ عليها بحرفية عالية وفق توظيفه لعدد من التقنيات الفنية بحيث يمكن أن نطالعها كرواية، كما يمكن قراءة أي قصة داخل المتتالية كوحدة فنية مستقلة بذاتها بشكل منفرد بمعزل عن القصص الأخرى دون أن يسبب ذلك خللا.
يتعامل هذا البحث مع أحد أعمال الأديب "منتصر القفاش"، وعنوانه "في مستوى النظر"؛ بغرض الوقوف على أهم ما يمتاز به في التعامل مع لون سردي حديث، والبحث في مسار البنية الجمالية الخاصة بهذا اللون في عمله. تنطلق الدراسة من البحث السردي الذي يساعد على رصد عناصر التشكيل وجمالياتها كما تفيد من المنهج الموضوعي، ثم تختم بعدة نتائج بعضها يتعلق بفن "المتتالية القصصية" بشكل عام، والبعض الآخر يتعلق بعمل منتصر القفاش.

الكلمات الدالة: جماليات، متتالية قصصية، منتصر القفاش

مقدمة:

تأخذ حركة عجلة الإبداع في استمراريتها بلا توقف، فتتفجر الطاقات الإبداعية، ويزيد النتاج الأدبي، ومنه ما قد يلتقي في بعض الجوانب الفنية من ثمّ يتوازى خط النقد مع خط الإبداع للبحث في الأبجديات الجمالية والرؤى الفكرية، والبحث عن الأطر الاصطلاحية أيضًا، ووضعها في سياقها الفني والتاريخي.

يتعامل البحث مع تقنيات تحتفظ بخصوصية سردية لفن أدبي حديث فرض نفسه على السياق الثقافي، يتمتع بطبيعة جمالية تجعل منه لونًا سرديًا جاذبًا للمبدعين إذ يجدون في كتابته متعة ومغامرة في الآن نفسه؛ كونه يحمل أبجدية خاصة تجمع سمات البعض منها يخص القصة والبعض يخص الرواية، فيخوض الأديب غمار التجربة الأدبية الجديدة مع الوعي بطبيعة هذا الفن الحديث وتقنياته السردية.

تنطلق هذه الدراسة من مفهوم الأنواع الأدبية الذي يقيم كل نوع جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته، فقد يلتقي مع أنواع أخرى، ولكن تظل له خصوصية فنية دون أن يعني هذا قولبة الأعمال الأدبية، ذلك أن "نظرية االأنواع مبدأ للتنظيم...وأي دراسة نقدية وتقويمية تنطوي بشكل أو آخر على الرجوع لهذه الأبنية." (ويليك، وآوستن ، 1992، ص 314).

مفهوم الأنواع الأدبية ليس جديدًا وإنما انطلق منذ القرنين السابع عشر والثامن عشر، و "مع اتساع رقعة الجمهور القارىء في القرن التاسع عشر، زاد عدد الأنواع الأدبية...فنحن نشعر بالتغيرات المتتابعة في الذوق الأدبي- هناك جيل أدبي جديد كل عشر سنين وليس كل خمسين" (ويليك، وآوستن : 1992، ص 322)، وازدادت المنصات الأدبية الآن وازداد معها الإنتاج الأدبي، فلم يعد الأمر مقتصرا على الصحف

والمجلات بل انتشرت دور النشر التي ترعى الكتابات الشابة فضلا عن المنتديات الأدبية وصفحات التواصل الاجتماعي المفعمة بالأقلام الواعدة، فأصبحت السرعة وما يتبعها من تغييرات هي سمة العصر، وعلى كل صاحب قلم يحمل فكرا أن يفسح مكانًا لنفسه ويثبت ذاته وقوة كلمته وسط الآخرين في مقابل الشعور بلذة النجاح والتفرد ، والقفاش وضع بصمته الأدبية المميزة في السياق الأدبي، فـ "المبدع دائما يشعر باختلاف عن هؤلاء الآخرين فكيف "يبرمج" نفسه مع واقع لا يكاد يرى ملامحه حتى تتغير.. تلك هي أزمة الجيل الذي ينتمي إليه أحد أهم مبدعي السرد في جيل التسعينيات.. مبدع يبحث عن ذاته في قلب تجربة الكتابة التي يعيش فيها حياة ثرية قد يكون فيها عزاء عن الحياة في واقع حار جاف حينا وبارد قليل المطر حينا آخر." (قطب، صالح، 2010، ص89).

منتصر القفاش:

"ولد منتصر القفاش عام 1964م ونسج بساطا من السرديات الدقيقة اليدوية الصنع التي تذوب فيها الروح بين الخيوط والألوان، من مجموعاته القصصية: نسيج الأسماء 1989م، والسرائر 1993م وشخص غير مقصود 1999م التي اقتنصا جائزة الدولة التشجيعية عام 2001م ومن رواياته : تصريح بالغياب 1996م وأن ترى الآن عام 2002م ومسألة وقت التي حصلت على جائزة "ساويرس" في الإبداع عام 2009م. يضم جيل منتصر القفاش مجموعة من أصحاب المواهب الحقيقية الذين شاركوا معا في تأسيس حداثة السرد المعاصر من بينهم ميرال الطحاوي ونورا أمين ومصطفى ذكري وعادل عصمت وسحر الموجي ومي التلمساني.. ويمكن أن نطلق على الأسماء السابقة "جيل شرقيات" التي يمتلك مؤسسها حسني سليمان حسا عاليا في تذوق أساليب الحداثة التي تميز جيلا عن جيل فمعظم ما نشرته دار شرقيات لأبناء هذا الجيل يتسم بالسعي إلى الجديد في تأكيد لمفهوم المغايرة والمغامرة الإبداعية واقتناص كلمة في شكل مختلف عما اعتادت عليه التقاليد الأدبية." (قطب، 2017، ص94،93)

هذه الدراسة تتناول عملا سرديًا عنوانه "في مستوى النظر" لكاتب له مذاقه الأدبي الخاص بغرض الوقوف على أهم ما يمتاز به في التعامل مع لون سردي حديث، والبحث في مسار البنية الجمالية الخاصة بهذا اللون في عمله، فتنطلق الدراسة من معطيات منهج علم السرد ومفاهيمه وإجراءاته، كما تفرض الإفادة من المنهج الموضوعي.

تنقسم الدراسة إلى محورين:

- جانب تنظيري.
- جانب تطبيقي.

تنطلق الدراسة من مصطلح سردي حديث -"المتتالية القصصية"- فرض نفسه بقوة في الآونة الأخيرة على الساحة الأدبية، وهو بالطبع نوع ناجم عن حركة التطور وسيرورة الزمن بالرغم من عدم تحرره كليًا من الفنين السرديين "الرواية والقصة القصيرة"، فقد قدم الكتاب حديثا أعمالا أدبية تختلف عما عهدناه سابقا من مجموعات قصصية تنهض كل قصة فيها بذاتها وشخصياتها وأماكنها حتى راويها، بل صيغة قصصية جديدة انطلق معها مصطلح جديد هو "المتتالية" التي تتصل قصصها معًا بروابط منذ البداية حتى النهاية يلتقطها الكاتب ويحافظ عليها بحرفية عالية وفق توظيفه لعدد من التقنيات الفنية بحيث يمكن أن نطالعها كرواية ، كما يمكن قراءة أي قصة داخل المتتالية كوحدة فنية مستقلة بذاتها بشكل منفرد بمعزل عن القصص الأخرى دون أن يسبب ذلك خللا.

ذكر جيرالد كيندي أن الجذور البعيدة لهذا الشكل الأدبي الذي يجمع بين القصص لإقامة سلسلة مترابطة تمتد إلى ألف ليلة وليلة العربية وبيكاتشو الإيطالية (See: J. Kennedy, 2006,Introduction).، كما أشار روبرت لوشر إلى العلاقة بين هذا الشكل السردي الحديث وبين الحقل الموسيقي "فكما يحدث في المتوالية الموسيقية، تكرر متوالية القصة أيضًا الموضوعات والموتيفات وتطوّرها، وهي تتقدم على مدار العمل، وتستمد وحدتها من تصور عن التنظيم المتتابع والنماذج المتكررة في الوقت نفسه. وهما معًا يمنحانها تجربة القراءة." (لوشر، د.ت، ص 90) فضلا عن تقديم لوشر لمنجز تعريفي لهذا الشكل الأدبي الحديث، فيرى أنه "مجلد قصص جمعه ورتبه مؤلفه" (لوشر، ص90)

وفي الواقع لا تمتد جذور المتتالية إلى "ألف ليلة وليلة" فقط، بل نجد في الأدب العربي القديم نواتها خاصة كتب الأخبار مثل "البخلاء" للجاحظ الذي تتصل أخباره معًا عن طريق الموضوع فيستطيع القارىء أن يطالع فيه رواية كاملة عن بخلاء عصر الجاحظ، وفي الوقت نفسه كل خبر هو قصة قائمة بذاتها ، ويجمع بين كل هذه الشخصيات والمواقف وحدة المعنى ووحدة الصفة. وكذلك كتاب المكافأة لابن الداية يتضمن ثلاثة وسبعين خبرًا يجمعها فكرة العدل؛ فمن فعل شيئًا يكافأ عليه بالمثل. وهكذا فإن نواة المتتالية موجودة في الثقافة العربية القديمة ومناسبة للهوية العربية، ويرجع انتشار كتابة المتتاليات إلى الإعلام الرقمي، فضلا عن الأعمال الدرامية التي قدمت في حلقات متصلة منفصلة في صورة خماسيات أو سباعيات منذ السبعينيات ثم عادت بقوة الآن مرة أخرى على شاشة الدراما.

