

دراسات ألسنية
دراسات في تنمية مهارات مهارات القراءة
والتحليل وإعادة إنتاج المعاني

الإدراك السردى

دراسات في الأدب القصصى

تألف

أ.د. سىء مىء السىء

أ.د. ءلال أبوزىء هلىل

العام الجامعى 2022-2023م

الإدراك السردي
دراسات في الأدب القصصي
تأليف :
أ.د. سيد محمد السيد قطب
أ.د. جلال أبوزيد هليل
الطبعة الأولى
القاهرة - 1444هـ - 2022م
دار الهاني للطباعة والنشر والتوزيع.

إهداء

إلى أبنائنا الدارسين

الذين يكتبون قصتهم

بعقلانية الجامعي المستنير

المقدمة

اللغة والمصطلحات السردية

تتكوّن اللغة من أصوات صامتة ومتحركة، تتركّب في مقاطع، ثم تنتظم في صيغ صرفية تنتج الكلمات التي يتخذها الإنسان للإشارة إلى الأشياء الخارجية والمشاعر النفسية والحالات العقلية المفردة، ثم تنتظم الكلمات في جمل عن طريق العلاقات النحوية للدلالة على المعاني البسيطة، ثم تتجمع الجمل في فقرات عن طريق نحو النص ليقوم الناس بعمليات التواصل في خطابات تحقق المنافع أو تدفع للتأمل، أو تحفز ملكة الإبداع، وترقى بالذوق.

لا يتواصل الإنسان باللغة الطبيعية العادية اللسانية فقط إنما بأشكال من التعبير تتطوّر مع نمو ثقافته وتطوّر حضارته.

ومن أشكال التعبير المتعددة نذكر الفنون الجميلة كالرسم والنحت والصورة والموسيقى، كذلك الأزياء والألعاب وأساليب تناول الغذاء.

وداخل اللغة الطبيعية هناك أجناس تعبيرية متطورة تستمد استراتيجية عملها من طريقة عمل العقل في إنتاج اللغة، وتستخدم اللغة نفسها في الأداء، ومن هذه الأجناس الشعر والسرد والمسرح والمقال.

وموضوعنا في هذا المحتوى هو الفن القصصي الذي يقوم على مصطلحين أساسيين هما القص والسرد.

نستخدم هذين المصطلحين تحديداً لأن كلا منهما له حدوده الواضحة:

● فالقص هو المكون الدرامي الفعلي لقطعة حكاية، فالقص هو محور الاستبدال (الوحدة الدرامية).

● أمّا السرد فهو القول الذي يدمج المكونات الدرامية في حدث كلامي، والسرد هو محور التركيب (الوحدة القولية).

- فإذا كانت التجربة الحكائية تتمثل في "قص" مقطوع من خبراتنا في التعامل مع الواقع
- فإن هذا "القص" لن يقدم إلا من خلال الكلمات
- أو من خلال الورق الذي يمكن أن يدخل في لعبة بحكم كونه متخفيا في قبضة "القاص" أو "السارد"
- فالواقع في السرديات هو "أقاصيص" أو "ورق" كذلك التاريخ
- ونستطيع أن نضع الأقاصيص كلها في النسيج الإبداعي أو على المائدة الروائية وفقا لنظام يضعه الراوي أو السارد الذي فتح لنا بيته "الحكائي"
- وإذا كانت بلاغة لعبة (القص والسرد) في صناعة الرواية توازي بلاغة (الحذف والذكر والتقديم والتأخير أو ما يتعلق بالمقولات التصنيفية لعلم المعاني) في صياغة الجملة، مقنع أيضا.
- وحينما نتأمل مصطلح القص نجد أنه مفهوم متصل بتعامل صوت الوعي الإنساني مع الذاكرة التاريخية
- فهو "قص" بالمعنى المعجمي العربي، أي عملية "قطع" من ذاكرة السياق الإنساني المرجعي أو المتخيل أو البيئي الذي يتطلب فحص عناصره ومحتوياته
- فالتاريخ هو قصة الإنسان الكبرى بكل تفاصيلها ووقائعها وإن اقتصر خطاب الأداء التاريخي في الممارسة الفعلية على المرجعية السياسية المتسلطة على الوجود الاجتماعي والنفسي للبشر.
- وبعد أن حمل التاريخ "القصة" أو استند كل منهما إلى الآخر ومضيا معا مسافة طويلة في طريق الوعي
- وكما هي طبيعة الأشياء، بدأت القصة في التمرد لتتحرر من التاريخ وتؤسس لها هوية خاصة بها وتبحث عن الصيغ الأخرى والحكايات الأخرى والعالم الأخرى التي أهملها التاريخ في مسيرة الوجود الإنساني، وحدث لها ما أرادت

- فأصبحت كيانا مستقلاً ولكنها لم تكثف بذلك
- بل توجهت إلى ذاك البيت الذي تحررت من سيطرته وقواعده لتتنقده وتعارضه وتسخر في بعض الأحيان من رؤيته الضيقة ووجهة نظره المحدودة
- وحاولت في أحيان أخرى أن تقدم "التاريخ البديل" مثلما يحدث في الرواية التاريخية الجديدة، التي تكتبها ريم بسيوني، من خلال أعمال مثل:
 - ثلاثية ولاد الناس عن المماليك
 - وثلاثية القطائع عن الدولة الطولونية
 - وثلاثية الحلواني عن مصر الفاطمية
 - وهذا هو الترتيب الذي صدرت به
 - أعد ترتيب تلك الدول تاريخياً من الأقدم إلى الأحدث.

• لماذا ندرس القصة؟

- من المفيد أن يتوجّه دارس الترجمة إلى الخطاب السردى العالمى لأنه:
 - مرايا لالتقاء الأمم عبر اللغات في شكل تعبيرى عابر للأزمنة والأمكنة، تضيف كل ثقافة إليه خبراتها.
 - السرد منجم لغوي لأنه نسيج متشابك من الأصوات التي تتحدث وفقاً لرصيدها من الكلام الذي يعبر عن ثقافتها ومشاعرها وأفكارها، فهو مثل السيمفونية في الموسيقى.
 - السرد أساليب تعبيرية تثري دارس اللسانيات.
 - السرد مادة نصية لتدريب الدارس على استخلاص المعرفة من النصوص.
 - السرد خطاب لغوي يوظف الجماليات البلاغية ويحملها بالقيم الثقافية.
 - السرد يعرفنا على عادات وتقاليد وأساليب حياة متنوعة.
 - السرد ينمي قدراتنا الذهنية حين نحلل الشخصيات وأفكارها.

• السرد يمنحنا أفقاً لاكتشاف حقيقة التعدد واختلاف الرؤى باختلاف الأهداف والمصالح والمواقع.

• السرد يحفز ملكة الكلام عندنا حين نتحدث عن العالم الذي عشنا في أرجائه ونكتب عن سمات ذاك العالم المتخيل الذي يقدم الجانب الآخر من عالمنا الواقعي.

• السرد محيط تنصب فيه كثير من المعارف التي توفّر للدراسات الإنسانية مادة مهمة في علوم النفس والاجتماع والحضارة.

• يمكن استخلاص معايير لطرائق البشر في التفاعل والتعارف والتآلف من النصوص السردية.

• السرد خطاب يدعّم النسيج الروحي للهوية.

• **مستهدف المقرر**

• **يستهدف المقرر المحاور والمهارات الآتية:**

• **المحاور المعرفية:**

• أن يحيط الدارس بالمصطلحات القصصية.

• أن يلم بأشكال التعبير القصصي.

• أن يتعرّف إلى بعض الأساليب السردية.

• **المهارات الذهنية:**

• أن يستخرج الدارس العناصر السردية من الخطابات النصية.

• أن يحدّد وظائف هذه العناصر.

• أن يقارن بين لغة الوصف ولغة السرد.

• أن يتقن الأداء اللغوي في الحوار.

• **المهارات المهنية:**

• أن يجيد استثمار الأساليب التعبيرية.

- أن يستخلص المعرفة من نصٍّ بغرض ترجمته أو التعليق عليه.
- أن يوظّف السرد في خطابات تعليمية ونصوص شارحة.
- المهارات العامة في السياقات التداولية المحيطة بالدارس:
- أن يحفّز المحتوى ملكة التخيل عند الدارس للوصول إلى حلول غير تقليدية لمشاكل يومية أو عامة.
- أن ينمي الملكة اللسانية لاستثمار جماليات اللغة في مواقف تداولية.
- أن يساعده على ممارسة أدبيات الحوار بصدد المشاركة في خطابات متنوّعة القضايا.
- أن يستخلص الرؤى من التجارب الإنسانية المنعكسة في القصص للإفادة منها في بناء إدراك متطوّر يعي المتغيّرات التاريخية، ويفسّر اللحظة، ويضع تصورات للمستقبل.
- هذا إلى جانب الأهداف المبتغاة من تدريس اللغة العربية بوصفها:
 - لغتنا القومية.
 - ورمز هويتنا وحضارتنا.
 - والوسيلة التي ندرك بها وجودنا.

إجراء أولي لتحليل

خطاب سردي

•أولاً: بنية القصة: تتضمن:

•بناء الشخصيات:

•الأنماط والتشكيل (الحسي / النفسي / الاجتماعي / الأخلاقي) - بناء

الفضاء: الأجواء العامة: المكان/ الزمان.

•بناء الحدث:

•الوظائف الدرامية: الأحداث الصغرى: كل فعل يمكن أن يكون وظيفة

درامية.

•المتواليات الدرامية: الأحداث الكبرى: كل مجموعة وظائف تصبح

متوالية.

•بناء العلاقات الدرامية وتطورها.

•ثانياً بنية الخطاب:تتضمن:

•بناء وجهة النظر:

•المنظور:

•من الراوي

•زاوية الرؤية

•الراوي الفاعل المجوري

•الراوي المشارك

•الراوي المشاهد

•الراوي الإخباري الذي يعرض الأحداث محاكياً المؤرخ

•تعدد الرواة

•وظائف الراوي

•من الراوي إلى المنسق السردي في رواية ما بعد الحداثة

•بناء الأسلوب:

•المعجم السردى الخاص وعلاقته بالشخصيات

•أنواع الجملة السردية ودلالة هذه الأنماط

•تغيير النمط بتغيير الشخصية المتكلمة وصوتها أو وعيها.

•ثالثا: البنية الثقافية:

•الأفكار التي تثيرها الحكاية ويعكسها الخطاب وعلاقتها بزمن إنتاج النص.

الإنجاز القصصي المقامة شكل ابتكاري

- المقامة منجز عربي في التاريخ القصصي:
- المقامة نص نثري سردي قصصي مكتوب، يخبر عن حدث متخيّل تؤديه شخصيتان محوريتان متخيلتان هما:
 - الراوي.
 - البطل.
- يلتقي الراوي والبطل في صفة الترحال للرزق، ومشاهدة البلدان والنماذج البشرية، والفصاحة.
- في المقامة ثلاثة أحداث محورية هي:
 - الأول خروج الراوي للحصول على رزقه.
 - الثاني احتيال البطل على من حوله.
 - الثالث تعرّف الراوي على البطل.
- يتم احتيال البطل على من حوله بفصاحة لسانه واستغلاله لضعفهم، ويطلق على هذا الحدث مصطلح الكدية.
- تعبّر المقامة عن اغتراب المثقف العربي في مجتمع المدينة.
- نمط الراوي في المقامة هو الراوي المصاحب.
- لغة المقامة النثرية لا تخلو من الكلمات المعجمية، وتوظّف سمات لغة الشعر من إيقاع وتصوير ومحسنات بديعية من سجع وجناس، وهذا يجعل المقامة مادة لتعليم اللغة والأساليب البلاغية.

● تنتهي المقامة في الغالب بأبيات من الشعر يعلن فيها البطل موقفه من الحياة

بوصفها مغامرة يتكسب فيها من يقنع الآخرين بموقفه، ويعرف كيف يستغل

ضعفهم، وهذه رؤية نفعية لا تضيف إلى الحياة.

● ابتكر فن المقامة بديع الزمان الهمذاني (ت 398هـ).

● نموذج: من المقامة الحرزية لبديع الزمان الهمذاني:

● حدثنا عيسى بن هشام قال:

لَمَّا بَلَغْتَ بِي الْغُرْبَةَ بَابَ الْأَبْوَابِ، وَرَضِيتَ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ... اسْتَخَرْتُ اللَّهَ فِي الْقُقُولِ، وَقَعَدْتَ مِنَ الْفَلَكَ، بِمَثَابَةِ الْهَلَكِ، وَلَمَّا مَلَكْنَا الْبَحْرَ، وَجَنَّا عَلَيْنَا اللَّيْلَ، غَشِيَتْنَا سَحَابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الْأَمْطَارِ حَبَالًا، وَتَحْدُو مِنَ الْغَيْمِ جِبَالًا.. وَبَقِينَا فِي يَدِ الْحَيْنِ، لَا نَمْلِكُ عِوَاذَ الْغِيَا، وَلَا حِيلَةَ إِلَّا الْبُكَاءَ.. وَفِينَا رَجُلٌ لَا يَخْضُلُ جَفْنَهُ، وَلَا تَبْتَلُ عَيْنَهُ، رَخِيَّ الصَّدْرِ مَنُشْرَحَهُ، نَشِيطُ الْقَلْبِ فَرِحَهُ، فَعَجَبْنَا وَاللَّهِ كُلَّ الْعَجَبِ، وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ الْعَطْبِ؟ فَقَالَ: حَرَزٌ لَا يَغْرُقُ صَاحِبَهُ، وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلًا مِنْكُمْ حَرَزًا لَفَعَلْتُ. فَكُلُّ رَغْبٍ إِلَيْهِ، وَأَلَحٌّ فِي الْمَسْأَلَةِ عَلَيْهِ، فَقَالَ: لَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ حَتَّى يُعْطِيَنِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دِينَارًا الْآنَ، وَيَعْدِنِي دِينَارًا إِذَا سَلِمَ.

قال عيسى بن هشام:

فَنَقْدَنَاهُ مَا طَلَبَ، وَوَعَدْنَاهُ مَا خُطِبَ.. فَلَمَّا سَلِمَتِ السَّفِينَةُ، وَأَحْلَلْنَا الْمَدِينَةَ، افْتَضَى النَّاسُ مَا وَعَدُوهُ، فَنَقَدُوهُ، وَانْتَهَى الْأَمْرُ إِلَيَّ فَقَالَ: دَعُوهُ، فَقُلْتُ لَكَ ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ تَعْلَمَنِي سِرَّ حَالِكَ، قَالَ: أَنَا مِنْ بِلَادِ الْإِسْكَانْدَرِيَّةِ، فَقُلْتُ: كَيْفَ نَصْرُكَ الصَّبْرَ وَخَذْلُنَا؟ فَأَنْشَأَ يَقُولُ:

ويك لولا الصبر ما كنت ملأت الكيس تبرا

ولو أني اليوم في الغرقى ما كلّفت عذرا"

● من الواضح في النص الذي اخترناه من المقامة الحرزية لبديع الزمان

الهمذاني ما ذكرناه عن سمات المقامة.

- استخراج من النص:
- الشخصيات
- الأحداث
- الحوار
- نموذج من المحسنات البديعية
- نموذج من توظيف الشعر
- نموذج الكُدية

التحرر من المحسنات اللفظية

في فن الخبر القصصي

• القصة تواكب قضايا المجتمع

• وترسم نماذج الشخصيات

• وتبني المواقف الدرامية

الخبر القصص هو قطعة نثرية تتكون "من وحدات لغوية مترابطة دالة على حدث تفصيلي له شخصياته الفاعلة وحيزه المكاني وتتابعه الزماني الخاص، يسعى مرسله إلى بث قيمة ما لها أهميتها بالنسبة للمستقبل عن طريق التأثير من خلال نظام اتصال يستدعي صوتًا سابقًا على المرسل، ويضيف على الحدث صبغة واقعية، وعملية الاتصال تحاكي الحديث الشفوي المباشر"

بلغ هذا الفن شكله المكتمل في القرن الثالث الهجري، وجاءت نصوصه في كتب الأدب الجامعة مثل:

• عيون الأخبار لابن قتيبة

• الكامل للمبرد

• العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي

• كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني

وفي كتب مستقلة مخصصة لهذا الشكل الجديد مثل:

• كتاب البخلاء للجاحظ (ت 255هـ)

• كتاب الفرج بعد الشدة لابن أبي الدنيا (ت 282هـ)

• كتاب المكافأة وحسن العقبي لابن الداية المصري (ت 334هـ)

• كتاب المحسن التتوخي (ت 384هـ) «نشوار المحاضرة»

• كتاب عقلاء المجانين لابن حبيب النيسابوري (ت 406هـ)

• كتاب أخبار التطفيل للخطيب البغدادي (ت 463هـ)

• كتب ابن الجوزي (ت 597هـ) أخبار الأذكياء وأخبار الحمقى والمغفلين،

وأخبار النساء.

ولا تقل كتب الأخبار أهمية عن المجموعات القصصية المعاصرة ، فهذا الفن أقرب ما يكون إلى القصة القصيرة من جهة والمقال السردى والصور القلمية من جهة أخرى كذلك فن المقامة.

ولا يوجد ما يدعو لأن نطبق قواعد القصة بمفهومها الغربى المستمد من كتابات

الأعلام الذين يعدون روادا لهذا الفن مثل:

• تورجنيف

• جوجول

• تشيخوف

• موباسان

• إدجار ألان بو

• إرنست همنجواي

على كتب الأخبار العربية أو فن المقامة لأن النظرية الأدبية تختلف من عصر إلى عصر ومن ثقافة إلى أخرى.

• حدد جنسية كل أديب مما سبق.

فمن المؤكد أن القصة الموباسانية تختلف من حيث تقنيات الكتابة إلى حد كبير عن القصة البورخيسية (نسبة إلى الكاتب الشهير خورخه لويس بورخيس 1899 - 1986) حدد جنسيته.

• بالتالى لو اطلع قارئ على أعمال بورخيس القصصية أولاً وعلم أنها تتدرج فى مفهوم القصة القصيرة ثم قرأ موباسان بعد ذلك سيقول إن أعمال هذا الكاتب لا تنتمى إلى فن القصة القصيرة لأن هناك فروقاً جوهرية بين هذا وذاك وتعود هذه الفروق إلى النظرية الأدبية التى سادت فى عصر كل منهما وبيئته، وهذا لا ينفى أن الأدبيين يمارسان الكتابة القصصية.

• التقنية الموجودة فى الأخبار، والتى تحتفظ بحلقة وصل بين المؤلف والراوى وتتمثل فى جملة حدثى فلان أو أخبرنى فلان تطرح نفسها فى كثير من قصص الحادثة التى تحاول إزاحة الجدار الفاصل بين المتخيل والواقعى.

• خبر قصصي من كتاب : المكافأة وحسن العقبى

• للأديب المصري

• أحمد بن يوسف، المعروف بابن الداية (245 - 334هـ)

• يكتب ابن الداية فى كتابه المكافأة وحسن العقبى:

" طالبنى بعض عمال الخراج بمصر بمالٍ زاد على ما فى حاصلى؛ فاحتجت إلى معاملة بعض التجار عليه ؛ فذللْتُ على رجل من أهل الشام يعامل برهون ؛ فصار إلى - وأنا فى بيت المال - منه شيخٌ حسن الصورة جميل اللقاء ، فقال : إلى كم تحتاج ؟ ، قلت : " إلى مائتى دينار ، فأخرج من كفه مالاً فوزنه ، واستزاد من غلام كان معه دنانير حتى أكمل المائتين ، ثم سلّمها إلى واقتضانى خطأً بها ، وقال : " كُفيت مؤونة الرهن " . فقلت : " فكيف أكتب الخط ؟ " ، قال : " بمائتى دينار كما أعطيتك " ، فقلتُ : " سبيل المعاملة غير هذا ! " ، فقال : " والله لا قبلت منك فيها ربّحاً ، ولو وهبتها لك لكان من أصغر حقوقك على " ، ثم قال لى : " تعرفنى ؟ " قلت : " لا ! "

قال: ركبْتُ مركبًا أريد الفسطاط من تَنيسَ ، وحملت فيه تجارةً لى ما كنتُ أملكُ غيرها ، حتى إذا بلغت المحلة ووازيت ضياعًا كانت فى يدك ، كُسِرَ بنا ، وغرق جميع ما أملكه ، وسَلِمْتُ بحشاشة نفسى . فجلستُ على الشط أبكى وأنتحب ، فأقبلت فى جماعة معك فسألتنى عن حالى فأخبرتُك بها ، فبثثت فى حشدٍ من يغوصُ على المركب وما فيه وحططت على الشط ، فأخرجوا بَرًّا كان لى وتلف ما سواه ، واستحلفتنى على ما ذهب لى فأخبرتكَ به - وكانت قيمته سبعين دينارًا - فقسمتها لى على وكلائك وكُتِّبَكَ فلما حصلتُ لى أعطيتنى دنانير من عندك وقلت لى: " هذا أرشُ ما لحقك فى الثياب " ، وأمرت أن يُكْتَرى لى إلى تَنيسَ ، وكتبَت إلى جماعة معامليك بتتيس بما لحقنى ، وبمعونتى على أمرى ، فرجع بك إلى ما أملك ، واكتسبت جاهدًا بتتيس تضاعف مالى به ، وحسنت معه حالى " وأخذ خطى بالمال وانصرف " (أحمد بن يوسف 29-31)

فيما يأتي نعالج نص الكاتب المصرى أحمد بن يوسف (ابن الداية) من خلال بعض الإجراءات النقدية التى أسست علم السرد لنرصد ملامح الخطاب الذى قدمه لنا هذا المبدع العربى الذى كان يتمتع بـ

•وعى ناضج تشكل من:

•ثقافة واسعة

•وخبرات متعددة

•وتأمل فى التجربة الإنسانية

كما كانت لديه موهبة قصصية ينظمها:

•فكر واضح له أبعاده:

•الإصلاحية الاجتماعية من جهة

•النفسية الساعية للارتقاء بالسلوك والوجدان والذهن من جهة ثانية

- الحضارية المدركة لدور الذات في المحافظة على إيجابيات التجربة الإنسانية والإضافة إليها من جهة ثالثة.

