تفاعل الأنواع في قصص علي شلش القصيرة

مقاربة جمالية

دكتور

إسلام محمد المهدي عبد الحميد أحمد

مدرس الأدب والنقد في كلية

اللغة العربية بالمنصورة جامعة الأزهر

الملخص

تحاول هذه الدراسة الموسومة بـ(تفاعل الأنواع في قصص علي شلش القصيرة- مقاربة جمالية) الكشف عن أثر تفاعل البنيات النصية للأنواع المختلفة -أدبية وغير أدبية- مع قصص علي شلش القصيرة، وما ترتب على ذلك من تحولات تلائم بنية القصة القصيرة وتثريها على مستوى الشكل والمضمون، وتسهم في زيادة القيمة الجمالية لهذه القصص، واتخذت الدراسة من النص ومساءلته وسيلة للكشف عن مظاهر هذا التفاعل، وتلمس تأثيراته الجمالية، وإبراز قيمته الأدبية والفنية. وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيمها على خمسة مباحث، يسبقها تمهيد وتقفوها خاتمة: تناول التمهيد حدود النوع في القصة القصيرة، ثم أتت مباحث الدراسة لتعالج قصص علي شلش القصيرة من خلال الأنواع التي تفاعلت معها، فأتت مباحث الدراسة على النحو التالي: القصة القصيرة والرسالة، القصة القصيرة والمذكرات الشخصية واليوميات، القصة القصيرة والدراما، القصة القصيرة والمواال، القصة القصيرة والفنون غير الأدبية، ثم الخاتمة وبها أهم نتائج البحث، ثم فهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

الكلمات المفتاحية: تفاعل الأنواع، تداخل الأنواع، علي شلش، قصة قصيرة.

إسلام المهدي

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بالمنصورة،

جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

islam1182@azhar.edu.eg

Abstract

This study, tagged with (The Interaction of species in Ali Shalash's Short Stories - Aesthetic Approach), attempts to reveal the impact of the interaction of the textual structures of different genres - literary and non-literary - with stories on Shalash's short stories, and the resulting transformations that fit the structure of the short story and enrich it at the level of form. and content, and contribute to increasing the aesthetic value of these stories, and the study took the text and questioning it as a means to reveal the manifestations of this interaction, touch its aesthetic effects, and highlight its literary and artistic value. The nature of the study necessitated dividing it into five sections, preceded by an introduction and followed by a conclusion. The short, personal notes and diaries, the short story and drama, the short story and almawal, the short story and non-literary arts, then the conclusion with the most important results of the research, then the index of sources and references, and the index of topics.

Keywords: Interaction of species, overlap of species, Ali Shalash, a short story.

Islam Elmahdy

Department of Literature and Criticism,
Faculty of Arabic Language in
Mansoura, Al-Azhar University, Egypt.

islam1182@azhar.edu.eg

المقدمة

الحمد لله الذي علَّم بالقلم، علَّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على نبيِّ الأمم، سيدنا محمد الأجل الأكرم، وعلى آله وصحبه، ومن اقتفى أثره، وبعد..

فهذا بحث بعنوان (تفاعل الأنواع في قصص علي شلش القصيرة- مقاربة جمالية)، يحاول الغوص في أعماق تجربة علي شلش القصصية، تلك التجربة المتميزة التي حاولت التجديد وفتح آفاق فنية جديدة للقصة القصيرة، فانفتح نصه السردي على خطابات متنوعة، حاول الإفادة من تقنياتها وسماتها، فامتزجت بنية قصصه القصيرة مع بنيات الأنواع الأخرى وتفاعلت وتلاقحت، مما أثرى قصصه القصيرة شكلا ومضمونا، وأكسبها قيمة أدبية وجمالية، وكشف عن خلفية المبدع الأدبية، وموهبته الإبداعية، وثقافته الواسعة، وتمكنه من الفنون الأخرى، فضلا عن أنها تمثل رؤيته للكون والحياة، مما يمثل إضافة نوعية للقصة القصيرة العربية.

ويحاول البحث الإجابة عن عدد من التساؤلات، من نحو:

ما المقصود بتفاعل الأنواع؟ وما موقف النقاد والدارسين منه؟ وهل تتفاعل الفنون الأخرى مع القصة القصيرة رغم قصرها وتكثيفها وتركيزها؟ وما حدود هذا التفاعل؟ وما السبب وراء لجوء علي شلش إلى كسر الشكل التقليدي وتطعيم قصصه القصيرة بأنواع أخرى؟ وما كيفية حضور الأنواع وتفاعلها داخل قصصه القصيرة؟ وما مدى قدرة المؤلف على توظيف

الأنواع وإفادته منها؟ وما القيمة الجمالية التي أضفاها هذا التفاعل على قصصه القصيرة؟

وقد دعاني لخوض غمار هذا الموضوع، عدة أسباب منها:

– جدة الموضوع: فلم يحظ البحث –فيما اطلع عليه الباحث– بدراسة أكاديمية تسلط الضوء على تفاعل الأنواع في قصص علي شلش، أو تدرس أدبه أصلا.

– طرافة الموضوع: فقد تمتعت قصص علي شلش القصيرة بالحيوية، وشكَّلت حقلا خصبا للتقاطع بين الأنواع، حيث استطاعت أن تستوعب العديد من الفنون الأخرى وتوظف تقنياتها، فأتت في ثياب جديدة مختلفة، وتسللت إليها سمات من الفنون الأخرى، مما أضفى عليها الحيوية والحركة، وأكسبها قيمة أدبية وجمالية.

– حيوية القصة القصيرة عند علي شلش، إذ وجد الباحث أن قصصه تستحق الدراسة، وأن الأنواع الأخرى –بطاقاتها وسماتها وتقنياتها– لعبت دورا مهما في بنائها وتشكيلها، مما يعكس مرونة القصة القصيرة، ويضيف إليها قيمة جمالية وأدبية دون أن يفقدها هويتها، أو يخرج قصصه القصيرة من حقلها النوعي، وقد عزز تلاقح الأنواع عند علي شلش معرفته بهذه الأنواع جميعا، فهو المبدع والصحفي والناقد والمترجم، ورغبته في التجريب واقتحام آفاق جديدة تتلاءم مع طبيعة المحتوى الذي يعرضه، كما استطاع المؤلف –من خلال بحثه عن طرائق فنية جديدة– التنفيس عما يعانيه من آلام الغربة والاغتراب التي سيطرت على جل نتاجه القصصي

عامة، وأعماله التي استعان فيها بالفنون الأخرى خاصة، لاسيما ومدونة البحث كتبها المؤلف في الفترة التي تعرض فيها للاعتقال وتقييد الحرية، الأمر الذي أحدث تأثيرا كبيرا في المتلقي وأسهم في إمتاعه وتعاطفه مع المؤلف وإبداعه.

لهذه الأسباب وغيرها جاء البحث عن مظاهر العلاقة بين قصص علي شلش القصيرة والفنون الأخرى، والسعي لاستجلاء الأبعاد النوعية في قصصه القصيرة، والكشف عما يميزها، ويبرز ملامح تأثير الأنواع داخل نسيجها، ويبلور أبعاد التفاعل الجمالية والأدبية.

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه على خمسة مباحث، يسبقها تمهيد وتقفوها خاتمة، يتناول التمهيد حدود النوع في القصة القصيرة، فيعرض الجذور التاريخية لنظرية الأنواع، وموقف الدراسين منها، ثم يوضح المقصود بالنوع، والمقصود بالتفاعل، ثم يتناول موقف القصة القصيرة من تفاعل الأنواع.

ثم تأتي مباحث الدراسة يتداخل فيها الموضوعي والفني؛ نظرا لاختلاف أشكال البناء الفني في كل قصة قصيرة تبعا للفن الذي تتداخل معه، على النحو التالي:

- **المبحث الأول: القصة القصيرة والرسالة.**
- **المبحث الثاني: القصة القصيرة والمذكرات الشخصية واليوميات.**
- **المبحث الثالث: القصة القصيرة والدراما.**
- **المبحث الرابع: القصة القصيرة والموال.**

- **المبحث الخامس: القصة القصيرة والفنون غير الأدبية.**

– ثم تأتي الخاتمة وبها أهم نتائج البحث، ثم فهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

هذا وما كان من توفيق فمن الله وحده، وما كان من خطأ أو سهو أو نسيان فمني ومن الشيطان، والله أسأل أن ينفع به طلاب العلم.

التمهيد

القصة القصيرة حدود النوع

وضعت النظرية الأدبية (الشعرية) قضية الأنواع على رأس اهتمامها، حيث شغلت هذه القضية النقاد منذ أقدم العصور على اختلاف اتجاهاتهم ومدارسهم، وأثير بينهم جدل واسع حول الحدود الفاصلة والمميزة بين نوع أدبي وآخر، ومدى استقلال الأنواع الأدبية ونقائها، أو تداخلها وانعدام الحدود بينها.

فدعت الكلاسيكية إلى الفصل الصارم بين الأنواع، والحفاظ على نقاء النوع، وذاع في أوربا التقسيم الشهير المنسوب إلى أرسطو، الذي يرى أن نصوص الأدب تنحصر في أحد الأجناس الثلاثة: الغنائي- الملحمي- الدرامي، ثم جاءت الرومانتيكية كرد فعل فتمردت على الحدود الموضوعة بين الأجناس، ودعت إلى المزج بين الأنواع لإنتاج أنواع جديدة، مؤكدة على فرادة العمل الأدبي، ومن أنصار هذه الدعوة كروتشة الذي رأى الأدب جنسا واحدا، فهو عنده مجموعة أعمال مفردة يجمعها اسم مشترك هو الأدب، ومع نقاد ما بعد الحداثة: رولان بارت، وجاك دريدا، وموريس بلانشو... فقدت نظرية الأنواع مكانتها، وظهرت دعوات تدعو إلى ضرورة تجاوز النص لكل ما حوله من أطر وتحديدات تحد من حرية المبدع، وتقف عائقا أمام العملية الإبداعية، فلم يلق المنظرون المحدثون بالًا للتمييز بين الأنواع، فكثرت الأنواع التي تخترق حدود النوع وتستعصي على التصنيف، من نحو (قصيدة النثر)، و(رواية السيرة الذاتية)، و(المسرواية)... وظهر ما يعرف بالكتابة عبر

النوعية وأدب اللانوع، ودعا هؤلاء النقاد إلى ما يسمى بنظرية النص لتكون بديلا لنظرية الأنواع، ثم جاءت نظريات التلقي، وأقرت بنظرية الأنواع وعدم الاستغناء عنها، ولكنها دعت إلى تجاوز المفاهيم التقليدية وتفكيكها وتأسيس نظرية أنواع جديدة، وتمثل ذلك في جهود: تودوروف، وجيرار جينيت...[١].

وظل الجدل قائما إلى اليوم بين المؤيدين لنظرية الأنواع والقائلين بعدم جدواها ووجوب تجاوزها، ورغم هذا الجدل الواسع لا يمكننا تجاوز نظرية الأنواع –وإن كانت في حاجة إلى تطوير دائم يلائم الظروف الحضارية ويواكب الإبداع الأدبي– حتى لا يتحول الأدب إلى فوضى عارمة، فالواقع أن لكل "نوع أدبي شكله الخاص وبنيته الخاصة التي لا تختلط مع بنى الأنواع الأخرى، وأن هذه البنى الخاصة تتطور بتطور الحياة، أما الأعمال الأدبية المنتجة أو المنجزة في هذا النوع أو ذاك فهي حرة لا تعرف الحدود، ورغم ذلك فإن أساسها المنطقي والجمالي ينتمي إلى منطق نوع واحد فقط، وأن حريتها هذه ليست دليلا على تمزق إهاب النوع الأدبي الذي تنتمي إليه"[٢]، ولكن ذلك لا يعني أن يتحول النوع إلى قوالب جاهزة جامدة تقيد الإبداع وتحد من حرية المبدع، "فقد نلتقي في النص الواحد عناصر من بنيات شتى أدبية أو غير أدبية، لكن الذي يجعل من هذا النص رواية أو مسرحية أو قصيدة أو قصة قصيرة هو العنصر الغالب على البناء، هل هو

(١) ينظر: إشكالية التصنيف الروائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر: ساندي سالم أبو سيف، دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٧م، ص٩– ١٥.

(٢) البنية السردية للقصة القصيرة: د. عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥م، ص٢٤.

عنصر روائي أو درامي أو شعري، فبنية العمل المنجز شيء وبنية النوع الأدبي شيء آخر، بنية النوع الأدبي صيغة تعبيرية وجمالية، ولا حدود أو قيود تحول دون اقتباس الكُتَّاب عناصر من بنى نوع آخر، أو استخدام الأدوات الفنية لأنواع أخرى"[1].

ومن هنا فالأدب لا يعرف نقاء النوع الصارم، وليس فوضى عارمة، وإنما يتمتع بمرونة تسمح له بالإفادة والتعالق مع الأنواع الأخرى، مع الاحتفاظ بعناصره الأساسية المهيمنة، دون أن يفقد هويته، وباستقراء الأدب منذ عصوره الأولى نرى الأنواع تتعالق وتفيد من بعضها، ونستطيع أن نعثر داخل فن من الفنون على آثار من فنون أخرى، وهنا يكون تصنيف النوع حسب السمة الغالبة والمهيمنة على النص التي ترجح انتماءه إلى نوع دون آخر، وليس على تمثيله النقي والكامل لكل صفات النوع، وإلا تعذر التصنيف تعذرا كاملا[2]، فالمبدع غير مقيد بقالب صارم لا يخرج عنه، وإلا انتفت حريته وقضي على عملية الإبداع برمتها -لاسيما وعملية الإبداع سابقة لعملية النقد- ووضع الحدود والعقبات أمامه تمثل مانعا لهذا الإبداع، ولا تعني حرية المبدع الفوضي، بل إعطاؤه المساحة المناسبة للإبداع، فللمبدع أن يفيد من الأنواع الأخرى مستلهما آلياتها ووسائلها الفنية؛ لإثراء

(١) السابق ص٥٠.

(٢) ينظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠- ١٩٣٨): د. عبدالمحسن طه بدر، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٦٣م، ص١٥.

عمله الأدبي وإكسابه قيمة جمالية، طالما لم ينتهك حدود النـــوع، واحـــتفظ نصه بعناصره المهيمنة، وخصائصه المميزة الذي تحفظ له انتماءه النوعي.

بين الجنس والنوع:

علاقة الجنس بالنوع علاقة العام بالخاص، فالجنس أعم من النوع، وكل جنس يندرج تحته عدد من الأنواع تجمعها سمات معينة، وكل نوع ينـــدرج تحته آثار أدبية:

الجنس ← النوع ← آثار أدبية.

وهذه الآثار ليست متطابقة بل تتمتع بشـــيء مـــن التفـــرد، فالأعمـــال الإبداعية المنجزة عند أديب في نوع من الأنواع، تمتاز عما أنجـــزه أديـــب آخر في النوع ذاته، بل إن كل عمل عند الأديب الواحد يتميز عـــن بقيـــة نتاجه نظرا لخصوصية التجربة، ولكن تظل السمات العامة –ممثلـــة فـــي النوع– تجمع شتات هذه الأعمال المنجزة جميعا.

كما يفترق الجنس عن النوع من حيث الثبات والتغير، فالجنس ثابـــت والنوع متغير، حيث يحتفظ الجنس بخصائصه الأسلوبية الثابتة الراســـخة، وقد ينتج عنه أنواع جديدة مع مرور الزمن، أما النـــوع فيتســـم بطبيعتـــه المرنة، التي تسمح بالتفاعل مع الأنواع الأخرى، فالحدود بين الأنواع "تعبر باستمرار، والأنواع تختلط وتمتزج"[1].

(١) مفاهيم نقدية: رينيه ويلك: ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م، ص٣١١، وينظر أيضا: تداخل الأنـــواع فـــي القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠– ١٩٩٠: د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٣.

و لا يرى البحث اتفاقا بين الدارسين حول المصطلح، فنقع في كتابات بعضهم على مصطلحات من قبيل: نظرية الأجناس الأدبية، تداخل الأجناس... وعند آخرين على مصطلحات من قبيل: نظرية الأنواع الأدبية، تداخل الأنواع... وكثير من دراسي الأدب لا يفرقون بين الجنس والنوع مستعملين كلا منهما في موضع الآخر، فيجعلهما شيئا واحدا من باب الترادف، ففي معجم المصطلحات الأدبية: "والنوع أو الجنس تنظيم عضوي لأشكال أدبية"(١)، وزاد الأمر صعوبة أن كثيرا من محاولات ضبط أحدهما وتعريفه كانت تزيد الأمر تعقيدا، وتعمق الخلط والتداخل بينهما، فالجنس الأدبي عند د. محمد غنيمي هلال: أحد "القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة"(٢)، والنوع الأدبي عند د. عز الدين إسماعيل: "صورة خاصة من صور التعبير، لها بواعثها وأصولها وخصائصها ومجالها"(٣)، ولا يخفى أن الأول ينطلق في تحديد المصطلح من زاوية شكلية، في حين ينطلق الثاني

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٢٢٣.

(٢) دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٤٢، وينظر أيضا: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٤١.

(٣) الأدب وفنونه دراسة ونقد: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ٢٠١٣م، ص٦٩.

من زاوية أسلوبية، إلا أن تحديدهما لم يزل اللبس، ولم يفك الارتباك، بل زاد الأمر تعقيدا، فتعريفهما ينطبق على الجنس كما ينطبق على النوع، ومن النقاد من ميَّز بينهما، كلطيف زيتوني الذي جعل الجنس في موضعه المتوسط بين الأدب والنوع، فعرف الجنس بأنه: "اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب وهو يتوسط بين الأدب والأنواع الأدبية"(١)، وقد حاول بعض الباحثين الخروج من الجدل القائم حول الجنس والنوع، ففضل استعمال مصطلح فن، كما فعل محمد مندور في كتابه: الأدب وفنونه.

وربما كان مرد الجدل القائم حول الجنس والنوع يرجع إلى غياب الحدود الواضحة التي تفصل بين المصطلحين عند أغلب الباحثين، واختلاف الرؤى الفكرية التي ينطلق منها كل دارس في تعريف كل منهما، فضلا عن أن كثيرا من الفنون تجمع بين الجنس والنوع في الوقت ذاته، فالقصة القصيرة مثلا نوع يندرج تحت جنس الملحمة، وهي في الوقت ذاته جنس يندرج تحته عدد من الأنواع، من نحو: النوفيلا، القصة اللوحة، القصة القصيرة جدا، حلقة القصص القصيرة...

وقد اعتمد هذا البحث مصطلح الأنواع من باب التغليب، فقصص على شلش تتفاعل مع أنواع، من نحو: الرسالة، والمذكرات واليوميات، والموال الشعبي، كما تتفاعل مع أجناس أدبية كالدراما، ومع فنون غير أدبية كالموسيقى والسينما.

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية: د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص٦٧.

تفاعل الأنواع:

تَفَاعُل: مصدر (تَفَاعَل) الذي يدل في اللغة على تبادل التأثير، فتفاعل شخصان أو شيئان: أي "أثَّر كل منهما في الآخر"(١)، وهذا المعنى اللغوي يقترب من المعنى الاصطلاحي المقصود هنا، فالأنواع في قصص (على شلش) لا تجتمع وتتجاور فقط، بل يؤثر كل منها في القصة القصيرة ويتأثر بها، ويؤدي هذا النوع المتعالق معه دورا فنيا يثري العمل ويقدم متعة وفائدة ما كان لهما أن يتحققا لولا وجود هذه الأنواع، فالأنواع تتلاقح وتمتزج؛ لتحقيق غايات مضمونية وجمالية وفنية، دون الخروج من الإطار العام لفن القصة القصيرة ودون أن تفقد هويتها وعناصرها الأساسية المهيمنة، فتفاعل الأنواع يعنى برصد "آليات الاستقبال بهدف تحويلها إلى آليات واعية تعي وظيفتها في الإنتاج الواعي الخلاق، وهنا يكون التفاعل بين ما هو وافد بعد معرفة القوى المنتجة للذات المستقبلة [بكسر الباء وفتحها في آن] تفاعل من هذا المنظور هو الجانب المقابل للتداخل، فإذا كان التداخل هو الجانب السلبي، فإن التفاعل هو الجانب الإيجابي، وفي عملية الاستقبال، لابد أن يكون الكاتب واعيا ومدركا لما سيضيفه هذا التفاعل إلى عمله الإبداعي"(٢).

---

(١) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤م، مادة [ف ع ل]، ص٦٩٥.

(٢) تفاعل الأنواع في أدب لطيفة الزيات: زينب العسال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر،ط١، ٢٠٠٣م، ص٥٥.

ومن هنا فالتفاعل يعنى بالأثر الذي يحدثه النوع الوافد في النوع الأساس، وما يحققه من جماليات وغايات تخدم المضمون وتثري العمل فنيا، وبهذا يفترق مصطلح التفاعل عن مصطلح التداخل، فالتداخل يوجد معه صعوبة في تحديد النوع حيث يندمج النوعان ويفنى كل منهما في الآخر حتى يستحيلا نصا واحدا، يصعب معه التمييز بينهما والقطع بالانتماء النوعي إلى أحدهما، ومن ثم يأتي التصنيف المزدوج للنوع، من مثل: قصيدة النثر، الرواية الشعرية، المسرواية، السيرة الذاتية الروائية...إلخ، أما التفاعل فيتم عن طريق التأثير المتبادل بين نوعين؛ لوجود علاقة ووظائف مشتركة تجمعهما، مما يحقق غايات جمالية وفنية، مع احتفاظ النص الأساس بالعنصر الغالب المهيمن.

القصة القصيرة وتفاعل الأنواع:

تبدو عملية تصنيف القصة القصيرة شائكة ومربكة، نظرا للطبيعة المراوغة لهذا الفن، وتعدد أنواعه، واختلاف أساليبه، وتمرده على القوالب، فضلا عن أن الساحة السردية شهدت العديد من الأنواع التي تنتمي للجنس السردي ذاته، وتشترك معه في غير قليل من الخصائص العامة، ومن ثم كثرت المصطلحات التي يصعب إيجاد حدود فاصلة بينها عند كثير من الدارسين، من نحو: القصة، الرواية، الأقصوصة، القصة القصيرة... حتى أن لفظة (القصيرة) أضيفت لهذا النوع تمييزا له من القصة التي تتمتع بمساحة سردية أطول، وهذه الأنواع السردية تزيد من صعوبة تصنيف القصة القصيرة وتمييزها، ولاسيما الرواية التي غالبا ما تقابل القصة

القصيرة بها عند تعريفها، وتميز بمدى قربها أو بعدها عنها، ففي معجم مصطلحات الأدب: "القصة القصيرة: شكل من أشكال الأدب القصصي له طبيعته المستقلة عن الرواية"(١).