تعددت المصطلحات الدالة على هذا الشكل الأدبي، وقد أشار جيرالد كينيدي إلى بعضها في تمهيد كتابه فذكر "حلقة القصة القصيرة" Short Story Cycle، و"القصة القصيرة المركبة" Short Story Composite، و"الروفيل" Rovelle (اندماج الرواية والنوفيلا) (See: J. Kennedy .Introduction,)، وهذا المصطلح الأخير يرفضه لوشر لأنه وإن كان يشير إلى الشكل المزدوج فإنه يوحي ببعد زماني وسببي لا نجده في هذا الشكل الأدبي، ويفضل مصطلح Sequence، ويرفض لوشر مصطلحات أخرى أيضا هي "توليفة القصة القصيرة" Short Story Compound ، و"مجمع القصة القصيرة"، و"مجموعة قصص قصيرة متكاملة" Integrated Short Story Collection ؛لكونها جميعها تفشل في التعبير عن طبيعة توالي القصص أو ديناميكية العمل بل توحي بالوحدة الساكنة لأجزاء متراكبة ومستقلة.

أصبح هذا الشكل الأدبي محورا للعديد من الدراسات، تأتي في مقدمتها دراسة إنجرام التي استخدمت مصطلح "حلقة القصص القصيرة" (انظر لوشر، د.ت، ص 89)، وقد اعتمد عليها كثير من النقاد، مفضلين المصطلح نفسه، أما عن الأسباب فمنها؛ المنجز التعريفي لمصطلح الحلقة. (انظر دومة، 1998،ص 267).

في انتقائنا للمصطلح الدال على النوع الأدبي ينبغي أن نضع في اعتبارنا أكثر المفردات شيوعًا في التعبير عنه، فعندنا رصيد من الكتابات الأدبية المعاصرة الواعية التي اختارت هذا الشكل الأدبي بعينه لتعبر من خلاله عن رؤى فكرية وأدبية وإبداعية، وقد شاع مصطلح "المتتالية" على أغلفة أعمالهم نذكر منها:

- "أمواج الليالي" متتالية قصصية: إدوارد الخراط.
- "إنهم يثورون في درج الكومودينو" متتالية قصصية: دعاء البادي
- "حجرتان وصالة" متتالية منزلية: إبراهيم أصلان
- "طلقة في صدر الشمال" متتالية قصصية: وليد الرجيب
- "ضوء ما هناك" متتالية قصصية: نهلة أبو العز
- "كازينو بيض النعام" متوالية قصصية: محسن رشاد أبو بكر
- "حكايات شارع حسن المأمون" متتالية قصصية: محمد مصطفى الخياط

- "سَفر" متتالية قصصية: محمد المخزنجي
- "الحجرة 13 " متتالية قصصية: هويدا صالح
- "مأوى الغياب" متتالية قصصية: منصورة عز الدين
- "الست زكي"، متتالية قصصية: إلهام الجمال

هذا التردد المعلن عن النوع على الأغلفة أحد الأسباب التي تجعل هذه الدراسة تفضل استخدام مصطلح Sequence دون غيره نظرا لانتشاره الواسع، فمن الأفضل تثبيت المصطلح قدر المستطاع دون استبداله لاسيما إذا كانت طاقته الدلالية قادرة على استيعاب النوع الأدبي.

ولكن ينبغي التفرقة في ترجمة هذا المصطلح بين مفردتي المتوالية والمتتالية، أيهما أكثر ملاءمة وقدرة على التعبير عن هذا النوع الحديث بغراسه الأدبي الذي تمتد جذوره إلى أنواع أدبية مرسخ لها ببنيات تعريفية واضحة، ومنجزات فنية قدمها كبار الأدباء والكتاب.

المعنى اللغوي للمفردتين (المتوالية- المتتالية) يشير إلى الدلالة نفسها، فذكرت مادة (تلا) ومادة (وَلِيَ) بمعنى المتابعة طبقا لما جاء في لسان العرب لابن منظور[1]، كما تربط المادتين لغويا معان مشتركة عدة منها؛ الدلالة على القرب والدنو والتتابع.

وهكذا نصل إلى نتيجة مفادها أن المفردتين توائمان فكرة العمل الأدبي القائم على التتابع، كل عنوان فيه يقول جديدًا، وقد يضيف تطورًا دراميًا في سلسلة أحداث نصفها بالاتصال والانفصال في الآن نفسه.

لكن فرقًا جوهريًا يجعلنا نفضل استخدام مصطلح "المتتالية"، ذلك أنه في حديثنا عن هذا النوع الأدبي الحديث يجب ألا نغفل مصطلحًا نقديًا في غاية الأهمية وهو "المتوالية السردية"، هذا المصطلح الذي اعتمد في كثير من الكتب النقدية والمعاجم الأدبية والنقدية للدلالة على مجموعة الوظائف أو الأفعال التي يتألف من مجموعها العمل الأدبي، فضلاعن أن مصطلح "متوالية" "سينمائي يدل على سلسلة مشاهد مصورة تشكل وحدة كاملة" (زيتوني،2002، ص 142 وراجع ص143)، وبهذا فإنه يوائم الفكرة التي يقوم عليها هذا الجنس الأدبي غير أن هذا المصطلح انسحب إلى السرد بدءا من توظيف بريمون له مرورا بفلاديمير بروب وانتهاء بغريماس، فأصبح ينظر إلى النص وفقا لهذا المصطلح على أنه " سلسلة من الوحدات (جمل) ذات توجه معين مترابطة ومتدرجة صوب النهاية" (مانغونو، 2008م، ص 117)

وقد حدد بروب مصطلح الوظيفة بأنه " ما تقوم به الشخصية من فعل محدد"(بروب،1996م، ص38)، ذلك أنه يتعامل مع الحكاية كوحدة كلية تتألف من عدد من المتواليات، على أن هذا "يتطلب استخراج المضمون الأساس الذي تقدمه الأحداث في خطوات واضحة، كل خطوة تمثل إحدى الوظائف، وكل مجموعة من الوظائف تشكل متوالية كبيرة." (قطب، 1993م، ص92)

فإذا كان مصطلح "المتوالية" دال له مدلول يشير إليه، وقد تم تداول هذا الدال والمدلول في الدراسات النقدية والمعاجم الاصطلاحية، فمن الجدير استخدام مصطلح "المتتالية" للتعبير عن ذلك النوع الأدبي الحديث للتفرقة بين المصطلحين، ودرءًا للبس بينهما.

---

[1]) توالى الشيء تتابع، "والفارس يوالي بطعنتين متواليتين فارسين" أي يتابع بينهما قَتْلا. راجع ابن منظور: لسان العرب، مج الخامس عشر، مادة (وَلِيَ).

وتتالت الأمور: تلا بعضها بعضا. راجع ابن منظور: لسان العرب، مج الرابع عشر، مادة (تلا).

كما أن متتالية صيغة المؤنث لفاعل تتالى، والمتتالية الحسابية مجموعة الأرقام التي تتزايد أو تتناقص على التتالي بمقدار ثابت. راجع أ.د. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة (مادة ت ل ا)، دار عالم الكتب، ط1، 2008.

أما عن البناء الفني للمتتاليات؛ فإنها تحتاج إلى تقنيات فنية تضم أجزاءها المستقلة بخيوط دقيقة لا تنتهك الخصوصية الفنية للشكل الأدبي ذلك أنها "وهي تنبني في غياب الهيكل السردي الصلب للرواية، تعتمد على الاستراتيجيات النصية لكي تصل إلى الوحدة والتماسك. وقد تستخدم أدوات تقنية بسيطة من قبيل العنوان، والتقديم، والقول المأثور، وقصص الإطار، بالإضافة إلى أدوات أكثر عضوية مثل الرواة المشتركين، والشخصيات المشتركة، والصور، والمواضع والتيمات" (لوشر،د.ت، ص 90)، وإذا كان التلقي أحد العناصر المهمة لإتمام العملية الاتصالية، فإن هذه الأهمية تتزايد بالنسبة للمتتالية؛ نظرا للحاجة إلى سد الفجوات النصية التي يخلفها ضم النصوص القصصية معا، وترتيبها وفقا لوجهة نظر المؤلف، وعلى القارىء أن "يشارك في العملية بأن يضع ما تركه المؤلف" (روبرت لوشر،دت، ص 92)، ولم يغفل روبرت لوشر دور عملية التلقي والقراءة بل يبحث عن موقع القارىء المتلقي للمتتاليات، وتفاعله مع هذا الإنتاج النصي وكيفية استقباله بوصفه متخيلا يتطلب نوعين من القراءة؛ إحداهما جزئية بالوقوف على كل قصة مفردة، والأخرى كلية تحتاج إلى نظرة شمولية تستغرق القصص جميعها معا، فيرى أنه في هذا النوع القصصي "لا تفقد القصص المفردة تفردها، غير أنها توسع وتوضح السياقات، أو الشخصيات، أو الرموز، أو التيمات المستمدة من القصص الأخرى. ولابد أن ينظر إلى هذه الأعمال لا على أنها روايات فاشلة، بل على أنها تهجينات متميزة، تجمع بين متعتين واضحتين من متع القراءة: الإطار المغلق للقصص المفردة، واكتشاف الاستراتيجيات الأوسع الموحدة التي تتخطى الثغرات الواقعة ما بين القصص." (لوشر، د.ت، ص 90)

عتبات نصية:

- **بنية العنوان:**

العنوان حسب وصفه بأنه هوية النص نقلا عن جنيت أو مفتاحه التأويلي نقلا عن إيكو (انظر نور الدين، 1994، ص70)، فإنه بذلك يعني القوى الكامنة المكثفة الدالة على النص التي تمنحه حضوره الأدبي وتسير به صوب دائرة التلقي.