• صيغة السرد:

- المطالع لنص أحمد بن يوسف السابق يجده يسرد الكتاب بضمير المتكلم

- هذه هي طبيعة السرد الذاتى بصفة عامة

- لكن بعض الكتاب فى سرد تجاربهم الذاتية يتحدثون بضمير الغائب مثل:

- طه حسين فى "الأيام"

- سمير سرحان فى سيرته "على مقهى الحياة"

- أهمية الكتابة بضمير المتكلم:

- الكتابة بضمير المتكلم تسمح بـ :

- حضور الشخصية

- الاتحاد بين المؤلف والراوي والشخصية المحورية.

- ضمير المتكلم يضيف على الخطاب نوعاً من المصادقية والألفة والحيوية بحيث نجد ذات الراوى قريبة من وعينا بهذا الأسلوب الذى يشبه فى بعض الأحيان أدب الاعترافات ويجعل إحساس الذات بنفسها فى بؤرة الاهتمام، ونحن فى حاجة إلى التركيز على استخدام ضمير المتكلم فى المقال السردى المعاصر الذى تعد الذاتية التعبيرية مرتكزاً أساسياً لبنائه.

- كذلك يشيع استخدام ضمير المتكلم فى المدونات الأدبية، ومن الطريف أن نضع الكتابة السردية فى فن الخبر القصصي القديم والكتابة السردية فى فن المدونات الرقمية المعاصر جنباً إلى جنب لنجد أن كلا الفئتين يتشابهان فى اعتمادهما - إلى حد كبير - على التجربة الذاتية للراوي.

• منظور الرؤية في الخبر:

• يقص السرد الذاتي تجربة حدثت، ويعلم الراوى كل خلفياتها وتفاصيلها ويستوعب دقائقها ويعبر عنها بعد أن تركت في وعيه أثراً يحفره على صياغتها ومعايشة الآخرين فيها.

• بالتالى فالراوى فى هذا السرد يعرف الأحداث منذ البداية.

• لكننا إذا نظرنا إلى توظيف أحمد بن يوسف للراوى سنجده قد تعامل مع هذا الصوت (نقص الراوي باعتباره فاعل الكلام) بدكاء شديد.

• لقد حافظ على الحديث بضمير المتكلم، ولكن من المتكلم؟ وما مدى معرفته؟

• هذا الخبر ينقسم، من حيث البنية السردية والقصصية، إلى حكيتين:

• الحكاية الأولى:

• يرويها المؤلف الذى وقع فى أزمة جعلته يلجأ إلى تاجر، يعامل برهون، ويأخذ فوائد على القروض. إن هذا التاجر أشبه ما يكون بمؤسسة مصرفية، ومثل هذه الصفة تنفى عنه الملمح الإنسانى العاطفى، ومع ذلك فإنه يتجاوز أسلوبه وتظهر شخصية أخرى كامنة فيه.

• الحكاية الثانية:

• يرويها التاجر، ويستمتع إليها أحمد بن يوسف، وكما يتبادل الصوتان موقع الراوى تتبادل الشخصيتان موقع الفاعل المحورى فى كل حكاية.

• هذه البنية قائمة على التعدد، فالراوى الأول لم يسيطر على السرد كاملاً، بل ترك الصوت الثانى ينطلق فى الحكاية الثانية، وظل هو فى موقع المتلقي الذى يستمع.

• لقد أصبح الراوى هنا عينا فقط ونقصد بكلمة هنا الحكاية الأولى التى أخفى
عنا فيها الراوى تجربة سابقة لم يشر إليها وكأنه لا علم له بها فقدم شخصية
الشيخ الشامى:

• بوعى خارجى

• ووصفه من الناحية الشكلية

• واستعرض الحوار الذى دار بينهما

• وظل طوال ذلك متمسكا بدور من لا يعلم

• هنا كان وعى الرجل الشامى أعلى من وعى الراوى، فهو يعرفه ويعامله
بأسلوب أكثر إنسانية على غير عادته دون أن يجد الراوى مبررا لذلك.

• فى الحكاية الثانية يتحدث الشامى بتجربة ذاتية جمعتة بأبن يوسف الراوى فى
الحكاية الأولى ليصبح أمانا ضمير المتكلم مرة أخرى بالصوت المباشر.

• البناء الشكلى:

• من الملاحظ للقارئ أن النص السردى هنا يقوم على ثنائية حكائية فى كل
واحدة منهما أزمة وحل، وبينهما علاقة ارتباط سببى.

• لكن الأمر الذى يجذب الانتباه يتمثل فى أن الحكاية الثانية سابقة على
الحكاية الأولى من حيث الزمان.

• فالكاتب قد بدأ من أزمته ثم استحضّر التجربة الماضية بعد ذلك بأسلوب
استعادة الزمن.

• ولم يقدّم الكاتب بهذه الاستعادة، بل ترك شخصية أخرى تقوم بها وهى شخصية
الشيخ الشامى صاحب الأزمة فى الحكاية الثانية.

• هنا تبدو لنا أشياء مهمة قدمها لنا هذا البناء الثنائى القائم على

●السببية فى العلاقة

●والاستعادة فى الزمان.

●إن السرد الذاتى تمثل فى الاحتفاظ بضمير المتكلم من قبل الراوى طوال فترة أزمته، فالشخصية التى تعاني ضغطاً وتوتراً وتتصاعد حدة الدرامية فى أزمته تعبر بصوتها، وكأن المؤلف يقول بهذا البناء: إن الحديث الذاتى هو الأصل فى التعبير عن الإنسان وقت الأزمة وبعدها حينما يكتشف ذاته ويطلق ما فيها من إدراك لموقفه وعلاقته بالآخر.

●تنطلق البنية السردية الثنائية هنا من مفهوم الحكاية الإطار لأن الحكاية الأولى تحتوى الحكاية الثانية.

●وتظل آخر جملة تذكرنا بالحكاية الأولى وتكملها وهى جملة :

●"وأخذ خطى بالمال وانصرف"

●التي تعيد الحكى إلى أحمد بن يوسف الراوى الذاتى منذ البداية، ليؤكد الراوي الأصلي حضوره وقدرته على إقامة التماسك السردى بين الحكايتين.

●فوظيفة جملة "وأخذ خطى بالمال وانصرف" هي غلق الإطار.

●الحاضر هنا يستوعب الماضى ويستعيده ويظل المستقبل متصلاً بهما من خلال النهاية المفتوحة التى تركها الكاتب بتلقائية واعية منطلقة من إدراكه الذى ازداد عمقاً بمفهوم الزمان ، فالماضى قد عاد فى لحظة والحاضر من الممكن أن يعود فى لحظة أخرى باعتباره ماضياً فالزمان دائرى فى امتداده الخطى.

●أسلوب الاستعادة التى تعامل بها الكاتب مع الزمان قد حافظ على وحدة

اللحظة الدرامية بصورة تضيف تماسكاً إلى النص السردى القصير الذى يمكن

أن تنتشت الأحداث فيه إذا عبر عنها الكاتب بترتيبها الزمنى غير المختزل.

● فلا شك أن التجربة قد حدث لها اختزال داخل التجربة الأولى، وهذا جعلها مكثفة ومرتبطة بلحظة أزمة الكاتب دون أن تفقد حيويتها التي حافظ عليها أحمد بن يوسف حينما جعلها مسرودة بصوت الشيخ الشامي.

● وجود التجربة الثانية ضمن التجربة الأولى من حيث زمان حكايتها تصبح نوعاً من العزاء للمؤلف الراوى البطل الكاتب أحمد بن يوسف لأنه في لحظة تصاعد أزمته الاقتصادية والاجتماعية والنفسية يجد من يحدثه بأزمة كانت أعنف منها وانتهت وتجاوزها صاحبها.

● بل أصبح صاحب الأزمة قادراً على تقديم العون لمن قدم له المساعدة وحرره من أزمته يوماً ما، وهذه قيمة جديدة يضيفها الشكل البنائي للمعنى الحكائي.

● يلاحظ القارئ وجود الحوار بصورة محدودة وبصفة خاصة في الحكاية الأم – الأولى – أما في الثانية فإن الأصوات تتعدد بشكل مباشر حين يستدعى التاجر جملة أحمد بن يوسف :

"وقلت لى: هذا أرش ما لحقك فى الثياب"

● بينما تأتى العبارات التى تعلن عن حوارات محذوفة يستعيدها الشيخ الشامي بالأسلوب غير المباشر مثل:

● فسألتنى عن حالى فأخبرتكَ بها

● واستحلفتني على ما ذهب لى فأخبرتكَ به.

● لذلك فالحوار فى الحكاية الأولى أكثر حضوراً ووضوحاً لأن زمن الحكاية المحورى يسمح بهذا التصوير الحوارى – فلا شك أن الحوار نوع من التصوير – أما الحكاية الثانية المستعادة فطابعها العام هو اجترار الماضى وتحويل الحوار إلى سرد بالحديث غير المباشر.

● بناء الحكاية:

● تتكون الحكاية من بنيات داخلية تمثل العالم المحكى عنه وهى تجيب عن

سؤال افتراضى هو

● ماذا نحكى ؟

● بالتالى فهى المادة التى يرويها السارد وهى أشبه ما تكون بجملة فعلية من

حيث النموذج التكويني لها فإذا كانت الجملة الفعلية تتكون من:

● فعل + فاعل + مكملات مكانية وزمانية وأحوال .

● فإن الحكاية تتكون من حدث + شخصية + الفضاء المكانى والزمانى والقرائن

الدالة على هيئة الشخصية فى الحدث .

● من هذا التصنيف البنائى يصبح للحدث الأهمية الجديرة بوضعه فى مقدمة

التصنيف لأنه يتضمن الشخصيات وتتعلق به الظروف والأحوال.

● دراسة الحدث من خلال التحليل البنائى تعتمد على تحديد الأفعال وتجميعها

فى بنيات أكبر نطلق عليها المتوالية التى تعد وحدة معنى فى الحكاية مثل

الجملة التى تعد وحدة معنى فى اللغة.

● سبق أن أشرنا إلى أن البناء الشكلى فى الخبر السابق يقوم على بنية مزدوجة

تستحضر حكايتين تحتوى الأولى منهما الثانية وتستعيدها من حيث الزمان ثم

يختم الراوى الحكايتين معًا بالعودة إلى الحكاية الأولى عن طريق الصوت

الذى يمثل المؤلف.

● إذا تناولنا الحكاية الأولى لبيان طبيعة الحدث وبناؤه وتطوره سنجد أن هناك

ثلاثة أفعال فى البداية تصل بين الشخصيتين (الكاتب والتاجر) فى النهاية ،

وهذه الأفعال هى:

●طالبنى

●فاحتجت

●فدُلِلْتُ

●كل فعل من هذه الأفعال يعلن عن وظيفة درامية كالتالى:

●مطالبة

●احتياج

●توجيه: دلالة

●من الواضح أن الراوى يقع مفعولاً به للفعل الأول "طالبنى"

●فقد دخل إلى الحكاية وهو ذات تتعرض إلى ضغط مباشر لفاعل قوى لديه السلطة التى تمكنه من فرض الإرادة على الآخر لنجد أننا أمام ثنائية الذات والسلطة أو المحكوم والحاكم، والذى يمثل السلطة هنا "بعض عمال الخراج" المقدم بصورة تجريدية دون اسم أو وصف حسى أو نفسى وإنما بمكانته الوظيفية التى تمنحه أهميته.

●الطريف أن الراوى يراه شخصية عابرة لا تحتاج إلى الوقوف عندها من حيث كونها ذاتاً قابلة للتصوير، فالكاتب بحكم عمله ونشاطه الاقتصادى يتعرض لمثل هذا الموقف ممن يملك السلطة فى بعض الأحيان فى التاريخ المصرى القديم الذى يعتمد على النشاط الزراعى، وكان ابن الداية ملتزماً بإدارة إقطاعات زراعية.

●هذا الفعل يوضح طبيعة الأزمة المركبة فهى ليست أزمة اقتصادية فحسب وإن كان هذا هو محورها، بل يكون لها أبعادها الاجتماعية التى تهدد مكانة رجل الاقتصاد المطالب من قبل الدولة بمال يزيد على ما يملك.

•ربما تصل الأزمة الاقتصادية والاجتماعية المهددة لمكانة الذات إلى حد المصادرة والتحفظ عليها وهذا ما حدث لقد ظل أحمد بن يوسف فى بيت المال تحت تصرف عامل الخراج إلى أن انتهت الأزمة التى يوضحها الفعل الثانى "فاحتجت"

•نتيجة لذلك الفعل "احتجت" يحدث الفعل الثالث "فدلت" الذى جاء بصيغة البناء للمجهول لكى يحذف بعض الشخصيات الثانوية التى كان استحضارها سيضعف التماسك المحكم الذى يعلن عن أزمة ذات فردية واعية بخطورتها وهدفها تجاوزها وتكثيفها فى الكتابة.

•يمكن توظيف هذه المادة القصصية فى صياغة درامة معاصرة، وتستطيع أن تكتب الخبر فى شكل حوار ليكون نواة لسيناريو درامي.

•يترتب على تحويل النص الخبري القصصي إلى دراما إضافة شخصيات أو حذفها مراعاة للبنية الدرامية.

•يتميز الخبر القصصي ببلاغة الإيجاز، وصيغة البناء للمجهول التي تحذف بعض الشخصيات علامة على بلاغة الإيجاز.

•متوالية الجمل الفعلية الثلاث (طالبني / احتجت / دلت) تستحضر ثلاثة أمكنة:

•مصر بصفة عامة

•بيت المال بصفة خاصة وهو مقر عامل الخراج وسيأتى مباشرة بعد ذلك

•الشام التى منها التاجر الثرى الذى يعامل برهون وفوائد

•وهو يوضح لماذا عبر المؤلف عن المكان قائلاً : "بمصر" لكى يكون وجود هذا الرجل الشامى أمراً ليس بالشائع فهو غريب على كل الأحوال بالتالى

يصبح إنفاذه لأحمد بن يوسف (ابن الداية المصري) أمراً جديراً بالملاحظة والتأمل ، وعناية إلهية تعد مكافأة لابن الداية على أفعاله

● قد يكون حضور هذا الشامي في ذلك الموقف قرينة تاريخية توضح لنا أن المعاملات الاقتصادية والاجتماعية في العالم الإسلامي آنذاك كانت تتجاوز الإقليمية

● جدير بالإشارة أن بطلنا أحمد بن يوسف يعود أصله إلى العراق التي التي منها والده يوسف بن إبراهيم الذي كان رضيعاً للخليفة المعتصم وصديقاً لإبراهيم بن المهدي، وهذا يوضح لنا أن مصر كانت آنذاك محط انتباه رجال الأعمال - بمفهوم عصرنا - الذين يأتون للاستثمار الزراعي والتجاري من العراق والشام والحجاز بالطبع.

● لقد أصبح واضحاً أن دراسة الحدث تستوعب الشخصيات والمكان والزمان، لأن الحدث هو البنية الدرامية التي تحتوى العناصر الحكائية كلها.

● لننظر الآن إلى الشخصية الثانية المتمثلة في التاجر الشامي، لقد قدمها الراوى قبل أن يقابلها بتعبير يثير الحذر والشك فيها ونكاد ننفر من سلوكها ، فهذا الرجل "يعامل برهون"

● إنه يبدو للوهلة الأولى نموذجاً للمرابي الذي ينتهز معاناة الآخرين ويستثمر أمواله من أزماتهم

● لكن هذه الصفة تبدأ في الخفوت وتتوارى نسبياً حينما يقدمه الراوى قائلاً:

● "فصار إلى - وأنا في بيت المال - منه شيخ حسن الصورة جميل اللقاء"

● هنا يبدو التاجر الشامي في هيئة مغايرة لما سبق أن تخيلناه وكأن هذه الهيئة الجديدة هي التي ستعكس شخصيته

● يلاحظ القارئ تعبير الكاتب الدقيق - فصار إلى منه -

• أسلوب التجريد

• هذا الأسلوب التجريدي الذي يستخرج من الشخصية العامة شخصية خاصة

بالموقف وبالحدث الدرامي وبمنظور الرؤية التي تعتمد عليها عين السارد

• فكأن لهذا التاجر الشامي مجموعة هيئات مختلفة، ولكنه أرسل هيئة جميلة

منها لكاتبنا أحمد بن يوسف الذي أخذ يراه بعين توسمت الخير والخلاص ثم

يأتي الحوار الذي يحقق هذه الصورة الجميلة للتاجر الشامي حينما يمنح الراوي

المائتي دينار ولا يأخذ منه رهنًا ويرفض أن يربح فيها شيئًا ، ويرى ذلك، من

أصغر حقوق "الكاتب" عليه".

• نقول في تعبيراتنا المعاصرة النسخة الجميلة من فلان وهذا عودة إلى استخدام

أسلوب التجريد البلاغي التراثي.

• نقف الحكاية الأولى مؤقتًا حينما ينفي الراوي معرفته بالتاجر الشامي ويجلس

في موقع المروي له

• وينتقل الحكى إلى الآخر الذي يبدأ بعرض أزمتة القديمة التي كان أحمد بن

يوسف مخلصًا له منها ، وحينما ننظر إلى الحدث الذي يعرض الأزمة نجده

موازيًا لأزمة ابن يوسف ، فقد تعرض التاجر لأزمة اقتصادية أطاحت بما

يملك ، وغرق مركبه بمحاذاة بعض الضياع التي كان أحمد بن يوسف

يستثمرها آنذاك واستطاع كاتبنا أن يرسل من يأتي ببعض البضاعة من الماء

بينما تلف كثير منها ، ولكنه عوض التاجر عنها بمال جمعه من رجاله

وأضاف إليه من عنده ، لقد تم تعويض التاجر بعمل جماعي قاده أحمد بن

يوسف وهذا درس يجسد فن التعامل الإنساني وقت الأزمة وضرورة المشاركة

الإنسانية التي تجعل مجموع البشر المنتمين لمكان واحد يمارسون السلوك

الجميل الراقي بقيادة ذات واعية بفن المشاركة الإنسانية.

● إذا كان المكان المحدد فى الحكاية الأولى هو بيت المال فإن المكان فى الحكاية الثانية هو دلتا مصر حيث فرع النيل الممتد بين تنيس والفسطاط وعلى وجه التقريب عند إحدى قرى مصر المعروفة بالمحلة، وهى كثيرة فى الدلتا

● الطريف فى الأمر أن أحمد بن يوسف كان نشاطه التجارى ممتداً من الفسطاط إلى تنيس، وله عملاء فى كل هذه المنطقة وكانت تكفى كلمة منه لكى يقدم هؤلاء العملاء لأى شخص تربطه علاقة بابن يوسف كل المساعدة الممكنة.

● هنا نجد أن المكان العام " مصر " فى الحكاية الأولى قد حدثت فيه اشتقاقات مكانية أخرى فى الحكاية الثانية (تنيس - المحلة - الفسطاط) فازداد الخبر حيوية وتماسكاً فى الآن نفسه.

● بلاغة الحذف:

● من جماليات السرد عنصر الاقتصاد المتمثل فى حذف بعض الأشياء التى نشعر بوجودها عن طريق إشارات لغوية ولكننا لا نراها فى النص الفعلى وإنما نستعيدها فى النص ذهنى الذى نتصوره خلال فعل القراءة التحليلية.

● أشرنا فيما سبق إلى حذف اسم عامل الخراج وصفاته والاكتفاء بوظيفته التى تمنحه حق المطالبة ، كذلك حذف بعض الشخصيات الثانوية والإشارة إليها ببناء الفعل للمجهول كما فى قوله "فدُلِّلْتُ" ، كذلك نلمح التجريد وهو نوع من الحذف يكثر فى عرض الشخصيات الثانوية التى يكتفى الكاتب بالإشارة إلى وظيفتها الدرامية أى دورها فى الحكاية مثل "غلام كان معه - جماعة معك - من يغوص على المركب - وكلائك وكتابك - جماعة معامليك".

● كل هذه الشخصيات الثانوية يشير إليها الراوى سواء أكان المؤلف الكاتب أم التاجر الشامى مما يكتف حضور الشخصيتين المحوريتين وهذا هو المقصود من الحذف فى مجال تقديم الشخصيات، إنه يضعنا مباشرة فى لقاء مع الكاتب رجل الأعمال والتاجر الشامى الذى يمثل مؤسسة مصرفية بمفهوم عصرنا الحاضر.

● كذلك نجد حذف الحوارات والاستعانة بعلامات تشير إليها مثل " استحلقتنى - أخبرتك به - وأمرت أن" وهذا للحفاظ على إيقاع السرد وتصاعده الدرامى.

● أما أعلى درجات الحذف فنجدها فى نهاية الخبر، هنا نسمع شعريّة الصمت فبعد أن حكى التاجر قصة اللقاء الأول بينه وبين أحمد بن يوسف بصوته الذاتى يغلق الكاتب الحكاية ، ويترك النهاية مفتوحة بعبارة، وأخذ خطى بالمال وانصرف".