والقصة القصيرة فن غربي وافد؛ ولذا فقد انتقلت إلى الأدب العربي بإشكالياتها التصنيفية، فواجه تحديد ماهيتها وتمييزها من الفنون القريبة بعض الاحتراسات الشكلية والمضمونية: أولها- تمييز هذا الفن من غيره حسب الكم طولا وقصرا، وربط هذا الفن بالقصر في عدد الصفحات فقط، وهو ما أوقع رواد هذا الفن الأوائل في الأدب العربي في الاضطراب حين قدموا ملخصات بعض الروايات على أنها قصص قصيرة، وثانيها- ربط القصة القصيرة عند بعض النقاد بزمن قراءتها، وأن القارئ ينتهي منها في جلسة واحدة، وجعل ذلك معيارا وحيدا لتمييزها، وثالثها- تمييز هذا الفن عن غيره بناء على الأحداث التي يتناولها بساطة وتعقيدا، وبناء على درجة حضور عناصر التشويق فيها(٢).

مما سبق يتبين أن عملية تصنيف القصة القصيرة وتمييزها من الفنون السردية القريبة تبدو شائكة ومربكة، على أنه -من باب التقريب- يمكن تعريف القصة القصيرة بأنها: تجربة أدبية تعبر -بالنثر- عن لحظة في

(١) معجم مصطلحات الأدب: مجمع اللغة العربية، مصر، ٢٠٠٧م، ١/ ١١٦.

(٢) ينظر: دراسات في نقد الرواية: د. طه وادي، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٤م، ص١٩، ٢٠، وينظر أيضا: البنية السردية للقصة القصيرة ص١٥٨، ١٥٩.

حياة الإنسان، وتعتمد على التركيز والتكثيف والتعمق في وصف لحظة قد تمتد زمنيا لساعات أو أيام أو أسبوع، أو ربما شهر أو أكثر[١].

وكما لعب الشكل والمضمون دورا كبيرا في تصنيف القصة القصيرة، لعب الدور نفسه في تقسيمها، فاعتمد بعض النقاد على الشكل كما فعل د. خيري دومة الذي قسَّم القصة القصيرة إلى: النوفيلا، والقصة القصيرة جدا، وحلقة القصص القصيرة[٢]، وهو تقسيم لا يخلو من تباين وجهات النظر حول العمل الواحد بين دارس وآخر، فما يعد نوفيلا عند دارس، قد يعد رواية عند آخر، وقد يعد قصة قصيرة عند ثالث... واعتمد بعضهم على المضمون والمنهج المتبع في الكتابة، كما فعل د. عز الدين إسماعيل الذي فرق بين الأنواع القصصية حسب الطول والقصر، ولكنه عندما قسَّم القصة القصيرة قسَّمها حسب المضمون والمنهج المتبع فيها إلى: قصة الحادثة التي تركز على حادثة واحدة، وقصة الشخصية التي تعنى بشخصية مفردة أكثر من عنايتها بالحدث، والقصة القصيرة ذات الطابع الرومانتيكي التي تركز على العاطفة، والقصة القصيرة ذات الطابع الشعري، والقصة القصيرة التي تهتم بالفكرة، وهي نوعان: رمزية وأسطورية، ثم القصة الكاريكاتورية[٣]، ولا يخفى أن هذا التقسيم لا يميز القصة القصيرة عن غيرها من الفنون القصصية، بل يشمل القصة والرواية والأقصوصة... أيضا.

---

(١) دراسات في نقد الرواية ص٢٠ بتصرف.

(٢) ينظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ص٩.

(٣) ينظر: الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل ص١١٤، ١١٥.

على هذا النحو نرى الأنواع تلعب دورا مهما في تصنيف القصة القصيرة حسب درجة القرب أو البعد عن تلك الأنواع، فقد أحاطت الأنواع بالقصة القصيرة وتماست معها منذ نشأتها، فضلا عن طبيعتها المنفتحة على الأنواع الأخرى، الأمر الذي جعلها حقلا خصبا، و"تربة صالحة للتجريب، يستطيع الكاتب من خلالها أن يستخدم أدوات وتقنيات وتيمات مستمدة من أنواع وفنون وعصور أخرى، ومن ثم لم يكن غريبا أن تستخدم القصة القصيرة أدوات الشعر والدراما والمقالة والفنون التشكيلية والسينما، وقبل ذلك لم يكن غريبا أن تحيي تقاليد الأنواع الشعبية كالحكاية الخرافية والنكتة والنادرة، وتدخلها –بطريقة ما– في نسيجها المكتوب"(١).

وقد لجأ علي شلش للقصة القصيرة استجابة لمؤثرات خارجية على رأسها تجربة الاعتقال التي تعرض لها، وأبدع هذه المجموعة خلالها، فالتحقيقات مستمرة، والمضايقات لا تنتهي، كل ذلك لم يترك له الحرية وطول النفس اللازم لإبداع شكل قصصي أكثر طولا، وقد تركت هذه التجربة ظلالها على الشكل الفني في كثير من إبداعه القصصي، كما حاول شلش تعويض التكثيف والتركيز في قصصه باستثمار طاقات الفنون الأخرى لخدمة مضامين قصصه القصيرة وتحقيق غايات جمالية وأدبية، وفضلا عن ذلك حاول شلش استثمار طاقات الفنون الأخرى وجمالياتها تلبية لدوافع داخلية نفسية، وفي مقدمتها الإحساس بالغربة والاغتراب جراء هذه

(١) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ص١٠١.

التجربة التي تركت آثارها في نفسه، ومن ثم يرى القارئ أن جل أعماله القصصية التي تتداخل فيها الأنواع تعبر بوضوح عن تجربة الغربة والاغتراب، فنفسيته قلقه، ومشاعره مضطربة، وقصصه تعكس هذا كله.

وفوق ذلك كله كان وراء لجوء علي شلش لتفاعل الأنواع في قصصه القصيرة نزوعه نحو التجريب، وتأثره بالإبداع الغربي في هذا المجال، لاسيما وهو المطلع على هذا الإبداع قراءة وترجمة ونقدا.

على هذا النحو أتت قصص علي شلش القصيرة منفتحة على الأنواع الأخرى، وتجلت فيها قدرة المؤلف على تجميع أنواع مختلفة، والتأليف بينها تحت مظلة القصة القصيرة دون أن تفقد هويتها وخصوصيتها، فأتت قصصه ذات روافد متعددة ومتنوعة أفادتها من الأنواع الأخرى–أدبية وغير أدبية– التي تفاعلت معها، فامتصت قصصه القصيرة جوهر هذه الفنون واستثمرته لإثراء الشكل والمضمون، مما أضفى على قصصه الحيوية والحياة، وأحدث أثرا يضمن مشاركة المتلقي بفاعلية في العمل وتحول دوره من السلبية التي تقتصر على مراقبة الأحداث، إلى الإيجابية التي تتمثل في المشاركة في الحدث وتأويله، مما يفعِّل استجابة المتلقي مع العمل وتأثره به.

ومن هنا تأتي دراسة تفاعل الأنواع في قصص علي شلش القصيرة لتحليل جماليات التفاعل والكشف عن قيمته الفنية، وقد تتطلب ذلك معالجة قصصه من خلال الأنواع التي تفاعلت معها؛ للكشف عن الأثر الذي أحدثه هذه الفنون، والمتأمل في قصص علي شلش القصيرة يرصد عددا من

القصص التي تتفاعل مع الرسالة، والمذكرات، والدراما... ولذا أتت مباحث الدراسة على النحو التالي:

- القصة القصيرة والرسالة.
- القصة القصيرة والمذكرات الشخصية واليوميات.
- القصة القصيرة والدراما.
- القصة القصيرة والموال.
- القصة القصيرة والفنون غير الأدبية.

القصة القصيرة والرسالة

تنوعت أساليب وطرائق القصاص والروائيين في كتابة أعمالهم القصصية، وكان (الأسلوب الوصفي، وطريقة المذكرات أو اليوميات، وطريقة الرسالة) "أهم الوسائل الفنية، التي قد يستعين الكاتب بواحدة منها أو أكثر في أثناء كتابته للسرد القصصي والروائي"(١).

على أن الأمر قد يتجاوز كونه طريقة في السرد إلى محاولة الإفادة من التفاعل بين هذه الأنواع، ففي قصة **(عزيزتي الحقيقة)** التي حملت المجموعة القصصية الاسم ذاته، يسرد الراوي/ البطل معاناته في تجربة اعتقال لم يعرف سببه، وفي هذه القصة يستعين المؤلف بالشكل الرسائلي، فأتت قصته على هيئة رسالة بعث بها الراوي/ البطل إلى الحقيقة المجردة، فأتت القصة في بناء الرسالة وكتبت بطريقتها، وتدور الأحداث حول حياة الراوي/ البطل الخاصة مستعينا باليوميات والمذكرات، وقد تفاعلت (الرسالة) و(المذكرات) مع القصة القصيرة، دون أن تفقد القصة القصيرة وظيفتها الإبداعية، ودون أن تتماهي مع هذه الأنواع، وتفقد هويتها وخصائصها المميزة لها.

تبدأ الأحداث حين عاد البطل–الذي لم يصرِّح المؤلف باسمه– إلى بيته ليفاجئ بأحد أفراد الأمن يسأل عنه، وبعد تفتيش شقته اقتاده إلى مبنى كبير وسط المدينة للتحقيق معه حول معرفته بشخصية تنتمي إلى دولة عربية، فأكد البطل معرفته به معرفة عابرة، وأنه التقى به مصادفة في ندوة في

(١) دراسات في نقد الرواية ص٤٤.

الجامعة، ولكن هذا الأمر لم يعجب المحقق، الذي أكد أن هذه الشخصية خائنة ومتآمرة على أمن الوطن، ومن هنا زاد الخناق على البطل، وتتأزم الأمور باعترافه تحت الضغط والتعذيب بأشياء لم يفعلها، بل راح يختلق من نسج خياله أفعالا لم يقم بها؛ ليريح نفسه من التعذيب، ثم ينقل إلى المعتقل بعد مضي أكثر من شهرين، ليفاجئ بوجود أكثر من عشرين شخصا غيره اعتقلوا للغرض ذاته، وتنتهي القصة بالمفارقة، فالرجل الذي اعتقل هذا العدد بسببه، وفصل بعضهم من أعمالهم، حر طليق يذهب إلى عمله كل صباح دون أن يتعرض لأية مضايقات.

العنوان:

يحضر العنوان كعلامة دالة على كينونة النص، به يمهد المؤلف لنصه، ويحيل إليه، مما يحقق الترابط الدلالي بين العنوان -كنص مواز- والمضمون، بالإضافة إلى ذلك يعمل العنوان كوسيلة جذب وتحفيز للمتلقي، تشوقه وتدفعه إلى الولوج في العمل.

وبدءا من العنوان نستشعر تداخل الرسالة مع القصة وتفاعلها معها، فكلمة (عزيزتي) -التي تستعمل بكثرة في المراسلات- تشير بوضوح إلى فن الرسالة، أما توجيه الخطاب إلى الحقيقة، فيكسب العنوان فنية، إذ يدمج بين الواقعي والمتخيل مما يعمل على أنسنة المعنويات، وهو عنوان يضع المؤلف فيه القارئ نصب عينيه، فيتعمد إرباكه منذ البداية، ودفعه إلى المضي قدما في القراءة؛ لدفع هذا الإرباك ومعرفة غرض الكاتب.

والتركيب هنا يحتمل أمرين:

-إما أن يكون المؤلف قد آثر في عنوانه استعمال الأسلوب الإنشائي المتمثل في أسلوب النداء، الذي يدل على بعد المنادى، للدلالة على بعد الحقيقة وغيابها: (يا عزيزتي الحقيقة)، ثم حذف أداة النداء (يا)؛ للدلالة على رغبة الراوي/ البطل في الوصول إلى الحقيقة سريعا، وأتى المنادى مضافا إلى ياء المتكلم؛ ليشير من طرف خفي إلى الأدب الشخصي، فقد يتوقع القارئ بأن المؤلف سيتحدث عن الحقيقة، أو إليها، أو صلته بها.

-ويمكن أن نقدر الكلام على حذف حرف الجر (إلى): (إلى عزيزتي الحقيقة) فيكون العنوان دالا صراحة على التفاعل بين الرسالة والقصة القصيرة، حيث يشعر المتلقي قبل الولوج في العمل أنه أمام رسالة ستوجه مستقبلا إلى الحقيقة التي مازالت غامضة أمامه، وهذا الغموض يخلق التشويق الذي يدفع المتلقي لقراءة العمل والتأثر به.

اعتمد الكاتب في هذه القصة على الشكل الرسائلي واتخذه قالبا صب فيه قصته القصيرة، فجاء الشكل على هيئة الرسالة مشتملا على أقسامها ومكوناتها الخطابية بمقدمة ومتن وخاتمة، فعلى طريقة الرسالة وبنائها تبدأ القصة على هذا النحو:

"**في ٣ يناير ١٩٦٨.**

عزيزتي الحقيقة...

هذه أول مرة أكتب فيها إليك فمعذرة وبعد:

مضي علي الآن نحو عشرة شهور وأنا أفكر في الكتابة..."[1].

يفتتح المؤلف السرد بتحديد دقيق للزمن الذي خطت فيه الرسالة، والذي يتضح بعد ذلك أنه تال لأحداث القصة وزمانها، ما يعني اختلاف زمن الخطاب عن زمن الحكاية، فالكاتب ينطلق من الآني (زمن الخطاب) عائدا إلى الماضي مسترجعا أحداثه (زمن الحكاية)، وهذ التحديد الدقيق للزمن يحمل إشارة دلالية تعين القارئ على معرفة ملابسات القصة والظروف التي أحاطت بها على المستويين العام والخاص، إذ تشير إلى فترة النكسة التي تعرضت لها مصر، وما أعقبها من أحوال سياسية واجتماعية، كما تشير إلى الفترة التي تعرض فيها المؤلف للاعتقال.

ثم يعين السارد المرسل إليه بخطاب مباشر، فيه مناجاة للحبيبة البعيدة الغائبة، موجها الكلام إليها بالنداء (**عزيزتي الحقيقة**)، والحقيقة هنا تمثل قناعا يتخفى الكاتب وراءه، فالرسالة في الواقع ليست سوى مناجاة تدور في عقل السارد ونفسه، تهدف إلى الإمعان في تأمل التجربة، وتحاول الوصول إلى الدروس المستفادة منها؛ حتى تستطيع التخلص مما تعانيه من آلام الغربة والاغتراب، وعليه يكون المرسل إليه هو القارئ الضمني الذي يقصد المؤلف إشراكه في العمل وكسب تعاطفه، ومن هنا تتوحد الرسالة مع القصة القصيرة وترتبط بها برباط قوي.

---

(١) الأعمال الكاملة: د. علي شلش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٤م، ص٣٧٨.

ثم يشير المؤلف إلى أن هذه الرسالة رسالة ابتدائية لم تسبقها رسائل، حين يقول: (هذه أول مرة أكتب فيها إليك فمعذرة)، فالكاتب يشير إلى أنها المرة الأولى التي يكتب فيها إلى المرسل إليه مما يؤكد أنها رسالة ابتدائية لا جوابية، والقصة حين تستخدم الشكل الرسائلي كحيلة فنية تخالف الرسائل الإخوانية العادية، فالقصة الرسائلية تمثل بناء مستقلا بذاته لا ينتظر جوابا.

ثم يمهد المؤلف للموضوع الرئيس (متن الرسالة)، فيشير إلى العوائق التي حالت دون إرسال الرسالة طوال الفترة الماضية، وهو عوائق تتمحور حول المكان الذي يقطنه، فيقول:

"**مضي عليَّ الآن نحو عشرة شهور وأنا أفكر في الكتابة، لكني كنت أخشاها دائما حتى لا أتعرض للمؤاخذة، فالكتابة ممنوعة في المكان الذي أعيش فيه، والورق والقلم محظوران، ولكن –مع مرور الوقت– ظهر الورق والقلم بطريق التهريب...**"(١).

لا يصرح المؤلف بالمكان في البداية محافظا على التشويق، وإنما تدرج مع القارئ بما يوحي بالمكان، فالكتابة ممنوعة فيه، والورق والقلم تدخله عن طريق التهريب، ومن ثم يتوقع المتلقي المكان الذي يقطن فيه المؤلف قبل أن يصرح به، فيتوقع أنه في سجن.

ثم يصف المكان بدقة، باعتبار المعتقل –مكان الإقامة الجبرية المؤقتة– الرحم الذي احتضن عملية الكتابة، وتولدت منه هذه القصة، والمكان يحضر

(١) الأعمال الكاملة ص٣٧٨.

كعنصر رئيس لا يمكن الاستغناء عنه، فقد ترك أثـرا كبيـرا فـي نفـس الراوي/ البطل، ظهر في ثنايا الوصف، إذ يقول:

"**منبطح على بطانية سوداء، والبطانية مفروشة على أرض أسـفلتية، ومطوية ثلاث طيات حتى تخفف عني صقيع يناير، أما بـاقي البطـاطين الثلاث المسموح لي بها فقد نشرتهما في فناء المعتقل منـذ قليـل حتـى تنعشهما حرارة الشمس، المكان الذي أجلس فيه –معذرة– أقصد أنـبطح فيه عبارة عن مستطيل كبير مبني من الحجر الأصم، طوله عشرة أمتـار وعرضه خمسة، ويعيش بداخله خمسون شخصا مـن مختلـف الأعمـار والأفكار...**"[1].

وهكذا يتخذ الكاتب من وصف المكان المغلق الضيق وما اشتمل عليه، وتحديد الزمن في شتاء يناير القارص –منطلقا يمهد به انعكاس هذا المكان على نفسه، فينفذ منه لوصف آلامه ومعاناته، وهو مـا يحقـق الانـدماج والتفاعل بين أجزاء الرسالة، كما حاول الكاتب من خلال الوصف أن يخلق انطباعا للمكان لدى المتلقي، يضمن تأثره وتجاوبه وانفعالـه مـع العمـل وبطله.

ثم يمهد المؤلف لموضوعه أيضا بإشارة سريعة إلـى المعانـاة التـي تعرض لها نتيجة تمسكه وبحثه عن الحقيقة، ويخلص من ذلك إلـى مـتن الرسالة الذي يحدد غرض الكاتب، ويكشف عن المضـمون حـين يسـرد

(١) السابق ص٣٧٨، ٣٧٩.

معاناته في سبيل الحقيقة، وظروف وملابسات اعتقاله منذ البداية، فيسترجع الأحداث التي وقعت في مساء يوم ١٠/ ٣/ ١٩٦٨م عبر تقنية الاسترجاع والحوار المتخيل، فيقول:

"**مساء العاشر من مارس الماضي، كنت عائدا يا عزيزتي من زيارة لأحد الأصدقاء... في بهو العمارة التي أقطنها وجدت شابا أنيقا يعترض طريقي... وأفهمني أنه يريد تفتيش الشقة...**"(١).

هنا يبدأ الراوي/ البطل في سرد تجربة اعتقاله معتمدا على ذكرياته ويومياته التي احتفظ بها وحددها بدقة، وهنا تتوحد القصة القصيرة والرسالة والذكريات وتتقاطع وتتفاعل، حين تسرد تجربة الكاتب الحياتية ومعاناته في فترة من أحرج فترات حياته، ينقلها للمتلقي بواسطة ضمير المتكلم (ضمير السيرة الذاتية) الذي يشف عن ذات الراوي/ البطل، وما يعتمل في نفسه من مشاعر وانفعالات، وما يدور في عقله من أفكار، وهنا تتم المكاشفة بل والاعتراف بدقائق النفس في حالة من التعري أمام القارئ، فيصرح بنقاط ضعفه، ويعترف بخوفه، واعتصامه بالكذب أحيانا خوفا من التعذيب...

وتنتهي القصة بخاتمة تشير إلى فن الرسالة، والخاتمة من عتبات الرسالة المهمة، ذلك أنها الصلة الأخيرة بين النص والقارئ، فهي آخر ما تقع عليه عين القارئ، فيجب أن تكون مؤثرة تترك أثرا في المتلقي، وفي هذا النص أتت الخاتمة متضمنة: الإشارة إلى انتظار الرد، وبعض عبارات

(١) الأعمال الكاملة ص٣٧٩، ٣٨٠.

الثناء والتقدير، والسلام، والتوقيع، والإشارة إلى عنوان المرسل إليه، ومزيلة بتاريخ يضبط زمن كتابتها، يقول:

"**وفي انتظار ردك تقبلي مني كل اعزاز وأمل في أن تظلي عارية كما ولدتك أمك.**

والسلام... ص . ح

ملحوظة: يعلن صاحب هذه الرسالة أن عنوان المرسل إليها قد فقد منه في ظروف قاهرة، فالرجا ممن يعرفه أن يضعه على الرسالة السابقة، وأن يضع الرسالة في البريد، وله منه جزيل الشكر، ومن الله الثواب. (١٩٦٨)"[1].

فالختام هنا أتى معلنا عن انتظار الرد، ومحملا بعبارات الثناء والتقدير، ومذيلا بالسلام، ومتضمنا توقيع المرسل، وهي من الأساليب التي يشيع استخدامها في كتابة الرسائل الإخوانية، والتوقيع بـ (ص. ح) لعله اختصار لصاحب حق وهو ما يرجحه المضمون، أو لعله يشير إلى (صلاح) بطل العديد من قصص علي شلش.

والإعلان عن ضياع العنوان من المرسل في الملحوظة المثبتة في الختام يوحي بضياع الحقيقة، وعدم معرفة البطل ماهيتها –رغم محاولة محاصرتها إبداعيا على مدار القصة، واكتمال التجربة، والمكوث في المعتقل كل هذه المدة– كما تشكل هذه الملحوظة وسيلة ربط بين الخاتمة

(١) الأعمال الكاملة ص٣٩٨، ٣٩٩.

والمتن، حين يشير الراوي إلى الظروف القاهرة التي تعرض لها، وأفقدته معرفة الحقيقة والتوصل إليها: (يعلن صاحب هذه الرسالة أن عنوان المرسل إليها قد فقد منه في ظروف قاهرة)، وهذه الظروف القاهرة بلا ريب هي ظروف اعتقاله، وإمعانا في الإيهام بالواقعية يتوجه بالخطاب لمن يعرف عنوان المرسل إليها ملتمسا منه أن يسجله على الرسالة ويضعها في صندوق البريد، وفيه إشراك للقارئ الضمني المقصود بهذا الخطاب، والذي حرص المؤلف على أن يبثه همومه وشكواه، ويشركه في تجربته، ويبحث معه عن الحقيقة التي عز عليه إدراكها منفردا، فلعله بمعاونة القارئ أن يصل إليها.