التعامل مع المتتاليات يكشف جانبًا فنيًا مهمًا يتعلق بهذا الشكل السردي؛ ذلك أن العنوان الذي يطلق عليها ليس أحد العناوين الداخلية للقصص بل تحمل عنوانًا مختلفًا وذلك يعد بمثابة تحد جديد للأديب في مرحلة بحثه عن دال له من العمق ما يقيم صلة بين القصص كلها التي يتضمنها العمل، فلا ينتقيه بطريقة عشوائية سريعة بل يستدعي مزيدًا من الاهتمام والوعي ليستطيع التعبير عن الطرح الفكري للنصوص مجتمعة. (انظر دومة، 1998م، ص 271)

من الاختيارات التي تستدعي الانتباه والوقوف عليها اختيار إبراهيم أصلان عنوان "حجرتان وصالة" ليكون العتبة الأولى لعمله الأدبي - وهو ليس عنوانًا لأي قصة من قصص المتتالية- وتصنيفه له على الغلاف بأنه "متتالية منزلية" وهو تصنيف مختلف، إذ "يحمل العنوان المصنف لجنس السرد (متتالية منزلية) طيفًا من المراوغة، هو وإن يتدانى مع تصنيف حداثي للون من السرديات وهو (المتتالية القصصية)، فهو لا يأخذ منها إلا صدرها (المتتالية)، مستبدلا عجزها ليحل وصفها المصنف (منزلية) محل الوصف الشائع (قصصية)، مما يجعلنا إزاء حالة من المراوغة، وكأن أصلان يطور بكتابته هذه جنسًا كتابيًا له ملامحه المميزة وخصائصه البنائية المحددة أطره الفنية."(عطية: ع 21، شتاء 2012، ص 270)

كما أن منتصر القفاش أطلق على عمله عنوان "في مستوى النظر"، وقد فضل كلمة "قصص" على الغلاف، وهكذا يعلن كاتب المتتالية للمتلقي منذ البداية وقبل الشروع في قراءة العمل أنه سيقدم جديدًا هو "متتالية" أو "قصص" كما صنفاها، وبالرغم من ذلك فإنه ليس تصنيفا صريحًا بل يحمل نوعًا من المراوغة

الأدبية والإبداعية؛ فلم يقصدا التعبير المباشر باستخدام مصطلح المتتالية القصصية بل اقتسماها على عملهما.

"في مستوى النظر" ليس عنوانًا لأحد قصص المتتالية- بخلاف المجموعات القصصية التي في كثير من الأحيان يطلق اسم إحدى قصصها على المجموعة كاملة- بل الدال الرابط للقصص جميعها، فتتعمق دلالته وتنطبق على كل قصة منفردة، بل يصح أن نصنفه بأنه عنوان شامل يصلح ليحل محل عنوان كل قصة من قصص المتتالية.

يطوع منتصر القفاش اللغة باقتدار في عنوانه "في مستوى النظر" لتتماهى مع الفكرة معبرة عنها؛ فيبدأ عنوانه بحرف الجر "في" الذي يكسر نحويا ما بعده، هنا تتماهى اللغة المكتوبة مع حركة العين، فلكي يكون الشيء في مستوى النظر فإن هذا الأمر يتطلب النظر إلى الأسفل أو امتداد الرؤية إلى الأمام ليكون واقعا في مداها ومستواها فتراه واضحا جليا، والدور الأرضي المنخفض الواقع في مستوى الرؤية هو الأساس الذي يقام عليه البناء القصصي عند القفاش، فضلا عن أن عنوانه يدور في مجال الرؤية التي تحتل الصدارة في تفكيره بوصفها السبيل الأهم إلى الإدراك.

- **بنية الاستهلال:**

الاستهلال يعني "ذلك الفضاء من النص الافتتاحي بدئيًا كان أو ختميًا" (بلعابد، 2008م، ص 112)، أي يختلف موقعه –إذا وجد- في العمل "فنجده في بدايات النص، وفي بعض المرات في نهاياته، أي في آخر أسطره." (بلعابد، 2008م، ص 114)، وقد استهل منتصر القفاش قصصه بداية بما يأتي:

"يحكى أن الدور الأرضي حينما يكتمل بناؤه، يتطلع إلى أعلى
متخيلا بقية الأدوار التي ستبنى. كان يعرف أن صاحب البيت
لن يسأله عن رأيه، وربما لهذا السبب كان يبالغ في تخيلاته، ولا
يعجب بأي شيء يُبنى فوقه. ومع مرور الأيام لا ينظر إلى أعلى، فلا
يوجد شيء سوى أدوار تتشابه في الشكل والمساحة، وتذكره دائما
بأنها صارت عكس كل ما تخيل. ويكتفي بقربه من الشارع، وبأنه
في مستوى نظر عابرين، تنطلق تخيلاتهم حينما يثيرهم شيء من
خلال الشباك الموارب."(القفاش،2012م، ص5)

الاستهلال هنا يستند إلى تركيبات ثلاث بمثابة دعامة العمل، وهي: "الدور الأرضي، في مستوى النظر، الشباك الموارب"، وهي الكلمات المفاتيح لمتتاليته تبين عن المقصود بالعنوان، وتسمح بالعبور منه إلى داخل العمل عبر التركيبين الآخرين، وتنشيء علاقة بينهم على مستويين؛ المكان والدلالة معا، وبذلك تتجلى بعض وظائف الاستهلال فمنها وظيفية تعليقية كأن يفسر العنوان أو يشرحه (بلعابد، 2008، ص122)، و "يأتي مؤشرًا لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب،... ويضعه في حالة انتظار" (بلعابد، 2008، ص123)، وهذه الأدوار المسندة للاستهلال تزيد من أهمية حضوره في المتتالية؛ فبه يتضح مسار القصص وسياقها، ويمهد للدوائر الجمالية والدلالية التي تتصل ببعضها على مدار العمل بأكمله .

الحوافز (Motives):

الحافز تقنية فنية فكرية وجمالية يستثمرها الأديب في إثراء عمله الأدبي، ويجعل منها حيلة يربط بها قصصه ومفتاحا نصيا يتتبعه القارىء وصولا إلى المقصدية الدلالية للنص، ويعني "كلمة أو جملة أو حالة أو صورة أو فكرة تتكرر في النتاج الأدبي (أو الفني عمومًا) بحيث تؤدي دورا خاصا بها" (د.الزيتوني،2002، ص 69)، وقد اعتمد القفاش على الحافز لقدرته على تحقيق الترابط النصي - وهو

بذلك أحد سبل الربط بين قصص المتتالية – فوقع اختياره على نافذة تنفتح على المكان (أو الشباك المرتبط بالدور الأرضي)، واتخذ منه موتيفًا متكررًا في قصصه ليطل من خلاله على حكايات درامية سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وجعل منه منفذا دراميا يثري قصصه.

تجاوز "الشباك" فكرة الربط بين القصص ليتحول إلى علامة سيميائية، ويدعم ذلك إشارة لوشر السابقة إلى الطابع التأويلي للمتتاليات القصصية، فينطلق القفاش من مفردة أساسية من مفردات البيت وعنصر تكويني مهم في الدور الأرضي تنبع أهميته من كونه فضاء بينيًا يفصل بين عالمين؛ العالم الداخلي والعالم الخارجي بالنسبة للبيت لذا اتخذ منه القفاش مرتكزا للبنية الدرامية ليصير النافذة التي ينطلق منها خياله محلقا بعيدا عن جدران المكان المحدود المغلق، فتمتد رؤيته الفكرية ومنظوره تجاه المكان عبر الصفحات، تلك الرؤية الممتدة الباحثة عن الفكرة وعن الجديد في عالم السرد وأبجدياته الجمالية، والتي ينقلها لشخصياته لتنظر إلى الأفق الرحب أمامها دون معوقات تحد رؤيتها الممتدة التي تتصل بجمال المكان حولها و"تستطيع السرحان في الفضاء الرحب." (القفاش،2012، ص 102)

القفاش على دراية بجماليات فن المتتالية، لاسيما الطابع الرمزي الذي صبغت به نصوصه ، فإذا كان لكل نص مفتاح تأويلي يعبر منه القارىء ليبحث بين سطوره، فإن في توظيف الشباك في متتاليته إشارة إلى كل "مفتاح" تدار به العملية التأويلية ويتيح الدخول إلى النص، والبحث عن المعاني التي تتوارى خلف الحكايات، ولاشك أن هذه المعاني تكثر وتتعدد بتعدد المتلقين وبناء على درجة ثقافاتهم وتنوعها وخبراتهم المكتسبة من الاحتكاك بالآخرين، والدخول في تجارب كثيرة تصقل العقول وتزيد الرصيد المعرفي في الأذهان.

تحمل عنوان قصته "مفتاح" إشارة مباشرة تؤيد الإشارة السابقة، فالشقة في هذه القصة تعادل النص الذي يقع في دائرة التلقي، وللسماح للقارىء أن ينفذ إليه فلابد أن يطلع عليه عبر نافذة، أويكون معه مفتاح يسمح بالانتقال من خارج النص إلى داخله للبحث فيما وراء الكلمات و"لا توجد شقة لا يمكن دخولها إلا إذا كانت بلا نوافذ ولا أبواب" (القفاش، 2012،ص15)، فيثير القفاش بذلك قضية تشغل كل أديب وهي: هل يفضل أن يكون أدبه فارغًا وخاليًا من الأفكار فقط تتحقق به متعة القراءة؟ أم أدبًا يجمع بين المتعة الجمالية والمقصدية الفكرية في الآن نفسه؟

والإجابة نجدها واضحة في متتاليته ونتبينها في القصص المفعمة بالمعاني، فتحتمل القراءات وتفصح عن رؤية القفاش التي تبناها، وهي بالطبع ترفض مجرد الاستمتاع بالقراءة بل تحرك الدافع المعرفي في النفوس، لاسيما قصته "مفتاح" التي تحيل إلى مجموعة من الأفكار والدلالات الخاصة بالعملية التأويلية، بل هي مفتاح المتتالية الذي تدار به عملية التلقي، ويفصح عن رؤية الكاتب والنص، أي يلخص العلاقة بين المنتج والمستقبل.