● إن القارئ لا بد أن يتساءل:

● هل قال التاجر ذلك ولم يرد عليه الكاتب؟

● هل تذكر الكاتب الحادثة؟

● هل تبادلوا الحديث بصددها؟

● هل أصبحا أصدقاء؟

● كثيرة هى الأسئلة ولا توجد إجابة يمكن أن تعبر عنها أكثر من هذا الصمت ، فالكلمات ستعوق المعنى.

● أما هذا الفضاء الدلالى فهو حافل بجماليات تقرب إلينا الشخصيتين وتجعلنا ندرك أن الزمان دائرى والرصيد الإنسانى المشترك يسمح لنا بأن نسحب منه وقت احتياجنا بقدر ما أسهمنا فيه.

• تلك هي بلاغة الصمت أو بلاغة الحذف أو شعرية ما لا يقال ويظل موحياً متدفقاً في أعماقنا.

• إن البنية الدرامية المعاصرة التي وظفها بعض كتاب الدراما تحت مسمى اللقاء الثانى هي اكتشاف درامى لأحمد بن يوسف المصرى الذى ترك مساحة مفتوحة بلا حدود تسمح بلقاءات أخرى كثيرة تعمق من وعى الذات بالزمان والآخر وقيمة المشاركة الإنسانية.

• الأداء اللغوى:

• الذين يتصورون أن النثر العربى القديم ليس سوى زخارف بديعية هم بالتأكيد لم يطلعوا على جانب كبير منه ، وبصفة خاصة فن الخبر والمرويات التاريخية المؤسسة للرواية التاريخية الغربية.

• إن الأداء اللغوى الذى قدم به أحمد بن يوسف الخبر السابق يحقق مفهوم اللغة السردية بكل ما فيها من جماليات وتدفق شعرى.

• تعكس هذه اللغة أيضاً حياة الناس بتلقائية وشفافية وكثافة وكأن الكاتب يدرك جيداً ما نعرفه الآن بالنظرية الأدبية للتيار الواقعى التى تهتم بالجماعة الإنسانية وتعكس نماذجها البشرية وأنماط سلوكها ومعاناتها اليومية باللغة التى يمارسها الناس كل يوم فى الأسواق والمجالس والمواقف الدرامية الكثيرة التى يحفل بها مسرح الحياة.

• لا نرى سجعاً ولا جناساً ولا صوراً مجازية، لا نرى كل تلك التقنيات التى تنتمى إلى فن الشعر واستعارها منه النثر الفنى فى المقامات وبعض الرسائل الديوانية والإخوانية، بل بعض كتابات الرحالة أيضاً.

• لكننا نرى فى مرآة اللغة السردية شعرية جديدة تنتمى إلى عالم الدراما:

• شعرية التقابل بين الشخصيات والمواقف

• شعرية التقديم والتأخير على مستوى الزمن والحدث

• شعرية الصورة التي تقابلنا بحضور الشخصيات وحوارها

• شعرية تحولات منظور الرؤية وموقع الراوى

• شعرية الحذف بما فيها من إحياءات يستكملها الوجدان ويحيا فيها بعد القراءة

الإيجابية.

• إن لغة أحمد بن يوسف في فن الخبر القصصي تتسم بما يأتي:

• الحوارات القصيرة التي يوظف فيها:

• القسم

• الاستفهام دون أداة

• التوكيد

• أحمد بن يوسف (المعروف بابن الداية) يكتب من أجل الإنسان الباحث عن قيمة يضيفها إلى سلوكه اليومي في إطار منظومة جماعته ولا يكتب لمتعة الأذن فقط أو لصياغة تشكيل جمالي فحسب، إنه أديب مفكر مصلح صاحب نظرية في الرقى بالإنسان والتعامل مع دراما الواقع.

• تلك هي بعض السمات الأسلوبية لفن الخبر القصصي عند أحمد بن يوسف،

الكاتب المصرى الذى عاش فى القرنين الثالث والرابع من الهجرة متصلاً

بقصر أبناء أحمد بن طولون وما يضمه من رجال لهم مكانة اجتماعية وثقافية

مثل مكانتهم السياسية، ونساء كان لهن دور إيجابى فى واقعهن الاجتماعى،

وهن علامة على الدور الإيجابى للمرأة في صناعة الثقافة المصرية.

• هو رجل اكتسب من خبراته السلوكية قدر ما اكتسب من الثقافة الذهنية ومن هذا المزيج المتكامل كانت له أفكاره الإصلاحية التي ينطق بها فنه القصصى كما رأينا فى سرده الأخبارى الذاتى.

• هذا هو أحمد بن يوسف صاحب كتاب المكافأة الذى يضم مجموعة كبيرة من الأخبار التى عرضنا منها نصًا يعكس شخصيته ووعيه ومعالجته لفن السرد.

• لم يكن كتاب المكافأة هو الإنتاج الثقافى الوحيد لهذا المفكر المصرى بل كتب سيرة رائعة لأحمد بن طولون احتفظ بها المؤرخ المغربى ابن سعيد فى كتابه "المغرب فى حلى المغرب".

• كان له أيضًا كتاب فى السياسة على غرار المدينة الفاضلة لأفلاطون اتخذ شكل الوصية من خلال بنية ثلاثية تمثلت فى:

• وصية ملك

• وصية وزير

• وصية رجل من أرفع طبقات العامة

• كل من هؤلاء يقدم للابن الذى سيرث مكانته، وأدواره، وخبراته، خلاصة رحلة حياته السلوكية والذهنية كى يحافظ الابن على المنجز الذى تركه أبوه.

• لم يكن إنتاج ابن يوسف مقتصرًا على الأدب والتاريخ والفلسفة الاجتماعية فقط وإنما له جهد فى مجال الرياضيات والفلك وما زالت بعض مخطوطاته موجودة فى جامعة اكسفورد.

• كذلك لم يكن كاتبنا مبدعًا فقط فى كل هذه الفروع التى يمضى بها نهر الحضارة وإنما هو بالإضافة إلى كل ذلك إنسان مدرك لقيمة التواصل الإنسانى والمشاركة الفعلية بين البشر باعتبارها الرصيد الذى يجمعنا.

• هذه المشاركة الإنسانية هي فن الوجود الإنساني بأبعاده المختلفة الاجتماعي منها والنفسي والذهني.

• أخيرًا فالإنسان مشارك في الميراث الحضاري الذي يجعل الأمة كلها كيانًا واحدًا متكاملًا يحافظ فيها كل فرد على ما أنجزه غيره ويساعده ويتواصل معه لإدراكه أنه ليس وحده في الوجود، ولا حياة له إلا بمن حوله من بشر تجمعهم الصحبة الإنسانية في رحلة الحياة.

الرواية العربية

سيرة شكل أدبي

- عرفت الرواية العربية كثيرا من التقنيات التي تؤسس جماليات السرد متجاوزة التقليدية سواء بمواكبة حركة الرواية العالمية أم باستلهاهم طرائق المجتمع في حكاياته.
- بدأت الرواية تاريخها الحديث من منطقة يتنازعها الوافد من الغرب مع ترجمة رفاعه (1801 - 1873م) لمواقع الأفلاك في وقائع تليماك في صياغة بديعية لرواية فنلون (1651 - 1715م) مغامرات تليماك.
- أو تستعيد خبرات الموروث الجمالي مثل حديث عيسى بن هشام للمويلحي (1858 - 1930م).
- مع الوضع في الاعتبار محاولات تمثّل السرد التراثي في تجارب تعليمية وتربوية مثل:
- علم الدين لعلي مبارك (1824 - 1893م)
- و"نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال" لعائشة التيمورية (1840 - 1902م)
- و"حسن العواقب أو غادة الزاهرة" لزينب فواز (1860 - 1914م) التي استوحت فيها عنوان كتاب "المكافأة وحسن العقبى" لأحمد بن يوسف المصري المعروف بابن الداية (ت334هـ) ويعد كتاب ابن الداية أول مجموعة قصصية في تاريخ الأدب العربي الإسلامي بمصر.
- بدأت مرحلة الريادة في الإبداع الروائي مع اهتمام رفاعه بصوت السارد الغربي حين ترجم مغامرات تليماك.
- واستمر المد الغربي رافدا في حركة تجديد الرواية في شكلها الأوربي فكتب محمد حسين هيكل (1888 - 1956م) رواية "زينب" التي عبرت من نهر الصفحات المطبوعة إلى شاشة السينما السحرية.

● بعد الرواد يدخل الفرسان الثلاثة القادمون من باريس:

● طه حسين

● توفيق الحكيم

● يحيى حقي

● عالم الرواية أيضا، فقد فتح طه حسين (1889 - 1973م) بابا في كتابة السيرة - التي تعد نموذجا للقاء الشرق بالغرب في شكل سردي عبر الأمكنة والعصور - حين صاغ صورته في "الأيام" ليؤكد عالمية السرد الروائي في حوار ثقافي بين "أيام العرب" و"الاعتبار" و"المنقذ من الضلال" و"اعترافات جان جاك روسو" وأضاف ملقا في رواية الأزمة الحضارية فكتب رواية "أديب" ووضع حجر الأساس في أدب روائي نسوي يكتبه الرجل معبرا عن أزمة المرأة في "دعاء الكروان" و"الحب الضائع".

● سرعان ما النقطة توفيق الحكيم (1898 - 1987م) تجربة طه حسين الروائية وطورها فمزج السيرة الذاتية الروائية برواية الأزمة الحضارية حين كتب "عصفور من الشرق" وتجاوز الإبداع الروائي المحيط به حين ألف "يوميات نائب في الأرياف" معتمدا على تقنية اليوميات، ومحلقا بدرجة عالية من الأداء الفني في مونولوج روائي يستخدم شكل الرسائل في "زهرة العمر" التي تأثر فيها بتيار الوعي، مواكبا تيار الحداثة الذي اطلع عليه في باريس حين قرأ جيمس جويس الأيرلندي في روايته "عوليس" أو شاهده في المتاحف أو استمع إليه في الموسيقى، ولا يمكن أن تنتهي فقرة توفيق الحكيم في عرض مناهج تجديد الرواية العربية إلا بذكر روايته "عودة الروح" التي صوّرت المجتمع المصري من الناحيتين الاجتماعية والنفسية في أعقاب ثورة 1919م فأرست لبنة مهمة في صرح الرواية السياسية.

● لا يكتمل سرد التأسيس في الملف الروائي إلا باستحضار يحيى حقي (1905 - 1992م) الذي شارك في رواية الأزمة الحضارية متخذا من الرواية القصيرة

شكلا تعبيريا قادرا على تمثّل الأفكار فكتب "قنديل أم هاشم" وكتب الرواية السياسية الرمزية في عمله "صح النوم".

●يمثّل نجيب محفوظ مرحلة تأصيل الرواية العربية في طموحها إلى العالمية بوعي فكري يرسى فلسفة الرواية وموهبة سردية قادرة على تحميل المحتوى المحلي في شكل عالمي.

●يوصل الجيل الآتي في صحبة محفوظ حركة التطوير بمهارة تحمّل الرواية بأمّاكن جديدة مثل "الجبل" لفتحي غانم.

●أو تتجاوز الواقعية بأنواعها الثلاثة (الطبيعية والنقدية والاشتراكية) لتؤسس معرفة شعورية في أعمال إدوار الخراط الذي أطلق مصطلح الحساسية الجديدة الذي يعني كتابة إبداعية تنطلق من إدراك المبدع الخاص وانطباعاته التي تنمو في شعوره نتيجة تفاعله مع العالم.

●يصل إبراهيم أصلان في روايته "مالك الحزين" لشكل تعبيرى نابع من روح المكان الشعبي فاستطاع أن يؤلف رواية تجمع الحكايات المتفرقة في سياق مترابط كأشجار تنمو حول النيل أو كسرب طيور يخلق في وحدة تشكيلية مع أن كل طائر فيه يخفي جرحه الخاص، وقد تحوّلت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي عنوانه "الكيت كات" أخرجه داود عبد السيد.

●حملت التسعينيات من القرن العشرين صوت جيل يوازن بين الهم التاريخي الاجتماعي والعمق الإنساني والوعي بهوية الرواية، وتجلت روايات مصطفى ذكرى ومنتصر القفاش ومي التلمساني وسحر الموجي ناطقة بجماليات التشكيل وإنسانية القضايا ومناقشة مفهوم الإبداع السردى نفسه في بحث عن علاقة المتخيّل بالواقعي بالشعوري في تجربة صياغة الإدراك.

●مع كثرة الدوريات الأدبية سقطت الحواجز بين الرواية والقصة القصيرة وظهر شكل سردي أطلق عليه من يكتب فيه تعبير المتتالية السردية أتى مع إدوار

الخرائط في "أمواج الليالي" وإبراهيم أصلان في "وردية ليل" وجمال الغيطاني في "متون الأهرام" واستمر حتى الآن مع هدى توفيق في "رسائل لم تعد تكتب".

ووسط سيل السرديات الروائية المنهمر من المطابع تخنفي أعمال وتظل أعمال محتقظة ببصمات أصحابها وهم يواصلون بصبر تحقيق مشاريعهم، وهؤلاء أكثر من بينهم:

• عادل عصمت الذي يسير بخطوات محسوبة

• عز الدين شكري

• ميرال الطحاوي

• مي خالد

• يظهر أحمد مراد مميّزا في جيله بقدرته على تحقيق المعادلة الصعبة بين العمل الروائي الذي يمكن أن يكون مشروعا والخطاب السردى الذي يؤدي دوره في التسلية أو يحاول أن يلهث في طريق الأكثر مبيعا وسلاسل الجوائز

• في طريق الرواية الجديدة تجد محمد صادق ومنصورة عز الدين وأحمد العائدي ونائل الطوخي ومحمد ربيع وطارق إمام صاحب ماكيت القاهرة، ومحمد صلاح العزب، صاحب سيدي براني، الذي توجّه إلى الدراما التلفزيونية في أعمال شهيرة مثل دلع بنات وأزمة نسب وحالة عشق وهوجان والنمر وشقة فيصل.

لاشك أن هذا العرض يغفل كثيرا من الأسماء التي تعد علامات اكتفاء بمحطات التطور الأساسية ولاشك أن الساحة الروائية حاليا تشهد زحاما لا يقل عن زحام مقاهي العاصمة، ترتفع الأصوات فيه لعلها تجد مستمعا بعد أن تحوّل كثير من القراء إلى كتاب وانتشر النشر الرقمي، وحظيت مرويّات الحياة اليومية (رحاب بسام وغادة عبد العال...) باهتمام مرتادي مواقع التواصل الاجتماعي فسارعت دور النشر لبيع المنتج الرقمي والنقط منتج الدراما التلفزيونية بعض تلك السرديات التي أنتت ومعها متابعوها من الفضاء الافتراضي إلى سوق الميديا.

نجيب محفوظ

ثقافة التطور وعبقريّة الثلاثية

أنجز صديقنا الدكتور وليد طلبة المتخصص في الأدب المقارن بين الثقافتين العربية والروسية رسالة دكتوراه حول مفهوم التطور بين تولستوي ونجيب محفوظ.

هذا الموضوع يفتح الباب لمناقشة ثقافة التطور في أدبنا العربي ومدى اهتمامنا بأثر الاكتشافات العلمية وتطبيقاتها في الحياة وعلاقة ذلك بالسلوك ومنظومة القيم. وهذا مدخل نمضي منه لتحديد وعي نجيب محفوظ بالتطور وإفادته منه في عالمه الأدبي.

بدأ نجيب محفوظ حياته الثقافية بترجمة كتاب مصر القديمة لجيمس بيكي في

مطلع ثلاثينيات القرن العشرين.

كان نجيب طالب الفلسفة يبحث عن صورة الذات عندما أصبح موضوعاً منطلقاً

من رؤية الآخر لوطنه، تماماً كما أحب كمال عبد الجواد عايدة التي رسم الغرب ملامحها.

انطلق محفوظ من الفلسفة والتاريخ إلى الأدب.

والقصة بنت التاريخ.

وفي سياق ثقافي يبحث عن مفهوم الهوية بين المحلية والعالمية من جهة وعلاقة

المكان بالزمان من جهة ثانية وجد نجيب محفوظ السرد خامة رائعة تستقبل موهبته وتحمل رؤيته.

• سار نجيب محفوظ في مسار الرواية العالمية بوعي وكأنه يرى نفسه مؤسساً لعالمية الرواية بمفهومها الغربي - الذي أفاد بلاشك من تجارب الأمم - فكتب الرواية التاريخية الثلاثية الفرعونية: رادوبيس وعبث الأقدار وكفاح طيبة وأضاف إليها بعد ذلك العائش في الحقيقة عن أخناتون وحكام مصر أمام العرش

• وأبدع في الرواية الواقعية زقاق المدق وخان الخليلي وبداية ونهاية والثلاثية الحديثة (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية)

• ولم تخل رواياته من نزعة رومانسية مشحونة بالعواطف والفردية مثلما نجد بوضوح في قصر الشوق، ونلمس ذلك في خان الخليلي مع تصنيف الروائيتين في الواقعية بشكل عام.

• تابع نجيب محفوظ طريق التطور في الرواية النفسية في السراب.

• ورواية تيار الوعي في اللص والكلاب.

• والرواية الوجودية في الشحاذ والطريق.

• ورواية تعدد الأصوات في مرامار ويوم قتل الزعيم.

• وأدب اللامعقول في ثرثرة فوق النيل وكثيراً من القصص القصيرة مثل مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية.

• وواكب الواقعية السحرية في الحرافيش.

• وحاول الإفادة من نسق كتب التراجم العربية في كتابة رواية يرتب فيها الشخصيات ترتيباً هجائياً مثل المعاجم في المرايا وحديث الصباح والمساء.

• وناقش علاقة الإبداع بين الفنان والمجتمع في رواية أفراح القبة.

نجيب محفوظ مثال واضح لثقافة التطور ليس فقط بقدرته على التأريخ لحركة الاكتشافات العلمية التي غيّرت مسار الحياة في القرن العشرين وإنما بقدرته على تمثيل تطور الرواية العالمية والتعبير عنها بعالم مغرق في الشعبية المحلية المصرية.

نجيب محفوظ يضع أمام الباحثين في القصة القصيرة والرواية كثيرا من المواضيع التي تحتاج إلى دراسات نقدية جمالية ثقافية. مازالت مواضيع متعددة في حاجة إلى الدراسة عنده مثل الصداقة بوجودها الحيوي في عالم أبطاله: بأثرها في أعماقهم، بتأسيسها للصحة، بانهيارها أمام المؤامرات والفردية. مازالت قضية التعليم في حاجة إلى دراسة عنده في المدرسة والجامعة والحزب السياسي والمهنة والحياة. لغة محفوظ التي تتشكل بما يناسب وعي الشخصيات أو لا يناسبها في حاجة إلى دراسات. مازالت أعماله في حاجة إلى موازنات مع أعمال أدباء عرب ومقارنات مع أعمال مؤلفين في ثقافات مختلفة في الشرق والغرب بخاصة الأدب الروسي الذي أثر في محفوظ تأثيرا كبيرا.

في حكاية قصيرة جدا ضمن حكايات حارتنا - التي حطمت الحواجز بين الأشكال السردية - يوجد طفل مسجون في بدروم يتطلع إلى الشارع عبر نافذة يطلب من المارة المساعدة على الخروج دون جدوى. كلما فكرت في هذه الحكاية - التي تعد نموذجا رائعا للقصة القصيرة جدا - أكاد أرى نجيب محفوظ نفسه سجيناً في عالمه النفسي والاجتماعي حتى يتحرر في فعل الكتابة لكي يظل سجيناً في بدروم النص يبحث عن القارئ الذي يحرق نصه باستخلاص رؤاه ومفاهيمه وجمالياته.

• عبقرية الغاوين في الثلاثية:

حينما ننظر إلى شخصية "كمال عبد الجواد" سنجد أن هذه الشخصية تمثل الخيط الدرامي الكلي الذي يغزل نسيج (الثلاثية)، لماذا؟
• إن (الثلاثية) تبدأ من طفولة "كمال" في الجزء الأول "بين القصرين".

• وتتطور في الجزء الثاني "قصر الشوق" إلى شبابه ومعاناته العاطفية مع "عايدة" واختياره لمدرسة المعلمين ضد رغبة أبيه الذي لا يحترم مهنة المعلم، بينما "كمال" يرى في دراسة المعلمين نفسها فكرة أن تكتسب المعرفة وتنتشرها بصرف النظر عن المادة التي يتخذها المجتمع معيارا وحيدا للحكم على أفراده في أحيان كثيرة، ورؤية الأب "السيد أحمد عبد الجواد" الذي يرفض دراسة ابنه في مدرسة المعلمين المجانية وعمله المهني الذي سيكرس له مستقبله صادرة من المعيار الاجتماعي، وكذلك الأخ "ياسين" الذي يوافق الأب في عدم تقديره لمهنة المعلم التي لا تحظى في السياق الاجتماعي بما تحظى به مهن أخرى.

• وفي الجزء الثالث "السكرية" تتجاوز شخصية "كمال" الشباب وتصل إلى عتبات الكهولة وتفقد الأب وتمضي في نهاية الرواية ونهاية "الثلاثية" كلها لشراء شريط حداد لأن الأم تحتضر.

• من هذا العرض نرى أن شخصية "كمال" هي مركز "الثلاثية" ومسار "كمال" هو المعادل لتجربة الإنسان كما يراها نجيب محفوظ.