وهكذا نتبين الترابط بين أجزاء الشكل الرسائلي (المقدمة، والمتن، والخاتمة)، مع الانسجام بين هذه الأقسام مما يحقق التلاحم بين أجزاء النص الأدبي ويكسبه جمالا وقيمة فنية، حرصا من المؤلف على التأثير في المتلقي وتجاوبه مع عمله الأدبي، كما يتبين أن الرسالة هنا ليست مجرد شكل وبناء بل حيلة فنية، فهذه الرسالة ليست شخصية، موجهة من شخص إلى آخر، بل هي وسيلة ترمي إلى جذب القارئ، فالكاتب يستخدم الرسالة هنا كحاجز وهمي –شأن المسرح– في إيصال مضمون رسالته بطريقة غير مباشرة للقارئ الضمني، حيث توحي الرسالة بأنه يتحدث عن أسرار خاصة ينطلق فيها بعفوية، معبرا عن ذاته، ومعترفا بدقائق نفسه وأسراره الخاصة في هذا الوقت العصيب من حياته، وهو في الوقت نفسه يستعين بهذا الشكل داخل الإطار القصصي؛ لإيصال هذه الرسالة إلى أكبر قدر ممكن من الجمهور،

بقصد مشاركة هذه التجربة على أوسع نطاق، وهنا يتحقق التفاعل التام بين الفنون الثلاث، ويهدف المؤلف من وراء هذ التفاعل إلى الإفادة من جماليات الرسالة وإكساب النص فنية، بالإضافة إلى المعاني التي يروم هذا الشكل إيصالها للمتلقي وتعميقها في ذهنه، فالكاتب يبعث برسالته إلى الحقيقة المجردة، وهنا يوقن المتلقي بعدم واقعية الرسالة، ومن ثم يبحث عن الأسباب التي كانت وراء اختيار هذا الشكل، التي تتمحور حول الارتباط الوثيق بين الشكل والمضمون، فالشكل يعزز المضمون ويعمقه ويساعد على فهمه وكشف أغواره، وقد جمع الشكل (الرسالة) ومضمون القصة عدة أمور منها:

– الرسالة توجه إلى البعيد الذي لا يمكن التواصل معه إلا عن طريق الكتابة، والبطل هنا معتقل خلف أسوار السجن، تقطعت الصلات بينه والعالم الخارجي، فلا يستطيع التواصل إلا عن طريق الورق والقلم المهرب، في شكل رسائل هي وسيلة الاتصال الوحيدة، وهي رسالة يرجئ إرسالها إلى حين، هذا إلى جانب أن المرسل إليه هنا (الحقيقة) ليست بعيدة في المكان فقط، ولكن بعيدة عن إدراك البطل مهما حاول محاصرتها أو الاقتراب منها.

– الرسالة توجه إلى الغائب، والحقيقة غائبة عن المؤلف، لم يسطع العثور عليها رغم كثرة محاولاته وتأملاته.

– الرسالة توجه إلى الحبيب والعزيز –غالبا– وليس أعز على المؤلف من الوصول إلى معرفة الحقيقة التي عانى ما عاناه بسببها، وتركت هذه التجربة القاسية آثارها النفسية المؤلمة داخله دون أن يعرف لذلك سببا.

– الرسالة تنقل بواسطة، وكذا تجربة الكاتب الذاتية وبحثه عن الحقيقة تحتاج إلى وسيط وهو هنا النص القصصي، وهنا يتفاعل النوعان (الرسالة والقصة) كل منهما يوظف الآخر ويخدمه.

– الرسالة تحتاج إلى مرسل إليه، والمرسل إليه هنا هو الحقيقة، والقارئ الضمني.

وتوظيف الرسالة هنا يقوم بعدد من الوظائف التي تحقق التفاعل بين النوعين، منها:

– **الوظيفة التواصلية النفعية:** وهي من الوظائف الأساسية التي تؤديها الرسالة، وتركز على المرسل إليه، فالكاتب في هذه القصة يريد التوصل للحقيقة –عن طريق التواصل معها– التي عز عليه إدراكها، ولما كانت الحقيقة مجرد معنى يستحيل التواصل معه إلا من خلال ذات الكاتب أو عن طريق التواصل مع الآخرين، كانت الرسالة وسيلة للتواصل والتأمل الداخلي مع النفس، وفي الوقت نفسه تواصل مع القارئ الضمني –المقصود أساسا من القصة القصيرة– الذي يتوجه إليه بصورة غير مباشرة؛ يبثه همومه، ويفيده من تجربته حين يطلع القارئ على الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية في مصر خلال تلك الفترة، فتصبح عملية التلقي بمثابة مشاركة يتفاعل فيها القارئ وتفتح أمامه آفاق تجارب جديدة، ومن ثم

استطاع هذا النص أن يرسم الكون الداخلي والخارجي للكاتب في آن واحد بما يحقق التفاعل بين الأدب والحياة، وينشأ بين المؤلف والقارئ حميمية قائمة على التواصل الذي يتجاوز مجرد الإخبار إلى مرحلة من التفاعل المتبادل.

– **وظيفة الإيهام والإقناع:** وهي من الوظائف التي تركز أيضا على المرسل إليه، فقد لجأ الكاتب إلى الشكل الرسائلي هنا لإيهام القارئ بواقعية الأحداث(١)، والأحداث هنا مستمدة من الحقيقة، ومن ثم حقق هذا الشكل بعدا عن المباشرة والخطابية، وأكسب النص فنية، وعمل على التأثير في القارئ.

وتتحقق وظيفة الإقناع من خلال دعم الخطاب بأمثلة من الاقتباس والتضمين، فاشتمل الخطاب على الاقتباس القرآني، من نحو قوله: "**لقد اشتريت راحتي يا عزيزتي بثمن بخس**"(٢)، فالكاتب يقتبس قوله تعالى: ﴿**وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍۭ بَخْسٍ دَرَٰهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا۟ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ**﴾(٣)، وهو اقتباس يكسب الخطاب حجته وقوته، كما يكسبه جمالا وبلاغة،كما تضمن الخطاب أقوال وآراء لشخصيات شهيرة، مما كشف عن ثقافة المؤلف وسعة اطلاعه، من نحو قوله: "**ألم يكن من الممكن أن أتأخر أو أتقدم خمس دقائق عن موعد وصولي إلى الجامعة لحضور المحاضرة السارترية؟ إن المصادفة عند سارتر تلعب دورا خطيرا في حياة الإنسان، والإنسان يولد بالمصادفة ويموت**

(١) ينظر: دراسات في نقد الرواية ص٤٣.

(٢) الأعمال الكاملة ص٣٩٠.

(٣) سورة يوسف: آية٢٠.

بالمصادفة ووجوده سابق لماهيته.. أتراها لعنة وجودية سارتر؟ لست من أنصارها، لكنني من قرائها"[(١)].

كما وظف الكاتب بعض الحجج المنطقية والأسئلة الحجاجية التي سعى من خلالها إلى التأثير في المتلقي وكسب تأييده، من نحو قوله: "**كان واضحا أن العقل والمنطق لا يفيدان، ولست أملك سواهما للأسف، ليس لي جسم قوي كما تعرفين حتى أتحمل الضرب، كانت عصا واحدة كافية، رحت أجوب الزنزانة، ماذا فعلت بالضبط؟ ألا يعرفونني؟ أليس من واجبهم أن يتحروا عني تماما قبل أن يجيئوا بي؟ ... ماذا يحدث إذا جاءوني مرة أخرى، وعلقوني؟ هل أمضي في الكذب؟ لقد جربت التأليف المختلق فنجح وأعفاني من الويل. لم لا أجربه مرة أخرى؟ نعم، سأفعل إذا أصروا على تعليقي أو اهانتي. أليس هذا ما يريدون؟ إن الشمس حين تكون طالعة لا يهتم بها أحد، وإذا احتجبت أو انتابها الكسوف اهتم بها الجميع، وهكذا أنت في الغالب يا عزيزتي، حين تكونين عارية بسيطة لا يهتم بك أحد، وإذا ارتديت شيئا جديدا، أو تعقدت اهتم بك الجميع...**"[(٢)].

فقد استعان المؤلف/ البطل ببعض الحجج المنطقية، حين علل لجوؤه إلى الكذب بعدم قدرته على تحمل الضرب والتعذيب، وحين استشهد ببعض الظواهر الكونية (ظهور الشمس وكسوفها)، فالشمس لا يهتم أحد بها حال ظهورها، لكنها تشغل الناس وقت غيابها، وكذا الحقيقية.

---

(١) الأعمال الكاملة ص٣٩٣، ٣٩٤.

(٢) السابق ص٣٨٨، ٣٨٩.

كما حشد المؤلف في المقطع السابق العديد من الأسئلة الحجاجية، من نحو: (ألا يعرفونني؟ أليس من واجبهم أن يتحروا عني تماما قبل أن يجيئوا بي؟ أليس هذا ما يريدون؟...)، فالمؤلف لا يطلب جوابا من وراء هذه الأسئلة، وإنما يفتح المجال أمام ذهن المتلقي للتأمل والتفكير، ومن ثم التجاوب مع البطل والاقتناع ببراءته مما نسب إليه.

- **الوظيفة الانفعالية:** وإذا كانت الوظيفة التواصلية ووظيفة الإيهام والإقناع تركزان على المرسل إليه، فإن الوظيفة الانفعالية -كما أشار ياكسبون ويسميها أيضا الوظيفة التعبيرية- تركز على المرسل؛ لأنها تهدف إلى التعبير بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه[1]، فقد سيطرت الغربة والاغتراب بشكل ملحوظ على أعمال الكاتب عموما، وأعماله التي استعان فيها بأنواع أدبية أخرى بشكل خاص، وقد استطاع شلش عن طريق الشكل الرسائلي في هذه القصة أن ينقل ما يعانيه المؤلف/ البطل من آلام الغربة والاغتراب، وأفصح عن كوامن نفسه وما اعتراها جراء سجنه.

والكاتب إذ يكتب تجربته الذاتية في صورة قصصية فإنما يهدف إلى البوح، وتحطيم الصورة السلبية التي ترسخت في ذهنه جراء هذه التجربة القاسية، ويبث شكواه، ويفصح عن مشاعره المكبوتة للقارئ؛ عله يستدر

(١) ينظر: قضايا الشعرية: رومان ياكسبون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص٢٨.

عطفه وتعاطفه، ويعزي نفسه وينفس عنها بعض ما تشعر به من مرارة وألم.

وتتجلى الوظيفة الانفعالية من خلال الأسلوب الذي يتنوع بين الخبري والإنشائي، نقف مع هذا المقطع من هذه القصة الذي يقول:

"**هل تصدقين يا عزيزتي أنني تعذبت بسببك، وضُرِبت كما يُضرَب الطفل الصغير برغم شاربي الذي يزين وجهي؟ هل تصديقين أنني اختطفت من بيتي من أجل سواد عينيك، ثم وضعت في زنزانة تضيئها الكهرباء في وضح النهار، ثم فصلت من عملي منذ سنوات طويلة؟ نعم، حدث معي هذا كله بسببك. لا تسخري مني، فأنت أدرى! وهذا ما يزيد من ألمي للأسف الشديد! فقد وجدت نفسي في واد، ووجدتك في واد آخر. ومع هذا سأذكِّرك بما حدث، لعلك تلتمسين العذر لواحد من رعاياك المخلصين، أو لعلك تغفرين لي فضولي الذي بذلته في تتبعك منذ أن وعيت، أو لعلك – وهذا هو الأهم– تسحبين مني الترخيص الذي منحتني إياه للاتصال بك، حتى أريح وأستريح**"[1].

الكاتب في المقطع السابق نوَّع في أسلوبه بين الخبري والإنشائي، فاعتمد على الأسلوب الخبري الذي وظف فيه الجمل الفعلية، التي تنوعت بدورها بين توظيف الفعل الماضي الذي يفيد التحقق والثبوت: (تعذبت، ضربت، اختطفت، وضعت، فصلت...)، والفعل المضارع الذي يفيد التجدد والاستمرار (تصدقين، تضيئها، يزيد، تلتمسين...)، وقد جسدت الجملة الفعلية –هنا– حدة التوتر

(١) الأعمال الكاملة ص٣٧٩.

والصراع النفسي الذي يعانيه البطل، وزوَّدت النص بشحنات انفعالية تؤثر في المتلقي وتضمن تجاوبه وانفعاله مع العمل.

كما وظف المؤلف العديد من الأساليب الإنشائية وعلى رأسها الاستفهام الذي يفيد التعجب والإنكار، فيكرر قوله: (هل تصدقين؟) الذي يكشف عن هول ما تعرض له، ويبعث على تعاطف القارئ معه، وكذا وظف أسلوب النداء: (يا عزيزتي)، فهو يدير حوارا متخيلا مع الحقيقة، وفي الوقت نفسه يدير حوارا غير مباشر مع القارئ الضمني، وأسلوب النهي: (لا تسخري)، وأسلوب الرجاء: (لعلك تلتمسين العذر لواحد من رعاياك المخلصين...، لعلك تغفرين لي...، لعلك تسحبين مني...)؛ سعيا إلى كسب التعاطف والتأييد، وفيه تعظيم للحقيقة وجعلها ملكة حاكمة وجعل الراوي أحد رعاياها المخلصين، كما وظف المؤلف العطف بأدواته، من نحو العطف بـ(ثم) الذي يفيد التدرج في العذاب: (هل تصديقين أنني اختطفت من بيتي من أجل سواد عينيك، ثم وضعت في زنزانة تضيئها الكهرباء في وضح النهار، ثم فصلت من عملي منذ سنوات طويلة؟)، والعطف بـ(أو) من نحو: (أو لعلك تغفرين، أو لعلك تسحبين) الذي يشف عن نفس متألمة ممزقة.

كما وظف بعض الصور البيانية كالتشبيه في قوله: (وضربت كما يضرب الطفل الصغير) مما أحدث تأثيرا نفسيا عميقا في المتلقي وتجاوبا منه... كل ذلك حقق الوظيفة الانفعالية، وعمق مشاعر الغربة والاغتراب التي يعانيها المؤلف، وضمن تجاوب القارئ وتعاطفه معه.

- **الوظيفة الجمالية:** حرص المؤلف -من خلال توظيف هذا الشكل- على الابتعاد عن المباشرة والتقريرية وإكساب النص جمالية، لاسيما والمضمون شخصي يتناول جزءا من حياة الكاتب، كما تحققت الوظيفة الجمالية من خلال توظيف كشكل فني يستوعب القصة القصيرة ببنائها السردي، فتجاوزت الرسالة وظيفتها المقتصرة على مجرد الإخبار والتوصيل، إلى خطاب يندمج مع القصة القصيرة ويتفاعل معها فيتحول المرسل إلى سارد، وأيضا تحققت الجمالية بتشخيص القصة وتجسيدها للمعنويات، فشخَّصت الحقيقة وأعطتها صفات الكائن الحي الذي يعي ويُخَاطَب.

- ومن دواعي استخدام الشكل الرسائلي أيضا **ربط الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام:** فالرسالة هنا غير موجهة إلى شخص محدد -كما في الرسائل العادية- بل إلى القارئ الضمني الذي سيطر على ذهن الكاتب لحظة الإبداع وتوجه إليه وشاركه تجربته الخاصة، ومن ثم تتحول التجربة الذاتية إلى تجربة عامة تشمل الكاتب وغيره ممن مر بهذه التجربة، ومن هنا تتجاوز الرسالة طابعها الخاص، وتكتسب الطابع العام من القصة ذات الجمهور العريض، فالكاتب يشارك هذا الجمهور تجربته الخاصة، فيبدو الكاتب مرتبطا بأحداث عصره السياسية والاجتماعية، ومن ثم يغدو هذا العمل وثيقة تمثل حياة صاحبها، وفي الوقت ذاته شهادة على أحداث العصر، ووضع كل هذه الأحداث داخل الإطار القصصي يربك القارئ الذي يرى تقاطع الواقعي والمتخيل في عمل واحد، فيشارك في العمل بفاعلية؛ بحثا عن إشارات تدل

على واقعية الأحداث وحدوثها للمؤلف نفسه، أو تشير إلى أنها مجرد أحداث متخيلة لا تمت للواقع بصلة، ومن ثم يتلاحم الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام والحقيقي بالمتخيل.

ونرى المؤلف يوظف الشكل الرسائلي أيضا في قصته القصيرة: (رسالة من بطلة)[1]، فيبدو التعالق بين النوعين بدءا من العنوان الذي أشار صراحة إلى الرسالة، وقد حملت هذه القصة شكل ومضمون الرسالة، فالساردة تكتب رسالة إلى أحد الصحفيين، تبوح له فيها بتجربة عاطفية مرت بها قبل الزواج، وهي تجربة أخفتها عن زوجها، وقد خدم الشكل الرسائلي الحبكة القصصية، إذ استطاع المؤلف من خلال الساردة أن ينقل تجاربها السابقة قبل الزواج بعيدا عن إدراك ومعرفة الزوج، رغم حضوره في المكان والسرد، فالزوج حاضر غائب، أو غائب حاضر، وهو ما حقق الترابط بين الشكل والمضمون، وحقق في الوقت ذاته الاندماج والتفاعل بين القصة القصيرة والرسالة.

وقد توافر في هذه القصة عناصر الرسالة من: الاستهلال بالمرسل إليه، وتحديد سبب الإرسال، ثم عبارات الثناء، ثم البوح الذاتي، ثم الختم بعبارات الثناء والدعاء، والتوقيع، وتحديد المكان، على النحو التالي:

سيدي.... (المرسل إليه)

(١) ينظر: الأعمال الكاملة ص٢٧٧- ٢٨٠.

أحب قبل أن أبدأ رسالتي هذه إليك أن تغفر لي تطفلي فقد قرأت قصتك المنشورة بالعدد الأخير من المجلة، ولا أكتمك أنني أعجبت بها غاية الإعجاب... (تحديد سبب الإرسال، وعبارات الثناء)

هل تعرف سر كتابتي لهذه الرسالة

سأحاول أن أكون صريحة معك لأول مرة في حياتي... (بوح)

وختاما تقبل إعجابي، وتمنياتي لك بمستقبل مرموق (خاتمة تتضمن الثناء، والدعاء)

س. ع. م (التوقيع)

الاسكندرية (المكان)

على هذا النحو نرى (علي شلش) يفيد من الشكل الرسائلي ويوظفه داخل نسيج القصة القصيرة، فتفاعلت الرسالة بعناصرها مع البناء القصصي؛ لخدمة المضمون وتعميقه، وإثراء النص وإكسابه قيمة جمالية وفنية، ومحاولة التواصل مع المتلقي والتأثير فيه.

القصة القصيرة والمذكرات الشخصية واليوميات

كما استعان الكاتب في قصة (عزيزتي الحقيقة) بالشكل الرسائلي، استعان أيضا بالمذكرات الشخصية واليوميات، وكان الطابع الذاتي الذي طبع الرسائل الإخوانية والمذكرات الخاصة وراء الجمع بينهما تحت مظلة القصة القصيرة، ولكن يفترق النوعان في الزمن الذي يدون فيه كل منهما، فالرسالة ذات طابع آني، تكتب في الوقت الحاضر، في حين أن المذكرات الخاصة يغلب عليها الطابع الاسترجاعي، فتستعيد الأحداث بعد وقوعها، فضلا عن التفاعل بين ما هو أدبي (القصة القصيرة)، وما هو تاريخي (المذكرات واليوميات).

والحكي في هذه القصة ينطلق من الآني مسترجعا مرحلة خاصة من حياة السارد حيث يتناول تجربة الاعتقال بعد مضي عشرة أشهر على بدايتها، في الوقت الذي لم تنته فيه هذه التجربة، فهي مدونة في فترة متزامنة مع وقوع الأحداث، واعتمد السارد على الذاكرة في تسجيل بعضها، والتسجيل اليومي في بعضها الآخر، كما تضمن هذا الحكي بعض الاعترافات التي كشف بها السارد عن دخائل نفسه وعيوبها، وأشار الحكي من طرف خفي إلى وقائع الحياة العامة والأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية في مصر خلال تلك الفترة، مما يضفي على القصة قيمة تاريخية، إضافة لما لها من قيمة فنية وأدبية، ومن هنا تقاطعت هذه الأنواع جميعا وتداخلت داخل نسيج القصة القصيرة، فهذا الحكي تتقاطع فيه أشكال الأدب الشخصي: (السيرة الذاتية، والمذكرات، والذكريات، واليوميات،

والاعترافات)، وهي أنواع تنتمي إلى الدائرة الأجناسية الواحدة، وتتتاخم حدودها، وقد أطلق البحث مصطلح المذكرات الشخصية؛ ليميز هذا النوع من الأنواع الشخصية اللصيقة به، فرغم صلته القوية بها فإنه لا يسجل حياة الكاتب كاملة أو جزءا كبيرا منها كما تفعل السيرة الذاتية، كما لا يعتمد على الحكي الاسترجاعي وحده وإنما يجمع بين الماضي والآني وبذا يفترق عن الذكريات واليوميات، وتأتي الأحداث العامة على هامش الأحداث الخاصة بالراوي/ البطل وبذا تفترق عن المذكرات.

والمذكرات هنا بمثابة النص المصاحب والمهيمن على مضمون القصة، حيث تتناول هذه القصة في حكي استرجاعي حياة السارد في مرحلة زمنية معينة، يسجل القاص من خلالها تجربة اعتقاله تسجيلا واقعيا، وهي التجربة التي ألقت بظلالها على قصص المؤلف القصيرة، فتجلت في مجموعتيه القصصيتين: (حب على الطريقة القصصية)، و(عزيزتي الحقيقة).

يسرد الراوي بلسانه تجربته الحياتية بكل تفصيلاتها الدقيقة، بسبب حالته النفسية، وذاته الممزقة نتيجة تجربة السجن والاعتقال، ويدون على شلش قصته منطلقا من اللحظة المعيشة الآنية، مسترجعا أحداث الماضي، فيقول: "**مضى عليَّ الآن نحو عشرة شهور وأنا أفكر في الكتابة، لكني كنت أخشاها دائما حتى لا أتعرض للمؤاخذة، فالكتابة ممنوعة في المكان الذي أعيش فيه...**"(١).

(١) الأعمال الكاملة ص٣٧٨.

فقوله (الآن، أعيش فيه) يشير إلى أنه ينطلق من الآني (لحظة الكتابة)، وأنه اعتمد على ذاكرته في تسجيل قصته/ مذكراته، فهو يتذكر الأحداث التي عايشها منذ عشرة أشهر؛ لأن الكتابة كانت ممنوعة خلال تلك الفترة، ولما كانت التجربة لم تنته بعد والكاتب يدون الأحداث أثناء حدوثها، هنا يحضر أسلوب اليوميات، وهذا واضح من تسجيل الأحداث بدقة، حيث احتفت القصة بالتحديد الدقيق للزمن، فحرص الكاتب على تسجيل الأحداث بالسنة والشهر واليوم، بل حدد الوقت من اليوم صباحا أو مساء، بل حتى بالساعة، فأتت القصة كلها بالتواريخ المفصَّلة، ومن نماذج ذلك: "**في ٣ يناير ١٩٦٨**"، "**نشرتهما في فناء المعتقل منذ قليل**"، "**مساء العاشر من مارس الماضي...**"، "**لماذا ذهبتما إلى الجامعة مساء السبت الماضي؟**"، "**في الصباح فتحت الزنزانة... في الثامنة مساء استدعيت إلى مكتب التحقيق**"، "**أمضيت ليلة غاية في التعاسة، لم يغمض لي جفن**"، "**ولو أنني حر لصورت لك كل ما يدور هنا، ولكن ما باليد حيلة**"(١).

ويكشف السارد –في تقاطع واضح مع الاعترافات، وفي نزعة غنائية واضحة– بعض ما عاناه من ضرب وإهانة، ويعترف بدخائل نفسه مقتربا من تعرية الذات بإظهار عجزها وضعفها؛ قصد البوح، والإفضاء بما في النفس، ونفث الهموم، من نحو قوله: "**وفي الحجرة بدأت معركة من طرف واحد... أربعة ضد واحد، معركة بالأيدي والعصا والسوط، لم أستخدم فيها**

(١) السابق على الترتيب: ص٣٧٨، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨١، ٣٩١، ٣٩٣، ٣٩٨.