في هذه القصة يقابلنا "الراوي" الذي يستعين به "عم محمود" في كل مرة للقفز من الشباك، والدخول إلى الشقة وفتح بابها، ونستطيع القول بأنه المعادل الموضوعي للمتلقي، أما الشقة فتعادل موضوعيًا النص، والشباك هو النافذة الدلالية التي تعين المتلقي على الدخول للنص، يقول الراوي: "في كل مرة يناديني فيها كنت أتخيل نفسي إما أحد الأبطال الذي يسرعون لنجدة شخص يستغيث بهم أو لصًا يتسلل إلى الشقة في خفة، ويقضي على من يعترضون طريقه بضربات سريعة قاتلة. كنت أتقمص أحد الدورين فور سماعي نداءه. وأنزل السلم وأنا أصيح الصيحات المناسبة لكل دور، لكنها في الحقيقة كانت صيحة واحدة "يا.يا..ياااه" ..." (القفاش، 2012،ص15)

يلخص المقطع السابق دور القارىء المغامر الباحث عن الجديد فلا تكفيه القراءة السطحية وما تحققه من متعة بل يثق في قدراته، ويبحث عن سبل تتيح له استنطاق النصوص، وكلما كان متمرسًا استطاع أن يصل بسهولة ويسر إلى المعاني والرؤى والأفكار.

كما لم يغفل القفاش الإشارة- في القصة نفسها- إلى النصوص المغلقة المبهمة التي تعجز عن طرح أسئلة تثير الأذهان، وتحرك العقول عندما أشار إلى الشقة التي لا يكون لها نافذة ولاباب، فيضع نفسه مكان القارىء من خلال صوت الراوي الحريص على استنطاق النص والتجول حول مفرداته، فيقول الراوي محدثا نفسه بعد التقائه بساكن الدور الأرضي دائم النسيان لمفتاح شقته ومن ثم يلجأ إلى الراوي أو أحد أخويه للقفز من الشباك وفتح الباب: " ودفعتني كلماته إلى تخيل نفسي وأنا أقتحم مكانًا بلا نوافذ ولا أبواب دون أن أحطم أي جزء من جدرانه." (القفاش، 2012،ص15)

هنا تتطور فكرته وتتضح رؤيته فيضعنا بصدد ثنائية (الانفتاح/ الانغلاق)، فعندما تكون النصوص منغلقة على نفسها فإنها تصبح بعيدة عن مستوى النظر، وهذا يتعارض مع رؤية القفاش وحرصه على أن تكون قصصه متاحة "في مستوى النظر" وقابلة للتداول في سياق التلقي تطوي بداخلها المعاني، وتفصح عن مضمونها لكل قارىء دون انغلاق محكم. فالنص عنده يجب أن تكون له نافذة سواء مغلقة أو "مواربة" كنوع من المراوغة، يكسبها للنص فلا يكون سهلا ومتاحًا منذ القراءة الأولى بل يحتاج إلى بذل القارىء بعض الجهد في فهمه للمعنى الدلالي الذي يرمي إليه النص دون أن يكون جهدًا بلا عائد، فيقبل "عم محمود" نصيحة ابنته: "كانت هي صاحبة الاقتراح بأن يوارب الشباك المطل على الشارع ليستطيع أحد القفز وفتح الباب له حينما ينسى المفتاح..." (القفاش، 2012،ص13)

يتكرر الموتيف ليس فقط رأسيًا في القصة الواحدة وإنما يتكرر بطريقة أفقية تتوزع على القصص، فيشير القفاش في قصة أخرى إلى الدلالات السابقة نفسها، ويعقد مشابهة بين النصوص شديدة الإحكام والانغلاق والنوافذ محكمة الغلق بالحديد، ويأتي الرفض على لسان المرأة في قصة "ضرورة الحديد"، فإصرار الزوج على إحكام غلق النافذة بالحديد يقابله رفض زوجته، وتحذر ابنها من عدم فتح الموضوع مرة أخرى أمام والده لعدم إعطائه الفرصة لمحاولة إقناعها "فهم أنها لا تريد إتاحة فرصة جديدة أمام والده ليعاود التحدث عن تركيب القضبان الحديدية على الشباك. استطاعت أمه –حتى الآن- منع تلك القضبان..." (القفاش، 2012،ص62) وهنا تتأكد المقصدية الدلالية نفسها التي يرمي إليها الكاتب فالنص يجب أن تكون له نافذة ولكن دون إحكام غلقها بطريقة تتعدى على الحروف والمعاني وتمنعها أن تبين وتظهر .

موتيف "شباك" الدور الأرضي في قصة أخرى يرمى إلى دلالة جديدة تتعلق بالشعور بالاغتراب المصاحب للذات عند انتقالها لمكان جديد خاصة في قصة "مجرد انتظار" التي تحكي عن أصدقاء ثلاثة يلتقون في موعدهم كل شهر لصرف المعاش من مكتب بريد العتبة وهم يشعرون أنهم جزء أصيل من المكان يعرفون سكانه ويحادثونهم باستمرار، ولكن يضطرون إلى الانتقال إلى مكان آخر بعد تغيير مكان صرف المعاش فينتقلون إلى مكتب بريد حدائق القبة، وهناك يشعرون بالاغتراب، ويعمق هذا الشعور بداخلهم الشبابيك المغلقة في وجوههم لأنها تقطع أواصر المودة، مما يجعل الذات في المقابل تعظم الأماكن التي تشعرها بالأنس وتبدد شعور الوحدة "دقائق تفصلهم عن الحنفية ولكنها كانت كافية لتجديد ذكرى شارع البوسطة، وترجيح كفته في أي مقارنة مع شارع الحدائق الذي انتقلت معاشاتهم إلى مكتب بريده. يقارنون بين الشارعين وهم يتطلعون إلى الشبابيك المغلقة طول فترة وجودهم... مازالوا غرباء عن هذا الشارع لم يألف الناس وجودهم. وليست كل الشوارع مثل شارع البوسطة الذي يتسابقون في تضخيم صفاته ليصير نوعًا فريدًا لن يتكرر. ويتذكرون أن الماء لم يكن ينقطع عنهم، ولا أحد من سكان الأدوار الأرضية تضايق من طرقهم على الشبابيك وتناول الزجاجات منهم لملئها، كما كانوا يتبادلون معهم الأحاديث، ويطمئنون

على صحتهم، ويحتفظون لهم بنصيبهم من أضحيات العيد والنذور التي يوفون بها." (القفاش، 2012،ص116)

وهكذا تقف الشبابيك المغلقة في وجه الأحاديث والحكايات التي تتوقف، والمواقف التي تبتر، والتواصل الإنساني الذي يتعطل فيتولد الشعور بالاغتراب.

كما أن الشباك يسمح بالانفتاح على الخارج والانصهار بالشارع فتكثر القصص والحكايات بمشاركة ساكني الدور الأرضي ولو بالمشاهدة والاستمتاع، ويصبح الفرد متصلا بدائرة إنسانية واسعة مثلما رصد القفاش في قصته "شطرنج" : يقول الراوي عن شقة صاحبه ياسر في الدور الأرضي "صرت أتخيل الشارع غرفة كبيرة ملحقة بشقتهم" (القفاش، 2012،ص30)، فضلا عن ارتباط الشباك دائما باللعبة وخاصة الكرة، واللعبة داخل النص أداة التسلية، إنها المخرج الذي تجد فيه الذات متنفسا بعيدا عن الواقع بآماله والآمه، فتجمع كل المراحل العمرية الأطفال، والشباب، والرجل الكبير الذي يبلغ سن المعاش ويسكن الدور الأرضي، ولكنه يلعب بطريقته الخاصة؛ فهو وإن أبدى ضيقه وتذمره من اللعب بالكرة في الشارع فإن الأمر في باطنه يختلف تماما؛ لأنه يحقق له المتعة التي تخلصه من الشعور بالسكون الذي يسيطر عليه بعد سن المعاش، وهو خيط درامي واقعي التقطه القفاش من الحياة ورصده على الوجه الآتي، إذ يقول الراوي الخائف من جارهم المتربص له وللاعبين في قصة "اللعب":

"مرة اندفعت الكرة نحو الشباك حتى ظننا أنه سينفتح من قوة اصطدامها به. وتوقفنا عن اللعب. ومنا من اختبأ في مداخل العمارات الأخرى في انتظار أن يطل علينا ويشتمنا. لكن لم يحدث شيء. وظننا أنه ليس موجودًا وأكملنا المباراة. وما إن اقتربت الكرة من باب العمارة حتى خرج من مخبئه مسرعًا، وقبض عليها ودخل بها إلى شقته . انتظرنا أن يتراجع عن قراره، ويفتح الشباك ويلقيها لنا بعد توبيخنا كما يفعل ساكنو الأدوار الأرضية في شارعنا. لكن الكرة لم ترجع. ولم ينفتح الشباك. أعادتها إلينا زوجته في اليوم التالي. وصرنا نعرف حينما يغيب صياحه، أنه يختبىء وراء الباب في انتظار القبض على الكرة. لم يشكُ أبدا لأهالينا. حصر الموضوع بيننا وبينه فقط. كأننا صرنا جزءا من انشغالاته بعد خروجه إلى المعاش. كما صار هو جزءًا من لعبنا." (القفاش، 2012،ص9، 10)

يصور القفاش الكرة في نصه معادلا يحاكي حالة السعي الدائم في ارتباطه بالحركة التي افتقدها الساكن بعد بلوغه سن المعاش، وبحثه الدائم وراءها يلخص حالته النفسية ومحاولة إلقائه بنفسه مرة أخرى داخل صخب الحياة ليتعامل مع الآخرين ويصنع محورًا دراميا يخلصه من السكون ويعوضه عن خذلان الواقع له، فيحاول في كل مرة يقبض فيها على الكرة بنجاح أن يتمسك بحياته، خاصة أن اللعبة اكتملت أطرافها كونها لعبة جماعية وليست فردية تحتاج إلى المشاركة الإنسانية التي تتيح للذات أن تحقق انتصارا على الآخرين وأن تشعر بلذة هذا الانتصار، وقد اتسعت مساحة اللعبة في متتالية القفاش الحريص على الجانب الإنساني ولكن يقدمها بطريقة مختلفة في قصته "شطرنج" فيوازي فيها بين خطين دراميين كل خط فيهما قائم على لعبة بخلاف الأخرى، أما اللعبة الأولى فهي لعبة الشطرنج التي يتفوق فيها الراوي على صديقه ساكن الدور الأرضي، واللعبة الأخرى لعبة واقعية يخسر فيها الراوي وهي التعرف على الحركة في الشارع من خلال الصوت الذي يمرره الشباك إلى مسامعهم، والفضول المعرفي هو القانون الحاكم للعبتين وهو الدافع وراء سعي الذات خلف ما لا تعرفه وما هو غير معلن لها، وقد ساعدهما فضولهما على تعلم خططا في الشطرنج تتيح لهما الانتصار على أصدقائهما، كما دفع الراوي لمحاولة تعلم اللعبة الحقيقية الواقعية التي يلعبها صديقه ياسر دائما بمنتهى البساطة لأنه يسكن الدور الأرضي الذي يعد بمثابة بوابة الإدراكية تصل ساكنه بالعالم الخارجي عبر الشباك يقول الراوي:

"فهمت يومها بأنني لا أستطيع أن أكون مثل ياسر في التعرف على الشيء من صوته إلا إذا سكنت معه في شقته. لما كان هذا مستحيلا لم يعد أمامي سوى أن أرهف سمعي أثناء لعبنا الشطرنج محاولا تبين العلامة المميزة لكل صوت، خاصة الأصوات التي تبدو متشابهة... نسمع صوت ركض في الشارع فيقول" كلب الواد علي" وأطل من الشباك فأجده هو بالفعل وليس كلبًا آخر من كلاب الشارع. يعلو صوت إغلاق باب عربة فيقول: "الأستاذ حسين رجع بدري النهاردة"..." (القفاش، 2012،ص31)

فيتجسد مشهد داخلي ومشاهد أخرى خارجية والرابط بينهم الشباك ونوافذ المعرفة سواء أكانت الصوت أم الرؤية.

هكذا ومما سبق يتضح تكرار الحوافز على نحو أفقي بين قصص المتتالية، وتتأكد ضرورة توظيفها لوصل قصص المتتالية ببعضها، وهي تقنية تنسحب على المتتالية من فن الرواية والرواية القصيرة (Novella) بخلاف القصة القصيرة؛ نظرا لصغر حجمها مقارنة بهذه الأنواع وعدم الحاجة إلى الربط بين قصصها كما هو الحال في المتتالية.

المكان:

المكان هو المرتكز في الأعمال السردية، "وقد برع المبدعون العرب في رسم الحيز الأدبي منذ عهد المعلقات في زمن الجاهلية. وجاء كتاب المقامات وحُكاة الحكايات (ألف ليلة وليلة، مقامات الهمذاني، مقامات الحريري ..إلخ) فحلقوا كل تحليق في رسم الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية." (مرتاض، 1998م، ص 130)، والأدب في العصر الحديث لم يتخل عن هذا العنصر السردي المهم، بل صار في كثير من الأعمال هو المحور الأساس.

الدور الأرضي عند القفاش ليس مجرد فضاء مكاني بل هو الفكرة الأولى أو اللبنة الأولى لأي عمل فني فيحرص على دعمها والانتصار لها كونها الأساس الذي يحمل فوقه المبنى كله، لذلك لا ينفصل عن معاني الثبات والاتزان والقوة التي يحرص القفاش على بثها في نصوصه، فهو المكانة التي ارتضاها لأدبه بأن يكون في مستوى النظر فاستطاع أن يجد له مكانًا متفردا متميزا ومساحة يعلن فيها عن فكره ورؤيته.

ولابد من علاقة تجمع الدور الأرضي بالأدوار فوقه بوصفه جزءًا من كل تماما مثل المتتالية فكل قصة فيها قائمة بذاتها، ومتصلة في الوقت نفسه بالقصص الأخرى.

ثمة رابط لفظي مكاني يجمع قصص متتالية القفاش معًا متمثلا في تكرار كلمة (الشقة) في أربعة عناوين منها (وصف الشقة/ شقة مهجورة/ شقة مؤقتة/ الفرجة على الشقة)، وهناك رابط آخر درامي يتعلق بالمكان أيضًا يصل بين قصص أربعة وهي (وصف الشقة)، (مواصلة الوصف)، (الفرجة على الشقة)، (وهو ينزل) فكل قصة منهم تعد حلقة تفضي إلى الأخرى وتتصل بها فتتابع الأحداث وتتنامى، كما تكررت كلمة (وصف) في عناوين قصتين من المتتالية نفسها (وصف الشقة/ مواصلة الوصف).

في القصة "وصف الشقة" يبحث والد الراوي عن الصحبة التي ترتبط بالسكن في الدور الأرضي لذلك يصر الزوج على السكن في هذا البيت "لم يذكر أبي لها أي شيء عن لقاءاته مع صاحب البيت. وكيف أنه يشبهه في حكي الحكايات وتذكر أيام زمان، ولا يمل من استرسال أبي في الحكي مهما طال الوقت. بالإضافة إلى إصرار صاحب البيت على أن يلتقيا دائمًا بغض النظر عن مسألة إتمام تأجير الشقة." (القفاش: 2012، ص20)

مواصلة الوصف ما هو إلا مواصلة البحث عن الجليس، عن الإحساس بالذات وسط الآخرين، وليس مجرد مواصلة لوصف الشقة، فالشقة هي الذريعة التي أعاد بها والد الراوي علاقاته مع أصدقائه القدامى، وجعلته يرفع سماعة الهاتف مستمتعًا بممارسة فعل الحكي.

ولا شك أن فعل الوصف -على مستوى الدراسات السردية- لا ينفصل عن السرد، فلكي تستمر الحكاية وتستمر العلاقات يفرض الوصف نفسه، وهذا الاستيعاب للعلاقة الوثيقة بينهما هو ما جعل القفاش يوظف الوصف في متتاليته رغبة في استمرار المكالمات وعدم الرغبة في انقطاعها لأنها تصله بأصدقائه، لإذ يقول الراوي: "وكان يصعب عليه إنهاء المكالمات مع الأصدقاء القدماء، فقد كانوا يستغرقون في الحديث عما حدث لهم خلال سنوات طويلة. ويعدهم أبي بالاتصال بهم مرة أخرى بعد العثور على المشتري. وأحد هؤلاء الأصدقاء ظن أن العرض مقلب من مقالب أبي التي اعتاد على أن يوقعه فيها "أيام زمان"، وظل يضحك متذكرًا تلك الأيام التي لا تعوض بينما لم يتوقف أبي طول المكالمة عن ترديد "أنا بتكلم بجد". لم يمل من تكرار وصف الشقة لهم، وأن الغرفة فيها تسع ما يوضع في غرفتين... وكان يعاود الاتصال بأي واحد أحس بالتردد في رفضه، ويحاول أن يقنعه وقد يمنحه فرصة أخرى لإعادة النظر." (القفاش2012، ص80،79)

وهكذا يتضح الدور المهم للمكان ومفرداته في متتالية القفاش، ولاسيما الدور الأرضي الذي يعد بمثابة البنية الأساسية للعمل بأكمله، وتأتي معالجته في قصصها بطريقة تقربه من الرواية في تكرار فضاء بعينه هو الأساس، وإن تعددت الأماكن فيها ولكن يبقى مكانًا محوريًا، أما الاختلاف فيأتي في هذه المتتالية من اختلاف شخصياته في معظم الأحيان مع تكراره في كل القصص.

الشخصية/ الراوي:

الشخصية مكون سردي مهم،" فالشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسًا. فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت، ربما، في جنس المقالة." (مرتاض، 1998م، 90)، ويختلف توظيفها طبقا لطبيعة النوع السردي، فإذا كانت تختلف وتتنوع من قصة إلى أخرى في المجموعات القصصية، فضلا عن انتهاء دورها بانتهاء كل قصة فإن الأمر يختلف بصدد الرواية التي تكثر فيها الخيوط الدرامية وتنمو الشخصيات وتتطور وتدخل في مزيد من العلاقات في تتابع سببي منطقي.

أما المتتالية القصصية فأحيانا يتعدى دور الشخصية القصة الواحدة – وبذلك تبعد عن دائرة القصة القصيرة بمقدار ما تتماس مع دائرة الرواية - بل إن الشخصية قد تصبح الرابط عندما تتكرر في بعض القصص أو تستمر الشخصية نفسها معنا على مدار قصص المتتالية كلها، وبالرغم من ذلك فإن المتتالية لا ترقى إلى مستوى الرواية بل تختلف عن الرواية التي يحكمها "تطور خطي للأحداث والشخصيات من فصل إلى فصل، وهناك –غالبا- شخصية محورية تتجمع حولها الأحداث، وحين ينتهي القارىء من الرواية يكون الكشف قد تم واكتملت المتعة وتحددت المصائر، أما في حلقة القصة القصيرة فالأمر مختلف تمامًا: إن القارىء يتابع القصص وكأنها أجزاء متحركة على لوحة واحدة، أو قل إنه يقرأ المجموعة في حركة ذهاب وإياب مستمرة بين القصص. لابد للقارىء أن يظل في حركة بندولية بين هذه الأجزاء المتحركة، ويقرأ المجموعة من أولها إلى آخرها ومن آخرها إلى أولها، أو قل ينتقل من كل قصة في المجموعة إلى بقية القصص.

والحلقة لا تتقدم على نحو خطي مستقيم، وإنما تتطور وتتقدم الحركة فيها من خلال تكرارية عناصر معينة (شخصيات- صور- أماكن.إلخ) ومع كل مرة جديدة يتكرر فيها العنصر تضاف إليه لمحة جديدة؛ فتتطور الصورة الكلية في عقل القارىء وتتكشف له أشياء وعلاقات جديدة." (دومة، 1998م، ص270، 271)

لا نركز في هذه الدراسة على التشكيل الجمالي للشخصيات وقرائنها، وإنما ننظر إليها بوصفها مرتكزًا أساسيًا وعنصرا فاعلا في بنية المتتالية ووصل قصصها معا بصورة تحتفظ لها بخصوصيتها، وقد كشف التعامل مع متتالية "في مستوى النظر" عن دور المكان "شقة الدور الأرضي" بوصفه شخصية محورية،

منه تتفرع المشاهد واللوحات وما يحكمها من علاقات، وهو العنصر المتكرر في القصص وعبره تضاف اللمحات وتتطور الصورة الكلية عند المتلقي، فالقصص كلها تنتمي إلى العالم نفسه وتنطلق من المكان نفسه.