• لعلنا نصل إلى نتيجة في اختيار نجيب محفوظ لعناوين "الثلاثية" على النحو الذي جاءت عليه، فنقول:

• بين القصيرين:

• البداية الإنسانية، ذاك الكائن الذي يسير بين النجدين متلمسا الصواب، إنها تلك الفترة التي تتشكل فيها ملامح الذات منذ الطفولة فينمو لديها الوعي بالطريق الذي تسلكه والطريق الذي تبتعد عنه.

• قصر الشوق:

• زمن فتنة الآخر، زمن الأمنيات والأحلام، زمن الشباب الذي تشيد فيه الذات معمارا للعالم المثالي الذي ترجوه.

•السكرية:

•مرحلة الكهولة حين نجتر ما فعلناه ونعيش مع الذكريات فنبصر أنفسنا التي لم نرها لأننا انشغلنا عنها بالسعي في الحياة، ونتأمل سعيينا نفسه الذي نجح بعضه وضل بعضه، إنها "طعم السكر" الذي يبعث السلوى في النفس التي تحدد مسارها وتسربت أحلامها أو انهارت قصور أشواقها.

•العناوين عند نجيب محفوظ تتجاوز كونها علامات دالة على أماكن.

•إنها ترتبط برحلة الإنسان التي تسير وفقا لثلاث مراحل:

•الأولى هي السعي في الأفق المفتوح بين السبيلين للوصول إلى معرفة توجه عملية الاختيار.

•والثانية هي تشييد عالم المثل في الأفق الروحي ليكون قصرا خاصا بنا نتمثل فيه الواقع الذي لم نعرف كل أبعاده فنصنع واقعا افتراضيا يمنحنا قناعة بأن العالم يجب أن يكون هكذا، يجب أن يكون كما نتصور لا كما نجهل أو كما نرفض، والمرحلة الثانية هذه هي مرحلة "قصر الشوق" أو الجزء الثاني من الثلاثية، إنها مثالية الحلم بالمدينة الفاضلة، لكنها مدينة وحيدة في أعماق مخيلة منفردة سمحت لها طاقة المراهقة الربيعية المتسامية في دهاليز الذهن وأودية الخيال أن تعيد تفكيك الرموز وتفرغ بعض محتوياتها وإعادة شحنها مرة أخرى على نحو يستوعب إفرازها الفكري، مخيلة فردية لن تتحقق إلا باعتراف التاريخ الثقافي للمجتمع بها، وهي لا تستطيع أن تنتزع هذا الاعتراف لأنها لم تندرج كلية في أطر المؤسسات، وعليها أن تقوم بعملية تعويض ترضي طموحها الذي ينظر بثقة إلى أفق الغد ويدرك أنه سيشرق على فضائها، ويحدث التعويض بإعادة تصنيع الرمز الاجتماعي على نحو خاص يمنح الذات حضورا تتجاوز به الهامش المجتمعي المحدود من ناحية ويصبح الناتج الرمزي المتجدد في مخيلة الجيل الآتي دليلا لأبجدية العالم القادم من ناحية أخرى، وتعيش الذات في منطقة المثل متلقية الضربات الاجتماعية فتضيق

عليها شيئاً فشيئاً ويكون التعويض الجديد في محاولة التعلق بمعطيات الواقع التي كانت مرفوضة بينما يصبح "قصر الشوق" صورة في الذاكرة.

● والمرحلة الثالثة تجتر الذات فيها الأحلام القديمة بعد أن استهلكها المتاح، إنها مرحلة "السكرية" التي تحتوي على بعض قطع الحلوى المتبقية من أيام القصر العاطفي الكبير الذي خرجنا منه لكنه لم يخرج من أعماقنا.

سيمائيات رقمية
في قصص الرعب العصرية
دراسة نقدية إدراكية لمجموعة قوس قزح
تأليف أحمد خالد توفيق وتامر إبراهيم

● مقدمة:

في باريس عاش طه حسين ازدهار الحداثة الأوروبية التي نظرت للإنسانيات بمنهجية العلوم الطبيعية، فاستقصت الظواهر الإنسانية المرئية، والمتوارية في الذاكرة التاريخية، بإجراء تحليلي دقيق، كما فعل مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف، ونتج عنها في سرديات العميد سيرته الأيام، ورواية أديب التي تسجل الوجه الآخر لتجارب الاغتراب.

في الطريق نفسه مضى توفيق الحكيم فكتب زهرة العمر، التي ذكر فيها شيوع مصطلح "المودرنزم" ورواية "يوليسيس" لجويس (قطب 21)
عاد محمد مندور بالمنهج التاريخي في النقد الأدبي للانسون ذاك المنهج الناطق بالنظرية المعرفية لعصر علم الإحياء التطوري الذي فرض نسقه على العلوم الإنسانية.

وفي مطلع ثمانينيات القرن العشرين صدر العدد الأول من مجلة فصول النقدية المصرية بعد انتقال مابعد الحداثة من العواصم الغربية إلى القاهرة بمتابعة عز الدين إسماعيل، وكان السياق المعرفي العربي مواكبا للمد البنيوي الذي لم تحده صخور التفكيكية، في سياق حيوي شارك فيه صلاح فضل وجابر عصفور وكمال أبو ديب ومحمد مفتاح وغيرهم من أعلام النقد الذين تجاوزوا الحداثة لما بعدها.

في افتتاحية الألفية الثالثة أصبح بإمكان من يجيد استخدام لوحة مفاتيح الحاسوب، ويشعر أن لديه طاقة تعبيرية، أن يكتب أدبه ونقده وخواطره دون رقيب،

وأن يتابعه القراء في التو، وأن يعيد تحرير ما ينشره بعد أن يستقبل التغذية الإرجاعية بصدد فكره وأسلوبه، فباتت تطبيقات البرامج الرقمية محركاً للتيارات الأدبية في فترة ما بعد / ما بعد الحداثة، تلك الحقبة التي سيطرت فيها أفعال الاتصال بطابعها الشعبي على التوجهات الأدبية، بعد أن كانت النخبة مصدرة للنظرية الإبداعية.

وضعت أفعال الاتصال الرقمي بصمتها على استراتيجية الأدب وأنواع خطاباته وتقنياته، وهذه الدراسة تنطلق من العلاقة الجدلية بين ما تطرحه قوائم اختيار التطبيقات الرقمية على أصحاب الخطابات في تفاعلهم اليومي المستمر في استخدامات وقتية، وما يتغلغل من تقنيات متصلة بالتواصل الرقمي في ذهن المبدع وهو يكتب الأدب القصصي للناشئين والشباب.

إن فترة التواصل الرقمي أكثر خطورة على الأدب ربما من الثورة العلمية، لأن تلك الحياة الرقمية المتواصلة يومياً تمكنت من التقنيات التعبيرية للأشكال الأدبية، ويمكن القول إن انتشار أشكال أدبية بعينها مثل قصص الرعب لا يبعد عن تأثيرات الألعاب الرقمية التي يمارسها أطفال لم يكملوا تعلم الأبجدية، فتنشأ أبجدية رقمية موازية لأبجديات التعبير العامة، والبنى البلاغية التقليدية.

●فرضية ومجال:

تفترض هذه المعالجة

● أن قصص الرعب نوع أدبي يفيد من استراتيجية الأدب الغرائبي ويلتقي معه

في مساحة من الرؤية والتشكيل والتقنيات

● وأن قصص الرعب المعاصرة نشأت في سياق الثقافة الرقمية، والتطبيقات

الرقمية المتعددة لها برامج عمل تؤثر في إدراك المتلقي

● ومن نتائج هذا التأثير ظهور مجموعة من الأدوات التعبيرية في قصص

الرعب الغرائبية المعاصرة، يمكن ردها إلى معطيات الثقافة الرقمية، وتتوجه

هذه الدراسة إلى مجال أدب الرعب المعاصر في مصر لإثبات هذه الفرضية

بتحليل مادة قصصية داخل هذا التصنيف.

●منطلق وغاية:

المنطلق الذي تسير الدراسة وفقا لرؤيته وغايته هو التوجّه الإدراكي الذي يهتم بالعمليات الذهنية التي تطوّر المهارات الإنسانية في التعبير والفهم وصولا لكيفية تعامل العقل مع الظواهر المحيطة به في سياقات متغيرة، بغرض الإفادة من طرائق التفاعل بين الذات والموضوع والوسائط التعبيرية لصياغة تصوّرات واضحة عن أساليب الرؤية وإنتاج النصوص الإبداعية واستقبالها، ونقل مجالات التطوّر الإدراكي لبرامج تعليمية وفنية تلاحق خط الإنتاج التقني في التطبيقات المختلفة، وتمنح النظرية المعرفية مجالا مرجعيا يصل المنجز المادي في العالم الخارجي بالمكون الشعوري والذهني في العالم النفسي والمحيط الاجتماعي.

إن منطلق هذه الدراسة في معالجة الخطاب السردى يتفق مع التوجه المعرفي الأني في النظر إلى "السرد باعتباره طريقة في التفكير" (ريان 191) والتعامل مع المادة القصصية بوصفها خريطة تعبيرية لإدراك العالم، والتعبير عن الهوية بالحكايات التي تصب مقومات تلك الهوية في مسارات قولية تتناقلها خطابات التواصل، وصياغة منظور التصوّرات تجاه المفاهيم الحضارية والعلاقات المؤسسة لحركة الذات في عالم حافل بأوجه حضور الآخر، وفهم الحاضر واستيعاب المكونات السردية لدروس التاريخ، ووضع استراتيجية المستقبل وفقا لمنظور صانع الخطاب السردى والمادة القصصية.

وقبل هذا كله وبعده فإن المجال العام لمنطلق الدراسة هو النظر إلى صناعة السرد بوصفها عملية إجرائية تصوّر طريقة عمل العقل المدرك لمتناثرات الأحوال والأفعال والأجواء المحيطة بالذات الصانعة للخطاب السردى.

من هذا المنطلق تعي الدراسة مقولة "أن الاهتمام بنظريات السرد.. أصبح جانبا من جوانب حركة واسعة يدعوها فيلسوف العلم توماس كون مرحلة تغيير النموذج المعرفي، أو الصيغة المنهجية الحاكمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية." (عصفور 89-90) فدراسة السرد تستخلص الإجراءات الذهنية التي يمارسها الصوت السارد

بشعوره ووعيه وحده لتحقّق وظائف حيوية في سياقه، تحفظ له ما يراه جوهريا في شخصيته، ويواجه بها عالمه المتوتر، السرد صناعة، تحديد وقطع وجمع ولصق، وانطلاق في خطاب ممتد في أثر الاتصال، يستجمع متناثرات الصور التي تتشكّل متشعبة ملامح الصوت الراوي لشجرة الذات، والصناعة عملية تنظيمية معقدة، يمارسها العقل المتطوّر الذي يعبر عن دور الوعي في التعامل مع السياقات المهددة لتلك الذات.

في السرد يتم بناء برنامج الذات الحاضرة في مواجهة العالم، وتصدير الرؤية الفردية والجمعية لاستيعاب المجموع في كيان واحد متسق، وتحديد مناطق الالتقاء مع الرؤى الأخرى سواء أكانت معطيات الرؤى متفقة، أم يمكن أن تتحاور، أم متعارضة تماما.

إن السرد خريطة وجود لجغرافيا الهويات والرؤى، وهذا المنطلق يمنح الاتجاه الإدراكي في النقد الأدبي وظيفة ثقافية لأنه يكتشف طرائق صناعة الوعي وصياغة التصوّرات.

إن المعالجات النقدية تعمل على "إرساء مجموعة من الأدوات الأفضل والأكثر اكتمالا وتنوعا للتساؤل حول كل من المعنى الإنساني وتفاصيل المنتج الأدبي والفني للإدراك". (تيرنر 141)

وقد اتخذت هذه الدراسة المنظور الإدراكي منطلقا لها، مع الوضع في الاعتبار التفاعل مع المرجعية المعرفية للمنجز النقدي للحدث في استراتيجية معالجة السرديات منذ مدرسة الشكلايين الروس، واستخلاص فلاديمير بروب لمورفولوجيا الحكاية مرورا بالبنوية والسيمائية والنصية وصولا للنقد الثقافي الذي أعاد الفلسفة للحياة الأدبية مع مزجها بالسياق الاجتماعي.

ولاشك أن تأليف بروب لكتاب مورفولوجيا الحكاية عام 1928م خطوة تأسيسية مهمة في بلورة المنجز العلمي للتحليل السردى (كيليطو 36) مع الوضع في الاعتبار الثورة الفكرية التي مهدت لهذا المناخ عند الشكلايين الروس

وقد بدأ النشاط النقدي لحركة الشكلايين الروس عام 1916م وفي عام 1918م ظهرت دراسة إخنباوم لقصة جوجول الشهيرة المعطف (تودوروف 26) ويلتقي ميلاد النقد النصي عند الشكلايين الروس - ذاك التوجه الذي منح النقد البنيوي للأدب مرجعية معرفية قيمة - مع ميلاد اللسانيات الحديثة التي أرستها محاضرات فردناند دو سوسير (1857 - 1913م) وأصدرها تلامذته عام 1916م بعد رحيله، أي في العام نفسه الذي أعلن فيه الشكلايون الروس عن رؤيتهم في التعامل مع الأدب بوصفه كيانا تعبيريا جماليا له نظامه الخاص وغائيته هي نفسها تكوينه على النحو الذي يمنحه الأدبية وأن كانت له وظائفه النفسية والاجتماعية.

- النقد معالجة لصفحة الوجود الحيوي التي يضع فيها الوعي آثار مروره بقصة الإنسانية.
- وغرض النقد هو فهم العمليات الإدراكية المنتجة للأشكال التعبيرية، ومادته هي النصوص الأدبية، ووسائله هي التحليل المنهجي الذي تختاره الرؤية بوصفه إجراء ينبثق من استراتيجية الناقد في تحديد التقنيات، واستخلاص وظائفها، وربط التقنيات والوظائف بالسياق المعرفي للحياة.
- وكل دراسة نقدية تكتشف المعنى الكائن في النص، والطرائق التعبيرية التي تحتويه، والجدل بين الرؤية الفردية المنتجة لذاك المعنى والرؤية الاجتماعية السائدة في السياق الثقافي، هي في حقيقة الأمر عمل إدراكي.

● مفاهيم:

- الرعب في الأدب ليس جديدا لماذا؟
- إن الحكاية الشعبية Tale القديمة المتوارثة حافلة بالكائنات التي تلحق "الأذى بالفتيات الجميلات والأبطال الصامدين". (شلش 174) لكن الوعي بنوع أدبي خاص بأدب الرعب يحدده التاريخ الأدبي برواية قلعة أونترانتو التي ألفها هوراس والبول سنة 1765م، وتتم عملية تأصيل هذا النوع الأدبي بسماته

الغرائبية في رواية فرانكنشتاين التي ألّفها ماري ولستونكرافت شيلي سنة 1818م ((Britannica وأضاف السينما إلى أدب الرعب مساحة تواصلية شاسعة يعايشها المتلقي عبر القارات.

• ولا تخلو الرواية البوليسية عند الكاتبة الإنجليزية أجاثا كريستي (1890 - 1976م) من أجواء الرعب، وتشغل قصص الفرد هتشكوك (1899- 1980م) مكانة خاصة في نشر أدبية الرعب في روايات مطبوعة وأفلام مرئية على حد سواء، ويعد ستيفن كينج أكثر كتّاب روايات الرعب شهرة عبر العالم في العصر الحاضر.

• وساعدت ترجمة سلسلة صرخة الرعب - عنوان النشر في العربية هو صرخة الرعب أمّا الكلمة الإنجليزية فهي goosebumps وترجمتها قشعريرة - للكاتب الأمريكي ر. ل. ستاين في النصف الأول من التسعينيات على تمهيد السياق الثقافي لدى الناشئين لاستقبال قصص الرعب من مؤلفين مصريين، وساعد في الإشراف على نشرها وترجمتها في مصر بعض أعلام قصص المغامرات أو ما يعرف بالغاز المغامرين، مثل محمود سالم ورجاء عبد الله، بمعنى أن السياق الثقافي كان يمتلك خبرات في معالجة قصص المغامرات قبل أن تستحوذ قصص الرعب على الجيل الجديد من القراء الناشئين، كما كان لحركة الترجمة دورها في تهيئة المناخ الثقافي لهذا النوع من الأدب السردى، ودور الترجمة في تطوّر أشكال التعبير وتقنياتها مادة خصبة لأبحاث الأدب والنقد.

• يلتقي أدب الرعب مع الأدب النفسي من ناحية والأدب الغرائبي من ناحية أخرى بوصف الإحساس بالخوف تجربة نفسية تحدث من تفاعل الذات مع مثير خارجي هو النص الأدبي في هذا الموقف ويعتمد النص المثير لمشاعر التوتر والخوف على مادة غير مألوفة أو أحداث لا تستند إلى منطق الواقع، أي أن هناك عنصرا عجيبا أو غير واقعي أو

سحريا يشارك في تشكيل نصية الرعب، مع الوضع في الاعتبار أن مصطلح
العجائبي fantastic أو الخارق (زيتون 86) يتضمن كل العناصر التعبيرية
المفارقة لمرجعية الواقع

and:etymonline.com (Dictionary 77)

• أمّا مصطلح الغرابة Uncanny فهو أكثر ارتباطا بالتوجّه النفسي في التعامل
مع غير المؤلف، "في اللغة الإنجليزية يشير مصطلح الغرابة إلى نوع من
الخبرات المثيرة للقلق والخوف التي يختل فيها الشعور بالأمن والاستقرار." (عبد
الحميد 21) وهذا هو المفهوم المتّصل بأدب الرعب.

• يستعيد أدب الرعب النزعة البدائية في الإنسان، وهذا ما يجعله مخيفاً، إن
الإنسان يخوض ما لا يعلمه، وهذا الخفي لا ينتمي إلى المستقبل فقط وإنما
يكنم في الماضي البعيد الذي لم يكن يخضع لمنطق اليوم كما يرى يونج "إذا
قابلنا بدائيين لأول مرة يملكنا العجب من غرابة أطوار الإنسان القديم." (يونغ
216)

• وأدب الرعب يستحضر منطق الإنسان القديم المغاير للعقل المعاصر الذي
خاض رحلة طويلة في طريق العلم.

• يعود أدب الرعب للمنطقة السحرية التي يرى بها الإنسان البدائي عالمه،
فيصيب القارئ بالذعر من ذاك الكائن الساكن في مغارة نفسه، ويكشف له
عن قصور المنطق عن معالجة الظواهر المحيطة به والواقعة عليه، فيأخذه
في رحلة جديدة قديمة، يرى فيها نفسه بلا أقنعة وقد شارك القدماء عالمهم
البعيد، ثم يعود من الرحلة محاولاً تحرير عقله من منطق الألفة الذي يحجب
عنه كثيراً من أسرار عالمه، فيتصوّر نفسه بدائياً، ويتصوّر نموذج الحياة
المستقبلي، ويقرأ الخطابات الثقافية في سياقه الأنّي بوعي جديد، يدرك أن ما
يراه مألوفاً يستحق أن يعيد فيه النظر، ويفهم ما يقال وقد وضع نفسه بين

مرحلتين من الإنسانية: مرحلة سابقة تسكن في أعماقه، ومرحلة يستشرفها في حركة الزمان.

● كاتب قصص الرعب ينظر إلى ماضي الإنسانية مستحضرا منه مناطق خافية في الوعي، ويعالج تلك المناطق بخياله في ضوء طرائق إدراكه العصرية، ويتفق هذا مع مقولة بول ريكور "إن عمل الخيال لا يأتي من فراغ، فهو يرتبط - بطريقة أو بأخرى - بالنماذج التي يوقرها التراث، غير أن بوسعه الدخول في علاقات متغيرة مع هذه النماذج." (ريكور 1999 / 47) وهذا يؤكد أن ما نراه خياليا محضا هو تحوّل لخبرة واقعية قديمة أو تاريخية تتوارى في اللاوعي بين ملفّات الذاكرة.

● إضافة لهذا المنظور يمكن القول إن المتخيّل في قصص الرعب المعاصرة يدمج بين عالمين قديم موغل في النفس، وحديث مواكب لتطبيقات العصر. كذلك يمكن النظر إلى المادة الدرامية في قصص الرعب على أنها تمثل حالة الإنسان القديم، بينما تمثل البلاغة الرقمية التقنيات التعبيرية الساردة للمادة، ومن هذه الثنائية يتشكّل نموذج قصصي عصري يخترق وهم المنطق السحري ليحتثنا على استعمال العقل المتحرر من قيود الألفة، ومحاولة فهم ما يتجاوز نموذجنا المعرفي، ووسائلنا الإجرائية في معالجة معطيات العالم.

● مادة نصية:

لإثبات فرضية تأثر قصص الرعب المعاصرة بالثقافة الرقمية لدرجة يمكن أن تمنح الناقد الأدبي مساحة عمل لاستخلاص ظواهر تعبيرية نابغة من التعامل الرقمي في هذا النوع القصصي، تتخذ الدراسة مجموعة "قوس قزح" - وهي تأليف مشترك للأديبين أحمد خالد توفيق (1962-2018م) وتامر إبراهيم - نموذجا تحدد من خلاله التقنيّات التعبيرية التي تقارب بين إنتاج النص السردى واختيارات قوائم البرامج الرقمية، ويعد أحمد خالد توفيق أبا روحيا لجيل من الأدباء الذين ساروا على نهجه في رواية المغامرات وأدب الرعب ومن أهمهم تامر إبراهيم وشيرين هنائي.