سوى الكلام والصراخ أحيانا من شدة الضرب"، "اقترب مني شخصان، قيدا يدي ورجلي وأنا جالس القرفصاء، ثم رفعوني على قضيب وعلقوني كما تعلق الذبائح بين كرسيين، أصبح رأسي إلى أسفل، وقدماي إلى أعلى، وجسمي في الهواء، انهال على شخص ثالث طويل شرس بعصا غليظة، تمنيت بعد لحظات أن أموت"، "لقد جربت التأليف المختلق فنجح وأعفاني من الويل... لكن ما ذنب الرجل المسكين حتى أفتري عليه كذبا؟ لكن ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟ ماذا....؟"، "لقد أنقذني الكذب مرة أخرى، لكن، ألم يكن بإمكاني أن أتحمل وأتمسك به إلى النهاية؟ لا، لست من هذا الصنف الذي يتحمل الضرب أو المساس بالبدن للأسف..."، "فكرت في الانتحار أكثر من مرة، لم أجد وسيلة إليه"(١).

في المقاطع السابقة نرى الكاتب يبوح بما في نفسه، فيكشف عن آليات القهر التي تعرض لها، ويعترف بضعفه الإنساني الذي لم يجد منه مهربا، ومن هنا كانت الكتابة بما انطوت عليه من تجربة ذاتية، وسيلة للتنفيس عن النفس من خلال البوح والاعتراف، والغوص في أعماق النفس الإنسانية، بما يعرف بتيار الشعور، فالكاتب يلجأ إلى الكتابة ليتجاوز معاناته التي جثمت على صدره طيلة عشرة أشهر، ويتخذها وسيلة لتحرير النفس والروح من الآلام.

وهكذا جاءت مادة القصة ثرية بأنواع من السرد الذاتي، تزود القارئ بمعلومات عن تجربة ماضوية ذي صلة بحياة الكاتب، وتجعله يقرأ أعماله

(١) السابق على الترتيب: ص٣٨٣، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٣، ٣٩٧.

وهو محمَّل بخبرة نصية عنه، وهو ما يلقي بظلاله على المتلقي في فهم المضمون ومعرفة أبعاده، والوقوف على الهدف من العمل، وهكذا يمكن الحديث عن بنية تتفاعل داخلها أشكال عدة من الأدب الشخصي، إلى جانب التفاعل مع الرسالة والقصة القصيرة، ما يعني تفاعلا بين الغنائية والملحمية.

غير أن النص يكشف عن أن المذكرات واليوميات وغيرها من أشكال الأدب الشخصي ليست مجرد طريقة في الكتابة، بل يستشف من خلالها أن هذه الأحداث حقيقية وقعت للكاتب نفسه، وهو استنتاج يجد ما يقويه من داخل النص ومن خارجه، حيث يجد المتلقي صدق الانفعال والشعور والعاطفة داخل النص، كما يستطيع أن يعثر على أدلة خارجية تثبت واقعية الأحداث، منها:

– مطابقة الأحداث لما هي عليه في الواقع: فقد كتب المؤلف قصته داخل المعتقل، وصرح بتعرضه لهذه التجربة في مدخل مجموعته القصصية (حب على الطريقة القصصية)، إذ يقول:

"**كُتبت هذه القصص في فترة زمنية متصلة من عام ١٩٦٨ خلال فترة زمنية متصلة أيضا، من تجربة اعتقال، فرضت عليَّ فرضا، دون سابق إنذار**"(١).

(١) الأعمال الكاملة ص٢٦٢.

وهي الفترة نفسها التي كتبت فيها هذه القصة، والتي حددها المؤلف بدقة في (٣ يناير ١٩٦٨)، وهنا تكمن أهمية التاريخ في إشارته إلى الواقع الذي يعيشه الكاتب ويسجله بشكل آني، وهو ما ساعد على تحقق الصدق في هذا العمل في بعديه الواقعي والفني.

– تجاهل التصريح بأسماء الشخصيات: فلم يصرح المؤلف بأسماء شخصياته، واستخدم تقنية الحذف عند الحديث عن اسم البطل، وأسماء الشخصيات الأخرى، من نحو قوله:

"**في بهو العمارة التي أقطنها وجدت شابا أنيقا يعترض طريقي:**

– **هل يمكن أن تدلني على شقة الأستاذ...؟**

– **أنا ... من يريده؟**

– **أنا ... بالأمن**"(١).

وقد يحدث غياب الاسم "نقصا جوهريا في الإيهام بالواقع، غير أن غياب الاسم لا يقلل من لعبة الإيهام تلك، مادام ضمير المتكلم يعمل، على كل حال، عمل اسم العلم"(٢).

– هيمنة الحكي بضمير المتكلم المفرد، والإحالة إلى أحداث خارجية وشخصيات واقعية: فقد سيطر ضمير الأنا المفرد الذي يعود إلى الراوي/ البطل على السرد، غير أن ضمير المتكلم وحده لا يقم دليلا على واقعية الأحداث ما لم يصاحبه الإحالة إلى أحداث تاريخية واقعية، وهو ما تحقق

(١) الأعمال الكاملة ص٣٧٩.

(٢) تفاعل الأنواع في أدب لطيفة الزيات ص١٩٢.

هنا فقد عني المؤلف بالزمن التاريخي الوثائقي عناية كبيرة، من نحو تضمين القصة لحدث تاريخي اشتهر في تلك الفترة، وهو زيارة (سارتر) لجامعة القاهرة خلال زيارته لمصر أواخر فبراير من عام ١٩٦٧، واستمرت زيارته ستة عشر يوما، والكاتب ينقل الأحداث بعد وقوعها بعشرة شهور، فيقول:

"**مضى علي الآن نحو عشرة شهور وأنا أفكر في الكتابة...**"، "**مساء العاشر من مارس الماضي كنت عائدا يا عزيزتي من زيارة لأحد الأصدقاء...**"، "**هل تعرف فلانا؟ نعم. لماذا ذهبتما إلى الجامعة مساء السبت الماضي؟ التقيت به مصادفة، واستمع معي إلى المحاضرة التي ألقاها سارتر**"، "**ما الذي حدث في محاضرة سارتر؟ لقد دعي لزيارة بلدنا، ومن باب الثقافة والفضول كان لابد أن أراه وأسمعه، حتى لو لم أكن أعرف شيئا من الفرنسية**"(١).

– بروز شخصية المؤلف أحيانا: من خلال الإشارة إلى موهبته الأدبية، وعمله الصحفي، من نحو قوله: "**إنه شاعر، وآراؤه في الأدب والشعر تخالف آرائي أحيانا**"، "**أجهدت ذكائي وثقافتي وخبرتي القصصية حتى أخرجت لهم قصة تحتمل التصديق...**"، "**جلست أفكر في السيناريو الذي ألفته... آثرت أن أفر من الضرب مستغلا موهبتي، ألست كاتبا؟... ستطلع الصحف بعد يوم أو يومين بأنباء مؤامرة خطيرة، وستنشر صورتي،**

(١) الأعمال الكاملة على الترتيب: ص٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨١، ٣٨٢.

وتزداد شهرتي، وينهال علي الصحفيون بأسئلتهم، ولن يراعو حقوق الزمالة! ماذا سيقول أصدقائي ومعارفي وقرائي؟"(١).

ولم يقر المؤلف بشكل صريح أن ما كتبه صورة مطابقة من حياته، ولكن الأدلة السابقة تقوم مقام الميثاق، أو العقد الضمني الذي يعقده المؤلف مع قارئه ليشير إلى أن أحداث قصته واقعية، والميثاق في هذه القصة مختلط، فإدراج الرسالة ضمن المجموعة القصصية يمثل ميثاقا بأنها قصة تخييلية، لكن الاستناد إلى الواقع الخارجي، وتناول الخطاب للحياة الفردية، وهيمنة ضمير المتكلم المفرد، وتطابق كل من المؤلف والراوي والبطل، كل ذلك يؤكد واقعية الأحداث، وهو ما يجعل هذا العمل يتعالق مع الأعمال السيرية، فتغدو القصة تمثيلا فعليا لحياة الكاتب، يستطيع المتلقي من خلالها أن يتعرف على المؤلف، كما يستطيع أن يتعرف على ملابسات العصر وظروفه الاجتماعية والسياسية، وعلى هذا فالعمل يقع في منطقة وسط بين التاريخ والفن، فهو يقترب من التاريخ في المضمون المذكراتي، ويقترب من الفن السردي بشكله الرسائلي، وأسلوبه القصصي، وهو لون يمكن أن نطلق عليه (قصة المذكرات القصيرة).

ويتجلى في هذه القصة قدرة المؤلف على **توظيف اللغة** لتحقيق الاندماج والتفاعل بين الأنواع، حيث سيطر على السرد ضمير المتكلم المفرد (صيغة الأنا)، وهو الضمير الذي يستحوذ على الحكي في الأدب الشخصي وأدب الرسائل، حيث نجد حضورا طاغيا للذات، كما وظف ضمير المخاطب الذي

(١) السابق على الترتيب: ص٣٨٤، ٣٩٠، ٣٩١.

يشيع استعماله في المراسلات عند مخاطبة المرسل إليه، فالكاتب يراوح في استخدام الضمائر بين المتكلم والمخاطب، من نحو قوله: "**لم يعجبهم كلامي، فأنهوا فترة الاستراحة، لكن ماذا حدث بالضبط، لا شك أنك تعرفين، تعرفين ذلك الرجل، وتعرفينني**"(١).

على هذا النحو تمحور الخطاب حول الذات وعلاقتها بالآخر، وهو ما سمح بتلاقي الأنواع، وأدت الضمائر دورها في الإشارة إليه بشكل جلي.

كما تحقق التفاعل بين الأنواع من خلال **حضور الراوي المتكلم**، حيث وظف المؤلف الراوي المشارك، الذي يقوم بدور البطل وتتمحور الأحداث حوله، فالقصة تركز على شخصية محورية واحدة هي شخصية الراوي/ البطل، مع الاستعانة بالقليل من الشخصيات التي همشتها القصة –وهو ما يتفق وأسلوب الأدب الشخصي– ممثلة في شخصية الصديق العربي الذي أودع بسببه المعتقل، وبعض شخصيات التحقيق.

كما تحقق التفاعل من خلال **وحدة التجربة**، فالتجربة في القصة تجربة ذاتية وهو ما يتفق مع المذكرات الخاصة والرسائل الإخوانية التي تنشأ عن تجربة ذاتية أيضا، وهو ما حقق التوافق والاندماج بين الأنواع داخل القصة.

كما تحقق التماثل والتفاعل بين الأنواع من خلال **توظيف الزمن**، فالزمن في القصة متأثر بالزمن الرسائلي وزمن المذكرات، فالزمن هنا

(١) الأعمال الكاملة ص٣٨٤.

استعادي استرجاعي ينطلق من الآني عائدا إلى الماضي ثم يسير في بناء خطي صاعد، يتخلله العديد من الاسترجاعات، تبدأ القصة بلحظة الكتابة:

"**هذه أول مرة أكتب فيها إليك فمعذرة وبعد: مضى علي الآن نحو عشرة شهور وأنا أفكر في الكتابة... هل تدرين يا عزيزتي كيف أكتب الآن....**"(١).

ثم ينطلق عائدا إلى الماضي: "**ومع هذا سأذكرك بما حدث... مساء العاشر من مارس الماضي، كنت عائدا يا عزيزتي من زيارة لأحد الأصدقاء...**"(٢).

هذا بالإضافة إلى عناية القصة بتحديد الزمن التاريخي الوثائقي تحديدا دقيقا، فأتت القصة كلها بالتواريخ المفصلة.

وهكذا يتجلى من خلال العرض السابق مقدرة الكاتب على المزج بين الأنواع، مما يشي بمهارته الأدبية، ومعرفته بخصائص هذه الأنواع، فقد تلاحمت الأنواع وتكاملت، الأمر الذي أثرى النص وأعطى مساحة أكبر في التشكيل، وحقق الاندماج العضوي بين البنية السردية وبنية الرسالة والمذكرات الشخصية، فتماهت الأنواع وانصهرت في بوتقة القصة القصيرة، واندمجت داخل النسيج القصصي، حتى كأنها خادم من خدامها، ورافد من روافدها، مما أضفى على القصة ملمحا فنيا عزز من جماليات النص، وشكل وسيلة جذب للقارئ تحاول إمتاعه وإقناعه في الوقت ذاته.

---

(١) الأعمال الكاملة ص٣٧٨.

(٢) السابق ص٣٧٩.

والكاتب وإن استخدم الشكل الرسائلي وأفاد من أحداث حياته الخاصة فأقام عليها عمله الأدبي، لا يخرج عمله من إطار القصة القصيرة التي حافظ على بنائها السردي وعني بأدبية لغتها، وحرص على توظيف الصورة والخيال، وهو الأمر الذي يحفظ للنص هويته وانتماءه النوعي.

القصة القصيرة والدراما

قد يلجأ كاتب القصة القصيرة إلى استعارة بعض التقنيات والعناصر المسرحية لإكساب قصته طابعا دراميا، فتقترب القصة القصيرة من المسرح بتحولها إلى مشهد يتطابق فيه زمن القصة مع زمن الخطاب، رغم اختلاف طبيعة القصة القصيرة عن المسرحية، فالأولى أُعدَّت في الأساس لتقرأ ومن ثم تعتمد بشكل رئيس على السرد، وتؤدي رسالتها عن طريق الإخبار باللغة والعلامات المكتوبة، أما المسرحية فأُعدَّت أساسا لتعرض أمام جمهور، ومن ثم تعتمد على الحوار وتؤدي رسالتها عن طريق اللغة المنطوقة، التي يؤديها الممثلون أمام جمهور على خشبة المسرح، وتقوم علاقة الحوار بالسرد في القصة "على مفهوم العلاقة بين التابع والمركز، أو الطارئ والثابت، أو الثانوي والرئيس، فالسرد هو المركز، والعنصر الثابت والمكون الرئيس للأدب القصصي الذي يتسم من خلاله بطبيعته (narrative) المميزة له نوعا أدبيا، أما الحوار فهو وافد من موقع الثبات والسيطرة والمركز في الدراما إلى موقع المساعد أو الثانوي أو التابع في القصة القصيرة أو الرواية... إن أساس بنية الخطاب القصصي –من حيث إنها الصيغة التنفيذية التي تُقدَّم من خلالها القصة– هي القابلية السردية التي يقع في متناولها الحدث والشخصية والفضاء الزماني والمكاني، حيث إن السردي هو سمة الخطاب القصصي اللازمة والرئيسة"[1].

(١) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٣٩.

بيد أننا نجد على شلش يتحرر تماما في قصة **(حوار)** من سلطة المؤلف وهيمنة الراوي، ويلجأ إلى مسرحة القصة القصيرة وإكسابها ملمحا دراميا، فالقصة تصل إلى المتلقي من خلال كلام الشخصيات وحوارها فقط، "وحين نتحدث عن درامية القصة القصيرة... فإننا لا نتحدث عن نوع المسرحية، بل نتحدث عن سمات من قبيل... أن الراوي (مؤدي الكلام) فيها، يختفي أو يتوارى تماما، ويترك للحدث الكثيف المتلاحم، من خلال الصراع والحوار، مهمة الكشف عن هذا العالم"(١)، الأمر الذي يزيد من فاعلية المتلقي؛ "فالحوار الأدبي وإن بدا في الظاهر حوارا بين شخصين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنما يمر عابرا إلى المتلقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النص، وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة، ويعطي للحوار الأدبي سمة دقيقة وثابتة تنقله من كونه حديثا بين Between، إلى الحديث من خلال Through، فضلا عن أن الحوار... يتوجه إلى متلق آخر داخل النص هو المروي له، يكون شخصية افتراضية خيالية يتوجه نحوها الراوي والشخصيات بالخطاب"(٢)، ومن هنا يقع على المتلقي مسئولية التعرف على المكان، والزمان، والشخصيات، والحدث، والصراع بشكل مباشر دون واسطة، من خلال حوار الشخصيات وتحركها أمامه.

---

(١) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ص٧٠.

(٢) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية ص١٤.

ولتحقيق ذلك نجد علي شلش يتجاوز مرحلة استعارة (الحوار) الذي يمثل أهم التقنيات المسرحية، إلى جعل هذه التقنية هي القصة ذاتها، فأتت القصة على هيئة مشهد قصير يعتمد على حوار تناوبي مباشر بين شاب وفتاة، تخلى فيها المؤلف عن أهم التقنيات القصصية الممثلة في الراوي والسرد والوصف، فلم يفرض الكاتب وجهة نظره على شخصياته، ولم يتبنَّ أيا من وجهات نظرها، وتحرر تماما من سلطة الراوي ووساطته في تقديم الحوار والربط بين أجزائه، ورسم المكان، وتحديد الزمان، وتقديم الشخصيات، وأفسح المجال لكل شخصية لتفصح عما يجول في ذهنها، وأعطاها كامل الحرية للتعبير عن وجهة نظرها بنفسها، فاعتمد على ما يمكن تسميته بـ (السرد بالحوار) حيث يغيب السرد على حساب الحوار؛ مما يحقق قدرا كبيرا من الدرامية في القصة القصيرة، فتصبح القصة كأنها مسرحية تعرض أمام المتلقي، الذي يشترط فيه أن يكون يقظا، منتبها للحوار حتى يستطيع التعرف على عناصر القصة من خلاله.

في هذه القصة المشهدية نقف أمام محاورة بين شاب وفتاة حول علاقتهما العاطفية، وتبرز الأزمة بوجود طرف ثالث –غائب من المشهد– يحب الفتاة وتقبله أسرتها، لكن الفتاة لا تحبه، وتؤثر عليه البطل، ويبدو أن البطل يتهرب من الفتاة فيتعلل ويرفض أن يكون سببا في جرح الطرف الثالث، لاسيما وهذا الشخص حاول الانتحار بسبب الفتاة قبل ذلك، ولكن الفتاة تطلب من الشاب أن يتشجع ويتقدم لخطبتها ويتخلى عن مثاليته وخوفه

ولا يفكر في الطرف الثالث، وهنا تقوم المفارقة بتشجع البطل وعزمه على التخلي عن سلبيته واتخاذ خطوة إيجابية.

العنوان:

وعنوان القصة (حوار) يحمل اسم تقنية من أهم تقنيات فن المسرح، ويعمل كنص مواز يشير إلى المضمون، ويرتبط به، ويمهِّد له؛ فأتت القصة على هيئة حوار مباشر بين بطلين (شاب، وفتاة)، استغنى فيها المؤلف عن السرد والوصف، وبذا فتح العنوان آفاق توقع المتلقي فمهَّد للتقنية المستخدمة في القصة، وحمل دلالة على تداخل الأنواع وتفاعلها، فأشار صراحة إلى تقاطع القصة القصيرة مع المسرح.

الراوي والمتلقي:

يختفي الراوي تماما من هذه القصة، وبغيابه غابت معه الإرشادات – ممثلة في السرد والوصف– التي تعين المتلقي على تحديد المكان والزمان، والتعرف على الشخصيات والأحداث، ومن ثم يقف المتلقي في مواجهة مباشرة مع النص المنطوق، بعيدا عن تأثير السرد والسارد، ويلقى على عاتقه مسئولية استنباط عناصر القصة من خلال الحوار، وصراع الأبطال، وتحركهم أمامه، فالمتلقي يراقب حركة الشخصيات، وحوارها، وصراعها وكأنه أمام مسرحية يشاهدها بعينه، وينفعل بها، ويتجاوب معها.

تفاعل الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي:

الحوار في هذه القصة حوار تناوبي مباشر، زاوج فيه المؤلف بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي، ويتناوب فيه البطلان (الشاب والفتاة)

على الحوار بلا واسطة، فلا يتدخل الراوي للإعلان عن بداية الحوار أو استئنافه أو نهايته، فلا يُقدَّم الحوار الخارجي بعبارات من نحو: قال، سأل، رد، أجاب...، أما الحوار الداخلي فيدور داخل البطلين، ولكنه يوجه إلى القارئ الضمني بطريقة مباشرة، ويوجه إلى الطرف الثاني بطريقة غير مباشرة، ومن ثم يجمع بين ضميري المتكلم والمخاطب، وكأنها يصطنع حاجزا وهميا –من خلال الحوار الداخلي– كالذي يستخدم في المسرح، ويقدَّم هذا الحوار بلا واسطة من السارد أيضا، فلا ينص على فعل القول داخل النفس، فيخلو من عبارات من نحو: قلت في نفسي، دار في خلدي، سألت نفسي...

وإلى جانب ذلك تخلو القصة من الإشارة إلى اسم المتكلم، ويتولى السياق والعلامات البصرية ممثلة في علامات الترقيم هذه المهمة، حيث يشار عند تناوب الحوار إلى الشاب بالعلامة (•)، ويشار للفتاة بالعلامة (–)؛ مما يعمل على إزالة اللبس، وأيضا تتولى علامات الترقيم مهمة الكشف عن الحوار الداخلي بوضعه بين علامتي تنصيص "....."، إلى جانب توظيف علامات التعجب والاستفهام، والنقطة، والنقاط الدالة على الحذف... الأمر الذي يساعد في فهم النص ويزيل لبس.

وتشكِّل قصة (حوار) نموذجا واعيا لفاعلية المزاوجة بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي وتلاحمهما داخل الخطاب القصصي، يتولى الحوار الخارجي مهمة الكشف عن أبعاد الشخصيات من الخارج، من خلال أقوالها وتصرفاتها، بالإضافة إلى دوره في تحديد الزمان والمكان، وتصعيد

الصراع، بينما يتولى الحوار الداخلي مهمة إضاءة الشخصيات من الداخل، والكشف عن مشاعرها ورغباتها المكبوتة، وتجلية بواطنها وكوامنها النفسية، وتمتاز هذه القصة بوجود علاقة قوية بين الحوار الداخلي والحوار الخارجي، فهما يتفاعلان داخل الخطاب القصصي على نحو يظهر صراع الأنا والآخر، والتناقض والاختلاط العنيف بين ما تظهره الشخصية وما تبطنه (الملفوظ والمستتر)، فالبطلان يتصارعان بين: كتمان التعبير عن الحب، وإظهار التجلد والقوة، ومن ثم تقوم بين الحوار الخارجي والداخلي علاقة أشبه بالمفارقة، إلا أنهما –رغم من تناقضهما في الدلالة– يتآزران في رسم صورة كاملة للعلاقة بين الحبيبين، ورسم أبعاد شخصيتهما بكل ما فيها من تناقضات وصراعات، كل ذلك يجعل المتلقي يشارك بشكل فعَّال، فيتحول من متلق سلبي إلى مشارك في تأويل العمل وتوجيهه.

ويغلب على الحوار الخارجي طابع السؤال والجواب، وهو ما يتلاءم وطبيعة العلاقة المتأزمة بين الطرفين المتحاورين، ومحاولة كل منهما إلقاء المسئولية على الآخر، كما يتلاءم مع محاولة البحث عن حل للخروج من هذه الأزمة، ولكن الإجابة عن هذه الأسئلة لا تأتي بشكل مباشر، بل يحصل عليها المتلقي من خلال الحوار الداخلي، الذي يكشف عن طريقة تفكير كل شخصية ونوازعها الداخلية، فيؤثر الطرفان حوار النفس –بما فيه من كبت للمشاعر والرغبات– على الحوار الخارجي حتى يبتعدا عن الدخول في صراع مع الطرف الآخر.