ترتبط معظم قصص المتتالية نفسها بشخصية ثابتة يأتي ذكرها مع الدور الأرضي وهي شخصية ساكنه وإن اختلف اسم الساكن من قصة لأخرى، فيتردد ذكره في قصص (اللعب/ المفتاح/صداقة/ شطرنج/ في متناول اليد/ الوقوف في البلكونة/ مسألة المنور/ ضرورة الحديد/ حكاية المغارة/ شقة مؤقتة/ في حضرة الشيخ/ الفرجة على الشقة)، كما أن ساكني الدور الأرضي في بعض هذه القصص يجمعهم اللقب الذي يطلقه الراوي عليهم فتطالعنا عبر الصفحات شخصيات (عم حسن/ عم محمود/ عم سعيد/ عم محمد/ عم يحيي/ عم مسعود/ الحاج إسماعيل/ الشيخ)، فضلا عن أنهم يجمعهم معا سن المعاش الذي وصل إليه عم حسن في قصة "اللعب"، وعم محمود في قصة "المفتاح"، وعم سعيد في قصة "صداقة"، وعم محمد في قصة "الوقوف في البلكونة".

تكرر حضور بعض الشخصيات في قصص من المتتالية، وذلك الحضور يسمح لخط درامي أن يمتد كحلقة وصل بين القصص، وإن تباعدت على مستوى الترتيب الداخلي لقصص المتتالية التي يتسع المجال فيها لالتحاق شخصيات جديدة أخرى في كل قصة منهم تباعا فتتعدد المشاهد في قصص (المفتاح/ وصف الشقة/ مواصلة الوصف/ الكوبري).

في قصة (المفتاح) نجد الراوي الشخصية المشاركة وهو بطل القصة نفسها أيضا يزور أخويه، ويقضي إجازة الصيف عندهما، وهناك يتعرف على ساكن الدور الأرضي عم محمود الذي يستعين به في كل مرة ينسى فيها المفتاح داخل الشقة ويخرج، فيضطر الراوي للقفز من الشباك وإنقاذ الموقف.

"تكرر نسيانه المفتاح، وتكرر النداء عليّ لأتولى مهمة القفز داخل الشقة وفتح الباب له. كان معتادًا على أن ينادي على أحد أخويّ، ومنذ أن وصلت لأقضي إجازة الصيف معهما كلفني أخي الكبير بتلك المهمة. وأعطاني عدة الشغل: كرسي بلاستيك أرفعه إلى أعلى وأنا نازل السلم..." (القفاش، 2012، ص14)

تظهر شخصية الراوي المشارك مرة أخرى بصحبة أخويه ووالده ووالدته في قصة "وصف الشقة"؛ فالأب يبحث عن شقة في القاهرة ليجمع شمل عائلته بعد التحاق ولديه بالجامعة، ويصر على شراء شقة الدور الأرضي في حين ترفض زوجته، ويستقر الأمر على السكن في شقة الدور الثالث رغما عنه.

"كنا نسكن وقتها في المنيا، وبعد أن التحق أخواي بجامعة القاهرة ازداد قلق والديّ عليهما من أن يظلا بمفردهما. فسافر أبي ليبحث عن شقة ننتقل إليها. وكان أبي في كل مكالماته مع أمي، وبعد أن يسهب في وصف شقة الدور الأرضي، يتعجل موافقتها حتى يلتئم شمل الأسرة قبل بدء الدراسة..." (القفاش، 2012، ص19، 20)

وفي قصة مواصلة الوصف تظهر الشخصيات نفسها وتتسع الدائرة لتدخل معها شخصيات أخرى جديدة فيستمر الأب في مواصلة وصف شقة الدور الأرضي، ويتجدد عرضه مرة أخرى على زوجته بأن يتم الانتقال إليها ولكنها ترفض مجددا، وعندما تستعين به زوجة الحاج مأمون بعد وفاة زوجها ليجد لها مشتر للشقة يتولى الأمر ويبدأ بعرضها على جميع أصدقائه مسهبا في وصفها بلا ملل "عرضت عليه في المكالمة شراء شقة الدور الأرضي. فهي تعرف مدى حبه لها ورغبته القديمة في السكن فيها. أفهمها أبي عدم توفر سعر الشقة معه لكنه سيعثر على مشتر مناسب يثق فيه..." (القفاش، 2012، ص79)

في قصة الكوبري تصاحبنا شخصيات جديدة مع الراوي المشارك الذي يذهب للقاء صديقه في شقته، وهناك يقابل والدة صديقه التي تشعر بالضيق بسبب الكوبري الذي يمر أمام البلكونة فيمنعها من الجلوس بحريتها، ومن النظر إلى الأفق الرحب أمامها، وهنا تستدعي قصة والد الراوي ووالدته التي رفضت قديما السكن في الدور الأرضي "فاجأتني مرة بتذكرها الحكاية التي لا أعرف متى حكيتها عن رفض أمي السكن

في الدور الأرضي، وإصرارها على الرفض رغم محاولات أبي إقناعها. وأكدت بحماس على صحة قرار أمي، وأنها كانت ستندم لو تراجعت عنه. لم يفاجئني أن تعليقها كان متأخرًا سنوات فقط بل أيضا غضبها الشديد من اقتناع أبي بالدور الأرضي، وتشبيهها موقفه بالكوبري الممتد أمامها، ورأت الاثنين يشتركان في عدم فهم معنى أن تطل على الفضاء الواسع." (القفاش، 2012، ص104)

وهكذا يتضح الارتكاز على شخصية الراوي في ضم بعض القصص معا، وإذا تتبعنا الراوي عند القفاش سنجد أنه تأرجح ما بين الحضور/ الغياب من ناحية المشاركة في صناعة الحدث والموقف، فإذا به يسهم ويشارك في بعض القصص بضمير المتكلم، ويغيب عن قصص أخرى مكتفيًا بضمير الغائب، ومن ثم اختلفت زاوية الرؤية حيث تثبت الكاميرا وتلتقط المشاهد، وتنوعت- طبقا لتصنيف جان بويون- ما بين الرؤية مع أو المصاحبة والرؤية من الخارج والرؤية من الخلف.

أما القصص التي شهدت حضورا قويا للراوي بوصفه أحد شخصياتها؛ فإن الرؤية المصاحبة كانت هي المسيطرة حيث "تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. وتستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدىء بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية. والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدًا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة." (لحمداني، 1991، ص 47،48)

في هذه الزاوية المصاحبة يكون الارتكاز منصبا على جانب الأفعال الصانعة للأحداث بعيدا عن الغوص في النفوس والبحث وراء مجريات الأحداث وبواطن الأمور، وقد اعتمد القفاش على هذه الزاوية بشكل أساسي في مجموعة من لوحاته ومشاهده منها (اللعب، المفتاح، وصف الشقة،صداقة، شطرنج، مواصلة الوصف..)، حيث نجد الراوي متصلا بالأحداث مشاركًا فيها بصيغة ضمير المتكلم، و"عندما يقترب الراوي من الشخصيات اقترابًا شديدا حتى يصبح واحدًا منها فإن موقعه في هذه الحالة يمتزج بموقعها، ويصبح الزمان هو عينه زمانها الذي تتحرك خلاله." (الكردي، 2006، ص120)

أما الرؤية من الخارج فتقل مساحتها مقارنة بالرؤية المصاحبة، فلا يكون فيها الراوي حاضرا وإنما تروى القصة بضمير الغائب، وفي الوقت نفسه لا يتحكم في الشخصيات، "والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال" (لحمداني، 1991، ص48)، وقد تجلت هذه الرؤية في بضع قصص منها "الوقوف في البلكونة، مسألة المنور، ضرورة الحديد، حكاية المغارة."

جاء في قصته "الوقوف في البكونة":

"بعد أيام قليلة من بنائها بدأ في الخروج وكنس المنطقة تحت البلكونة. كان يخرج بعد المغرب بمقشته ذات الذراع الطويلة، ويركز عينه على أسفل البلكونة ولا يلتفت إلى أحد يمشي أو يطل من البيوت المواجهة. كان يبدو خارجًا إلى مهمة محددة لا يريد أن يشغله عنها شيء ولا أن تقلقه نظرات الآخرين. وعندما يعثر حتى على عقب سيجارة يزداد اقتناعه بضرورة ما يفعله فلا يمكن أن يطل منها وهو قلق من وجود شيء تحتها، يحس لحظتها كأنه يطل على الناس من فوق كومة قمامة يتخيلها تتصاعد حتى تغطيه. حاولت زوجته وأولاده منعه من الخروج فالأمر لا يستحق، مجرد علبة أو ورقة، لكنه لا يقتنع بكلامهم فشيء واحد مثل صندوق كامل أفرغ تحتها. وصارت زوجته تكرر ندمها على السماح له ببناء البلكونة التي جعلته ينظف الشارع ويخرج أمام الناس بمشقته الطويلة .لم ير أحدا يرمي أو يصوب ناحيتها أي شيء. ويعرف أنه بعد خروجه إلى المعاش بعد شهور قليلة لن يضطر للكنس فسوف يتوفر له الوقت لمراقبة المكان جيدا. وحينما

يتساءل ابنه الكبير ساخرا "حتمسك كل واحد يرمي حاجة تحتها؟". لا يرد عليه متضايقا من سؤاله ولأنه لم يحدد طريقة المراقبة." (القفاش، 2012، ص 48، 49)

وهكذا قدمت القصة بضمير الغائب في ظل تخفي صوت الراوي وراء الأحداث، بل يترك المجال مفتوحا أمام الأصوات الأخرى؛ كصوت الزوجة أو الابن، وتتسع مساحة الأوصاف معلنة عن قدرتها في نقل المشاهد.