تتخذ مجموعة "قوس قزح" من عنوانها نسقا تأليفيا، فتتضمن سبع قصص تحمل كل قصة منها عنوان أحد الألوان التي تمتزج معا ليتكوّن منها اللون الأبيض وهي: أحمر / برتقالي / أصفر / أخضر / أزرق / نيلي / بنفسجي ، فالقصص تتعامل مع العنوان بوصفه وحدة كلية تقوم بتحليلها إلى عناصرها، ويمكن أن نضع في الاعتبار أن المؤلفين ينتيمان إلى الثقافة العلمية لأنهما طبيبان، ومن الطريف أنهما قاما بهذا العمل المشترك دون تحديد لصاحب كل قصة، وذكرنا في نهاية المقدمة: "كانت الفكرة والمقدمة للدكتور (أحمد خالد توفيق).. وبعد هذا اختار أحد المؤلفين أن يكتب عن ثلاثة ألوان واختار الآخر أربعة. فمن اختار ماذا؟ سنترك السؤال معلقا.. فهل تجيب عنه أنت؟.." (توفيق 7) وفكرة التأليف المشترك في الإبداع الأدبي العربي المعاصر ليست جديدة فقد سبق أن ألف طه حسين وتوفيق الحكيم رواية معا هي القصر المسحور، لكن هذا التوجّه ليس شائعا.

ويحسب للأدبيين أنهما أنتجا عملا إبداعيا مشتركا له رؤية ونسق ووحدة، والتزم كلاهما باستراتيجية العمل من حيث النوع الأدبي والفكرة وهوية القارئ الذي يجد في هذه النصوص ما يرضي أفق توقعاته وهو يقرأ مجموعة قصصية مصرية عربية في أدب الرعب، وفي الوقت نفسه جذبا انتباه المتلقي منذ المقدمة بطرح سؤال عن تحديد نسبة القصص للمؤلفين، وهذا نسق الإعلام التفاعلي الذي ارتفعت نسبة استخدامه مع غلبة الثقافة الرقمية على المجال الإعلامي المعاصر، أي أن البلاغة الرقمية فرضت نفسها في مقدمة العمل، وربما فرضت نفسها من العنوان والتصنيف كما سنوضح فيما يأتي.

• نوجز القصص السبع لمجموعة أحمد خالد توفيق وتامر إبراهيم "قوس قزح" قبل استخلاص تقنيات البلاغة الرقمية منها.

• قصة أحمر: تبحث خمسة شخصيات عن إجابات لأسئلة مصيرية مرتبطة بتاريخ كل شخصية، وتستخدم الشخصيات طريقة سحرية باستحضار صوت

يخبرهم عن الحقائق الخافية عنهم، مع تحذير بأنه إذا ظهر اللون الأحمر تتعرض الشخصيات لمصير مرعب.

● قصة برتقالي: شخصية طفلة يسافر أبوها طلبا للمال، فتتأثر، وتخفف عنها أمها بإحضار ما تشاء من ألعاب، تختار دمية برتقالية ضخمة، تسكن الطفلة في الدمية، وتصاب بالجمود.

● قصة أصفر: شخصية شاب يرى العالم باللون الأصفر، ولا يستطيع تحديد السبب في ذلك، فيتذكر مجموعة مواقف يحاول استقصاء تفاصيلها، في محاولة لمعرفة السبب، وتأتي النهاية مفتوحة تاركة للقارئ إعادة تأمل المواقف وتحليلها وتحديد الموقف الذي أدى لرؤية العالم باللون الأصفر.

● قصة أخضر: مؤسسة علمية عالمية تطوّر النبات لتحصل منه على غاز مثير للأعصاب فيقتل النبات الباحثة التي تضحي بها المؤسسة وصولاً إلى غايتها المدمرة.

● قصة أزرق: شخصية شاب يرى الأشياء قبل حدوثها باللون الأزرق، وآخر صورة يراها جثته.

● قصة نيلي: ثلاث شخصيات تأتي للنيل كل يوم في لحظة معينة يبدو فيها النيل بلونه الحقيقي دون خداع الضوء، وتغوص الشخصيات في النيل معا أمام المراكبي الذي يراها وحده تتحرك فوق الماء وتتاديه بعد غيابها ليلحق بها، غير مدرك إن كان ما يراه يحدث في الواقع أم في خياله.

● قصة بنفسي: شخصيتان لأختين، مها وميّادة، ميّادة تدللها الأسرة، والثانية مها تعاني لتحقيق ذاتها، وتتعرض لخداع أختها، وعدم مبالاتها بمشاعرها، تؤكد شخصية المخدوعة - مها - أن شخصية أختها - ميّادة - قد حدث لها استبدال، وهناك شخصية أخرى تحل محلها، تتهمها الأسرة بالمرض العقلي، وتظهر شخصيتان من كوكب آخر، تتحدثان عن تبديل شخصية الأخت، وأن هذه هي أساليب كوكبهما للاستيلاء على الأرض، ما يميّز شخصية الأخت

المدللة أن لون عينيها غير محدد، لكن شخصية أختها تدرك أنه بنفسي، مؤكدة أن الفتاة الموجودة معها ليست ميادة أختها.

تتأثر البنية القصصية لهذه القصص بطرائق التعبير الرقمي لأن استخدام الوسائط الرقمية منذ تسعينيات القرن العشرين ساد في السياق التداولي، وتغلغل في السلوك الفردي والجمعي، وأضافت تقنيّات المعالجات الرقمية للعقل المبدع أبجدية تعبيرية مشاركة في صناعة السرد.

وفيما يأتي نستخلص أهم التقنيّات البلاغية الرقمية التي منحت قصص الرعب عند الكاتبين، في المجموعة القصصية قوس قزح، مركّزات تشكيلية مؤثرة في صياغتها.

●التقنيات التعبيرية الرقمية في مجموعة قوس قزح:

●ثقافة الصورة: الأيقونية النمطية – لون الشاشة – مشاهد الألعاب

الرقمية- اللون علامة إدراكية:

●الأيقونية النمطية:

الصورة علامة محورية في تطبيقات البرامج الرقمية، وتطرح الصورة على مستخدم الوسائط الرقمية مساحة للتعبير عن شخصيته، وتقدّم صور الآخرين له مساحة للتصوّر، فيدركهم على نحو معيّن. يجد مستخدم الصورة في التعبير الرقمي علامة تعارف بينه وبين العالم، وكثيرا ما تفرض النمطية نفسها على مستخدم الصورة، فيضع النماذج الشخصية التي يتعامل معها في أنماط، وهذا ما يحدث في قصة أحمر، حينما يقمّ الراوي الشخصيات بوصفها صورا نمطية، فيقول:

"في الداخل كان الباقون في انتظاري.."

السيد (علاء) بقامته الضئيلة وجسده المكتنز، والسيد (رضا) بنظراته العصبية

المتوترة، والسيد (فهمي) بلامحه الأرستقراطية الجامدة.."(توفيق 13)

• تعتمد الصورة في التكوين النصي السابق على تنميط الشخصية، ويتم هذا التنميط باختيار قليل من السمات الشكلية، واختزال تصوير الشخصية في فضاء محدد التكوين، كما لو كان الراوي يضع لشخصياته صوراً تعريفية في حيز رقمي يسمح للصورة بحجم لا تتجاوزه، أو باختيار السمات الأساسية التي يمكن أن تدل على اتجاهات شخصية صاحبها.

• إن التقنية التصويرية، أو الأيقونية في استحضار الشخصيات، توضح طرائقنا اليوم في إدراك العالم، ويمكن أن نضع في الاعتبار أن "الصورة الفنية ينبغي أن تدرس باعتبارها ظاهرة مرتبطة تمام الارتباط بطريقة تفكير الفنان، وباعتبارها تمثل جسم الفكرة وليس ثوبها". (شلس 46)

• إن التحليل النقدي يضع طرائق التعبير ومادته معا، بل يضيف إلى الطريقة والمادة الاستراتيجية الإبداعية أيضاً، أي لا يفصل بين ماذا يقول؟ وكيف يقول؟ ولماذا يقول؟ في المعالجة النقدية

• من هذا المنطلق تصبح تقنية تنميط الصورة ظاهرة ثقافية إدراكية في الخطاب السردي المعاصر، ذاك الخطاب الذي تأثر بالتداولية الرقمية، وتعدت درجة التأثير المواضيع إلى طرائق الصياغة.

• وإذا كانت النمطية هي السمة التي يقدم بها الراوي شخصياته، فإن هذه النمطية تحتاج إلى تحليل إدراكي، فلنتأمل طريقة تفكيرنا كما تنعكس أمامنا في نماذج سردية لشخصيات فنية، ونتأمل أسلوبنا في فهم الشخصيات التي نتعامل معها في الواقع أيضاً، إننا في كثير من الأحيان نقوم بتصنيف الشخصيات في أنماط شكلية أو أيديولوجية، نحدد موقفنا من الشخصية في ضوء النادي الذي تشجعه، أو الزي الذي ترتديه، ونصدر أحكاماً عامة على الشخصيات بعد أن نتصورها في أنماط محدودة.

هذا التعميم خطأ فكري دعمته تكنولوجيا التواصل الرقمي التي تقدم لمن يتعامل معها عدداً كبيراً من الأصدقاء الافتراضيين، يصنّفهم بداية من الصور التي اختاروها

لأنفسهم، أو من تصنيفات قليلة مفروضة على الشخصيات، أو تضطر الشخصيات لاستخدامها في التعريف السريع بنفسها.

هذه النمطية غير صحيحة في الحكم على الشخصيات، فلا توجد شخصية مثل الأخرى، لكن مستخدم الوسائط الرقمية في التواصل يتخذ من هذا التتميط وسيلة لإدراك عالمه الافتراضي.

● يحاول النص الوصفي في السرد أحيانا أن يجمع بين سمة شكلية وسمة نفسية لكسر الإطار النمطي، فيقول الراوي:

"أنا لم أر هذا الرجل إلا وهو يدخن الغليون، وإنني لأتساءل عن الكيفية التي يبقى معها غليونه مشتعلًا طيلة الوقت.. أحيانا أشعر أنه ينفث لها من فمه في هذا الغليون!" (توفيق 12)

دمج النص سمة شكلية مع سمة نفسية وهي كون الشخصية تعيش شعورا ناريا، وربما كانت كلمات مثل (صدره/ أعماقه/ داخله) أكثر قدرة على تحويل الهيئة المرئية إلى تكوين نفسي، لكن الراوي حافظ على إيقاع التصوير الخارجي.

ويكتفي الرائي بإدراك ملمح يهمله من ملامح الشخصية، كأن يرى الطالب صورة أستاذ الجامعة وفي يده دائما "مظروف أوراق الامتحانات". (توفيق 75) وبالتالي تنحصر الشخصيات بالنسبة لكثير منا في سمة شكلية أو دور وظيفي.

● هذه الأيقونية النمطية تفرض نفسها على توجهات مستخدمي التواصل الرقمي، وتعمل على تقسيم الناس إلى فئات متعارضة لدرجة الدخول في صراعات قولية بحكم اختزال الشخصية للآخرين داخل نمط، في غالب الأمر هو ذاك النمط الآخر الذي يعارض الذات لأن اختياراته مختلفة، وهذه ظاهرة يمكن أن توضع على طاولة الإدراك أمام العائش في العالم الرقمي ليتفهم سطحية التتميط الذي تصدره شاشات العالم الافتراضي حتى لا يصدر أحكاما عامة على الآخرين.

• هناك نوع آخر من الأيقونية النمطية هي التعبيرات الجاهزة التي يستخدمها ممارس التواصل الرقمي كثيرا: "كانت ابنتي تقف في صالة المنزل وعلى وجهها تعبير جاف مخيف." (توفيق 61) انتقل التعبير الأيقوني الرقمي إلى الكتابة السردية، فالقارئ هنا يربط بين الصيغة المكتوبة والصيغة المرئية للتعبيرات الرقمية، وفي هذا نوع من المزج الضمني بين التعبير الكتابي والأيقونية التصويرية.

• لون الشاشة:

لا شك أن عالم الصورة أصبح كونا يستغرق الذات المعاصرة، وهذا ما نجده في عناوين القصص التي تتخذ من الألوان علامات إدراكية للعالم، ففي قصة "أصفر" يرى القارئ النص القصصي وكأنه مكتوب على صفحات صفراء، إن الأشياء أمام منظور الراوي صفراء، وكأن الكتابة القصصية قائمة على مرجعية شاشة اختار لها واضع البرنامج أو مشغل الحاسوب اللون الأصفر.

في قصة أحمر ينتشر اللون على الشاشة لينذر بالخطر "اكتسى المشهد كله أمامي باللون الأحمر الساطع القادم من البلورة." (توفيق 35) فاللون في هذا السياق يشغل مرجعية الفضاء كاملة مثل خلفية الشاشة، بل أصبح اللون الأحمر علامة تحذيرية تماثل إجراء اكتشاف برنامج الفحص لوجود فيروس خطير في أجزاء الحاسوب، هذا الفيروس ينذر بنقل ملفات المستخدم للآخرين، هذا التوظيف التعبيري ناتج عن مرجعية التعامل الرقمي التي تتسرب إلى خلايا العقل الإبداعي المعاصر في صناعة القصة.

• مشاهد الألعاب الرقمية:

يتأثر الوصف بتقنية الألعاب الرقمية:

"لحظة واحدة رأيت فيها وجهه الملطّخ بالدماء الجافة، وتلك الابتسامة التي صاحبت جميع كوابيسي بعد هذه الليلة.. ثم سمعت بوق السيارة ورأيت مصباحين عملاقين يتجهان تجاهي بسرعة خرافية.. ثم... ثم... ثم انتهى كل شيء

بغته.."(توفيق 41) وكثيرا ما ترى اليوم لاعبي الكرة يعبرون عن انفعالاتهم كما يرون في برامج الألعاب الرقمية، الواقع يحاكي الفن مثلما يحاكي الفن الواقع، هناك نوع من التمازج بين ما تصنعه تطبيقاتنا الرقمية، وسلوكنا الصادر من ذهن وقع في أسر العالم الافتراضي، لقد غمرت إضاءة العالم المتخيل مفاتيح عمليّاتنا الإدراكية وصبغته بألوانها.

•اللون علامة إدراكية:

في قصة "بنفسجي" يشغل اللون موقع العلامة الإدراكية المحورية التي تحدد بها الشخصية حقيقة شخصية أختها، لكن هذه القصة لها دلالة أبعد من استخدام اللون في ذاته، فهي تقول إن الشخصيات البشرية تفقد موقعها في خانة القرابة والصداقة حينما تحصل على ما تريد بخداع الآخرين، وأن هذه الشخصيات موجودة في قارات العالم كلها، وما تراه شخصية الأخت في شخصية أختها المخادعة هو تصوير للمفارقة النفسية التي تحول بينهما بعد أن استحوذت الشخصية الماكرة التي تتصنع الوداعة على اهتمام من حولها وألقت شخصية أختها خارج السياق الشعوري للأسرة.

"مها فقط تؤمن يقينا أن عيني أختها بنفسجيتان..

الكل يضحك.. الكل يتهمها بالسخف.. الكل يتهمها بالهذيان.. لكنها واثقة مما

تقول.

فيما بعد قرأت أن عيني تشيكوف الكاتب الروسي العظيم كانت علامتي استقهام بالنسبة لكل من تعامل معهما.. لم يتفق أحد قط على لونهما.. هذا يعني أن الأمر وارد.. ثمة أعين لا يعرف أحد لونها يقينا."(توفيق 150)

تدرك مها أختها ميادة بعلامة محددة هي لون عينيها البنفسجي، مع أن المحيطين بميادة جميعا يختلفون مع مها في ذلك، ويختلفون فيما بينهم على لون عيني ميادة، إن اللون ظاهرة موجودة حولنا، أي هو موضوع إدراكي، لكننا نستقبله وفقا لنوعية حواسنا، وعمليات أذهاننا، ومجموع خبراتنا، واتجاهات غاياتنا، مثلما يحدث في إبداع المدرسة الانطباعية في الفن التشكيلي، هذا يحدث من الشخصية داخل القصة، لكن

على المستوى التشكيلي للمبدع فإن اللون هنا رمز معرفي تختلف صورته في إدراك البشر باختلاف تعاملهم معه وفقا لعلاقتهم به، أي بالموضوع الذي يمثله، لذلك تحتاج الرؤى المختلفة إلى قراءة ليست لمعرفة الموضوع في ذاته، وإنما لمعرفة أصحاب التصورات المتعددة لهذا الموضوع، أي أن المؤلف يستخدم اللون بوصفه علامة خاصة بوجهة النظر الذهنية.

هذا الإدراك اللوني يقترب من اختيار مستخدم البرامج الرقمية لأحد الألوان بدقة ليعبر عن نفسه، أو ليضيف لمسة جمالية لموضوعه، وهذا التنوع في إدراك الظاهرة الواحدة له علاقة بماهية أدب الرعب، لأنه يقوم على التعارض بين المألوف وغير المألوف، وحينما يصل هذا التعارض لدرجة بعيدة تكتسب الظاهرة الواقعة في مجال الإدراك غموضا يسمح بوجودها في أدب الرعب.

الشخصية في أدب الرعب لها إدراكها الخاص الباحث عن العنصر المختلف بين ركam العناصر الأخرى، مثلما يبحث المحقق عن المجرم بين شخصيات متعددة لها دوافعها المشتركة أو المختلفة مع فاعل الجريمة، بالتالي فالشخصيات في أدب الرعب ترى ما لا يراه من حولها، أو تتصور ذلك، وربما تبحث عن الجوهر الخفي الذي تغفله تصورات الآخرين:

"يبتعد القارب ليتوغل في النهر.. جزر ورد النيل تحيط به فيخترقها.. هذه اللحظة بالذات أثيرة إلى نفسه، يحرك المجداف بألفة وثقة قاصدا تلك البقعة التي يعرفها جيدا.. البقعة التي يرى فيها اللون الأزرق النيلي.

يجب أن نتوقف هنا لنؤكد بعض الحقائق.. لم يكن سليمان شاعرا.. ولم يكن يتمتع بثقافة خاصة.. فقط كان النداء يدعوه ليرى هذا الأزرق العظيم.. لم يكن يهتم بتحليل مشاعره، ولا يهتم بفهم ما يدور بخلده، فقط كان يريد أن يترك وشأنه، وأن يسبح في هذه الزرقة إلى أن يتبدل اللون.. بالنسبة لي ولك لم يكن يتبدل، لكن عيني سليمان الحساستين كانتا تلحظان الفارق.. عندها لا يعود النيل نيله، إنما هو نيل

الآخرين المتظاهرين بالشاعرية.. نيل الأفندية كما كان يحلو له أن يدعوه." (توفيق 136-137)

إن إدراك عمق الظاهرة موضوع التأمل، يتطلب رؤية خاصة من الذات التي تتأمل هذا الموضوع، وحين تلتقي رؤية الذات مع عمق الموضوع فإنها في قصة الرعب تكتسب قوة خارقة، وترتبط بالموضوع ارتباطاً عضوياً، وهذا ما يحدث لسليمان الذي يسير على الماء ويختفي ويظهر أمام المراكبي بعد ذلك:

سليمان يقف هناك ويمد له يده.. وبصوت مبجوح خافت لم يستعمله منذ زمن يقول: تعال يا عم محمد.. لا تخف.. سأريك شيئاً لم تره من قبل." (توفيق 148)

إن وهم المراكبي نابع من إدراكه غير المنطقي الذي يخلط بين الواقع وأحلام اليقظة، لأن الشخصيات والنيل واللون موضوع واحد استعصى على فهمه بمعايير المنطق، فلم يستطع أن يفرق بين معطيات العالم المادي الكائن خارجه وصورة العالم الغرائبي التي تطفو في صفحة لاوعيه، الشخصية تستسلم لمعطيات تشكيلية تم إنتاجها في مخيلتها مثلما يتم إنتاج الحلم، لكنها افتقدت اللحظة الواعية التي تدرك فيها الفرق بين مرئيات الواقع ومفردات الحلم.

● تجذب قصة نيلي انتباهنا لإحدى عمليات الإدراك السائدة في الخبرة البشرية وهي أن بعض الناس يدركون مناطق عالمهم من خلال معرفتهم بأنماط بشرية ذات صلة وثيقة بالموضوع المدرك، فالشخص يكون "واعياً بغير المعروف من خلال المعروف، وبالمجرد من خلال أشياء معينة، وهكذا تنتقل المعرفة من مجال لآخر" (كوزولوفا 354) وهذا ما حدث مع شخصية المراكبي التي نقلت معرفتها بالشخصيات المدركة للون النيلي إلى معرفة خاصة بالنيل نفسه، وتركت القصة النهاية مفتوحة، فيطرح القارئ سؤالاً هل سيخوض المراكبي تجربة معرفية لا قبل له بها، أم سيدرك الفرق بين وهم أحلام يقظته الغامض التي يستحضر فيها شخصيات كانت في محيط سياقه ورحلت من ناحية،

ومنطق الطبيعة التي لم تكشف عن كل أسرارها للإنسان من ناحية أخرى؟
وهذه القصة حافلة بالجماليات الثقافية المشحونة بالدلالات النفسية.

● شخصية المراكبي المرتبطة بالنيل تقوم بتركيب مزجي خاص بها يجمع لقطات من واقعها، مع لقطات من أحلام يقظتها، مع متناثرات من أحلام النوم المنسية، مع المتخيل الغرائبي الذي يضم الملفات الثلاثة، ويضيف إليها رغبة ذاتية خاصة في الاقتراب أكثر من عالم النيل الذي احتوى الشخصية طوال حياتها، النيل تحوّل عنده إلى أرض تضم خطواته، وتحتوي حيرته، لقد أصابه نوع من التماهي مع المكان، سكنت شخصية المكان شخصيته، وتصبح القصة حوارا إبداعيا مع رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وتذكرنا بعالم إبراهيم أصلان في روايتي مالك الحزين وعصافير النيل، ومجموعات أصلان القصصية بحيرة المساء ويوسف والرداء وحكايات من فضل الله عثمان.