نتأمل المقطع التالي الذي افتتحت به القصة، والذي يندمج فيه الحوار الخارجي والداخلي، ويتفاعلان في الوقت الذي يتعارضان فيه، فيظهران فكرين وشعورين متناقضين لكل من الشاب والفتاة، وسأعمد إلى وضع خط تحت الحوار الداخلي داخل النص المقتطع للتوضيح:

"- **«ليتك لا تتركني! ليت لنا بيتا يؤوينا. متى يا حبيبي؟». ألا ترى أننا تأخرنا؟**

• **«لماذا تتعجلين القيام؟ ألسنا حبيبين؟». نعم تأخرنا. مضت ساعتان بعد الغروب. سننهض بعد قليل. انظري إلى هذه الفتاة التي على يميننا. إنها تبكي. يبدو أن فتاها قد أغضبها!**

-«أريد أن أبكي أنا أيضا». خلنا في حالنا. لماذا تنظر إليها هكذا؟ تكاد تلتهمها بعينيك!

• **«لقد ذاب الجليد. حسن. أين كنت منذ وقت طويل؟». بدأت تغارين مرة أخرى. خرقت الاتفاقية إذن؟**

- «نعم أغار. لا أريدك أن تنظر لسواي مهما كانت نظرتك». أنا حرة. أفعل ما أريد. هذا من حقي. أليس كذلك؟

• **«طبعا من حقك يا حبيبتي. اركبي الغيرة متى شئت فهذا يسعدني». وأنا حر إذن. أفعل ما أريد. هذا من حقي، أليس كذلك؟"**

- «لا، لست حرا يا حبيبي». دعابتك مكشوفة! ألم أقل لك لا تدخن؟ لقد دخنت كثيرا...."[1].

(١) الأعمال الكاملة ص٢٨١.

لو حذفنا ما تحته خط (الحوار الداخلي) في المقطع السابق لن يتأثر الحوار الخارجي (الملفوظ)، الذي سيستمر بدونها دون خلل في الظاهر، ولكن المتلقي سيفتقد جانبا مهما لم يظهر في محاورة الشخصيات مع بعضها–لاسيما والمؤلف تخلى عن السرد الذي يمكن التعبير من خلاله عما تبطنه الشخصيات– فحوارهما الخارجي يبدو جافا لا يعبر عن عاطفة الحب، ولكن هذه العاطفة تظهر في الحوار الداخلي، مما يؤكد الفجوة في العلاقة بينهما، ووجود عوائق تقف في سبيل وجودهما معا، فهناك تناقض بين ما تظهره الشخصية وما تخفيه، تبدأ القصة بالبطلة وهي تتحدث إلى نفسها، ويأتي حوارها محملا بمشاعر الحب والرغبة في استمرار العلاقة والبقاء مع البطل، ولكنها تستعمل أسلوب التمني الذي يدل على استبعاد الحدوث، والاستفهام الذي يدل على الاستبطاء، فتقول في نفسها: (ليتك لا تتركني! ليت لنا بيتا يؤوينا. متى يا حبيبي؟)، مما يعكس طبيعة العلاقة المتوترة، ويدل على الحيرة والقلق الذي تعانيه الشخصية؛ ولذلك عندما تخاطب البطل يمنعها حياؤها وكبرياؤها من التصريح بما تبطن، فتعجز عن التعبير عن مشاعرها مباشرة، ومن ثم تنطق بخلاف ما تشعر به، فتقول: (ألا ترى أننا تأخرنا؟)، وهذا التعبير يلقي بظلاله ويضيء جنبات النص، فظاهره –بدلالته المعجمية– يشير إلى طول الجلسة، ويحيل على حوار طويل لم يعن المؤلف إلا باللحظات الأخيرة منه، ويشي التعبير أيضا برغبة البطلة في المفارقة والرحيل، ولكن باطن التعبير يسقط الأمر على الطرف الآخر؛ ليعطيه زمام المبادرة (ألا ترى)، وكذلك أتى حوار البطل الداخلي

محملا بمشاعر الحب، منكرا عليها رغبتها في الانصراف، فقال في نفسه: (لماذا تتعجلين القيام؟ ألسنا حبيبين؟)، ولكنه لم يستطع البوح بذلك، وجاراها في رغبتها من باب الكبرياء، فقال: (نعم تأخرنا)، وكذلك الحال عندما أشار البطل إلى الفتاة التي تبكي بجوارهما، فقد عبَّرت البطلة داخليا عن مشاعرها الممزقة برغبتها في البكاء، فقالت في نفسها: (أريد أن أبكي أنا أيضا)، لكنها لم تصرح بذلك للبطل، وآثرت أن تظهر بمظهر القوية المتماسكة، فغيَّرت الموضوع وقالت: (خلنا في حالنا)، وعندما أظهرت الفتاة غيرتها، شعر الشاب بالسعادة ومنحها هذا الحق، وأتى حواره الداخلي معبرا عن ذلك، فقال في نفسه: (طبعا من حقك يا حبيبتي. اركبي الغيرة متى شئت فهذا يسعدني)، لكنه في حواره الملفوظ يبدو غليظا، جافا، متناقضا تماما مع ما يبطنه؛ لمجاراة الفتاة في جمودها، فيكرر نفس كلامها، فيقول: (وأنا حر إذن. أفعل ما أريد. هذا من حقي، أليس كذلك؟)...

وهكذا يظهر التباين بين ما تظهره الشخصية وما تبطنه، فهناك شد وجذب بين البطلين في حوارهما الخارجي، ولكن حوارهما الداخلي مشحون بطاقات عاطفية طاغية، مما يخلق رؤى متعارضة داخل القصة، ورغم التناقض بين الحوارين فإنهما يتفاعلان معا لرصد طبيعة العلاقة، مما أكسب الحوار بعدا دراميا أسهم في تطور الصراع وتنمية التوتر، وناب الحوار الداخلي عن وصف الراوي وتدخلاته؛ وأتى ليقول أشياء لا تقولها الشخصيات بلسانها، متغلغلا في أغوار نفسية الشخصيات، مما زاد المشهد إضاءة ووضوحا، فاستبطن مشاعر الشخصيات، وكشف عن أفكارها غير

المعلنة، فبدا هذا الحوار أكثر صدق وحميمية، فالشخصيات تعبر عن أفكارها ومشاعرها دون مواربة، أو عمل حساب للطرف الآخر، مما يحقق الموضوعية للعمل القصصي ويكسبه قيمة فنية، ويمنحه حياة وحيوية وحركة.

الشخصيات والصراع:

يسهم الحوار في القصة القصيرة في رسم الشخصيات ورصد ملامحها الخارجية والداخلية، وقصة (حوار) من ذلك النوع من القصص الذي يتمحور حول الشخصية، فالقصة تركز على البطلين وتعنى بهما أكثر من عنايتها بالحدث، أما الشخصيات الأخرى التي تظهر عرضا في القصة، فهي شخصيات يهمشها المؤلف ولا يسلط الضوء عليها، بل يجعلها ديكورا في المشهد، يكمِّل الصورة، ويمهِّد للأحداث، فهي كدمى يحركها المؤلف لكي تحدث تأثيرا في المشهد، من نحو الحديث عن الفتاة التي تجلس بالقرب من البطل والبطلة، فاكتفى –على لسان البطل– من أوصافها بالبكاء، وهو الوصف الذي أثار حفيظة البطلة التي كانت في حاجة إلى البكاء أيضا بسبب علاقتهما المضطربة، كما أثار فيها مشاعر الغيرة:

"• **انظري إلى هذه الفتاة التي على يميننا، إنها تبكي، يبدو أن فتاها قد أغضبها!**

-أريد أن أبكي مثلها، خلنا في حالنا، لماذا تنظر إليها هكذا؟ تكاد تلتهمها بعينيك!"(١).

فهذا الوصف العابر لهذه الفتاة أسهم في التمهيد للحدث، وتأجيج الصراع، وكذلك لم تعن القصة برسم شخصية الطرف الثالث من الخارج أو الداخل، ولا بالحديث عن أحواله الاجتماعية أو الثقافية، واكتفت بالحديث عن حبه الشديد للبطلة وارتباطه بها، فيقول البطل:

"**كيف أسمح لنفسي بأن أسرقك من شخص يحبك؟ شخص حاول الانتحار من أجلك؟**"(٢).

وهو الوصف الذي يخدم القصة، ويشكِّل العقدة التي كانت سببا في تأزم الأمور بين البطل والبطلة، ومن نحو شخصية النادل الذي ظهر فقط ليقطع السرد، ويعلن عن نهاية المحاورة بين البطلين، ويشير إلى المكان، دون أن يعنى المؤلف به:

"**كم؟**

-ثلاثون قرشا.

-خذ. شكرا. خل الباقي لك"(٣).

أما شخصية البطلين فالمؤلف يعتمد على تقنية الحوار التناوبي المباشر بينهما، ومن ثم يتبع الطريقة التمثيلية في تقديم الشخصيات، فالشخصية القصصية تفصح عن نفسها بنفسها دون واسطة، ولا تقدم دفعة واحدة كما

(١) الأعمال الكاملة ص٢٨١.

(٢) السابق ص٢٨٢.

(٣) السابق ص٢٨٤.

يفعل في السرد، فلا يمكن للقارئ التعرف على ملامحها ومشاعرها بشكل جيد إلا من خلال حديثها وحركتها، ومن هنا يقع عليه عبأ لملمة وتركيب وتحليل الشخصية، حين يراها تتحدث وتتحرك أمامه بحرية وحيوية.

والقصة تعنى بالبعد الداخلي لشخصية البطلين –وإن لم تهمل البعد الخارجي الذي يظهر من المفارقة بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي– لاسيما والموضوع يتناول علاقة عاطفية بين شاب وفتاة، والمؤلف يريد أن يظهر هذه العلاقة من وجهة نظر كل منهما، فركز على العواطف المكبوتة، والأفكار غير المعلنة، فبدت شخصية البطلين قريبة من المتلقي الذي يستطيع بواسطة الحوار ومواصلة القراءة أن يتعرف على طبيعة العلاقة وطبيعة الشخصيتين، فأتى الحوار متلائما مع طبيعة الصراع بين البطلين، وكشف عن طبيعة العلاقة بينهما، فالشاب والفتاة تجمعهما علاقة حب، ولكن هناك رجل آخر يحب الفتاة، ويرتبط بها بشكل رسمي، و لا يريد الشاب أن يسرق الفتاة من شخص يحبها، لكن الفتاة تعترض على ذلك وترفضه، فلو كان يحبها كما تحبه لما ألتفت إلى هذه الأمور.

ووجود الطرف الثالث حال دون تعبير الشخصيات عن عاطفة الحب بحرية، ومن هنا كان توظيف الحوار الداخلي ليؤدي هذه المهمة؛ ليقول ما لم تسطع الشخصيات قوله، كما كشف الحوار عن عدم رغبة الشاب في الاستمرار، فبدا الشاب وكأنه يتهرب من الفتاة، فكلما اقترح حلا تعجيزيا – كالهرب خارج البلاد والزواج دون علم الأهل، أو مصارحة الطرف الثالث

بعدم حبها له- ووافقت عليه الفتاة، يتلكأ ويتراجع، نتأمل هذا المقطع الـــذي تتكشف فيه شخصية البطلين ويتبلور فيه الصراع:

"• ألست أنت السبب؟ ماذا لو كنا جلسنا دون نقاش؟ قلت لـــك أننـــي مللت الحديث في هذا الموضوع. أحس كأنني لص. كيف أسمح لنفسي بأن أسرقك من شخص يحبك؟ شخص حاول الانتحار من أجلك؟

- وكيف أمنع الناس من أن يحبوني؟ هل تستطيع أن تمنع فتاة من أن تحبك أو حتى من أن تكرهك؟

• معك حق، ولكن...

- أنت مثالي أكثر من اللازم. ألست تحبني؟ ألست أحبك؟ ماذا يريد الناس منا؟

• ولكننا لن نعيش في جزيرة وحدنا. سنعيش مـــع النـــاس. لـــم لا تقنعيه كما قلت لك أكثر من مرة؟

- أقنعه بأن يكرهني؟

•بأن يبحث عن فتاة أخرى؟ لماذا تضعفين دائما أمام أهلك؟

- هم رأوا سعادتي في أن أرتبط به، وأنا رأيت ســـعادتي فـــي أن أرتبط بك، تلك هي المشكلة؟...

• ما الحل إذن؟

- أن تتشجع وتتقدم إلى أهلي فتخطبني.

• لست جبانا كما تعرفين. لكنني لا أحب أن أسبب ألما لغيري كما تعرفين أيضا...

• جاءتني فكرة. ما رأيك في أن نسافر إلى الخارج؟ نعمل هناك ونعيش، حتى ينسى صاحبك ويتزوج، ثم نعود.

-فكرة.. فكرة جهنمية!

• قولي انتهازية! أنانية! آخ. سيطاردني شبحه أينما ذهبت بك. أعرف أنني أبالغ في تقدير الأمور، أنني أجعل من الحبة قبة. لكن أليس هذا وجها من وجوه المشكلة؟

- حتى لو انصرف عني وتزوج؟

• لا أدري.

- اسمع. سأفاتحه في أول مرة يأتي إلينا.

• ماذا ستقولين؟ أنسيت أنك طيبة القلب؟

- سأروي له كل شيء بصراحة.

• أنسيت وعده لك؟ أنسيت أنه لن يتزوج سواك إذا تزوجت أنت؟ أنسيت احتمال الانتحار؟ شيء مضحك في هذا العصر أن ينتحر رجل من أجل فتاة يحبها ولا تحبه"[1].

في المقطع السابق نرى الحوار يسهم في دفع الحدث وتأجيج الصراع، فالبطلان يدخلان في صراع تتكشف من خلاله صفات كل شخصية، فالفتاة شجاعة، قوية، محبة، تبحث بصدق عن حل، أما البطل فجبان، متردد، متخاذل، يتلاعب بالفتاة ويماطل معها، فيرفض الحديث في الموضوع الذي

(١) الأعمال الكاملة ص٢٨٢- ٢٨٤.

تلح عليه الفتاة، وتتحدث فيه مرارا: (ماذا لو كنا جلسنا دون نقاش؟ قلت لك أنني مللت الحديث في هذا الموضوع)، ويرفض اتخاذ أي خطوة إيجابية تجمعهما معا، بل يريدها أن تأخذ هي زمام المبادرة: (لم لا تقنعيه كما قلت لك أكثر من مرة؟)، ويلقي عليها اللوم: (لماذا تضعفين دائما أمام أهلك؟)، ويكشف عن بعض صفاته التي كانت سببا رئيسا للمشكلة: (أعرف أنني أبالغ في تقدير الأمور، أنني أجعل من الحبة قبة)، ويتعلل بأسباب واهية، من: حب الطرف الثالث للبطلة، وعدم رغبته في كسر قلبه، والخوف عليه من ألا يتزوج مرة أخرى، أو أن يقدم على الانتحار...

ونرى الحوار السابق يأخذ طابع الحجاج الجدلي بين البطلين، ويكشف عن وجهات نظر مختلفة، فيتزرع كل منهما بالحجج العقلية والمنطقية من أجل إقناع الطرف الآخر، فعندما تعلل الشاب بحب الطرف الثالث للبطلة ومحاولته الانتحار من أجلها، أجابته باستفهام إنكاري: (وكيف أمنع الناس من أن يحبوني؟ هل تستطيع أن تمنع فتاة من أن تحبك أو حتى من أن تكرهك؟)، فلم يستطع البطل الإجابة أو مجاراة البطلة، فعجز عن الرد، وهو الأمر الذي كشف عن ضعف حجته، ورغبته في التهرب من المسئولية: (معك حق، ولكن...)، فحاولت البطلة أن تستميله بأنه يفكر بطريقة مثالية، وعليه أن يفكر في حبهما ولا يصنع للناس حسابا، لكن البطل يؤكد أنهما لا يعيشان بمعزل عن الناس، ويقترح حلا جديدا، بأن تحاول البطلة إقناع الطرف الثالث، لكن البطلة تجاوبه باستفهام إنكاري أيضا، فكيف تقنعه بأن يكرهها، فيرد البطل بأن عليها أن تقنعه بالبحث عن فتاة أخرى، ونرى

ضعف حجة الشاب عندما يشتت الموضوع، فيبحث عن لوم جديد يلقيه على الفتاة، فيسقط ضعفه عليها: (لماذا تضعفين دائما أمام أهلك؟)، ونسي أنه الشاب وعليه أن يتخذ الخطوة الأولى، فتؤكد الفتاة أنهم يحبونها ويبحثون عما يسعدها، وعندما سأل الشاب عن الحل إذن، أجابته الفتاة مباشرة بأن عليه أن يتقدم لخطبتها، ولكنه يروغ منها مرارا كما يروغ الثعلب، فيواصل التلكؤ والاستعانة بالحجج الواهية، فلا يريد أن يتسبب في ألم غيره... وهكذا كلما اقترح أحدهما حلا اعترض عليه الآخر، إلا أن حجج الفتاة تبدو أكثر منطقية وقوة من حجج الشاب الذي يبدو جبنه وعبثه بالفتاة جليا.

وبعد أن وصل الحوار إلى هذه المرحلة، وبعد أن استنفذت البطلة كل وسائلها، وضاقت ذرعا بحجج البطل الواهية، نراها تلوذ **بالصمت**، ومن خلال المتتالية الحوارية مع العلامات يتحدد الصامت، والصمت في الموضع المناسب يحقق بلاغة وغاية قريبة من إظهار الكلام، فالصمت "لا يأتي لالتقاط الأنفاس فحسب، وإنما هو توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد، ويكون لقصديته أثر في توجيه الحوار واستمراره ودلالته، وهو خيار يعمد إليه الكاتب لغاية تشبه الغاية من إظهار الكلام في شكل ملفوظات محددة، يرد الصمت ليكون جزءا في بناء الحوار، له دلالته الموظفة، وذلك عبر إشارات صريحة من الراوي أو في صيغة مضمرة، والتعامل مع مساحة الصمت هو أصلا جزء من العملية السردية، فالسرد يتوافر عليها، وتأتي في النص تحقيقا لغرض فني، غير أن الصمت في الحوار المباشر له دلالة أوضح، ذلك أنه على النقيض من الملفوظ، مثلما

يكون في المحادثة الحياتية على النقيض من الصوت المنطوق، إن الصمت في أثناء الحوار هو ببساطة، كلام غير منطوق"[1]، والصمت من التقنيات المستخدمة في المسرح أيضا، حيث يلجأ إليه الممثلون معتمدين على الأداء بالحركات الجسمية أمام الجمهور، فهو ضد الإبانة المقصودة من السرد، والصمت له دلالة أبلغ من الكلام في مقامه، فعندما أعاد الشاب على الفتاة الحديث عن حب الطرف الثالث لها، ووعْدِه بعدم الزواج من غيرها، واحتمال انتحاره، بل ويسخر من فكرة انتحار شاب من أجل فتاة يحبها ولا تحبه، (شيء مضحك في هذا العصر أن ينتحر رجل من أجل فتاة يحبها ولا تحبه)، هنا أدركت الفتاة حقيقة الشاب، بل أثار كلامه سخريتها، لكنها لم ترد مصارحته حتى لا يتأزم الأمر أكثر، فقالت في نفسها:

"- **«بل المضحك أن يوجد رجل مثلك يخشى أن يتزوج الفتاة التي تحبه ويحبها».**

.....

•عيناك تقولان أنني متردد، خيالي، أليس كذلك؟

- .....

•الصمت معناه الإيجاب. نعم، أنا متردد وخيالي. فلأكن ما شئت، لكن لن أخون نفسي. ومع من؟ مع نفسي أيضا؟

-كن ما شئت. هيا.. لقد تأخرت. خذ سجائرك.

كم؟

---

(١) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية ص٥٠.

-ثلاثون قرشا.

-خذ. شكرا. خل الباقي لك.

• هيا.

-..... ....

• ....

-أرجوك. ليس هكذا! الناس يروننا! ..... حبذا لو كنت جريئا في كل شيء هكذا!....

• سأحاول؟

-منذ متى؟

• من الآن!" (١).

يبدأ المقطع السابق بالحوار الداخلي الذي دار في نفس الفتاة: (بل المضحك أن يوجد رجل مثلك يخشى أن يتزوج الفتاة التي تحبه ويحبها)، وهو حوار يشف عن إدراكها لحقيقته التي ظهرت جلية في حواره، لكنها آثرت الصمت، إذ وجدت الكلام لا يجدي بعد كل الحجج المنطقية التي ساقتها لإقناعه باتخاذ خطوة إيجابية، لكن بلا طائل، وأتى هذا الحوار الداخلي معبرا عن حالة الكتمان ومعمقا للعزلة والاغتراب التي سيطرت على الفتاة، ولم يكتف المؤلف بتوظيف العلامات التي تحيل إلى الصمت ممثلة في النقاط، بل وظف الحوار المنطوق الذي يشير إلى الصمت

(١) الأعمال الكاملة ص٢٨٤.

صراحة، والتأكيد عليه من خلال لغة الجسد ودلالته التي تزيد الأمر وضوحا، وكأننا أمام ممثلين يؤدون على خشبة المسرح: (عيناك تقولان أنني متردد، خيالي، أليس كذلك؟)، (الصمت معناه الإيجاب)، مما يكشف للقارئ عن أن البطل لم يسمع حوارها السابق، ويؤكد على أن النقاط علامة للصمت، ويدفع اللبس عن القارئ.

ثم يتجه الحوار إلى أحادية صوتية، يختفي فيه صوت البطلة، ليسيطر صوت البطل على الحوار، ولا يخلو صمت البطلة من دلالة تشير إلى عدم الرضا، وهو ما جعلها تنهي الحوار بقولها: (كن ما شئت. هيا.. لقد تأخرت. خذ سجائرك)، ثم يسود الصمت بين الطرفين اللذين لم يتفقا، لتأتي النهاية محملة بعلامات حذف تشير إلى حركة جسمية (لمسة أو قبلة أو تقارب جسدي)؛ ليدل الصمت على الموافقة على الفعل بل والتشجيع عليه، ولم يكتف المؤلف بالصمت بل أعلن بعده عن هذه الموافقة صراحة، (أرجوك. ليس هكذا! الناس يروننا! ..... حبذا لو كنت جريئا في كل شيء هكذا!.....) الأمر الذي أعلن عن أن حب الشاب للفتاة حب جسد لا حب عاطفة، كما يتضح قدرة الشاب على التأثير في الفتاة والسيطرة عليها، فهي ترضخ له دائما بدافع الحب، رغم تهربه منها، وعدم قدرته على تحمل مسئولية الحب بينهما، مما يؤكد سذاجة الفتاة التي تصدقه رغم كل ذلك، كما يؤكد أن (مرآة الحب عمياء) كما يقولون، وهكذا أتت النهاية مفتوحة، لم تنته بانتهاء القصة بل بانتهاء المشهد، مما يعطي القارئ مجالا لإعمال مخيلته والمشاركة بفاعلية في إنتاج العمل وتأويله.