الرؤية من الخلف سيطرت على القصص الأخيرة في المتتالية (لحظة، لا أحد يرى، وهو ينزل، المشي)، حيث يستطيع الراوي "أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال"،(لحمداني، 1991، ص48) وهذا النوع من الرؤية يتناسب مع طبيعة هذه القصص؛ كونها تقوم على إظهار الأبعاد النفسية لشخصياتها، فقصة "لحظة" مثلا قائمة على سرد مشاعر مختلطة لبطلها بعد أن تبدل حاله وصار يعيش بمفرده في البيت نفسه الذي كان سابقا يضج بالصوت والحركة والمشاعر الدافئة، فمات الجميع ولم يتبق منهم إلا أخاه محمد الذي انتقل ليعيش برفقة زوجته في مكان آخر "مثل تلك اللحظات هي ما تجسد موتهم، وتجعل أهون فعل مثل أن تفتح باب شقتك شاهدا على قبورهم المتناثرة في أنحاء مختلفة.

غير معروف عنه أنه يمكن أن تأسره لحظة مثل هذه، وأن يظل فيها منذ دخوله وجلوسه على الكرسي المواجه للباب. لا يرغب أو لا يقدر على الخروج من أمنيته أن يكونوا في انتظاره. لم يكن يريد إخبارهم بخبر يفرحهم، أو يستشيرهم في مشكلة تواجهه. فقط كان يريدهم الآن..." (القفاش، 2012، ص122،121)

وهكذا تسمح خريطة السرد في متتالية القفاش بتعدد زوايا الرؤية؛ نظرا لأن السارد ليس واحدا في القصص كلها، وبالرغم من ذلك فقد بدا الاعتماد عليها جليا في ربط المسار الدرامي وخاصة في تلك القصص التي قدمت بضمير المتكلم، فضلا عن أن تناول متتالية القفاش أظهر أمرا مهما يتعلق ببنيتها، فعناصرها الفنية وتقنياتها تتلاحم معا وتتحد بحيث إن كل مكون سردي فيها يفضي إلى مكون آخر، فالحديث عن الشخصيات يأخذنا للمكان "الدور الأرضي" وساكنيه ، و يستدعي الراوي بوصفه شخصية مشاركة ومدى تدخله، وهذا البناء الفني يقيم لفن المتتالية خصوصيته الفنية التي تقيمه جنسا أدبيًا يأخذ من بنية القصة شكلها الخارجي ويلتقي مع فن الرواية في الامتداد التوظيفي لبعض المكونات السردية .

التيمة:

إن "أول ما يصنع إطارا لمجموعة من القصص، ويفضي بها إلى تصميم كلي واحد يقترب من الرواية، هو دورانها حول تيمة محورية واحدة." (دومة،1998م، ص 276) ولكن هذا قد يصعب أن نجده في قصص المتتالية كلها؛ ذلك أنها "قد لا تتناول جميعها نفس الموضوع بشكل حاسم ومتصل، فقط تحوم حوله من بعيد...دون أن يتناولها الكاتب بشكل مباشر ومتصل كما في الرواية." (دومة،1998م، ص 277)

تيمة البحث هي الأكثر ارتباطًا بقصص متتالية القفاش سواء أكان بحثا ماديا أم معنويا حسب توظيفه وتناوله للموضوع في كل قصة، انشغل القفاش بسمة إنسانية ليست حكرا لمجتمع دون آخر، من ثم فإنها تلقي بظلال الواقعية على العمل الأدبي، فجاءت قصصه ثرية ومتزنة في عرض لقطات ومشاهد حية متصلة بالواقع، على سبيل المثال تجلت تيمة البحث المادي في محاولة العثور على الشقة الملائمة في قصتي "وصف الشقة، والفرجة على الشقة" أما القصة الأولى فتقوم على حكاية عائلة انتقلت إلى القاهرة للسكن فيها عقب التحاق الأبناء بالجامعة وهناك يصر الأب على السكن في شقة الدور الأرضي في حين ترفض الأم ويستقر الأمر على السكن في شقة الدور الثالث، والقصة الثانية فيها الراوي يبحث عن شقة ويعرض عليه صديقه محسن شقة قريبة من السجن وينتهي الأمر برفضه السكن فيها بعد مقابلته للبواب وزيارة موقعها، فتبرز الإشارة إلى العلاقة التي تحكمنا، وهي علاقة طردية، بين فكرة البحث نفسها والحياة، فما

دامت الحياة مستمرة فالبحث مستمر أيضا بلا توقف؛ تلبية للرغبات وتحقيقا للأمنيات، قد نصطدم بالواقع ونتعثر ولكن نعاود البحث من جديد، كما أن دلالة اسم محسن تشير إلى الفعل المنسوب إليه داخل القصة المرتبط بفعل الإحسان وسعيه في الخير ومساعدة الراوي.

اسم قصته "المغارة" يرتبط بمفهوم البحث أيضا، فضلا عن ارتباط الدلالة الثقافية لهذه الكلمة بإحدى القصص الشهيرة التي استدعاها الكاتب بقصد، فقد أطلق مسعود ساكن الدور الأرضي اسم المغارة على الحجرة التي كانت مخصصة لسكن البواب قبل أن يحولها صاحب البيت إلى مخزن له، ويدخلها كل مرة يزور فيها البيت ويفتش بداخلها "اعتبر السكان المخزن قضية تخص الاثنين، لكنهم كانوا يرددون أحيانا "المغارة" التسمية التي أطلقها عليه مسعود. فتسمع أما تصيح في ابنها أن ينزل ليحضر لها ما وقع منها عند باب المغارة، أو أحدا يطلب من السباك أو الكهربائي أن يركن عجلته جنب المغارة. ويبتسم الجيران مجاملة لمسعود وهو يكرر وصف صاحب البيت بأنه آخر من تبقى من الأربعين حرامي، أو من عينوه بوابا على مغارتهم بعد خروجه إلى المعاش." (القفاش، 2012، ص68)

ربط القفاش المغارة بالمغامرة التي أراد الأصدقاء الثلاثة معايشتها بأنفسهم، وفضولهم الذي دفعهم إلى دخولها بعدما نسى صاحب البيت القفل مفتوحا، فبعدما كانوا يتبادلون المجلات فيما بينهم ويستمتعون بفعل القراءة والمغامرة المكتوبة على الورق أصبح الأمر متاحا أمامهم ليكونوا هم أبطالها ويستمتعوا باكتشافاتهم مثل الأبطال فربط المغامرة بفعل القراءة، مرة بتوظيف اسم "سمير" الذي يستدعي فور نطقه مرحلة الطفولة و"مجلة سمير" الشهيرة ومرة بذكر اسم قصة "تان تان".

أما سمير فقد كلفه والده بغلق قفل المغارة بعد مهاتفة صاحب البيت له، ولكنه أراد أن يجعل من نفسه البطل الوحيد في الحكاية، ويظل يستكشف بمفرده "مد سمير يده ليأخذ القفل... فجأة أعطاه أشرف القفل مظهرا عدم اهتمامه. راهنوا على أن المفاجأة ستجعل سمير لا يطلب الكثير. وسيرضى عبد الرحمن إذا لزم الأمر بإطالة فترة إعارة مجلة "تان تان" له..." (القفاش، 2012، ص70)

ولم يغفل القفاش البحث المعنوي في قصصه كالبحث عن الراحة النفسية المرتبطة باختيار المكان المناسب، فالأمر تخطى مجرد الحصول على المكان المتمثل في الشقة إلى الإحساس بالمكان الذي سيتشكل فيه رصيدنا من الذكريات، ويكون عالمنا الصغير بعيدا عن ضوضاء العالم الخارجي، ويحقق لنا مفهومي الخصوصية والسعادة معا؛ لأن ما يصيب النفس من آلام يكون أشد وطأة وأكثر حدة والمتسبب في ذلك الفشل في الوصول لما ترغبه النفس وتتمناه.

في قصة (الوقوف في البلكونة) يحول الأب –ساكن الدور الأرضي- الشباك المطل على الشارع إلى بلكونة ويجد راحته في الوقوف بها تشبها بالأدوار العالية، وبالرغم من ذلك فإنه يشعر بأن شيئا ينقصه أو ان الأمر لم يكتمل كما أراد له فلن يستطيع أن يعلق بها زينة رمضان الممتدة من العمارات المقابلة له نظرا لاقتراب البلكونة من الشارع فضلا عن رفض زملائه وأصدقائه الوقوف فيها معه برغم إصراره على ذلك.

هكذا يظل البحث النفسي عن سبل الراحة مستمرا مثلما نجد هذا الخيط النفسي ممتدا في قصة (شقة مؤقتة) التي تنتقل إليها إيناس للسكن فيها مؤقتا حتى تنتهي أعمال الإصلاح في بيتها القديم، فلا تتوقف عن تبديل مواقع الأثاث بحثا عن الراحة النفسية التي قد تتحقق في انتقال قطعة أثاث من مكانها إلى مكان آخر ولا نغفل دلالة اسم إيناس المصاحبة لمعاني الأنس والألفة وهي ما تبحث عنه في مكانها الجديد.

هذا الإحساس النفسي أيضا هو ما يشغل الشخصية وتبحث عنه في قصة "الكوبري" بعدما افتقدت الإحساس بالمكان، فقد وجدت راحتها في سكن الدور الرابع بعيدا عن ضوضاء الشارع، ولكن الكوبري الذي شيد مؤخرا كان سببا في ضياع استمتاعها بالمكان وفقدها للخصوصية، وجعلها تشعر وكأنها تسكن الدور الأرضي بعدما أحاطتها الأنظار، وفي قصة (لحظة) يتعمق الشعور بالفقد والبحث عن الونس بعدما

فقدت الشخصية عائلتها وعانت من الوحدة والسكن بمفردها. وهكذا تظهر تيمة البحث بوصفها الإطار الذي يجمع قصص متتالية القفاش ويقربها من الرواية.