● من هذا المنظور فإن إدراك شخصية سليمان للخاصية اللونية الجوهرية للمكان يضيف عليها في تصوّرات من حولها نوعا من الغرائبية تتجاوز بها المنطق الذي يفسّر الظواهر المألوفة ويدخل بها عالما شعوريا مغايرا لحدود الواقع، اللون يصبح عنصرا تشكليا في لوحة تأثيرية، يبدو أن اللون قادم من الخارج لكنه في حقيقة الأمر نابع من الإدراك الذاتي دون إسقاط، عنصر التشكيل يحيط بالتجربة الإدراكية ويضع نفسه في نهر اللوحة بينما تراه الشخصية منطلقا من لون النيل.

● إن اللون علامة إدراكية محورية في المجموعة نجدها منذ العنوان "قوس قزح" الذي يمكن أن نستخلص من توظيف اللون فيه دلالة مهمة هي أن الظاهرة التأملية ذات أبعاد مختلفة، والذات المدركة تقوم بتحليل هذه الأبعاد، وتصل إلى نتائج في حدود خبراتها وأدواتها وغاياتها من عملية الإدراك.

● تقنية المزج:

● اعتاد مستخدم البرامج الرقمية صياغة صفحاته وصوره وألعابه وفقا لتصوراته بالاختيارات المتعددة المتوافرة أمامه، فإذا كان يقوم بإعداد فريق لكرة القدم، على سبيل المثال، فبإمكانه أن يحدد أشكال اللاعبين، ومهاراتهم، وأن يغير مراكزهم كما يشاء.

● يعرف تيرنر blending بأنه "العملية الذهنية الناجمة عن جمع حزمتين ذهنتين من المعاني لخلق حزمة ثالثة من المعنى" (تيرنر 134) وتقنية المزج - أو الدمج - بين عناصر متعددة يمارسها مستخدمو البرامج الرقمية كثيرا، وهي تقنية محورية في قصص الرعب المعاصرة، وتعد تقنية المزج أو الدمج ظاهرة تشكيلية في أعمال إبداعية تنتمي إلى السرد المغرق في التخيل، وتعبّر أعمال مثل مسك التل لسحر الموجي التي تمزج بين القاهرة القرن الحادي والعشرين وقاهرة ثلاثية نجيب محفوظ في عالم درامي حيوي تعايشه الراوية، أو كان ياما كان لمحمد عبد النبي الذي يعيد صياغة قصص الطفولة من منظور معرفي آني مغاير، تعبّر مثل تلك الأعمال عن الاستراتيجية الغرائبية في القصص العجائبي الآن فيما يمكن أن نطلق عليه مرحلة ما بعد/ ما بعد الحداثة التي تعد ممارسات تطبيقات البرامج الرقمية في مرجعيتها الثقافية، فتفترض تقنية المزج أن هناك مكونات حاضرة ومكونات غائبة في إدراكنا للظواهر، ولكي نتجنب الوهم المعرفي علينا أن نقوم باستخلاص المكون الذي تم تحصيله في المعرفة الأولية وإعادة اختباره بصيغة جديدة ضمن مكون آخر، في أجواء مغايرة تجاوزت النظرية المعرفية التي نشأت خبراتنا في محيطها، أو كان لها وجودها المعرفي الخاص المميز لها، وحينما يتم المزج نكتشف أن المدركات التي تحملها الظواهر تتجاوز ما نفترض أنه معرفة متطورة في سياقنا الراهن، ونصل إلى حلول ربما تكون سحرية، أو كما يقال خارج الصندوق، لقضايا معاصرة، مع الوضع في الاعتبار أن التجارب

الحضارية لا تسير في خط أفقي فقط، وإنما لها عمقها الرأسي أيضا، وأن التجارب المتخيلة في الإبداع هي محصلة إنسانية مولدة لا خبرات غير محدودة مع إعادة معاشتها في سياقات نقدية مغايرة ثقافيا لسياقات تأليفها، أي أن العمل الإبداعي يعاد إنتاجه في تجارب التلقي النقدية.

● في قصة "برتقالي" يحدث دمج بين الطفلة والدمية، أي تتم صياغة تكوين من عنصرين مختلفين، وهذا يصيب الأم بالرعب:

"حملت رأس دمية الدب ذي العينين البرتقاليتين.. الرأس الذي ارتفع منه صوت ابنتي الخافت يقول: أمي.. أنا هنا!!" (توفيق 62)

● تبدو الصورة السردية مثل إنتاج برنامج "الفوتوشوب" في اللقطة السابقة، وهذا التكوين الدمجي يؤكد تأثر الكتابة الأدبية بالوسائط الرقمية، وله دلالة واضحة هنا هي أن الذات تتحول إلى ما يشبه الأشياء إذا افتقدت المشاعر الإنسانية الحانية عليها، وكان سفر الأب من أجل المال سببا في ذلك، والشعور بالفقد يدفع الذات لتعويض ما لم يعد متاحا لها (ريكور 2004م/ 65) فتستحضر هوية الأب في الدمية الكبيرة، وتقوم بالتماهي مع الدمية في محاولة للشعور بالدفء المفقود بغياب الأب، وظاهرة غياب الآباء في عالم تحصيل المال منذ منتصف السبعينيات مع الانفتاح في مصر طرحت نفسها على الأديب للبحث عن حل يمزج ثنائية الانتماء المجتمعي بمنظومته الأخلاقية الداعمة لقيم الرضا والقناعة والتعاطف والنشأة في كيان أسري متكامل من ناحية، وملاحقة المتغيرات الاجتماعية التي يحفزها السلوك الرأسمالي الذي لا يستند إلى سقف أخلاقي يحفظ للأسرة ماهيتها التكوينية وتقديرها المجتمعي من ناحية أخرى، وأسفرت عن سرديات ثقافية مهمة أدبية وسينمائية مثل أهل القمة لنجيب محفوظ، ومازال الخطاب السردى يسعى لصيغة تمزج البعدين الشعوري والاقتصادي معا عن طريق مزج قيم الطبقة الوسطى برصانتها أو طليعيتها بالفئة التي انطلقت في المتغيرات الاقتصادية، لأن المزج الثقافي هو المنوط

به صياغة مرجعية ثقافية مشتركة بين الفئات الاجتماعية مع إشباع الاحتياجات الذاتية والجمعية التي تضمن للذات سياقاً إيجابياً للتحقق والارتقاء، فالقصة تقتنص موضوعاً نفسياً واجتماعياً مهماً تواجهه الأسرة والطفل منذ نصف قرن في مرجعية ثقافتنا المصرية.

• إن عنوان المجموعة "قوس قزح" يطرح فكرة الدمج بوضوح، فاللون الواحد الذي يتجلى أمام النظر في صورة الأبيض، هو سبعة ألوان اندمجت معاً، كذلك الأمر في المواضيع المختلفة، فبإمكاننا النظر إلى الموضوع الذي نتأمله بوصفه يتضمن سبعة مكونات أساسية، وأن نعيد من هذه المكونات في توظيفنا لتطبيقات ذاك الموضوع، والأمر ذاته يحدث في علاقة الذات بالشخصيات.

إن الشخصية بالنسبة للآخر هي موضوع أيضاً، إن الصديق الذي يصيبنا الضجر منه أحياناً له أبعاد متعددة لو نظرنا إليها لأدركنا شخصيته بدرجة من الوضوح، وعرفنا كيف نفسّر بعض سلوكياته التي نضجر منها أحياناً.

تقنية المزج/ الدمج عنصر مهم في قصص الرعب لأنها أساس تركيب الشخصيات الغرائبية ذات الطابع الأسطوري الغامض مثل أبي الهول والقنطور، وفي قصص الرعب المعاصرة يتم دمج الشخصية الإنسانية في هيئة دمية كما حدث في قصة برتقالي.

وفي القصة نفسها يتم دمج شخصية الأب في صورة ماكينة صرف النقود: "سافر زوجي.. لأنه أدرك أن دوره في المنزل تقلص إلى ماكينة صرف نقود، عليها ألا تضمن علينا بالأوراق المالية المحببة التي تشتري السعادة الحقة". (توفيق 45) ويتم تقديم الفقرة السابقة من منظور الزوجة/ الأم بصوتها الذي يعبر عن إدراكها الزائف، فالإنسان المعاصر يظن أنه سيربح نفسه ويربح العالم عن طريق المال، فيخسر نفسه ويخسر ما جمعه، والأهم من ذلك يخسر أسرته التي جمع المال من أجلها أيضاً، وتبحث الفتاة عن شخصية الأب التي تمثل لها الأنا العليا، وحينما لا تجدها تتماهى مع

الدمية التي أصبحت علامة تمثيلية لهوية الأب الغائب، وكأنها تقول العبارة التمثيلية الفرويدية "هنا حيث كان هو، يجب أن يصبح أنا." (ريكور 2004م/ 67)

وفي قصة أخضر يحدث دمج بين شخصية الدكتورة منال الباحثة والنبات المدمر، في إشارة دالة على توحيد الذات بعملها الوظيفي الذي لا تدرك أبعاده بدرجة كافية في إطار سيطرة المؤسسات العالمية على مصير الإنسان.

●المعلوماتية:

في الماضي القريب حينما كان يطلب منا أساتذتنا البحث عن ترجمة شخصية أو توثيق الأحداث التاريخية أو التعريف بالمصطلحات، كنا نذهب إلى المكتبة، وأحيانا إلى دار الكتب، وفي الماضي البعيد كان الباحث يسافر في صحراء مجهولة للوصول إلى عالم ثقة لديه معلومة يحتاجها، هذا الجهد يبدو خرافيا بالنسبة للباحثين في هذه الأيام، فأى شخص يمك بين أنامله حاسوبه الخاص يستطيع أن يبحث عن المعلومة دون عناء.

يجد القارئ في القصة المعاصرة معلومات متنوعة لأن الكاتب يستطيع أن يتأكد من المعلومة وأن يضمنها خطابيه السردي مفيدا للقارئ بها، وفي الوقت نفسه ينطلق منها بشكل ما في صياغة موضوعه القصصي:

"في مراجع الطب يطلقون عليها اسم زانوسوبسيا.. قليلة هي حالات الزانوسوبسيا.. قليل هم الأطباء الذين سمعوا عن الزانوسوبسيا.. تقول مراجع الطب إن مرضى الصفراء - حالات محدودة جدا من مرضى الصفراء - يرون العالم أصفر." (توفيق 64)

ويصل الأمر إلى حد استحضار إحصائية في موضوع ما كما في قصة بنفسجي: "الإحصاءات تؤكد أن هذا هو الحال لدى 80% من الآباء.. لسبب ما يظفر أحد الأخوة بكل شيء.. وهذا يوقع الآخرين في مصيدة الاحتياج للحب وانعدام الثقة في النفس." (توفيق 167)

وتوثيق المعلومات في العصر الرقمي أمر يسير، ولا تأتي المعلومات منفصلة عن السياق الدرامي بل تكون عنصرا أساسيا في الأحداث.

•النسخ والتكرار:

من الاختيارات المتاحة لمستخدم البرامج الرقمية أن ينسخ فقرة ويعيد تكرارها طبقا لرؤيته ومقصدية، وتشيع ظاهرة النسخ والتكرار في قصص الرعب المعاصرة بوصفها تقنية تعبيرية تحقق للكاتب نوعا من إثارة المتلقي:

"ومع كل مرة كان يجيبي فيها الرنين المستمر كنت أفقد أعصابي أكثر وأكثر.. أين أنت أيها الوجد؟! وارتفع ذلك الصوت المقيت في أعماقي يردد: لقد مات.. لقد مات.. لقد مات.. لقد مات.. لقد مات.. لقد مات.. لقد مات.. لقد مات.. (توفيق 60)

التكرار في هذا السياق يسير على الكاتب لأنه ينسخ الجملة، وفي الوقت نفسه يؤدي دورا مهما في تصوير الشخصية بترديد الحديث الذي يدور في أعماقها.

وقد يأتي النسخ والتكرار مع تغير طفيف:

"ما الذي تفعله لو وجدت نفسك في مثل هذا الموقف؟!" (توفيق 38)

"ما الذي ستفعله لو وجدت نفسك في مثل هذا الموقف؟!" (توفيق 39)

وذكاء الكاتب جاء في إضافة حرف السين إلى الفعل (تفعل/ ستفعل).

وقد يحدث النسخ والتكرار مع بعض التغيرات المناسبة للسياق:

"من الصعب دائما تحديد النقطة التي تبدأ من عندها الأحداث" (توفيق 44)

"من الصعب دائما تحديد بداية الأحداث" (توفيق 45) ومن اليسير على الكاتب

توظيف هذه التقنية التي يعرفها جيدا مستخدم البرامج الرقمية، وأن يحدد الطريقة التي

يتم بها النسخ والتكرار وفقا للسياق الدرامي الخاص بقصص الرعب، فالتكرار المستمر

يثير القلق، والتغيرات الطفيفة تكسر الملل، كما يتضح من الأمثلة السابقة.

●القطع:

تقنية القطع موجودة في برامج الكتابة الرقمية، وفي تقنية القطع القصصية يدخل صوت في السياق ليخرج الشخصية من تداعياتها، وينذر بحدث مثير:

"ما لم تعرفه هي حتى النهاية، أن وفاتها لم تكن طبيعية.. لم تكن كذلك قط!!"
●هل سنبدأ أم ماذا؟! قالها السيد منير هذه المرة، ليجيبه صمتا بالإيجاب."(توفيق 23)

وهذه التقنية لها نماذج أخرى كثيرة بالمجموعة القصصية، وهي تطوير لتقنية تيار الوعي في أدب الحداثة، وتمنح السياق القصصي الخاص بالرعب توترا يحفز شعور القارئ للانتقال من مونولوج الحوار الداخلي للشخصية إلى متواليات الأفعال الدرامية التي يتربحها في هذا النوع من القص في انتظار ما يرضي أفق توقعاته بصدد الأحداث المتصاعدة، وهذه التوقعات تتجاوز الحوار الذاتي الذي يمكن أن يرضيه في قص آخر، لكنه في قصص الرعب يحقق نوعا من المزج بين الداخلي والخارجي، أي بين ما تعايشه الشخصية وما يحيط بها من فعاليات غامضة، فهو من الأساليب السردية التي تطوّر الحديث الذاتي في تيار الوعي.

●الاستبدال:

تقنية الاستبدال موجودة في قوائم البرامج الرقمية، وقد جاءت في قصة بنفسي، فشخصية ميادة حلت محلها شخصية آية بلا مشاعر، وكأن العالم الرقمي يمكن أن يفرز شخصيات بلا هوية، لا تعرف الأخوة، ولا تنتمي إلى الأسرة، وقد أشرنا إلى هذه القصة في أكثر من سياق بالدراسة، وتتعلق تقنية الاستبدال بالمزج أيضا، ولكنه هنا المزج السلبي الذي ينال من هوية الأسرة والعلاقات الإنسانية، بدخول شخصية معدنية من عالم مغاير لتفكك مفهوم الأسرة، وتطيح بالمشاعر الإيجابية بين شخصياتها.

●خاتمة:

إن التقنيات السردية السابقة هي تأثير للثقافة الرقمية في إدراك كاتب قصص الرعب لطرائقه التعبيرية، والوسائط التعبيرية تتفاعل معا على الدوام لتمنح إدراكنا

مجالات جديدة للتفكير والتعبير، حدث هذا في الأدب بعد ظهور السينما، ويحدث الآن مع انتشار الثقافة الرقمية.

ولاشك أن هذا التأثير علامة دالة على تغلغل الوسائط في التجربة الإدراكية، وإذا كان هذا يحدث في الأبجدية التعبيرية الأدبية، فإنه يحدث على نطاق أكبر في الحياة اليومية للناشئين الذين يظنون أن ما يرونه في العالم الافتراضي أمر يدعو لتقليده في الواقع كما كان بعض الأطفال يقلدون سوبرمان أو فرايرو في زمن قريب.

بالتالي لابد من دراسة المؤثرات الرقمية في السلوك الاجتماعي، وفي الوعي النفسي، ضمن برامج الدراسات البينية التي تجمع الأدب واللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم الإعلامية، والدراسات الحضارية والفلسفية، أي تلك العلوم الإنسانية المهمة بأفعال الاتصال ومرجعياتها وأساليبها وغاياتها، للوصول إلى نتائج تفيد في تطوير الإدراك المعاصر تدخل ضمن برامج التعلم والتنقيف وتطوير الأداء المهني للعاملين في مجال الاتصال وفي ورش الإبداع القولي والتشكيلي لتحقيق السياق الإيجابي الفعّال لما ينفع الناس ويرقى بالإنسانية.

وفي كل الأحوال تظل الأعمال الأدبية عالما قائما بذاته، يمدنا بمادة للتأمل، وأنماط لشخصيات محتملة. وبإعمال العقل في معالجة هذا العالم بالمنهج التحليلي نستطيع أن نحدد كيف تتظر الذات الكاتبة لعمليات الإدراك فتمنح شخصياتها مسارات شعورية للفهم والاكتشاف، ولكن يظل الإبداع منطقة تخيل، أي لا يتماهى معه المتلقي محاكيا أنماط الإدراك وإجراءاتها في العالم الافتراضي، ونقصد بالافتراضي هنا المتخيل السردى، فالتقليد يمحو الشخصية، ويستخرج منها ظلها الباهت لا حقيقتها الصافية، لأن الوهم بأن الذات تعرف مسار الآخرين معرفة تامة أمر من خداع الحواس والعقل كما تصوّر المراكبي أنه يستطيع أن يجد عالما يوتوبيا في قاع النيل بينما هو يعاني من هلاوس المخدرات، تناص ثقافي مع ثرثرة فوق النيل، أونصبح بالتقليد كالأطفال التي تتعامل مع الدمى بوصفها تعويضا عن غياب المرجعية الشعورية المنسحبة بالمتغيرات الاجتماعية كما تفعل شخصية الطفلة في قصة

برتقالي، أو نتماهى مع عمل وظيفي مهني لا ندرك أثره المدمر المتواري في سيناريو لم نتصوره كما في قصة أخضر، أو نحسن الظن بمن يفكك الأسرة الإنسانية كما في قصة بنفسجي.

والتقليد مساحة سلوكية منتشرة في الثقافة الرقمية التي تحتاج إلى دراسات بينية متعددة لتحديد سلبياتها في المجتمع المعاصر.

●مراجع الدراسة:

●تودوروف، تزفيتان: نقد النقد - ترجمة سامي سويدان - مركز الإنماء القومي - بيروت - ط 1 - 1986م

●توفيق، أحمد خالد وإبراهيم، تامر: قوس قزح - دار ليلي - مصر - 2005م

●تيرنر، مارك: الدراسة الإدراكية للفن واللغة والأدب - ترجمة رانية خلاف -

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - صيف 2017م / ع 100

●ريان، ماري لور: السرديات والعلوم العرفانية - علاقة إشكالية - مجلة فصول

- القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ع 100 - صيف 2017م

●ريكور، بول: الحياة بحثا عن السرد - من مقالات كتاب الوجود والزمان

والسرد - فلسفة بول ريكور - تحرير وترجمة سعيد الغانمي - المركز الثقافي

العربي - الدار البيضاء - بيروت - 1999م

●ريكور، بول: قضية الذات - التحدي العلاماتي - ضمن أبحاث كتاب

العلاماتية وعلم النص - إعداد وترجمة منذر عياشي - الدار البيضاء -

المركز الثقافي العربي - ط 1 - 2004م

●زيتون، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية - مكتبة لبنان - ط 1 -

2002م

●شلش، علي: في عالم القصة - دار الشعب - القاهرة - ط 1 - 1978م

●عبد الحميد، شاكر: الغرابة - المفهوم وتجلياته في الأدب - الكويت - سلسلة

عالم المعرفة - ع 384 - صفر 1433هـ - يناير 2012م

•عصفور، جابر: زمن الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1999م

•قطب، سيد محمد: الأفق البياني في رواية زهرة العمر - ضمن أبحاث الملتقى

الإبداعي الثاني للبريد المصري - دورة توفيق الحكيم - يونيه 2010م

•كوزلوف، ل. ي.: الاستعارة المفاهيمية في عالم جورج أورويل السياسي -

ترجمة رانية خلاف - القاهرة - مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- ع 101 - خريف 2017م

•كيليطو، عبد الفتاح: الأدب والغربة - دراسات بنيوية في الأدب العربي -

دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ط 3 - 2006م

•يونج، ك. ج.: علم النفس التحليلي - ترجمة نهاد خياطة - الهيئة المصرية

العامة للكتاب - 2003م

•مراجع أجنبية:

Britannica. Com art / horror story•

Dictionary of Literary Terms - RAMA BRATHERS INDIA •

LTD -6 edition 2005 - p. 77

etymonline.com/ ward/ fantastic•

رحاب بسّام وجماليّات الإدراك

في التدوين السردي

نص جمال الدنيا وحقيقة الأشياء

من مدونة أرز بلبن لشخصين نموذجاً

•المدونة الأدبية:

- هي صفحة رقمية للتعبير يقوم بإنشائها أصحاب موهبة الكتابة، تسمح لصاحبها بالتعبير والنشر والمراجعة والتجدد بالحذف والإضافة، ويمكن لصاحب المدونة أن يسمح للمتصفحين بنشر تعليقاتهم أو يرفضها.
- المدونات الأدبية بوابة لعبور أصحاب المواهب لعالم النشر الرقمي، مثلما حدث مع مدونة الكاتبة رحاب بسّام التي نشرت بعض كتابات مدونتها في كتاب عنوانه أرز بلبن لشخصين.
- يستخدم الأدباء الكبار المدونات الأدبية لإتاحة الفرصة أمام أكبر عدد من القراء لمتابعة كتاباتهم مثل سمير الفيل وأحمد طوسون.
- نص جمال الدنيا وحقيقة الأشياء لرحاب بسّام من كتابها أرز بلبن لشخصين:

• "في تمام الخامسة نتقابل مرة أخرى مع باقي مجموعتنا (كنا أكثر من عشرين ولداً وبناتاً). منذ ذلك الصيف والساعة الخامسة هي من أحب أوقات اليوم إلى قلبي. أحب الغروب جداً ولكنني أحب أكثر كيف يبدو العالم قبل الغروب بساعتين. نمر أنا وأخي على سماح وأختها بسمة ثم نذهب إلى ميني ماركت محمود لنأتي بالخيرات: جيلي كولا (حلوى جيلاتينية بطعم الكولا) أيس كريم

كونو (أيس كريم في مخروط من البسكويت) لوليتا (ماء مجمّد مضاف إليه لون صناعي) دولسي أب بالمانجو (نسخة مطوّرة من لوليتا وأكبر حجما) لبان سحري (يغيّر لونه عندما نمضغه) لبان النهضة (الذي يكسر الفك ولكن يصنع بالونات كبيرة جدا) وكل ما هو ملوّن ومقرمش ومثير لإزعاج من حولنا وقلق أهاليّنا."