المكان والزمان:

يرتبط المكان بالزمان في القصة ارتباطا وثيقا، فكل حدث لابد أن يقع في مكان محدد وزمن معين، ويقوم الزمان والمكان في القصة بالدور الذي تقوم به المناظر والموسيقى على المسرح أو في السينما، فهما يساعدان المتلقي على فهم الحالة النفسية لشخصيات القصة(١).

ولم يلجأ الكاتب إلى تحديد المكان بشكل مباشر، وإنما تدرج مع القارئ وأعطاه إشارات وعلامات تشير إليه، حين تقول البطلة، (ليت لنا بيتا يؤوينا... ألا ترى أننا تأخرنا؟)، (انظر سيدعو لك جامعو أعقاب السجائر اليوم. علبة كاملة منذ جلسنا؟)، وحين يقول البطل: (نعم تأخرنا. مضت ساعتان بعد الغروب. سننهض بعد قليل)، وحين يحاور النادل عند الانصراف من المكان: (كم؟ -ثلاثون قرشا -خذ. شكرا. خل الباقي لك).

فالقارئ مطالب بأن يتفاعل مع النص، ويعمل مخيلته لرسم صورة ذهنية للمكان والأجواء، فيتعرف من خلال الإشارات السابقة أنهما في مكان مؤقت عابر، فهما في مقهى أو مَشْرَب، وتوظيف المكان المؤقت العابر تقنية مستخدمة بكثرة في القصة القصيرة، ففيه يتجلى التعارض بين الدائم والمتغير، بين المؤقت والثابت، بين العالم الواسع في الخارج والعالم المحدود في حيز ضيق يقع في حدود الكاميرا الضيقة، وكانت هذه الرؤية الجزئية الحذرة التي تنطلق منها القصة القصيرة وراء الاستعانة بالمكان

(١) ينظر: الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل ص١٠٨، ١٠٩.

المؤقت العابر؛ لسرعة وصف المشهد، والاستعانة بخبرة القارئ بأماكن مشابهة تغنيه عن تفاصيل كثيرة، وأن السرد سيكون محكوما بحدود الإطار الطبيعي للمكان، وأنه يمكن تركيز المشهد –لوقت قصير، ودون تعنت– على عدد محدود من الشخوص الغرباء(١).

والمكان هنا يلقي بظلاله على الحدث، فاختيار المكان العابر مكانا للقاء البطلين وحوارهما حول علاقتهما، يشف عن أن العلاقة بينهما عابرة مؤقتة، مهددة بالانتهاء، مثلما تنتهي هذه الجلسة في هذا المكان المؤقت، كما أن افتتاح القصة بتمني البطلة أن تكون مع حبيبها في مكان دائم: (ليت لنا بيتا يؤوينا) يشير إلى افتقادها الأمان، والرغبة في الراحة بعد معاناة طويلة.

أما عن الزمان فقد أتت القصة على هيئة مشهد، اعتمد فيه الكاتب على الحوار، واتخذه تقنية بنى عليها قصته كاملة، وهو ما أدى إلى إبطاء الإيقاع، فتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، وأخذت القصة طابعها الآني، فالقارئ يستمع للحوار وقت قوله، بعيدا عن سلطة المؤلف وهيمنة الراوي.

وتم تحديد الزمن على لسان البطلين عندما قالا: (ألا ترى أننا تأخرنا؟ نعم تأخرنا. مضت ساعتان بعد الغروب. سننهض بعد قليل)، فالتحديد السابق للزمن يشير إلى طول الجلسة التي استمرت إلى ما بعد الغروب بساعتين، وأتى التعبير (ألا ترى أننا تأخرنا؟) موحيا، فالتأخر هنا ليس تأخرا في وقت الجلسة فقط، ولكن تأخر في العلاقة والارتباط، وهو ما

(١) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ص٢٤١ بتصرف.

يعطي مفتاح الحوار في هذا النص، ويؤثر في توجيهه، كما أن الوقت (الغروب) يلقي بظلال كثيفة على القصة، ويكسوها بجو من الكآبة، فهو يؤذن بقرب غروب علاقتهما وزوالها.

على هذا النحو استطاع الكاتب أن يوظف المكان والزمان لخدمة النص القصصي، حيث يلقيان بظلالهما على الأبطال والحدث، ويكشفان عن طبيعة العلاقة بين الطرفين المتحاورين، فالمكان العابر، والزمن المحدود، يشيران إلى أن العلاقة مؤقتة عابرة، وهو ما يتكشف من خلال الحوار.

اللغة:

اعتمد الحوار في قصة (حوار) على الجمل القصيرة، التي جاءت ملائمة لطبيعة القصة القصيرة التي تعتمد على التكثيف والتركيز والاقتصاد في اللغة، فتكثيف جمل الحوار إلى جانب قصر المشهد الحواري يكسر الإيقاع الرتيب الذي ينشأ عن تناوب اثنين الحوار في موضوع حدث القصة حتى نهايتها وهما في فضاء محصور[1]، وفي الوقت ذاته أتى تركيز الحوار ملائما لطبيعة العلاقة المتوترة بين البطلين، وحالتهما النفسية المأزومة.

كما عبرت اللغة عن المستوى الفكري والاجتماعي، وأتت مناسبة للشخصيات، فالأنثى لا تستطيع التعبير عن مشاعر الحب بحرية، لاسيما مع وجود عوائق في طريق العلاقة، وهو ما حرص عليه الحوار، لكنه لم يغفل

(١) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية ص٢٥٨.

هذا الجانب، فاستطاع استبطان شخصياته من خلال توظيف الحوار الداخلي الذي قدم المحتوى الذهني للبطلين –بكل ما اشتمل عليه من أفكار وهواجس ورغبات– مرتبا منظما، بعيدا عن التداعي الحر وأسلوب تيار الوعي، واستطاعت اللغة من خلال التوافق في المستوى اللغوي أن تعبر عن التقارب الاجتماعي بين البطلين، فطبقتهما الاجتماعية تبدو متقاربة.

وسيطر الأسلوب الإنشائي على الحوار، فكثر استعمال أسلوب الاستفهام، الذي يدل على الحيرة، والبحث عن جواب شاف، من نحو: (ما الحل إذن؟، ماذا ستقولين؟...)، فأتت القصة على هيئة مشهد حواري يتبادل فيه البطلان الأسئلة والأجوبة، وهو ما يلائم الأسلوب الحجاجي الجدلي المقصود من المحاورة، مع سيطرة ضميري التكلم والخطاب وهو ما يلائم المحاورة، دون إغفال ضمير الغائب الذي أتى بقلة عند الإشارة إلى الشخصيات الأخرى.

كما خرج الاستفهام كثيرا عن معناه الحقيقي ليحمل دلالات أخرى، من نحو: (لماذا تنظر إليها هكذا؟) الذي يفيد الإنكار، و(أليس كذلك؟.. ألست تحبني؟) الذي يفيد التقرير، و(وكيف أمنع الناس؟) الذي يفيد التعجب والإنكار، و(متى يا حبيبي؟) الذي يفيد الاستبطاء، هذا إلى جانب توظيف أسلوب التمني، من نحو (ليتك لا تتركني! ليت لنا بيتا يؤوينا!) الذي يدل على استبعاد الحدوث.

وشيوع الأسلوب الإنشائي –إلى جانب ملائمته للطابع الجدالي للمحاورة– دل على التمزق النفسي الذي تعاني منه الشخصية، والشعور بالغربة والاغتراب الذي سيطر على العمل.

وإلى جانب الأسلوب الإنشائي نجد الأسلوب الخبري ممثلا في سيطرة واضحة للفعل المضارع، من نحو: (أبكي، تنظر، أغار، أمنع، تستطيع...) الذي يبلور توافق زمن القصة مع زمن الخطاب، ويكسب القصة طابعها الآني.

أما عن الفصحى والعامية في القصة، فقد أثارت هذه القضية جدلا واسعا بين النقاد والدراسين، وهناك شبه اتفاق على ضرورة استخدام الفصحى في السرد، أما الحوار فكان محل خلاف بين مؤيد ومعارض، وقد استطاع (علي شلش) ببراعة أن يوظف اللغة السهلة، القريبة من الأفهام، المبتعدة عن الابتذال، ويتخذها وسيلة لنقل تجربته القصصية، واشتملت قصته على عبارة عامية واحدة، وبعض العبارات الشعبية التي وظفها لتعطي القصة نكهتها المصرية، من نحو قول البطلة: (خلنا في حالنا)، فالتعبير السابق يعمل على تنشيط مخيلة المتلقي، لتخيل البيئة بأجوائها وعاداتها وتقاليدها، كما أسهمت هذه العبارة في تغيير مسار الحوار وتعديله إلى الموضوع الرئيس، حتى لا ينجرف إلى أحاديث جانبية، وهو ما يتلاءم مع القصة القصيرة بتكثيفها وتركيزها، ومن العبارات الفصيحة التي اكتسبت طابعا شعبيا، قول البطل للبطلة: "أنني أجعل من الحبة قبة"، وقوله للنادل: "خل الباقي لك".

على هذا النحو أفادت القصة القصيرة من المسرح وتقنياته وتفاعلت معه، ولم يأت الحوار عبثا وعبئا على القصة، بل أتى لتحقيق غاية فنية، وسعى لإكساب النص القصصي سمات درامية، وقيمة أدبية وجمالية، ومنحه الحيوية والموضوعية، وعمل على إشراك المتلقي بفاعلية وتحويل دوره من السلبية إلى الإيجابية، فيتحول إلى مشارك في إنتاج العمل وتوجيهه، ومع ذلك ظلت القصة القصيرة محتفظة بهويتها النوعية التي تميزها عن الفن المسرحي، من القصر النسبي، ووحدة الانطباع، ولغتها المكثفة المركزة، وهي وإن تخلت عن الراوي والسرد، فإن المؤلف بموهبته استطاع أن يسرد بالحوار، ويعوض غياب الراوي بجعل الشخصيات تعبر عن نفسها، مما يؤكد أن الإفادة من المسرح وتقنياته في هذه القصة أتت تحت عباءة القصة القصيرة دون أن تفقدها هويتها.

القصة القصيرة والموال[١]

المزاوجة بين النثر والشعر قديمة في التراث العربي، حيث حرص الأدباء على تضمين أعمالهم –لاسيما القصصية– الكثير من الشعر، وليس أدل على ذلك من الليالي والمقامات التي اشتملت على غير قليل من الشعر بكل ما فيه من غنائية.

وقد تداخل عالم النثر وعالم الشعر واستوعبهما نص قصة (أغنية في جوف الليل) لعلي شلش، ففي هذه القصة يناوب المؤلف بين المقاطع السردية والمقاطع الشعرية، وتمثل هذه القصة أدب السجون[٢]، فأحداثها تدور في أحد السجون المعزولة وسط منطقة صحراوية في أحد الليالي الباردة، وبعد أن أغلقت العنابر وساد الصمت، لم يعد يسمع في المنطقة إلا

(١) الموال: فن من الفنون الشعرية المستحدثة التي ظهرت بين الطبقات الشعبية في بلاد المشرق الإسلامي في إطار التجديد والتطوير في نظام القصيدة العربية الموروثة من حيث وحدة قافيتها، طلبا للسهولة والسيرورة بين عامة الناس تأليفا وغناء وسماعا، ويعتقد أن أول من نطق بالموال عند العرب هم موالي البرامكة، ويغنى الموال عادة في صحبة ناي أو ربابة. ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢١٤٠، ٢١٣٥، وينظر أيضا: قصة الموال دراسة تاريخية أدبية اجتماعية: ميلاد واصف، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢م، ص١٨– ٢١.

(٢) يشكل السجن تيمة أساسية ومحورا رئيسا لكثير من قصص علي شلش القصيرة؛ فكل نتاجه القصصي القصير أتى خلال فترة اعتقاله التي أبدع خلالها مجموعتيه القصصيتين، ومن ثم لم يكن غريبا أن يدور كثير من أحداث قصصه حول السجن، ومن هذه القصص: عزيزتي الحقيقة، دموع الرقيب عبدالفضيل، الباب.

صيحات خفر الحراسة التي تتكرر كل عشر دقائق، وكان صابر/ البطل أحد هؤلاء الحراس في العشرين من عمره، قضى من فترة تجنيده عامين ونصف، وبقي له نصف عام، وفي أحد نوبات حراسته تذكر سنوات عمره التي قضاها في قريته بالصعيد، وتذكر أصدقاءه، فشعر بالألم والوحشة والغربة، وأخذ يحن إلى تلك الليالي، مرددا موالا شعبيا يفيض أسى ولوعة يسلى به نفسه في هذا الليل الطويل.

وقد أفادت القصة القصيرة من الشعر وأفادته، حيث ناوب الكاتب بين السرد والموال، وكل من هما لا ينفصل عن الآخر، بل يتفاعل معه، ويؤدي دورا جماليا وفنيا، والموال في هذه القصة يتجاوز حد التضمين إلى الاجتهاد في استثمار النص الشعري لخدمة أهداف القصة القصيرة، فالمؤلف لا يضمن قصته شعرا على سبيل الاستشهاد أو الإعجاب أو إثراء النص فنيا، وإنما من باب التفاعل النوعي بين أدبين ينتمي كل منهما لنوع مختلف، ويتفاعل كل منهما مع الآخر؛ للخروج بالصورة التي أرادها المؤلف، والتأثير في المتلقي، فالشعر هنا يتجاوز كونه مجرد حِلْية لفظية، أو وسيلة لتأكيد السرد، بل نص مواز له حضوره الخاص لا يستقيم المعنى بدونه، كما شحن النص بطاقات من العاطفة والشعور تعكس شخصية البطل، وتشف عن المؤلف في آن معا، حين اتخذه وسيلة للتنفيس عن غربته وآلامه، وهو ما يصعب التعبير عنه نثرا، ورغم حضور الموال لم تفقد القصة القصيرة هويتها وخصوصيتها، حيث لم يتم خرق سمات النوع الواسمة، بل بقيت القصة القصيرة نصا مهيمنا جامعا ذا بنية متميزة.

ومنذ **العنوان** نستشعر التفاعل بين النوعين، حيث حمل عنوان القصة لفظ الغناء: (أغنية في جوف الليل) الذي يشير بجلاء إلى تعالق القصة القصيرة مع الشعر، فتضمنت القصة موالا مرتبطا بالمقام، ومتعالقا مع رؤية السارد، ونعثر على تفسير العنوان وسبب اختياره في ثنايا السرد، حيث اعتاد البطل (صابر) على الغناء في جوف الليل، حين يقول: "**تذكر إعجاب صديقه بصوته حين كان يعلو بالأغاني والمواويل في جوف الليل**"(١)، ومن هنا أتى العنوان كنص مواز يختزل المضمون داخله ويمهد له، ويفتح آفاق التوقع أمام المتلقي، إننا إذن أمام قصة وشعر تفاعلا معا وتأثر كل منهما بالآخر، وأضاف إليه قيمة جمالية وفنية مكنت المؤلف من الولوج إلى عقل المتلقي ونفسه والتأثير فيه.

الراوي:

اعتمد المؤلف على التبئير/ وجهة النظر حين تمثل –وهو السجين الذي يتقنع وراء الراوي– حياة السجَّان الذي يتشابه معه في العزلة والغربة، وكأنه يحكي قصتين في آن واحد، لكنهما متكاملتان، واستعان المؤلف بالراوي العليم، الذي يُستشف من الأحداث أنه سجين يراقب الأحداث دون أن يتدخل فيها، فقد توقف عن سرد حياته وأحواله داخل السجن الذي تطول أيامه وتتشابه، ليتحول إلى مراقب ومتأمل لكل ما يدور حوله، فتوحد مع

(١) الأعمال الكاملة ص٣١٠.

السجان الذي فرض عليه القدر التواجد في المكان ذاته، في ظروف قريبة منه، وهنا تظهر المفارقة حين يتعاطف السجين مع سجانه.

والسجان/ البطل مجند بسيط يقضي خدمته في حراسة السجن، ويعاني ما يعانيه السجين من وحشة وغربة وبعد عن الأهل والأحباب، وضبابية المستقبل، وكأنه سجين أيضا، فالقصة تقوم على المفارقة بين حياة السجين وحياة السجان، والكاتب يركز على السجان –من خلال توظيفه للراوي المراقب للأحداث– الذي يتحول إلى سجين ينقل الراوي معاناته، فقد جمعتهما أسوار السجن في هذا المكان الموحش، ويجعل المتلقي يتعاطف مع السجان كما يتعاطف مع السجين، واستطاع المؤلف بواسطة الموال أن يضمن قصته القصيرة، قصة قصيرة أخرى بشكل غير مباشر، وشحنها بشحنة عاطفية غنائية تضمن تأثر القارئ وانفعاله وتعاطفه مع بطلي القصتين: (الراوي السجين) و(البطل السجان)، كما أعطى الموال صورة لحياة السجان على لسانه بعيدا عن سلطة الراوي، ومن هنا تتحقق الحوارية بين المقاطع السردية والمقاطع الشعرية.

البطل:

حرص المؤلف على اختيار اسم بطله بعناية، حيث اختار اسم (صابر) الذي يتوافق مع مضمون القصة، فهذا المجند الذي قضى عامين ونصف من تجنيده في هذا المكان المنعزل بعيدا عن أهله وأحبابه، وبقي له نصف عام –يتدثر بالصبر ويتخذه وسيلة تعينه على تحمل آلام الغربة والاغتراب، وتتجلى عناية المؤلف وبراعته في اختيار اسم البطل (صابر)، حيث

استطاع بواسطة هذا الاسم أن يربط الموال بالبنية السردية، حين يبدأ الموال بلفظ (الصبر)، يقول:

الصبر طيب يا عين
بس الأسى بيضر
والحرف الأعوج يا عين
ومشي الخسيس بيضر
من كل حلو يا عين
لازم يدوق المر[1]

فالاسم هنا وسيلة للربط بين النوعين، ولم يُعن المؤلف برسم أبعاد الشخصية الجسمية، بل قدَّمها من الناحية الاجتماعية والنفسية فقط، إذ هي الأهم في نظر المؤلف والمناسبة لمحتوى القصة؛ ليتخذ من شخصية البطل معادلا موضوعيا يضم كل الشخصيات التي تشترك معه في الظروف نفسها، يقدم البطل فيقول:

"**أر.. بعة.. تا.. ما..م، قالها (صابر) ممطوطة منغمة... سرح بخياله قليلا، تذكر سنوات عمره العشرين التي قضاها في قريته بالصعيد، شده الحنين إلى الليالي المقمرة، وصعلكة الشباب على النيل، تذكر صديقه الذي كان يلازمه كظله، لقد أفلت من التجنيد بسبب قصر نظره، عاد إلى الحقل مع أبيه، بينما هو قد مضى عليه الآن نحو عامين ونصف، بقي نصف**

(١) الأعمال الكاملة ص٣١٠.

عام على أية حال ثم يعود إلى صديقه، تذكر إعجاب صديقه بصوته حين كان يعلو بالأغاني والمواويل في جوف الليل... أحس كأنه يريد أن يسمع صديقه الذي تفصله عنه مئات الكيلو مترات، عاد مرة أخرى إلى القرية، خيل إليه أنه واقف فوق ظهر جمل يسري في الليل، خاف أن يسقط... راح يدندن لنفسه بصوت خفيض.. أخذ صوته يعلو شيئا فشيئا"(١).

هكذا حرص المؤلف على تقديم صورة البطل موظفا تقنية (الاسترجاع)؛ لكشف ماضي الشخصية أمام المتلقي، وانصرفت عناية المؤلف إلى تصوير شخصية البطل من الناحية الاجتماعية، فهو ينتمي إلى الطبقة الفقيرة الكادحة التي تقطن إحدى قرى الصعيد، ويعمل في الحقول، أما جل تركيز المؤلف فانصب على البعد النفسي، حين حرص على إبراز الانفعالات والمشاعر، وتصوير آلام الغربة والاغتراب، معتمدا على التصوير في إبراز قسوة هذه المشاعر: (خيل إليه أنه واقف فوق ظهر جمل يسري في الليل، خاف أن يسقط)، كما حرص على اختيار الألفاظ الموحية التي تقترب من التعابير الشعرية بتكثيفها وإيقاعها؛ لتعبر عن الحالة النفسية المعقدة، وتبرز معاناة البطل، فاختار مع الصديق الذي لم يؤد التجنيد لفظ (أفلت) ليؤكد على صعوبة التجنيد وقسوته، ويكشف في الوقت ذاته عن معاناة البطل، وفوق ذلك حرص المؤلف على تقديم البطل حسن الصوت، اعتاد على الغناء وإنشاد المواويل في جوف الليل: (تذكر إعجاب صديقه

(١) السابق ص٣٠٩، ٣١٠.

بصوته حين كان يعلو بالأغاني والمواويل في جوف الليل)، وهو ما مهَّد للموال الذي اتخذه البطل وسيلة لتسلية النفس في هذه الليلة الطويلة الباردة.

المكان والزمان:

تبدأ القصة بتحديد المكان والزمان من خلال السرد، فأعطت صورة واضحة للمكان، وحددت زمن القصة التي تدور أحداثها في ليلة واحدة من ليالي الشتاء، وهو ما يتوافق مع القصة القصيرة التي تعتمد على الإيجاز والتكثيف، يقول:

"**كان السكون الموحش يطبق على المنطقة الصحراوية الفسيحة التي يتوسطها السجن، أُغلِقت العنابر على المسجونين منذ ساعات طويلة، لم يعد يسمع في المنطقة كلها سوى صيحات خفر الحراسة الواقفين بأعلى السور الحجري الضخم، قُسِّم السور إلى عشر نقط تبعد كل نقطة عن الأخرى نحو مائة وخمسين مترا. واحد تمام. اثنان تمام. ثلاثة تمام. أربعة تمام.. إلى آخر العشرة الذين وقع عليهم الدور في تلك الليلة الباردة**"(١).

يقدم المؤلف صورة واضحة القسمات للمكان، فالمكان مغلق وسط فضاء شاسع، فهو سجن معزول وسط الصحراء الفسيحة مما يعمق مشاعر الغربة والاغتراب، ويبعث على انقباض النفس، واستعان في وصف المكان ببعض عناصر الصورة الحسية، من عناصر سمعية: (السكون، يسمع، صيحات)، وحركية: (يطبق، أغلقت، الواقفين)، وهي عنصر تعمق

(١) الأعمال الكاملة ص٣٠٩.

الإحساس بقسوة المكان، ولم يكتف المؤلف بذلك بل عاد ليكمل وصف المكان من الداخل بعد أن قدمه من الخارج، فقال:

"**نظر إلى أسفل السور الذي كان يعلو على الأرض بنحو أربعة أمتار، رأى عنابر السجن مظلمة ساكنة، كانت نوافذها الحديدية أشبه بعيون أبراج الحمام الخاوية المظلمة**"(١).

وهو وصف يمهد للأحداث، ويعكس الانعزال، ويعمق الإحساس بالغربة والاغتراب التي يعانيها البطل، والتي تتجلى في جل كتابات المؤلف، وكأن المؤلف يتخذ من البطل قناعا يعبر من خلاله عما يجيش في نفسه، وعمق التصوير هذه المشاعر عندما شبه نوافذ السجن الحديدية بعيون أبراج الحمام الخاوية المظلمة، وهو بهذا يقرب الصورة من القارئ؛ ليضمن تأثره وتفاعله مع العمل.