يمكن أن نوجز القول عن متتالية "في مستوى النظر" في النقاط الآتية:

- نقر بالجذور العربية لفن المتتالية - وقد اعترف بها الغرب قبلنا- التي تمتد إلى "ألف ليلة وليلة"، وكتب الأخبار.
- مصطلح "المتتالية" –من وجهة نظر الدراسة- هو الأكثر ارتباطًا وصلاحية للتعبير عن هذا اللون السردي الحديث.
- هناك علاقة طردية رابطة بين المتتالية وسياق التلقي نظرًا لحاجتها لسد الفجوات النصية التي يخلفها ضم القصص معًا.
- يمكن تلقي المتتالية على أنها عمل متكامل كل قصة فيه تتعلق بالأخرى وترتبط بها بحيث يمكن أن نطالعها كرواية، كما يمكن قراءة أي قصة داخل المتتالية كوحدة فنية مستقلة بذاتها بشكل منفرد بمعزل عن القصص الأخرى دون أن يسبب ذلك خللا.
- توظف التقنيات السردية في المتتالية القصصية بطريقة خاصة تجعل منها مكونات رابطة تصل قصص المتتالية ببعضها.
- العتبات النصية (العنوان-الاستهلال) لهما دور كبير في متتالية القفاش كونهما يلقيان بظلالهما على الدلالة الكلية للعمل بأكمله، فالعنوان تتوزع دلالته على القصص جميعها، وبنية الاستهلال تحمل كلمات بمثابة مفاتيح دلالية يتردد ذكرها في القصص.
- الحوافز (Motives) تتكرر في متتالية القفاش بطريقة أفقية، وتربط المتتالية بفن الرواية وخاصة الرواية القصيرة (Novella) لاعتماد هذه النصوص القصيرة على العنصر التكراري في ربط أجزائها معًا.
- المكان يشكل المكون السردي المحوري في متتالية القفاش، بل هو الشخصية المحورية، فتتكرر مفرداته، ومن خلاله يمتد الخط الدرامي للأحداث بين عدة قصص، فلم يعتمد القفاش على وحدة الشخصيات وتكرارها بمقدار ما اعتمد على المكان نفسه –الدور الأرضي- في العمل بأكمله.
- المكان في متتالية القفاش يقيم صلة مع فن الرواية؛ نظرا لاعتمادها على مكان محوري أساسي هو صلب العمل، وإن تعددت الأماكن فيها بخلاف المجموعة القصصية التي يختلف فيها المكان من قصة لأخرى.
- ما يدعو للانتباه أن الشخصية المرتبطة بالدور الأرضي، ومن ثم يتكرر حضورها في عدة قصص لتستمر البنية الدرامية، هي شخصية الراوي المشارك.
- لم تعتمد المتتالية على زاوية واحدة للرؤية، بل تنوعت ما بين رؤية مصاحبة، ورؤية من الخارج، ورؤية من الخلف، وهذا لا يتعارض مع فن الرواية التي تختلف فيها زوايا الرؤية بخلاف القصة القصيرة التي لا تسمح بنيتها بذلك.
- من الدراسة يمكننا استخلاص نتيجة تتعلق بهذا اللون السردي الحديث، فهو وإن يتماس مع القصة القصيرة في الشكل وطريقة العرض الخارجي، فإنه يلتقي مع فن الرواية من حيث المضمون وتوظيف الكثير من العناصر السردية.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع العربية:

1- ابن منظور، د.ت، *لسان العرب*، د.ط، دار صادر، بيروت.

2- دومة، خيري، 1998، *تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3- زيتوني، لطيف،2002م، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر.

4- عطية، رضا، 2012م، *مقال بكائيات إبراهيم أصلان للمدينة المهمشة والزمن المتسرب*، مجلة إبداع، ع 21،شتاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5- عمر، أحمد مختار، 2008م، *معجم اللغة العربية المعاصرة* ، ط1، دار عالم الكتب.

6- قطب، سيد محمد السيد، 1993م، *بناء السرد والخبر في إبداع المحسن التنوخي "دراسة لغوية أسلوبية"* ، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الألسن.

7- قطب، سيد محمد السيد/ د. صالح، عبد المعطي / د. صالح، سعاد، 2010م، *مئة صوت في القصة العربية*، دار الهاني، ج1.

8- قطب، سيد محمد السيد، 2017م، *أهل السرد*، ط1، دار مها.

9- القفاش، منتصر، 2012م، *في مستوى النظر*،ط1، دار التنوير.

10- الكردي، عبد الرحيم، 2006م، *الراوي والنص القصصي*،ط1، مكتبة الآداب.

11- لحمداني، حميد،1991م، *بنية النص السردي*، ط1، المركز الثقافي العربي.

12- مرتاض، عبد الملك، 1998م، *في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)*، ديسمبر،عالم المعرفة، الكويت.

13- نور الدين، صدوق، 1994، *البداية في النص الروائي*، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية.

المراجع المترجمة:

14- بروب، *مورفولوجيا القصة*، 1996م، ترجمة د/عبد الكريم حسن، د/ سميرة بن عمّو، ط1، دار شراع.

15- بلعابد، عبد الحق، 2008م: *عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص*،ط1، تقديم د/ سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم.

16- لوشر، روبرت، د.ت، بحث "*متوالية القصة القصيرة: كتاب مفتوح*" ضمن كتاب القصة الرواية المؤلف "*دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة*"،د.ط، ترجمة وتقديم: خيري دومة،دار شرقيات.

17- مانغونو، دومينيك،2008م، *المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب*، ط1، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

18- ويليك، رينيه، وآوستن وآرن، 1992م، *نظرية الأدب*، تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية.

المراجع الأجنبية:

19- J. Kennedy,Jerald, 2006, *Modern American Short Story Sequences, Composite Fictions and Fictive Communties*,Campridge University *Press.*

List of sources and references:

1- Attia, Reda, winter 2012, An article *" Ibrahim Aslan's crying for the marginalized city and the leaking time"*, Ibdaa magazine, the Egyptian General Book Authority.

2- Belabed, Abdelhak, 2008, *The "Atabbat" of Gerard Genette from the Text to the "Manas"*, presented by Dr. Saaid Yaqtin, 1st edition, Arab House of Science.

3- Doma, Khayri, 1998,*The Interference of Genres in the Egyptian Short Story 1960-1990*, The General Egyptian Book Organization .

4- Hamdani, Hamid, August 1991,*The Structure of the Narrative Text*,1st Edition ,The Arab Cultural Center.

5- Ibn Manzoor, *Lisan Al Arab*, Dar Sader, Beirut.

6- J. Kennedy, Gerald,2006, *Modern American Short Story Sequences, Composite Fictions and Fictive Communties*,Campridge University Press.

7- al-Kurdi, Abd al-Rahim, 2006,*The narrator and the narrative text*, 1st edition, Library of Arts.

8- Loescher, Robert, Research "*The Continuity of the Short Story: An Open Book*" within the Book of the Story-Novel author "*Studies in the Theory of Contemporary Literary Genres"*, translated and presented by: Khairy Doma, without edition or date, Dar Sharqiyat .

9- Mangono, Dominique,2008 , *Key Terms for Discourse Analysis*, translated by Muhammad Yayatin, 1st edition , Arab House for Science Publishers, Al-ekhtelaf Publications.

10- Murtad, Abdul-Malik,1998, *On the Theory of the Novel (Research in Narrative Techniques)*, World of Knowledge, Kuwait, December.

11- Nour al-Din, Saduq,1994, *The Beginning in the Narrative Text*, 1st edition Dar al-Hiwar, Syria.

12- Omar, Ahmed Mukhtar, 2008, *A Dictionary of Contemporary Arabic Language*, 1st edition, Dar Alam Al-Kutub.

13- Prob, 1996, *Morphology of the Story*, translated by Dr. Abdel Karim Hassan, Dr. Samira Benammo,1st Edition, Dar Sheraa.

14- Qutb, Sayed Muhammad Al-Sayed,1993, *Narrative Building in the Creativity of Al-Muhsin Al-Tanoukhi, "A Linguistic Stylistic Study*", Ph.D. thesis, Department of Arabic Language, College of Al-Alsun .

15- Qutb, Sayed Muhammad Al-Sayed, DR. Abdul Muti Saleh, DR. Souad Saleh, 2010, *One Hundred Voices in the Arabic Story*, Part 1,Dar Al-Hany.

16- Qutb, Sayed Muhammad Al-Sayed, 2017, *People of Narration*, Dar Maha.

17- Willek, Renee, and Austin warne ,1992, *Theory of Literature*, Arabization of Dr. Adel Salama, Dar Al Marrekh, Kingdom of Saudi Arabia.

18- Zitouni, Latif,2002, *A Dictionary of Terms Criticizing the Novel*, Library of Lebanon Publishers , 1st edition, Dar Al-Nahar Publishing.

The Aesthetics of Story Sequence:
"At the eyesight level" for Muntasir Al-Qaffash as an example

Shaimaa Mohammed Ali
Arabic Department, Alsun Faculty, Ain Shams University
Venus_shosho@alsun.asu.edu.eg

Abstract:

This study deals with "Story Sequence" as a modern narrative genre, which impose itself on cultural life because of its aesthetic nature, that attracts writers. This genre is resulted from the process of literary evolution. The writers have recently presented literary works, with stories linked together from the beginning to the end. The writer skillfully supports the links between stories according to a number of techniques. It is also possible to read any story within the sequence as an independent artistic unit, in isolation from other stories. This article analyzes one of the works of the writer "Montaser Al-Qaffash", entitled " At the eyesight level", in order to show how he deals with this narrative genre, and to explain his sequences's aesthetics. The study makes use of the narrative research, and the thematic analysis method. Then it ends with several results, some related to the "story sequence" in general, and others related to the sequence of Muntasir Al-Qaffash in particular.

Keywords: Aesthetics, Story Sequence, Al-Qaffash