• تكتب رحاب بسّام في سردها عن عالم خاص قريب محدد المعالم واضح حيوي صادق، عالم عاشته ببساطة وتلقائيّة في وقته واستعادته في فعل الكتابة وتأمّله لتدرك أن الحياة الجميلة هي اللحظة لكن الحقيقة هي المعرفة التي تولد من تأمل تجاربنا بوصفها ظاهرة نقرأ أبعادها.

• المحتوى الخبري في نص رحاب بسّام:

• من الواضح أن الدائرة الإخبارية الإعلامية تعلن عن مضمونها في المعلومات التي قدمتها رحاب في نص مدونتها، إن الكاتبة رحاب بسّام قدمت لقارئها مادة إخبارية عن عالمها، وعن طريق هذه المعلومات يعايش القارئ هذا العالم الذي لم يكن أحد أفرادها.

• إن الكاتبة تضيف إلى تجارب قارئها صورا وأحداثا وشخصيات وأشياء ودلالات.

• إن القارئ يشبع فضوله وهو يكاد يرى عالم الكاتبة حين كانت طفلة بجماله وحيويته.

• إن القارئ يبحث عن معرفة فإن لم يجدها سينصرف عن العمل. والمعرفة الحقيقية الصادقة التي يمتلكها الكاتب في مدونته الأدبية هي تجاربه اليومية البسيطة التي شكّلت شخصيته وصنعت ذكرياته.

• عرف القارئ الكاتبة وأخاها وجارتها سماح وأختها بسمة، ورأى عشرين ولدا وبناتا يمرحون في النص وينتقلون منه إلى مخيلته.

- لقد رأى القارئ في عالمه الخاص ميني ماركت محمود والأطفال تتزاحم حوله لشراء احتياجاتهم اليومية التي تعد بالنسبة لهم أهم ما في الوجود.
- لقد عاش القارئ الساعة الخامسة في صيف مصري جميل مع هذا الفريق الذي ينطلق متدفقا بالحيوية، وتسجل رحاب بسّام هذه الأجواء التي سستوارى في ذاكرة كل من عاشها إلى أن يراها في نص أدبي فيستعيد زمنه الجميل.
- عرف القارئ حلوى الأطفال في ثمانينيات القرن العشرين في مصر، ربما عاش أيامها وتعامل معها، ربما عاش أيامها ولم يسمع بها، ربما جاء بعدها واشترى حلوى تشبهها أو تختلف عنها تماما، فلكل زمن الحلوى الطفولية التي تجمع أبناء جيله في ذاكرة جمالية مشتركة.
- لقد حددت رحاب بسّام صفات الحلوى بدقة، إنها تكتب معجما عن حلوى زمانها.
- إن الكتابة هي "السكينة" التي تجعلنا نستمتع بطعم تجاربنا.
- تكتب رحاب بسّام مدونتها السردية بضمير المتكلم الذي يعبر عن وجودها الحيوي في عالمها القصصي، إن الكاتبة هي الشخصية المحورية التي ترى وتفعل وتشارك وتشغل واجهة الكتابة في معظم الأحيان، لذلك يرتبط القارئ بها وينتظر ما تكتبه.
- إن كاتب المدونة السردية مثل كاتب المقال السردى، صديق لقارئه. وقد تحدثت رحاب بسّام عن نفسها بضمير المتكلم المفرد (منذ ذلك الصيف والساعة الخامسة هي من أحب أوقات اليوم إلى قلبي. أحب الغروب جدا ولكني أحب أكثر كيف يبدو العالم قبل الغروب بساعتين. نمر أنا وأخي على سماح وأختها بسمة..).
- لكننا نلاحظ أن رحاب بسّام في الفقرة السابقة تستخدم صيغة المتكلم الجمع أيضا: (نتقابل - مجموعتنا (كنا أكثر من عشرين ولدا وبناتا) - نمر - نذهب - لنأتي بالخيرات - لإزعاج من حولنا وقلق أهلينا"

● إن شخصية الكاتبة لها حضورها الخاص ولها حضورها في سياق اجتماعي والتشكيل الفني عبّر عن فرديتها من ناحية مثلما عبّر عن انتمائها لجيلها من الأصدقاء والجيران من ناحية أخرى.

● في بعض الأحيان يذكر كاتب المقال السردى اسمه الشخصي في النص إذا كان لذكر اسمه وظيفة جمالية أو معرفية وقد فعلت رحاب بسّام ذلك في الفقرة الآتية: "الأكل جميل. وعلى الرغم من أن الطبق الذي اخترته لم يعجبني فلقد جرّبت كل أطباق زملائي. يطلق عليّ أخي وابن خالتي لقب "رحاب هات حنة" لأنني أحب دائما أن أجرب أطباق الآخرين."

● يرى القارئ عددا من الشخصيات في مقال جمال الدنيا وحقيقة الأشياء لرحاب بسّام، بعضها شخصيات فردية محددة وبعضها شخصيات مجاميع، إن الشخصيات يمكن أن يستحضرها الفعل (نتقابل) ثم توضع في تصنيف أو فئة (مجموعتنا) ثم يتم تحديدها بعدد (كنا أكثر من عشرين ولدا وبناتا) هذه هي شخصيات المجاميع نراها في مطلع الفقرة ثم نجد التحديد الفردي (نمر أنا وأخي على سماح وأختها بسمة) لكن الأفعال تظل باقية تحتضن الأطفال معا (نمر - نذهب - لنأتي بالخيرات) في مقابل مجموعة الأطفال يستحضر السياق مجموعة الكبار (لإزعاج من حولنا وقلق أهاليها).

● إن الزمان من أهم عناصر السرد، في الفقرة السابقة يتحدد الزمن في فصل بعينه هو (الصيف) وساعة بعينها هي (الخامسة) قبيل الغروب. هذا الوقت له أهميته القصصية لدرجة أنه يصبح بطلا في المقال وتضيف تلك اللحظة الزمنية إلى القصة لمسة جمالية تصل إلى حد أنها تصبح الضوء الخفيف الجميل الذي يعكس العالم بشفافية وروعة والنسمة السارية بعد الظهيرة القاسية، إن الزمن عنصر تشكيلي مهم يمنح العالم القصصي أجواءه المميزة.

- استطاعت الكاتبة أن تصوّر حركة شارعها وهي طفلة ليعايش القارئ أحداثه الصيفية في الخامسة مع الأطفال وبذكاء قصصي ووعي بقيمة المكان ذكرت "ميني ماركت محمود" فهو المكان الذي ينطلق إليه الأطفال لشراء الحلوى. ولعل القارئ سيفكر في تعبير "ميني ماركت" ويتسم حين يتذكّر التحولات الاجتماعية بعد الانفتاح في فترة الثمانينيات وشيوع التعبيرات الأجنبية التي دخلت إلى السوق المصري آنذاك.
- الحلوى التي ذكرتها رحاب هي الأشياء الصغيرة التي تميّز عالم الأطفال وقد تحدثت الكاتبة عنها بأسلوب جميل فيه مفارقة إذ حددت سماتها بدقة فانتقلت من وعي الطفلة زمن الحدث إلى وعي الراوية الناضجة لحظة الكتابة، هذا يجعل القارئ يعيش زمنين في سياق واحد.
- كل هذه العناصر القصصية رسمت صفحة السرد بجمال ووضوح وساعدت المتلقي على معايشة المقال السردى لرحاب بسّام وهي تكتب عن "جمال الدنيا وحقيقة الأشياء".
- في النص الأدبي جمال الدنيا وحقيقة الأشياء عاشت الكاتبة تجربة إدراك عالية جعلتها على يقين من أن الحياة يجب أن تكون حيوية، الحياة سلوك يومي شعوري وحركي وذهني، الحياة صحبة ومشاركة، هذا هو جمال الدنيا، إنه فن التعامل مع الحياة وسط الأهل والجيران، إنه فن الاستمتاع بالعالم الصغير في التجارب اليومية، هذا التعامل يصبح نسيجا من الذكريات نغزل منها رؤيتنا.
- بعد المعايشة نبتعد عن التجربة، تمر الفترة، تتغيّر مساراتنا، نفتقد الصبغة، ندرك أن اللحظات لا تدوم، لكنها ملك لنا نستطيع أن نستخلص منها حقائق نفهم بها ماهية الحياة وقوانين التطوّر.
- من هذا المنطلق جاء عنوان رحاب بسّام مكوّنا من وحدتين: الوحدة الأولى (جمال الدنيا) أي معايشة الحياة بحب للوقت والمكان والبشر. والوحدة الثانية

(وحقيقة لأشياء) أي تأمل التجارب بعد مرورها لاستنباط ما فيها من قيم وحكمة.

● إن تحديد رحاب بسّام لمرجعية الحلوى التي كانت تتناولها مع الأطفال هو مفتاح لفهم حقيقة الأشياء: " جيلي كولا (حلوى جيلاتينية بطعم الكولا) أيس كريم كونو (أيس كريم في مخروط من البسكويت) لوليتا (ماء مجمّد مضاف إليه لون صناعي) دولسي أب بالمانجو (نسخة مطوّرة من لوليتا وأكبر حجما) لبان سحري (يغيّر لونه عندما نمضغه) لبان النهضة (الذي يكسر الفك ولكن يصنع بالونات كبيرة جدا) بداية كل حقيقة هي تعريف الأشياء والكاتبة قدمت نموذجا نصيا بسيطا ورائعا معا في تحديد حقيقة الأشياء، هذا النموذج من واقع تجربة الطفولة التي تتهل منها رحاب بسّام مادتها السردية في كتاباتها القريبة من الجماهير.

إن الكاتبة تتحرك من وعيها باختلاف الأجيال، فالأشياء التي يحبها الأطفال لا يحبها الكبار "وكل ما هو ملوّن ومقرمش ومثير لإزعاج من حولنا وقلق أهاليها". هذا الوعي لا يقف عند حد الجمود وإنما تولد منه رؤية متطوّرة: "عندما أفكر الآن في حجم الضوضاء التي كنا نصنعها أشكر في سري كل سكان شارعنا على تحملهم لنا بل تجاهلهم لنا وأعاهد نفسي على ألا أنزعج أبدا من صوت أي طفل يلعب". تكتب رحاب بسّام لإدراك هويتها الثقافية من تحليل تجاربها الذاتية، والمبدع يرقى بالكتابة.

وظائف السرد في القصة القصيرة

نموذج من قصة "مسعود الطحان"

للأديب المصري خليل الجيزاوي

يمكن أن نبحث عن ثلاث وظائف في الخطاب السردى هي الوظيفة الشعرية والوظيفة الدرامية والوظيفة الثقافية.

تمنح الوظيفة الشعرية النص روحا غنائية يضرب بها في الجذور البعيدة للإبداع وكأنه يتخذ طابعا أسطوريا مغايرا للغة الاتصال المألوفة ويخلق بها في أفق روحي ليلتقي في سحب البيان مع مشاعر المتلقي.

تشكل الوظيفة الدرامية عالما متخيلا يمكن أن تكون له مرجعية في تجارب المبدع والمتلقي أيضا لكن المهم هو المصادقية النفسية التي يعايشها المتلقي وهو يرى هذا العالم يشغل فراغ المخيلة ليكون موضوعا جماليا للتأمل.

تكتشف الوظيفة الثقافية الفجوة التي حاول المبدع أن يحددها في خطابه الاتصالي ملقيا الضوء على الظاهر والخفي في سياق اجتماعي متغير.

يكتب خليل الجيزاوي في قصته "مسعود الطحان":

"في رحلة العودة من المدينة البعيدة والقاسية، حيث علوم الشهادة العالية أشاهد الأعمدة الخرسانية، تأكل الحقول الخضراء على طريق أباطة شيئا فشيئا، وما، تبقى من الأرض الخضراء - خلف الفيلات المزركشة - تم زراعتها بخطوط العنب البناتي، حدائق وبساتين.

من نافذة الميكروباص "التويوتا" على طريق البلد - أباطة - كنت أفتش عن فلاح واحد - من أهل قريتنا - يلبس قميصه المعروق، المنقوش بكفاح الزمن وفلاحة الأرض، يحمل فأسه على كتفه، يشد وسطه بشملته الصوف، لكني أطلع وجوها

مغسولة، وذقونا ناعمة حليفة، وشعورا مفروقة، ومدهونة بكريمات لامعة، جماعات جماعات، تتمشى بالجلاليب البيضاء، تشد أنفاس المارلبورو الأحمر، تتهامس، تمضغ العصاري بعيدا عن خنقة الدور الأسمنتية، حتى تنتهي شهور الإجازة من العمل في بلاد الحجاز." - مقطع من قصة مسعود الطحان لخليل الجيزاوي من مجموعة نشيد الخلاص - كتاب مجلة الرافد - الإمارات - حكومة الشارقة - العدد 33 - سبتمبر 2112.

إن المقطع السابق لخليل الجيزاوي من قصته "مسعود الطحان" قدم لنا ثلاثة وظائف مهمة للغة النثر التي ينتمي إليها الخطاب السردى يمكن أن نحددها فيما يأتي:

أولا: الوظيفة الشعرية للخطاب السردى:

- يجد القارئ في بعض الأحيان نوعا من الشعرية الإيقاعية في لغة السرد لا تقل بحال من الأحوال عن إيقاع الشعر وربما تفوق إيقاع قصيدة النثر، إن الأديب يحتاج إلى الإيقاع للتعبير عن انفعالاته ورؤاه وأفكاره أيضا في مواقف تتطلب لغة موسيقية عالية تعبر عن لحظة نفسية غارقة في التوتر تبحث عن سلم موسيقى تتصاعد عبر درجاته بخاصة تلك الدرجة التي تصل بين النفسي والجمعي أو تضع الذات في مواجهة مع التحولات الاجتماعية، تعبر هذه الوظيفة عن انفعال المتكلم، وعواطفه، وعلاقته النفسية باللحظة التي تحرك في أعماقه الشجن، وتضع - هذه الوظيفة - أمامنا المتكلم المتأثر بالموقف لأقصى درجات التأثر.

- في السياق السابق تأتي الشعرية في إيقاع غنائي يولد من من تغير أسلوب الحياة مما يشعر المتكلم بالفقد المؤلم فيقع فريسة لعالم لا يعرفه نتيجة ضياع عالم يخزنه في ذاكرته لم يعد له وجود، فكأنه شاعر يقف على الأطلال.

- إن الإيقاع يولد من صيغ الألفاظ والتراكيب النحوية مثل (القاسية / العالية - المعروق / المنقوش - كفاح / فلاح - وجوها / ذقونا / شعورا - مغسولة / مفروقة / مدهونة) والتكرار المباشر مثل (الخضراء / الخضراء - أباطة / أباطة - جماعات /

جماعات) أو التكرار الدلالي مثل (الخرسانية/ الأسمنتية - البلد / قرينتا) والتعبير بضمير جماعة المتكلمين في (قرينتا) كل هذه عناصر تمنح النص تشكيلا يرفع إيقاع الغنائية فيه، بالإضافة إلى التعبير بضمير المتكلم المفرد الدال على حضور الراوي بعينه وصوته ليكون شاهدا على ما يحدث في قرينته من تحولات اجتماعية لها أكبر الأثر على جيله الذي يتوارى من خريطة الواقع مع ما يتوارى من قيم عاشها أبناء ذاك الجيل.

ثانيا: الوظيفة الدرامية للخطاب السردى:

- تعكس لنا اللغة دراما اللحظة بما فيها من صراع خارجي وداخلي بين عالمين أحدهما الماضي المتوتر في ذاكرة الراوي والآخر الواقع المتغير الذي يراه أمامه، ولاشك أن المفارقة بين المشهدين المشهد المختزن في المخيلة الذي يبحث عن نفسه على أرض الواقع وفي أناسه السابقين، والمشهد المتجلي أمام عين الراوي، هي المحور الدرامي في التشكيل النصي.

- يمكن أن نصنف هذه الفقرة القصصية في عنوان "أدب العودة" في هذا التصنيف الأدبي يرجع البطل إلى مسقط رأسه، بلدته، منزله الأول، فيجد المتغيرات كثيرة لدرجة تجعله يشعر بالاغتراب.

- تقدم الفقرة السردية بضمير المتكلم، فالراوي هو البطل العائد، وهذا يسمح للراوي بالمقارنة بين معطيات عالم ما قبل الخروج الذي يحمله في وجدانه، ويعبر عنه من مخزون صور الذاكرة، ويعيش شعور الحنين إليه من ناحية، وعالم ما بعد العودة الذي يشاهده بعينه وينقله بالصورة المرئية أمامه من ناحية أخرى.

- وقد تصاعدت الدراما بالفعل "تأكل" في التعبير: "أشاهد الأعمدة الخرسانية، تأكل الحقول الخضراء على طريق أباطة شيئا فشيئا، وما، تبقى من الأرض الخضراء." فهذا الفعل هو المفتاح الذي أدار الوظيفة الدرامية.

ثالثا: الوظيفة الثقافية للخطاب السردى:

- قدم النص صورة لما يحدث في القرية المصرية من متغيرات سلبية نتيجة انصراف أهلها عن نمط الحياة الزراعي والبحث عن سلوك العولمة الذي يمنحهم لذة تشبه لذة المخدرات، لذلك تأتي تعبيرات مثل (الفيلات المزركشة - التويوتا - كريمات لامعة - المارلبورو الأحمر) لتعلن عن نمط الحياة الاستهلاكي الذي تسلك إلى حياة الفلاح فانصرف عن أرضه بحثا عن المال في بلاد الحجاز ليعمل أجيرا تاركا أرضه تبور.
- لقد كان المؤلف في غاية الذكاء حينما استخدم مجموعة من العلامات الثقافية كالآتي:
- تعد كلمة "التويوتا" التي تصف الميكروباص علامة ثقافية للاستيراد من الشرق، لقد تغير نمط حياة الفلاح لكن المجتمع لم ينتج النمط الجديد من داخله وإنما يستورده، من أقصى الشرق.
- أما عبارة "المارلبورو الأحمر" فهي علامة ثقافية على استيراد المنتج الاستهلاكي من أقصى الغرب للتباهي به مع أنه مدمر للصحة التي يحتاجها الفلاح للعمل في أرضه.
- كان للألوان دلالات في التشكيل الجمالي والثقافي للنص، فاللون الأخضر يدل على الخصوبة التي تكاد تنقرض لانصراف الفلاح عن أرضه، واللون الأحمر علامة تحذير من استخدام المنتج الضار الذي يخطف الأبصار ويدمر الطاقة الإنسانية، واللون الأبيض في تعبير "الجلابيب البيضاء" يشير إلى تخلي الفلاح المصري عن جلبابه الأزرق، أي انصرافه عن زي العمل، فالاهتمام أصبح منصبا على الأناقة والتباهي ولم يعد يحترم العمل وأدواته.
- وإذا كان الحضور على السطح لأدوات الزينة والتأنق والتفاخر والمتعة فإن الصورة الغائبة في ذهن تستدعي القميص المعروق الفأس والشملة الصوفية، وبالتالي

فإن ثنائية الغياب والحضور في المشهد الجمالي الدرامي أصبحت علامة ثقافية دالة على تكريس سلوك الاستهلاك والمتعة واختفاء سلوك العمل والمعاناة.

- إن المقطع النثري السردى القصصى السالف - مع قصره جمع بين ثلاث وظائف هي الغنائية والدرامية في حيز واحد، بمعنى أن النص لا يقع أسير طريقة تعبيرية واحدة نصنفه في إطارها من حيث بنيته اللغوية والجمالية والفكرية.

إن النثر يضع أمامنا في تجلياته السردية متناثرات حياتنا لنراها وقد اجتمعت في تشكيل جمالي يخاطب مشاعرنا وعقولنا كي نفيد من ناتج القراءة في تشكيل منظومتنا الثقافية على نحو إيجابي نستلهم منه الرؤى والطاقة للعمل النافع الذي يعيد الأرض الثقافية خضراء مانحة للخير والجمال، واللغة هي أشجارنا الزاهية التي نهذبها ونرويها لنصنع منها زادنا الثقافى في مواجهة أنساق تفكير تستهلك حياتنا وتجرفها.