اللغة والتصوير والإيقاع:

لغة السرد فصيحة رصينة، ولغة الموال فصيحة سهلة يتخللها بعض الألفاظ العامية، من نحو: (بيضر، لجل، جال لي، قبالي، مضلمة)، وهذه المزاوجة بين الفصحى والعامية في الموال –التي أتت وفق مقتضى الحال وضرورة الفن– تحقق غاية درامية تجعل الموال ينبض بالحياة، وينطق بلغة الشعب الزاخرة بالحيوية، ويعبر بصدق عن بيئة الصعيد التي نشأ فيها.

ويظهر التفاعل بين لغة السرد ولغة الموال من خلال شحن لغة السرد بالشعرية، واعتمادها على الأخيلة، ورغم تمايز "الشعر عن النثر بحدود

(١) السابق ص٣١٠.

واضحة يستطيع القارئ البسيط أن يدركها من الوهلة الأولى، وفي صدارة تلك الحدود: الوزن والقافية، غير أن الشعر يلتقي مع النثر الأدبي في كثير من السمات الفنية الأخرى، الأمر الذي حدا ببعض النقاد أن يقاربوا بين الشعر والنثر الفني بما أسموه بـ (القول الشعري) حيث تسقط الأوزان والقوافي، وتبقى اللغة الشعرية الكثيفة المعتمدة على الإشارية والرمزية. واللغة في مثل تلك الأقاويل تنحرف عن الأداء العادي إلى أداء بياني تتعاضد فيه اللغة والأخيلة؛ ليقدم الأديب الأشياء المتباينة، والعناصر المتباعدة في قالب منسجم"[(١)].

والسرد في هذه القصة لا يخلو من غنائية، "والمقصود بالغنائية هنا تلك الصيغة أو ذلك الموقف الذي يعكس أزمة الداخل على حساب الخارج، أزمة الذات التي بدت هي المركز الآمن على حساب الواقع الخارجي الذي بدا مزيفا وغير موثوق فيه"[(٢)]، فقد حفل السرد بالعديد من التراكيب التي انحرفت عن أدائها العادي إلى أداء بياني؛ لتعبر عن مشاعر مختلطة وصراعات متنوعة أحدثها الاغتراب النفسي الذي سيطر على الراوي والبطل معا، ومن نماذجها: (كان السكون الموحش يطبق على المنطقة الصحراوية)، (كل منهم يتلقف النداء من زميله فيمرره إلى غيره كأنه

(١) التناص الأجناسي في فيض الخاطر لأحمد أمين (ت١٣٧٣هـ) دراسة لأبرز الظواهر والتأثيرات الجمالية: د. عبدالكريم بن عبدالله العبدكريم، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٩م، ع١٢، ص٢٥١.

(٢) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ص٦٣، وينظر أيضا ص٧٠.

يتلقف كرة قدم في ملعب فسيح)، (نظر صابر إلى بندقيته هزها بعنف كأنه يرجوها أن تنطق لتريحه) [1]....

بالإضافة إلى بعض التراكيب التي مهدت للموال، وأكسبت السرد إيقاعا وتنغيما، من نحو قوله: "**كل منهم يتبارى مع زميله في تلحين وأداء العبارة الخاصة به**"، "**أر.. بعة.. تا.. ما.. م قالها صابر ممطوطة منغمة، حملها السكون إلى زميله ثم عاد إليه بالرد ممطوطا منغما أيضا لكن بزيادة واحد إلى الرقم**" [2]... فالمؤلف يلجأ إلى تلوين الأداء الصوتي، وإكساب كلام الشخصية إيقاعا ولحنا، وكأننا أمام مغن يؤدي أمام جمهور.

وقد تحققت الغنائية في هذه القصة نتيجة التضافر والتفاعل بين السرد والموال في إبراز الانفعال، حيث برزت مشاعر الغربة والاغتراب في سرد الراوي، والموال الذي أتى على لسان البطل، والأمر لا يقف عند هذا الحد، فالمؤلف يجمع في هذه القصة بين السرد والشعر على طريقة التناوب، وأحسن المؤلف التخلص من النثر إلى الموال والعكس عن طريق التماثل الدلالي بينهما، حين جعل البطل يجتر موالا على سبيل الحداء والتنفيس عن النفس، يتلاءم مع المقاطع السردية في إبراز التوتر والاغتراب النفسي، ونستشعر الاندماج والتفاعل بين السرد والشعر في المقطع الأخير الذي يقول فيه:

"**والبين ضربني بنبلة أنا قلت له هانت**

---

(١) الأعمال الكاملة ص٣٠٩.

(٢) الأعمال الكاملة ص٣٠٩.

وهي جات في الحشا وصابت

والصنعة خابت، وكيف الرأي يا سيدي؟

أحس صابر بالألم والحنين إلى قريته، وهو يضغط على مخارج الحروف في السطر الأخير، أحس بالوحشة تنهشه، فرت من عينيه دمعة، أحس بأن الحذاء الثقيل يضغط على قدميه، راح يغني بأعلى صوته دون أن يدري، خُيِّل إليه أن المنطقة كلها مزروعة بأعواد القمح، لم يعد يرى إلا أبراج حمام خاوية مظلمة العيون، لم يعد يسمع نداءات زملائه، أحس بأن البندقية تصفر له، راح يغني في جوف الليل العميق:

يا عيني بالدمع جودي على بعد الحبيب ونوحي

وابكي عليهم ليالي مضلمة ونوحي

البين هتكني ولوعني الزمان وأنا حي

لو كنت طير ما طرت إلا وأنا حي

يا عيني بالدمع جودي على بعد الحبيب

ونوحي!" (١).

نلحظ في المقطع السابق براعة المؤلف في تحقيق التعالق بين المقطع الشعري والمقطع السردي، فالموال لم يأت كحلية لفظية يمكن الاستغناء عنها، بل جاء مكمِّلا للسرد ومتفاعلا معه، فتمثل في الموال حضور مكثف للبعد النفسي لشخصية البطل، فهو موال حزين يفيض أسى ولوعة، وتشيع

(١) السابق ص٣١٢.

فيه الألفاظ الدالة على ذلك: البين، خابت، الدمع، نوحي، لوعني...، والشعر هنا يحضر دليلا على ثقافة المؤلف حين يستشهد بموال شعبي من محفوظه استحضره عقله واستثمره لخدمة نصه القصصي، ووظف الموال الحزين الذي أتى على إيقاع بحر البسيط الرتيب، على هيئة شعر التفعيلة، الذي لا يلتزم بعدد محدد من التفعيلات في السطر الواحد، كما تحرر من الالتزام بالزحافات والعلل، وتحرر أيضا من القافية، لكنه لم يتحرر منها نهائيا، بل أتت القافية متنوعة مع كل مقطع لتكسب النص نغما وإيقاعا (هانت، صابت)، ومن الغنائية أيضا توظيف الموال لخدمة السرد والتعبير عما يجيش في نفس المجند من مرارة وغربة، ومن أجل إثراء الإيقاع أيضا استعان الموال ببعض الخصائص الأسلوبية من نحو (التكرار) الذي عمق البعد النفسي، فكرر المقطع الصوتي، من نحو تكرار حرف المد (الياء): (البين، عيني، جودي، نوحي، ابكي...)، وكرر بعض الألفاظ، من نحو: (البين، نوحي)، وكرر الجملة: (أنا حي)، وكرر السطر من نحو تكرار مطلع المقطع الأخير مع ختامه، فتكررت عبارة: (يا عيني بالدمع جودي على بعد الحبيب ونوحي)، وحاول من خلال التكرار تعويض غياب القافية، وتحقيق الإيقاع، من نحو تكرار (نوحي، وحي)، كما استطاع الموال بواسطة التكرار أن يعمق ويكثف معاني الأسى والحزن.

وبالإضافة إلى توظيف الموال للتكرار، استثمر أيضا التضمين من الشعر التراثي، فقال: (يا عيني بالدمع جودي على بعد الحبيب) وهو بهذا يستدعي بيتا للخنساء في رثاء أخيها صخر، بكل ما فيه من لوعة وأسى،

وهو ما يلتقي مع المشاعر المسيطرة على الموال، تقول الخنساء [المتقارب]:

أَعَيْنَيَّ جُودا ولا تَجمُدا أَلَا تَبكِيانِ لِصَخرِ النَدى[1]

ونوَّع الموال بين الجمل الخبرية والإنشائية، فأكثر من توظيف الفعل الماضي الذي يفيد التحقق والثبوت: (ضربني، قلت، صابت، خابت، لوَّعني...) مما يفيد تحقق الألم ووقوعه، ووظف أيضا الفعل المضارع الذي يفيد التجدد والاستمرار (بيضر، يدوق...) مما يفيد تجدد واستمرار اللوعة والألم، كما وظف بعض الأساليب الإنشائية، من نحو الطلب: (يا عيني بالدمع جودي، ابكي عليهم ليالي) الذي يؤكد رغبة البطل في الخلاص، وتسلية النفس حتى ولو بالبكاء، كما وظف أسلوب الاستفهام: (كيف الرأي يا سيدي؟) الذي يصور حالة الحيرة والتخبط... كل ذلك عمق مشاعر الحزن والأسى.

ولم تقف الغنائية عند الموال بل تعدته إلى السرد، فكل "الفنون تحاول أن تسمو إلى مرتبة الموسيقى –كما يقول والتر باتر– ولا يتم هذا إلا عن طريق الإخلاص الصادق للمزج بين الموضوع والشكل عن طريق العناية بشكل الجمل وصوتها حتى يمكن لهذا الايحاء الموسيقي السحري من أن يلقي بضوئه ولو للحظات عابرة على سطح الكلمات... "[2]، وقد التقى

(١) ديوان الخنساء، شرحه: أبو العباس ثعلب، حققه: د. أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن، ط١، ١٩٨٨م، ص١٤٣.

(٢) فن معايشة القصة القصيرة: محمد محمود عبدالرازق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٢٠٥.

السرد مع الشعر في الوسيلة والغاية، فعمق السرد أيضا مشاعر الأسى والغربة عن طريق الاستغناء عن أدوات الربط اللغوية بين الجمل، من نحو قوله: (أحس بالوحشة تنهشه، فرت من عينيه دمعة، أحس بأن الحذاء الثقيل يضغط على قدميه، راح يغني بأعلى صوته دون أن يدري، خيل إليه...) فأتت هذه الجمل دون أدوات ربط لغوية بينها؛ لتظهر ضعف البطل وقلة حيلته، وعدم قدرته على تغيير قدره، فهو منساق إليه سريعا بلا إرادة منه، إلى جانب توظيف التكرار الذي يحقق إيقاعا ونغما موسيقيا، من نحو تكرار كلمة (أحس) في المقطع السابق أربع مرات، وهو تكرار ينم عن أن هذا الألم تجاوز الشعور إلى الحس، بالإضافة إلى ما في هذا المقطع من غنائية واضحة (فرت من عينيه دمعة، خيل إليه أن المنطقة كلها مزروعة بأعواد القمح، أحس بأن البندقية تصفر له) ومن هنا يندمج الواقعي بالمتخيل، هذا إلى جانب توظيف الصورة حيث اعتمد على تشخيص المعنويات: (أحس بالوحشة تنهشه) فصور الوحشة في صورة حيوان مفترس ينهشه ويفترسه، و(فرت من عينيه دمعة) صور الدمعة في صورة الكائن الحي الذي يفر عند الشعور بالخطر، هذا بالإضافة إلى قدرة الكاتب على إكساب النص غنائية من خلال معايشة شخصيات القصة وتمثل حياتها.

ويلاحظ أن النهاية أتت مفتوحة، تمثل تعالقا وتماثلا دلاليا بين البنيتين: السردية والشعرية، توحي باستمرار وديمومة الألم والغربة والاغتراب، فصابر لم تنته فترة تجنيده بعد.

وهكذا تفاعلت القصة القصيرة مع الموال، فأفادت منه وأضافت إليه، دون أن تفقد هويتها وخصوصيتها، بل ظلت تحتفظ بعناصرها المهيمنة

وسماتها المميزة، مما أبرز التفاعل الإيجابي بين النوعين، وأثرى النص جماليا وفنيا، وعمق رؤية المؤلف وطرحها بأشكال متنوعة ومتعددة.

القصة القصيرة والفنون غير الأدبية

كما تتفاعل القصة القصيرة مع الأنواع الأدبية، تتفاعل أيضا مع فنون أخرى غير أدبية، وعلى رأس هذه الفنون: الموسيقى والسينما.

القصة القصيرة والموسيقى:

أفادت القصة التعدد الصوتي من الموسيقى، وانتقل مصطلح Polyphonie إلى الأدب على يد الناقد الروسي ميخائيل باختين في دراسته لأعمال دوستويفسكي الروائية، حيث وضع باختين الرواية البوليفونية متعددة الأصوات، في مقابل الرواية المونولوجية أحادية الصوت التي يهيمن فيها صوت المؤلف والراوي الواحد.

وتقوم البوليفونية الموسيقية "على تقابل مجموعة من الألحان المتزامنة وتشابكها –لحنان أو أكثر– بحيث يكون لكل لحن منها كيانه الإيقاعي والنغمي المميز له، وبالرغم من هذا التعارض والتشابك تكون في ما بينها وحدة فنية مترابطة"[1].

ويقترب السرد متعدد الأصوات من هذا المنظور الموسيقي، حيث يقصد به: ذلك النوع من السرد الذي يتميز بتفاعل عدة أصوات، وعدة أشكال

([1]) البوليفونية الروائية: محمد بو عزة، الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، مج١٧، ع٨٣، ١٩٩٦م، ص٨٧.

للوعي، أو وجهات النظر حول العالم، شريطة ألا تتوحد هذه الأصوات أو يهيمن أحدها على الأخريات[1].

وقد أفاد الروائيون العرب هذا الشكل في ستينيات القرن العشرين، فظهر في نتاج عدد منهم، كفتحي غانم في رواية (الرجل الذي فقد ظله) ١٩٦٢م، التي افتتحت هذا الشكل في الأدب العربي، ونجيب محفوظ في رواية (ميرامار) ١٩٦٧م، وجمال الغيطاني في (الزيني بركات) ١٩٧٤م...

وفي الشكل البوليفوني يتوزع السرد على عدد من الأصوات/ الرواة، ويأخذ السرد أحد نمطين:

-إما أن يسرد كل راو -على طريقة التوالي- الحكاية كاملة من وجهة نظره الخاصة.

-وإما أن يتولى كل راو سرد جزء من الحكاية، ثم يكمل راو آخر... وهكذا حتى نهاية القصة.

والنمط الأول يلائم الرواية -لطولها- أكثر من القصة القصيرة، التي يلائمها النمط الثاني نظرا لاعتمادها على التكثيف والتركيز، ويرى بعض النقاد أن تعدد الأصوات يلائم الرواية بخلاف القصة القصيرة التي يعدها من الفنون أحادية الصوت[2]، إلا أن علي شلش يخالف هذا الرأي فقد استطاع أن يقدم أحداث قصته القصيرة: (حكاية منديل الملك) ١٩٧٥م، باستخدام تقنية تعدد الأصوات، وتوزع السرد على أربعة أصوات: الابن-

---

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٤٤ بتصرف.

(٢) ينظر: البنية السردية للقصة القصيرة ص١٠٦.

الأم- الأب- مرجان، يتولى كل منهم سرد جزء من الحكاية، ويتنامى الحدث عبر الأصوات حتى نصل إلى النهاية.

تبدأ القصة في القسم الأول على لسان الابن صلاح عندما رأى اهتمام أبويه الزائد بمنديل، وسمع الأب يوصي الأم به، محذرا من أن يعرف الابن شيئا عنه؛ حتى لا ينتشر الخبر في البلدة، الأمر الذي زاد من فضول الابن لمعرفة حكاية هذا المنديل.

- أما القسم الثاني فينقل حوارا بين الأم والأب يتبين منه أن المنديل يخص ملك البلاد، وأن مرجان هو من أحضره، وأن الأب سيذهب به إلى الشيخ علي؛ لإرشادهم إلى الحل السليم في هذا الأمر.

- أما القسم الثالث فيأتي على لسان (مرجان) سائق الملكة وخادمها الأمين، في زمن سابق على القسمين السابقين، حين لاحظ حزن الملكة ومعاناتها من صد زوجها وهجره لها، فأشفق عليها وتجاسر وفاتحها في الأمر، فربما صنع لها أحد أعدائها سحرا ينفر زوجها منها، فتقبلت الملكة كلامه؛ لثقتها في وفائه، تاركة الأمر له يتصرف فيه كيف يشاء، فطلب الخادم أثرا من آثار الملك، فأعطته منديلا من مناديله بعد أن وعدها بأن يبقي الأمر سرا.

- أما القسم الرابع فيأتي على لسان (الأب)، الذي تحدث عن ذهابه ليلا بالمنديل للشيخ علي، فطمأنه الأخير بأن حاجته مقضية، وبعد أن مارس بعض الطقوس أكد له أن هناك عملا مؤذيا صنعته امرأة، وأن هذا العمل جاري انكشافه بأمر الله، ولكن بعد وقت، وصنع حجابا مضادا يوقف سير

هذا العمل حتى يأتي أمر الله فينكشف، ثم سلم الأب الحجاب والمنديل ودعا له بالتوفيق.

– أما القسم الخامس فينقل حوارا آخر بين الأم والأب، تبدو فيه الأم متعجبة من كون الملكة تؤمن بالآثار والأحجية، فيجبها الأب بأن الملكة إنسانة كسائر البشر، مؤكدا أنه أنهى مهمته على أكمل وجه دون أن يصرح باسم صاحب المنديل، ثم سلمه إلى مرجان الذي سلمه بدوره إلى الملكة، التي وعدت بتثبيت الحجاب في عارضة سرير الملك الخلفية.

–ثم تنتهي القصة بصوت الراوي الأول (الابن) ولكن بعد انقضاء ثلاثين عاما، مؤكدا أنه فشل طوال المدة الماضية في معرفة أية تفاصيل عن الأمر، غير تردد (مرجان) المستمر وتهامسه مع أبيه في القرية، ولكن بعد ثلاثين عاما تصادف أن سأل الأم عن المنديل بعد موت الأب ومرجان والملك، وهنا كانت المفارقة فقد طلقت الملكة بعد سنة من دخول المنديل بيتهم، ثم تزوج الملك من فتاة أخرى.

العنوان:

اشتملت القصة على عنوان رئيس (حكاية منديل الملك)، يندرج تحته عدد من العناوين الجانبية، والعناوين هنا تحمل أهمية كبيرة في الدلالة على التعدد الصوتي، فهي بمثابة نص مواز يختزل النص الأصلي داخله، ويمهد لمحتوى القصة، مما يوحي بعناية المؤلف الكبيرة بالعناوين، وحرصه على اختيارها، وكلمة (حكاية) في العنوان الرئيس توحي –ولو من طرف خفي–

بالحكايات الشعبية التي يشترك في روايتها أكثر من شخص، وهو ما قد يهيىء القارئ ويوحي بالتعدد الصوتي داخل القصة.

وقد تحقق في هذا العمل الترابط الوثيق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية التي أشارت بشكل واضح إلى التعددية الصوتية، حيث أتت هذه العناوين مسلسلة رقميا، وحملت أسماء شخصيات، شارك بعضها في الأحداث: (الأب، ومرجان)، واكتفى البعض الآخر بدور المراقب: (الابن، والأم)، وتوزع سرد الحكاية بين هذه الأصوات، على النحو التالي: ١- على لسان الابن، ٢- حوار بين الأم والأب، ٣- على لسان مرجان، ٤- على لسان الأب، ٥- حوار آخر بين الأم والأب، ٦- على لسان الابن بعد ثلاثين سنة.

والتصريح في العناوين الجانبية بأن السرد سيأتي على لسان (الابن، أو مرجان، أو الأب) يؤكد أن كل شخصية منها ستتولى السرد في الجزء المخصص لها، كما أن العناوين التي حملت اسم (حوار) تؤكد أن الشخصيات سوف تعبر عن نفسها بنفسها بعيدا عن سلطة المؤلف وهيمنة الراوي، ومن ثم أسهمت هذه العناوين الجانبية في بلورة التعددية الصوتية، وأعلنت عن الانتقال من صوت لآخر، ومهدت له.

المؤلف والراوي:

في القصة متعددة الأصوات يتوارى الكاتب والراوي، ويتسع المجال أمام الشخصيات للتعبير عن نفسها، ومن مجموع الأصوات تتضح الصورة الكلية، ويتخذ الكاتب موقف الحياد مع أصواته، فلا يتحيز لأحدها على

حساب الآخر، وعلى الرغم من إتاحة المجال أمام الشخصيات للتحدث، ونقل الأحداث من منظورها الخاص بعيدا عن سلطة المؤلف والراوي، فإن المؤلف يظهر في العمل بشكل غير مباشر، "فهو الذي يمنح هذه الأصوات وجودها، وهو الذي ينظم ظهورها وحوارتها، ثم هو حاضر في درجة الغيرية... لأن قدرته الغيرية على تقديم أصوات مستقلة يعني أنه تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد الغيرية، التي عبر بها عن قدراته الفنية في استيعاب وعي أصواته المخلقة بخياله التركيبي الخصب"(١).

وفي حكاية منديل الملك يتوارى الراوي تاركا الحرية للشخصيات للتعبير عن نفسها بنفسها، ونقل الأحداث بصورة مباشرة، باستثناء الجزأين اللذين شغلهما حوار الأم والأب، في القسمين الثاني والخامس، وفيهما يظهر الراوي على استحياء ليقدم الحوار ويمهد له، ويجد المتلقي صعوبة في التعرف على ماهية هذا الراوي وتحديد موقعه، إذ لم يحدد المؤلف موقعه من السرد، ولم يصرح بهويته، واقتصر ظهوره على تقديم حوار الأم مع الأب، والتعليق على حوارهما نادرا، وتقديم بعض الأوصاف غير المنطوقة، والتي تخدم الحوار، من نحو:

"قالت الأم وهي تكاد تلتهم المنديل بعينيها:... قال الأب وهو ينهض من فوق السرير الذي جلس عليه قبالة الأم:... قالت الأم وهي تسلم

(١) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٧٧.

المنديل للأب:... قال الأب بعد فترة صمت قصيرة جـدا:...، وقـال الأب ضاحكا:...، نظر الأب إلى الأم نظرة معينة ولم يجب"[1].

فالراوي –في القسمين الثاني والخامس– يحتمل أمرين:

– يمكن أن يكون الراوي من داخل السرد، فيكون التقديم السابق صادرا عن شخصية من شخصيات العمل، وهو (الابن) الذي استمع إلى حوار الأم مع الأب بحكم موقعه وقربه منهما، وقام بدور المراقب للأحـدث، وعليـه يكون تقديم حوار الأم، والأب من صنعه، لاسيما والابن يعتمد في القسمين المخصصين له على نقل الأحداث من الأم، ومع ذلك يظل دور الابن فـي القصة محدودا رغم ظهوره في أكثر من قسم.

– ويمكن أن يكون الراوي من خارج السرد، لاسيما وأنه لم يسـتعمل ضمير المتكلم، فلم يقل: (قالت أمي، أو قال أبي)، بل قال: (قالت الأم، وقال الأب)، وعليه يكون التقديم السابق ليس صادرا عن أحد الأصوات المشاركة في العمل، وإنما هو صوت الراوي العليم الذي لم يظهر إلا في تقديم هـذه المحاورات والتعليق على بعضها، وأخذ تقديمه شكل إرشـادات مسـرحية تتخلل الحوار، يسجلها الراوي حول الأب والأم، وهي إرشادات تعتمد على الوصف يسجل فيها الراوي اللغة غير المنطوقـة مـن خلجـات الوجـه، وحركات الجسد، ونظرات العين، ولحظات الصمت: قالت الأم وهي تكـاد تلتهم المنديل بعينيها، قال الأب وهو ينهض من فوق السرير، قال الأب بعد فترة صمت قصيرة جدا... وهي إرشادات تمهد للحوار وتقدم له، وتعطـي صورة يكتمل من خلالها المشهد.

---

(١) الأعمال الكاملة ص٤٦٦، ٤٧٢.

الأصوات ووجهات النظر:

بغياب هيمنة المؤلف والراوي على العمل القصصي، تأخذ الأصوات كل الحرية في التعبير، ويحمل كل منهم صفة الصوت والسارد في الوقت ذاته، فيتحول معهم النص من أحادية الصوت إلى تعدد الأصوات، وهي تعددية توهم بالواقعية حيث تثبت "أننا لا نستطيع التوصل إلى المعرفة أيا كانت طبيعتها: معرفة العالم، معرفة الآخر، معرفة أنفسنا، وكل ما هنالك إدراكات، أو انطباعات تتركها الظواهر على وعي الذات المدركة، ومن هنا يصبح كل شيء نسبيا طبقا لإدراك الذات التي تختبر الظواهر، بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قبل الذات نفسها، فيصبح العالم المعرفي شتاتا من الإدراكات لا يربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة"[1].

وقد قسمت أحداث حكاية منديل الملك على أربعة أصوات، في ستة أقسام، تنقل هذه الأصوات الأحداث من وجهتها الخاصة، حسب قربها أو بعدها عن الحدث، فاستقل الصوت الأول (الابن) بقسمين، ولكن في مرحلتين مختلفتين من عمره، حيث تبدأ القصة بصوته في مرحلة الطفولة، وتنتهي به شابا بعد مضي ثلاثين عاما.

أما الأم فلا تستقل بجزء من السرد وإنما تأتي لتحاور الأب في قسمين: الثاني والخامس.

---

(١) ميرامار والنكتة: سيزا قاسم، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م، مج١١، ع٤، ص١٤٧.

ويأتي القسم الثالث على لسان مرجان؛ لينقل أحداثا مختلفة في المكان، حين يروي حكاية الملكة والملك، وكيف حصل على المنديل.

ثم يأتي القسم الرابع على لسان الأب الذي يسرد الأحداث بعد حصوله على المنديل من مرجان، ثم الذهاب به إلى الشيخ علي، ثم رده إلى مرجان مرة أخرى.

ويلاحظ أن هذه الأصوات لم تبدأ من النقطة نفسها، بل بدأ كل منهم من بداية علاقته بالمنديل، فالمنديل هنا بمثابة بطل تحلقت الأصوات والأحداث حوله، كما يلاحظ أن هذه الأصوات لم تأخذ المساحة نفسها من السرد، فلم تتحقق الديمقراطية السردية في هذه القصة، حيث ظهر صوت الابن في مقطعين –بخلاف باقي الأصوات– لأنه الأقرب إلى القيام بوظيفة الراوي في هذه القصة، كما أن السرد على لسان مرجان كان الأطول بين الأصوات؛ لأنه أكثر الأصوات فاعلية واتصالا بالأحداث، يليه الأب لأنه من الشخصيات الرئيسة التي شاركت بفاعلية في الأحداث، ثم الابن الذي جاء سرده قصيرا محدودا رغم ظهوره واستحواذه على السرد في قسمين، وذلك راجع إلى أن دوره في القصة اقتصر على مراقبة الأحداث دون المشاركة فيها.

ومن الواضح أن تعدد وجهات النظر لا يظهر في هذه القصة بجلاء، نتيجة عدم اشتراك الأصوات في نقل الحدث ذاته، حيث اعتمدت هذه القصة على تقسيم الحدث بين الأصوات؛ ليتولى كل صوت سرد جزء من الحكاية

من زاويته الخاصة، تبعا لقربه أو بعده من الحدث، وبهذا تتحق الحوارية بين الأصوات المتعددة.

ويلاحظ أن المؤلف لم يعن برسم الشخصيات؛ لأن المنديل هو البطل الرئيس، وهو محور الأحداث كما صرح العنوان بذلك، ولما كان البطل شيئا لا شخصا، كان من الطبعي أن يتولى شخص أو أشخاص الحديث عنه؛ حتى لا تتحول القصة إلى نص عجائبي يبتعد عن الواقع، وقد عني المؤلف بإعطاء صورة للمنديل/ البطل أكثر من عنايته بتقديم الشخصيات، ويظهر في التصوير اختلاف النظرة إلى المنديل من شخصية إلى أخرى، فأتى وصفه على لسان الابن يظهر مدى عناية والديه به، في قوله: "**منديل صغير من الحرير، ناصع البياض، متكرمش ومتكور داخل لفافة صغيرة من الورق الأنيق، واللفافة متكورة وقابعة بين ثنايا كومة من ملابس أبي داخل دولابه الخاص... كان أول منديل أراه في حياتي بهذه النصاعة والنعومة، ولكن لم تكن به أية رائحة، وكان من الواضح أنه غير مستعمل بمقاييسي...**"(١).

كما أتي وصفه على لسان الأم في محاورتها مع الأب، والتي حرصت على التأكد من أن المنديل يخص الملك: "**قالت الأم وهي تكاد تلتهم المنديل بعينيها: ولكنه منديل عادي.. كيف تأكدت أنه منديل صاحب الجلالة؟**"(٢).

(١) الأعمال الكاملة ص٤٦٥، ٤٦٦.

(٢) السابق ص٤٦٦.

ويلاحظ اختلاف زاوية الرؤية إلى المنديل عند كل من الابن والأم في المقطعين السابقين، تبعا لمستوى وعي كل منهم المرتبط بتكوينه العمري، وتجاربه السابقة، فالابن يراه بعين الطفل حين يؤكد أنه لم ير منديلا في نصاعته ونعومته، أما الأم فتراه من زاوية أخرى –زاوية الإنسان الراشد صاحب التجارب– حين تراه منديلا عاديا.

ويظهر تعدد الأصوات أيضا في حرص المؤلف على إظهار العديد من وجهات النظر المختلفة لشخصيات خارج السرد، من نحو نقل مرجان لأقوال العامة عن الملك: "**يقولون إنه مراهق، وأحيانا يقولون إنه زئر نساء، ولكنها لا تقول شيئا**"(١)، فهذه الأقوال تثري السرد من الناحية الصوتية، حيث تتعدد وجهات النظر نحو شخصية من شخصيات القصة.

على أن وجهة النظر –عموما– في القصة متوافقة، لكنها تقدم أكثر من مستوى من الرؤية، فالكاتب لا يقدم الحدث مرة واحدة، بل يعتمد على التشويق، والتدرج مع القارئ، وإضاءة الحدث أمامه شيئا فشيئا؛ ولذا يقدم الحدث من زوايا الأصوات المختلفة تبعا لقربها أو بعدها عن الحدث، فأتى دور الابن سلبيا في الأحداث يقتصر على المشاهدة والمراقبة؛ نظرا لبعده عن الأحداث وعدم مقدرته على المشاركة فيها، أما الأب ومرجان فيشاركان بفاعلية في صناعة الحدث ومن هنا أتى دورهما إيجابيا، على أن الصورة الكلية لا تتضح ولا تكتمل إلا بنهاية القصة بعد سماع الأصوات جميعا،

(١) السابق ص٤٦٧.

وهنا يتحول دور القارئ من السلبية إلى الإيجابية، حين يتحمل عبأ ترتيب الأحداث وسد الثغرات التي خلفها السرد، ومن ثم يصبح القارئ شخصية من شخصيات العمل تشارك في إنتاجه وتأويله وتقييمه.

1اللغة:

سيطرت الحوارية على هذه القصة، فلم يستأثر صوت واحد براوية الحدث، بل من مجموع الأصوات يكتمل الحدث ويتضح، ويظهر التعدد الصوتي بجلاء في هذه القصة من خلال عدم الاعتماد على السرد فقط، بل حرص الكاتب على توظيف (الحوار) الذي يتولد عن "تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية المتعادلة النفوذ، المختلفة الاتجاهات...؛ لأن وجهة النظر للصوت لا تتحدد من خلال موقف حواري مغلق، وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله، وبالتعامل مع الآخر"[(١)]، ومن نماذج الحوار في هذه القصة، هذا الحوار الذي دار بين مرجان والملكة، حين لاحظ مرجان حزنها، فعرض عليها المساعدة، انطلاقا من حبه وإخلاصه لها، فقال:

"**مولاتي.. أليس من الجائز أن يكون لك أعداء، وأن هؤلاء الأعداء لم يرضهم أن تعيشي مطمئنة؟ لقد كان للأنبياء أعداء يا مولاتي، وأنا واثق من نقاء قلبك... قالت:**

(١) الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: محمد نجيب التلاوي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ١٩٩٧م، ع٢٠، ص٨٧.

-اسمع يا مرجان.. أنت سائقي منذ خمسة عشر عاما، هل لاحظت يوما أنني أكره أحدا؟

خرج النفي من فمي بسرعة فاستطردت هي تقول:

-ومع هذا فالحب والكره أمران ليسا في يد الإنسان... ومع هذا، اسمع يا مرجان، أنا أعرف أنك تفعل ذلك بدافع الوفاء والإخلاص اللذين عرفتهما عنك، ولهذا سأترك لك الحرية في هذه المرة لتفعل ما تريد..

اتسعت بسمة الملكة وأمسكت عن الكلام، قلت:

-مولاتي أعرف صديقا مخلصا لي، يعيش في الريف، ويستطيع مساعدتي، كل ما أريده أثر من آثار الملك.

قالت مستغربة متسائلة:

-أثر مثل ماذا؟

قلت وأنا واثق من أنها لم تر أو تسمع في حياتها عن (الأثر) والسحر:

-منديل من مناديله مثلا..." [1].

هكذا استطاع الحوار أن ينقل الرؤى الأيديولوجية المتعددة عند كل من المتحاورين بما يصور الأبعاد الفكرية والنفسية، فالملكة شخصية مثقفة متسامحة، والسائق شخصية بسيطة مخلصة، وقد حاول السائق مساعدة الملكة قدر ما يستطيع، وحاول إقناعها بما يريد، وظهر ذلك في اللغة من

(١) الأعمال الكاملة ص٤٦٧-٤٦٩.

خلال توظيف الحجاج، والاعتماد على الأدلة العقلية المنطقية، حين قال: (مولاتي.. أليس من الجائز أن يكون لك أعداء... لقد كان للأنبياء أعداء يا مولاتي)، مما جعل الملكة –على عقلها ومكانتها– تستسلم لرغبة مرجان؛ لشعورها بعدم وجود حل آخر... ومن خلال الحوار تتفاعل الأفكار والمعتقدات مما ينتج تفاعلا وتعددا صوتيا يضيف قيمة لتعدد الأصوات في القصة، مما يثري النص ويكسبه قيمة أدبية وجمالية.

القصة القصيرة والسينما:

نتيجة عمل علي شلش كناقد سينمائي، نراه يفيد من السينما وتقنياتها، ويطعم بها قصصه القصيرة، ففي قصة (حكاية منديل الملك)، يعتمد على نظام اللقطات وتقنية المونتاج، حيث ترتب "مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين، بحيث تعطي هذه اللقطات –من خلال هذا الترتيب– معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة"(١)، فقد توزعت قصة حكاية منديل الملك على ستة لقطات/ مشاهد، مختلفة في الزمان ومختلفة في المكان في أغلب الأحيان، تبدأ القصة باللقطة الأولى حين لاحظ الابن الاهتمام الزائد بالمنديل من قبل أبويه، فزاد فضوله لمعرفة حكاية هذا المنديل، ثم يأتي المشهد الثاني ويتم فيه إبطاء إيقاع السرد عن طريق المشهد الحواري بين الأم والأب حين أرادت الأم التأكد من أن المنديل يخص الملك.

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م، ص٢١٥.

وفي اللقطة الثالثة يتم الاعتماد على تقنية (الفلاش بـــاك= الارتجـــاع الفني) المستمدة من السينما والفن الروائي، وفيه يتم "انقطاع التسلسل الزمني والمكاني للقصة...؛ لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف، أو تعلق عليه"(١)، فالمؤلف يترك التتابع الزمني ويعتمد على تقنية الارتداد أو الفلاش باك، حين يسترجع مرجـــان الأحـــداث مـــن البداية، وهو أحداث تدور في مكان مختلف بعيد عن القرية، والمؤلف يلجأ إلى هذه التقنية؛ لإضاءة الحدث حين يكشف للقارئ أصل الحكاية، وكيـــف وصل المنديل للأب.

وبعد هذا الاسترجاع يعود الزمن إلى مساره الطبيعي في اللقطة الرابعة حين يأخذ الأب المنديل ويذهب به إلى أحد المشايخ ليصنع للملكة حجابا.

وفي اللقطة الخامسة يتم إبطاء السرد مرة أخرى عن طريق الحوار بين الأم والأب، ثم يعتمد المؤلف على تقنية الحذف حين تأتي أحـــداث اللقطـــة السادسة والأخيرة بعد مضي ثلاثين عاما، حيث تتضح كل جوانب القصة، عن طريق المفارقة التي كسرت توقع القارئ، فالملك طلق الملكة بعد ســـنة من وصول المنديل القرية، وتزوج بفتاة أخرى.

وكل لقطة من هذه اللقطات تكشف جانبا من جوانـــب القصـــة، ومـــن مجموعها معا تتشكل الأحداث وتكتمل، وقد لجأ الكاتب إلـــى هـــذه التقنيـــة لإكساب النص بعدا دراميا، يجعل الأحداث لا تنكشف دفعة واحدة، كما يزيد

(١) معجم مصطلحات الأدب ١/ ١١.

من تشويق المتلقي، مما يجعله يتفاعل مع الأحداث، ويشاهدها وكأنها تحدث أمامه.

وتتعالق السينما مع قصص علي شلش القصيرة أيضا في قصته **(دموع السينما)**، وفيها تحضر السينما صراحة في العنوان، مما يشي بالتفاعل بين النوعين، ويمهد للأحداث التي تبدأ بلجوء البطل إلى السينما ليتقي الحر الشديد:

"**جلس في مقعده ببالكون السينما، كانت الأنوار قد أطفئت منذ قليل، وكان هو قد لاذ بالسينما من صهد الطريق، لم يفكر كثيرا قبل دخوله في نوع الفيلم...**"(١).

هنا تحضر السينما كمكان يحتضن الأحداث الآنية، وتُسترجع فيه الأحداث الماضية، واستعان القاص في سرد أحداث قصته بتقنية المونتاج السينمائية، حيث أتت الأحداث على هيئة لقطات في زمنين، تعتمد على التقابل بين زمن ماض مسترجع يدور حال حياة البطل، وزمن حاضر يتناول أحداث فيلم سينمائي يشاهده البطل، لعبت المصادفة دورها في كون أحداث الفيلم تتقارب مع حياته الخاصة، وباستخدام تقنية المونتاج استطاع المؤلف أن يجمع بين الحدثين اللذين يلتقيان في رفض عائلة الحبيبين زواجهما، وما أعقب ذلك من إحساس بالمرارة والاغتراب طغى على أحداث القصة وأحداث الفيلم المضمَّن معا، وينتهي الحدثان بالنهاية نفسها، حيث فارق بطل القصة حبيبته، وكذلك فعل بطل الفيلم، وهنا يلتقي زمن

(١) الأعمال الكاملة ص٢٦٩.

القصة وزمن الخطاب، ويركز المؤلف على تقنية المونتاج داخل الفيلم، حيث يقول:

""**لم يبك هذه المرة على حبه، بكى على نفسه! أجهش بالبكاء وهو يرى المشهد الأخير من الفيلم، لقد أنهاه المخرج بلمسة شاعرية: لقطة لبطلته وهي تنادي على طفلها الذي أطلقت عليه اسم حبيبها العائد من أوربا مع زوجته وطفليه. ثم تختفي اللقطة تدريجيا لتظهر أخرى تدريجيا، حيث يبدو البطل وقد احتضن طفلته، وهو يداعبها ويناديها باسم حبيبته الأولى!**

وقبل أن تظهر على الشاشة كلمة (النهاية) كان قد تناول سترته وارتداها، وحاول أن يجفف دموعه..."[1].

وهكذا استطاع فن السينما –كما استطاع فن الموسيقى من قبل– أن يتفاعل مع فن القصة القصيرة، وذلك راجع لموهبة المؤلف واتقانه للنقد السينمائي الذي وظفه باحتراف لخدمة المضمون القصصي، مما أضفى على النص قيمة أدبية وجمالية وأبعده عن المباشرة في التعبير.

(١) السابق ص٢٧٠، ٢٧١.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة التي استهدفت تجربة علي شلش القصصية الحافلة بالتنوع في تشكيلها الفني –الكشف عن أبعاد تفاعل الأنواع في قصصه القصيرة، وتلمس تأثيراته الجمالية، وإبراز قيمته الفنية، وتوصلت إلى جملة من النتائج يمكن رصد أهمها فيما يأتي:

–أثبتت أعمال علي شلش أن الأدب لا يعرف نقاء النوع الصارم، وفي الوقت ذاته ليس فوضى عارمة، وإنما يتمتع بمرونة وحركية تسمح له بالإفادة والتعالق مع الأنواع الأخرى، طالما احتفظ النوع الأدبي بهويته وعناصره الأساسية المهيمنة التي تضمن له انتماءه النوعي.

– أتى تفاعل الأنواع في أعمال الكاتب استجابة لرغبته في التجديد والتجريب، وإظهارا لمواهبه الإبداعية والنقدية، وانعكاسا لثقافته، ونضج تجربته، وسعة اطلاعه على الآداب العربية والغربية.

–تنوعت الفنون التي تفاعلت معها قصص علي شلش القصيرة ما بين أنواع قريبة يسهل التفاعل معها، وتشكِّل أسلوبا من أساليب كتابة القصة القصيرة كالرسالة والمذكرات، وبين فنون أخرى بعيدة عن القصة القصيرة، ويمثل التفاعل معها تجريبا واقتحاما لآفاق جديدة كالموسيقى والسينما.

– كان تراسل الأنواع واضحا وحاضرا في ذهن علي شلش، الذي أدرك طبيعة النوع الذي يكتب فيه وحدوده المميزة رغم تعدد الفنون واختلافها، فلم ينتهك القواعد الأولية والسمات الأساسية لنوع القصة

القصيرة، وشكلت الأنواع الأخرى روافد ثانوية تخدم القصة القصيرة دون أن تخرجها من حدود النوع.

– الأنواع في قصص على شلش لا تجتمع وتتجاور فقط، بل يؤثر كل منها في القصة القصيرة ويتأثر بها، ويؤدي هذا النوع المتعالق معه دورا فنيا يثري العمل ويقدم متعة وفائدة ما كان لهما أن يتحققا لولا وجود هذه الأنواع.

– استطاع شلش الإفادة من طاقات الفنون المختلفة، ووظفها بشكل فعال في قصصه القصيرة، بعد أن شعر بصعوبة استيعاب القصة القصيرة وحدها لتجربته، فاستعار سمة فن آخر يشاركها حمل هذه التجربة والتعبير عنها، فلكل نوع جمالياته الخاصة، التي أضفت على القصة القصيرة حيوية وقيمة جمالية، وثراء شكليا، وعمقت المضمون ونوعت لغته وأساليبه، وقدمته بطريقة تبتعد عن المباشرة، وأكسبته هوية جديدة.

–اتخذ المؤلف من تفاعل الأنواع وسيلة للتنفيس عن همومه، وبث شجونه، حيث طغت نزعة الغربة والاغتراب على أعمال الكاتب عموما، وأعماله التي استعان فيها بأنواع أخرى بشكل خاص، لاسيما وأن هاتين المجموعتين القصصيتين كانتا ثمرة من ثمار فترة اعتقاله.

– أسهمت عناوين قصص علي شلش القصيرة –محل الدراسة– في الكشف عن تفاعل الأنواع والتمهيد لها، من مثل: (عزيزتي الحقيقة)، و(رسالة من بطلة)، و(حوار)، و(أغنية في جوف الليل)، (دموع السينما)... حيث نلمح من خلال العناوين، الرسالة، والدراما، والغناء، والسينما...

- استطاعت بعض قصص علي شلش أن تتفاعل باحترافية مع أكثر من نوع أدبي في الوقت ذاته، كما في قصته (عزيزتي الحقيقة) التي تفاعلت مع فن الرسالة، وفن المذكرات، دون أن يشعر القارئ بنبو أو تنافر.

- عمل تفاعل الأنواع في قصص علي شلش القصيرة كوسيلة جذب للمتلقي، تحدث له مفاجأة وإرباكا، وتزيد من تشويقه وإمتاعه، وتوصل المضمون إليه بطرائق مختلفة، وفعَّلت من دوره، فتحول من مجرد متابع للعمل، إلى مشارك في إنتاجه وتوجيهه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- الأدب وفنونه (دراسة ونقد): د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ٢٠١٣م.

- الأعمال الكاملة: د. علي شلش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٤م.

- البنية السردية للقصة القصيرة: د. عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥م.

- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠: د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠- ١٩٣٨): د. عبدالمحسن طه بدر، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٦٣م.

- تفاعل الأنواع في أدب لطيفة الزيات: زينب العسال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

- الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

- دراسات في نقد الرواية: د. طه وادي، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٤م.

- دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،

١٩٩٢م.

– ديوان الخنساء، شرحه: أبو العباس ثعلب، حققه: د. أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن، ط١، ١٩٨٨م.

– عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م.

– فن معايشة القصة القصيرة: محمد محمود عبدالرازق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

–قاموس الأدب العربي الحديث: د. حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م.

– قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م.

– قصة الموال دراسة تاريخية أدبية اجتماعية: ميلاد واصف، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢م.

– قضايا الشعرية: رومان ياكسبون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

– معجم اللغة العربية المعاصرة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

– معجم مصطلحات الأدب: مجمع اللغة العربية، مصر، ٢٠٠٧م.

– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

- معجم مصطلحات نقد الرواية: د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤م.

- مفاهيم نقدية: رينيه ويلك: ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.

- وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

الدوريات:

- حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ١٩٩٧م، ع٢٠: الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: محمد نجيب التلاوي.

- فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م، مج١١، ع٤: ميرامار والنكتة: سيزا قاسم.

- الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، مج١٧، ع٨٣، ١٩٩٦م: البوليفونية الروائية: محمد بو عزة.

- مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٩م، ع١٢: التناص الأجناسي في فيض الخاطر لأحمد أمين (ت١٣٧٣هـ) دراسة لأبرز الظواهر والتأثيرات الجمالية: د. عبدالكريم بن عبدالله العبدكريم.

الرسائل العلمية:

- إشكالية التصنيف الروائي في الخطاب النقدي العربي المعاصـــر: ساندي سالم أبو سيف، دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٧م.