قصص الأحوال

وعبقرية البساطة عند إبراهيم أصلان

تتميز قصص الأحوال بسمه أساسية هي التصوير المغرق في التفاصيل، ونمثل لها بالمقاطع الآتية من قصة "مونديال" لإبراهيم أصلان:

"الأستاذ سيد... سعيد بموعد إذاعة مباريات المونديال. يقوم مبكرا بينما زوجته الحاجة رقية التي لا تنام قبل صلاة الفجر مازالت نائمة، لا يغير ثيابه لأنه أصبح على المعاش.

الأستاذ سيد يذهب إلى المطبخ يسلق لنفسه بيضة في الكنكة الكبيرة. ينتهي من سلق البيضة ويضع البراد على عين البوتاجاز ويأخذ الكنكة إلى الحوض ويترك الماء يتدفق عليها من الحنفية لكي تبرد. يقشر البيضة التي مازالت تلسعه ويضعها في صحن صغير مع بضع حبات من الزيتون."

نستطيع استخلاص التفاصيل الدقيقة التي تقوم بها الشخصية في هذا القص التصويري:

- الفعل المضارع دورا مهما في عملية التصوير.
- يظهر اهتمام الراوي بنمط الحياة اليومية الذي تعيشه شخصية موظف على المعاش بما يعكس أجواء الرتابة والهدوء والملل والفراغ الذي يعانيه الموظف الذي وجد هدفا يسعده هو متابعة إذاعة مباريات كأس العالم، بل إن الرجل قد أعد قلما وكراسة لتسجيل نتائج المباريات كما لو كان يؤدي عملا وظيفيا مهنيا نابعا من نسق الحياة الوظيفية الذي خرج منه:
- "يصب الشاي. يحمل الكوب ويعود به يضعه إلى جوار القائمة التي أعدها لتسجيل نتائج المباريات أولا بأول، يطمئن إلى وجود القلم.
- يضع ساقا على ساق ويهز قدمه في الشبشب البلاستيك و"الريموت" في يده."

● حدد أصلاً التفاصيل المرتبطة بحياة الموظف البسيط المهنية وأعاد استغلالها في سياق منزلي يليق بموظف على المعاش، اعتاد أن يمضي يومه بأسلوب معين، ومازالت طريقته في التعامل المهني تفرض عليه نمط حياته خارج الوظيفة.

● يستطيع إبراهيم أصلاً أن يصنع من تلك التفاصيل مفارقة تصدم الشخصية والقارئ معاً، فهذه السعادة التي يتمناها موظف لم تعد له مشاركة في الحياة الاجتماعية تتعرض للخطر الذي يمكن أن يبدها في أحداث اليوم الصغيرة، ولنقرأ مقطعاً آخر:

"في ذلك الوقت تكون المرأة أم سيد انتهت من كنس طوابق البيت الأربعة من أعلى إلى أسفل. تصعد مرة أخرى وهي تجمع منافض الأقدام وتضعها على سور السلم. إنها تقف الآن أمام باب شقة الأستاذ سيد وهي تمسك بالدلو وتضغط بقوة على جرس الباب المطلي مثل الجدار بالجير الأصفر. ينتفض الأستاذ سيد في مكانه. يفكر بسرعة أن اليوم هو الثلاثاء موعد المرأة المقررة أم سيد التي اعتادت أن تضغط الجرس بهذا الشكل. لابد وأنها واقفة أمام الباب وهو في غاية الاستياء."

● إن لفظ "الآن" عبثي في هذا السياق لأنه يمنح المقطع التصويري حضوراً عبر الزمان في كل فعل قراءة، ومع الأستاذ سيد يكره تلك المرأة التي تؤدي وظيفتها باعتياد فإن اسمه مرتبط باسمها وهذه مفارقة لها دلالاتها فالشخصية التي تقوم بوظيفتها بطريقة آلية دون أن تظن لمشاعر الآخرين أو احتياجاتهم أو سعادتهم يمكن أن تكون مكروهة من هؤلاء الذين تفسد عليهم وقتاً حاولوا فيه الاستماع بحياة بسيطة.

● يطرح سؤال نفسه هل كان الأستاذ سيد وهو يؤدي دوره الوظيفي مصدر إزعاج لآخرين؟

● إن الشخصية التي تقوم بعمل متكرر تمارسه بتلقائية وإصرار قد تكون مزعجة أحياناً، قد لا ترى الآخرين أحياناً، والأستاذ سيد – نلاحظ حرص المؤلف

على ذكر الشخصية بهذا اللقب وكأنه يحافظ على هويتها الوظيفية - يستاء من سلوك المرأة العاملة المكلفة بالنظافة لأنها تحرمه من لحظة استمتاع يمارس فيها سلوكا ترفيهيا بأسلوب نمطي نابع من هويته الوظيفية.

● إن المفارقة تلقي بالسؤال في فضاء النص ولا يهتمها أن تجيب على أسئلة بصدد أنماط الحياة الاجتماعية والنفسية، فنحن - القراء - الذين نستخرج الأسئلة ونبحث لها عن إجابات، فالحقصة تصوّر لنا تلك الأنماط ولا تعلق عليها، وهذا يضفي على قصص الأحوال التصويرية جمالا وسحرا غامضا لا ندركه إلا بالقراءة التي تستخلص الأسئلة من القصة وتبحث لها عن إجابة في السردية الاجتماعية الكبرى التي نعيش فيها جميعا، أي العالم الحيوي الصاخب الذي يضم ألوانا من البشر وأنماطا من السلوك.

إن الكاتب يقدم القصة التصويرية كما لو كان متفرجا على مسرحية تعرض أمامه، وهذا ما حافظ عليه إبراهيم أصلان في معظم مساحات القصة، ولنقرأ المقطع الأخير: "أم سيد تعود إلى شقة الأستاذ سيد. تضغط الجرس بنفس القوة، الأستاذ يفتح الباب وهو يحاول عدم رؤيتها.

تقول، بنفس الصوت الرجالي المهدب: يا ترى الحاجة صحيت؟

يصيح المذيع الداخلي: جoon. الهدف الأول يا جماعة.

الأستاذ يتمالك نفسه لأنه لم ير الهدف ويمتلئ قلبه بالكراهية لأم سيد..... الحاجة تقف تتحدث مع أم سيد وتتناول منها الدلو لكي تملأه بالماء. الأستاذ سيد يخبئ نفسه جيدا ويطل برأسه فقط من فرجة الباب ويرى التلفزيون بصعوبة من الجنب، يريد أن يلحق إعادة الهدف الذي تم تسجيله في الشوط الأول من المباراة."

قد يتساءل بعض القراء عن قيمة قصص الأحوال فربما لا يهتم بعضهم بالتفاصيل الدقيقة التي تتشكل منها الصياغة القصصية، ومن وجهة نظر هذه الدراسة فإن قصص الأحوال تضع أمام حواسنا الإنسان البسيط بتفاصيل واقعه اليومي، نتأمل تلك الشخصيات فننظر في محيطنا الاجتماعي والنفسي، ربما نتعاطف مع كثير ممن

حولنا، ربما لم نكن نرى الناس ببساطتهم وحمقتهم ولحظات صفائهم وتعاستهم، إن
قصص الأحوال تخاطب حسنا الجمالي لنصل إلى معرفة خافية عنا مع أنها تحيط
بنا.

قصص الاتصال

اللغة وأزمة التواصل

عند منتصر القفّاش

اللغة وسيلة التخاطب والتفاعل والمشاركة والإدراك والفهم، هذه المقولة هي أساس قصص الاتصال، إن هذا النوع من القصص يعالج مشكلة اللغة التي نفهم بها أنفسنا والعالم من حولنا، اللغة المشتركة بيننا وبين الآخرين، والعلامات التي نخترعها لأنفسنا وكأن لنا عالما خاصا لا يدركه سوانا.

نطالع نموذجا لقصص الاتصال من مجموعة "في مستوى النظر" لمنتصر القفّاش الذي يقدم لنا رؤية في تفسير العلامات التي تحيط بنا: "يثق أن هناك أشياء في الحياة لا مفر منها، مثل ظلك الذي يلزمك دون أن تعرف فائدته، إلا إذا فكرت أنه يطمئنك على كونك إنسانا ولست شبحا."

نجد هنا علامة للتواصل بين الإنسان ونفسه، علامة تمثل كيف توجد حولنا لغات كثيرة بالإضافة إلى اللغة اللسانية المنطوقة واللغة الخطية المكتوبة، هذه العلامة من وجهة نظر المؤلف تمنحنا نوعا من إدراك وجودنا الإنساني، وسبب ذلك أن الإنسان في عصرنا يكاد يشعر أنه غير موجود، أنه شبح لا يراه أحد، لا يتواصل معه أحد، لا أهمية له، إن الأهمية للمال، للشركة، للمؤسسة، للمصالح، للمنافسة، للأدوار التي نؤديها في سياقاتنا الاجتماعية، أمّا الإنسان نفسه، أي ذاك الكائن البعيد المتواري الذي تسجنه أعماقنا فلا يكاد أحد يعرفه.

في قصة "المشي" لمنتصر القفّاش من مجموعته "في مستوى النظر" نجد لغة أخرى تمارسها شخصية "كريم" إنها لغة الاصطدام بالشخصيات المحيطة به، فهو لا يرى من حوله إلا بعد أن تحدث بينهما صدمة، مع أن تلك الشخصيات لا تعرفه، والعلاقة التي تربطه بها هي المشي في شارع واحد، شارع الحياة:

"ثالث مرة اليوم يصطدم كريم بشخص وهو يسير في الشارع، ويكرر: "أسف" مضيفا إليها هذه المرة "معلّش. مستعجل شوية."

إن الصدمة أصبحت علامة تعارف، علامة رؤية، علامة نفتح باب الحكايات بينه وبين الآخرين كما نرى في المقطع الآتي:

"تذكّر المرأة التي شتمته، وراحت تخاطب المارة بعد الاصطدام عن مشكلتها مع شركة زوجها التي تماطل في صرف التعويض المستحق عن إصابته أثناء تأدية عمله، والتي أدت إلى أنه صار مقعدا في البيت، وكررت الشكوى أكثر من مرة كلما لمحت أحدا ينضم إلى الواقفين حولها."

إن الاصطدام لم يكن عشوائيا بل كانت له أسبابه الخفية، لقد أصبح علامة اتصالية حدسية، أي تحدث لسبب خارج عن المنطق الشكلي، سبب يرتبط بإنسانيتنا التي تلمس صوتا يعبر عنها أو يستمع لها، هنا يصبح كريم فاعل الصدمة معادلا رمزيا للمبدع الذي يستخرج شكاوى الناس من عالمهم النفسي وسياقهم الاجتماعي، وفي نهاية القصة تصطدم الشخصية بنفسها، أي أن البطل يتحدث عن نفسه أيضا:

"صرخت فيه فتاة خرجت من المحل، ونادت على أشخاص في الداخل ليساعدوها على إبعاد كريم عن الفاترينة التي راح يضغط عليها بوجهه، مصدرا همهمة تشتد كلما حاولوا تخليصه منها، ولا أحد يستطيع فهم ما يقوله، أو الانتباه إلى أنه يصطدم بصورته المنعكسة على الزجاج."

هنا نصل إلى عبقرية القصة الاتصالية، فشخصية كريم التي يقدمها الراوي بضمير الغائب هي التي تحكي القصة بوعيها لا بصوتها، أي أن رؤيتها وإحساسها وفكرها وحيرتها تصل إلينا من صوت الراوي الذي يتماهى معها، إن شخصية كريم لا تتحدث عن نفسها لأنها رمز المبدع الذي ينطق بما في أعماق الآخرين، لكن هذا المبدع نفسه في حاجة إلى من يسمعه، في حاجة لمن يرى وجهه الحقيقي في الفاترينة الإبداعية، أي في العمل الفني، فلا أحد يرى حقيقة المبدع، إن القراءة النقدية لم تتفهم الأعمال الأدبية بما فيه الكفاية، وصوت القاص الذي يمثله كريم في القصة

هو مهمة غير مفهومة، إن الإبداع ملتصق بذاته، مهجور، لا جمهور له، لا قراء يقبلون عليه بإيجابية، هنا يدخل منتصر القفاش منطقة ما وراء القص، أي فلسفة القص، أي نظرية الإبداع والتلقي التي لا يناقشها النقاد والأدباء والجمهور، إن القاص في حاجة إلى من يراه ويترجم لغته الفنية إلى السياق الاجتماعي، وهذا ما يجعل قصص الاتصال مفتاحاً لقراءة الإبداع وإذا ذهبنا أبعد من ذلك نقول إن قصص الاتصال هي مفتاح قراءة الخطابات المتنوعة في السردية الكونية الحافلة بالعلامات، وهي تفسّر لنا لماذا أصبحت التجربة الذاتية للمبدعين منعكسة بدرجة كبيرة في أعمالهم، فكّما ازداد وعي الإنسان بذاته استطاع أن يستخلص من تجاربه قصصاً تشترك معه فيها الإنسانية المختنقة في نفوسنا لأنه أكثر وعياً من الآخرين بذاك الاختناق.

هذا النوع من السرد يمكن أن نطلق عليه الأدب السيميائي الذي ينقل الخطاب الإبداعي من كونه حكايات ممتعة إلى محاولة لتفسير العالم.

القصة القصيرة جدًا

ق ق ج

القصة القصيرة فن سردي جميل يصوّر تجربة كاشفة للطبع البشري والعلاقات الاجتماعية في موقف درامي محدود بأحداث قليلة، تبدأ من نقطة اتصال وتعرض لأزمة تتطوّر لعقدة، ثم تتضح الأمور فتظهر الصفات الخفية للشخصيات وتتجلى الحقيقة في لحظة ناصعة ممتدة وعميقة، هي لحظة التنوير.

• من القصة القصيرة نشأ فن سردي قريب منها، نابع من قلبها، هذا الفن السردي هو القصة القصيرة جدًا، وقد ساد هذا الفن بسبب تطوّر الإعلام المطبوع وواكب إيقاع القرن العشرين.

• ومع تطوّر الصحافة وكثرة أنواعها ومزاحمة الفن الإذاعي والمرئي لها، ظهر فن نثري سردي مشبّع بلغة الشعر، يعتمد على التصوير الخاطف هو الومضة التي سادت مع وسائل الإعلام الرقمي، والمساحة المحدودة التي تسمح للمرسل بصياغة سرده بدقة ووضوح في حيز مرئي يجذب المتصفح لمواقع الشبكة العنكبوتية.

• فيما يأتي من صفحات سنحاول أن نميّر بين القصة القصيرة جدًا والومضة، وإن كان السياق الثقافي أحياناً لا يضع بينهما حدوداً تسمح لكل فن فيهما أن يكون قائماً بسماته الجمالية ومتحققاً في منابر الإعلام الأدبي بهويته الخاصة.

• القصة القصيرة جدًا: نموذج نجيب محفوظ:

• نستطيع تحديد مفهوم القصة القصيرة جدًا في عبارات موجزة واضحة فنقول:
• القصة القصيرة جدًا نص سردي مكتوب يعرض حدثاً محدداً في حيز مكاني بعينه وزمان يستغرق هذا الحدث الذي تؤديه شخصية أو عدد قليل من الشخصيات، وعدد كلمات القصة القصيرة جدًا يمكن أن يكون خمسين كلمة

وقد يتجاوز ثلاثمائة كلمة، وتشغل هذه الكلمات مساحة تصل من عدة سطور إلى نحو ثلاث صفحات. والسرد في هذا الشكل تعبيرى، لا يتجه إلى المحاكاة ولا يحكي قصة متكاملة، إذ تبدو الأحداث وكأنها مشهد يتكون من لقطة واحدة أو مجموعة لقطات متصلة في مكان واحد، وفي الغالب تكون النهاية مفتوحة، والتشكيل يعتمد على الرمز.

• ويمكن أن نقدم هذا النموذج للقصة القصيرة جدا من حكايات حارتنا لنجيب

محفوظ:

• "وراء قضبان نافذة بدروم يلوح وجه صبي صغير، إذا رأى عابر سبيل أليف المنظر هتف به:

• يا عم..

فيقف العابر ويسأله عما يريد فيقول:

• أودّ أن أخرج.

• وماذا يمنعك؟

• باب الحجرة مغلق.

• ألا يوجد أحد معك؟

• كلا.

• أين أمك؟

• أغلقت الباب وذهبت.

• وأبوك.

• سافر من زمان.

ويدرك العابر الموقف على نحو ما فيبتسم إليه مشجّعا ويذهب، ويلوح وجه الصبي الصغير وراء القضبان وهو يتطلّع بشوق إلى الناس والطريق."

● في هذا النص نجد عناصر القصة القصيرة جدا واضحة:

● التشكيل الجمالي: التصوير بخطوط عامة لا تهتم بالتفاصيل، لكنها تعبيرية

تحاول طرح الأسئلة.

● التجريد: فالخطوط العامة تعتمد في البداية على النكرة التي تمنح الألفاظ

حرية مطلقة في أن تحلق مع القارئ في أفق حر لا يقيدتها بسمات خاصة،

ولا توجد أسماء أو ألوان أو هيئات محددة.

● المكان: صورة مكتملة في مساحة مرئية، لكن هناك ثنائية في تكوين اللوحة

نفسها: فهناك المكان الداخلي (بدروم - حجرة) وهناك المكان الداخلي

(الطريق) وبينهما (نافذة) تسمح بوحدة المكان واكتماله.

● الشخصيات محدودة: مركزها الطفل، ثم توجد شخصية ثانوية تكمل البنية

الدرامية تتمثل في شخصية العابر، وهناك شخصية الأب وشخصية الأم،

يستدعيهما السرد فيتحدث عنهما دون أن يظهرهما في الفضاء التشكيلي.

● الحوار الذي لا يكشف كثيرا لكنه يترك في النفس أسئلة أكثر من الإجابات.

● الحذف: لا نعلم شيئا عن الخلفية الدرامية التي أدت إلى هذا الموقف، ولا نعلم

ماذا يفهم منه العابر.

● النهاية المفتوحة: وهي متصلة بالحذف أيضا، فلا نعرف ماذا سيسفر عنه

الموقف الدرامي.

● الرمز: يبدو النص مغلقا لو حاول القارئ أن يبحث له عن معنى ظاهر من

الدلالات المعجمية للألفاظ، وإنما سيحاول القارئ أن يفهم النص بوصفه

صياغة رمزية للكلمات وعناصر القصة.

● تعدد المعاني بالتأويل، فالرمز يسمح للقارئ بإحلال مفاهيم متنوعة ولا يكتفي

بدلالة أحادية.

● من المعاني التي يمكن استخلاصها من هذه القصة:

- إن الطفل رمز للإنسان الذي نحجزه في أعماقنا ويحاول الاكتشاف والخروج من السياق المحدود الذي يحيط به. وهذا تفسير نفسي في ضوء تفسير فرويد في الكبت لأنه يرى أن الإنسان يتشكل في سنواته طفولته الأولى ويصاب بالعقد النفسية نتيجة ما يتعرض له من زجر.
- إن المعاني الجميلة العميقة في النصوص مثل الطفل المحجوز في بدروم، ولا تخرج هذه المعاني إلا حينما تلتمس من القارئ الذي يصفح النص المساعدة لكي يستخلصها ويحررها من إطار الشكل.

• القصة القصيرة جدا: نموذج صالحة سعد:

- من نماذج القصة القصيرة جدا في الأدب النسائي هذه القصة للكاتبة المغربية صالحة سعد التي تتخذ من رمز شهرزاد علامة دالة على صوت المرأة العربية المبدعة عبر التاريخ:

"قالت شهرزاد:

كان النهر يتدفق في مجراه بسرعة، حين كانت تجلس فوق كرسي متحرك، وتلوح له بحرقة من وراء النافذة بكلتا يديها.

أما هو فكان يعاند التيار المائي الذي يبتلع كل شيء.. كل شيء..

دمعت عيون السلطان تأثرا، فتمتم شاردا في هدوء:

للغرق أشكال كثيرة."

- تعتمد القصة على التصوير المرئي الذي تنقله شهرزاد بصوتها، ولا يمكن فهم عناصر اللوحة التشكيلية التي تصفها شهرزاد إلا بوصفها لوحة رمزية تعبّر عن صراع الإنسان في الحياة.

• الومضة: نموذج فاطمة وهيدي:

- يمكن تحديد مفهوم الومضة في العبارات الآتية:

- الومضة نص نثري سردي محدود الكلمات، قد يشغل سطرا أو سطورا قليلة، وهو لا يتجاوز لقطة واحدة، ويعبر عن فكرة، ويتميز بعنصر المفاجأة.
- النموذج الآتي للأدبية المصرية فاطمة وهيدي يمثل بوضوح فن الومضة في الإبداع السردى:

• "إخلاص"

جلس أمام صديقه الوحيد،

يشكو جحود أبنائه،

ربّت الصديق على قدمه،

وهو يلتهم العظمة."

- إن النص كلمات محدودة، وقد صاغته الكاتبة في شكل الرباعية الحرة المكتوبة في أسطر، فهو سرد أفاد من الشكل الشعري.
- أهم ما في هذه الومضة عنصر المفاجأة، فالقارئ سيستقبل صورة النص الكاملة من الناحية التشكيلية مع آخر كلمة.
- سبب المفاجأة في هذا النص حذف مرجعية الضمير في تعبير "صديقه" حتى ظهر هذا الصديق وعرف القارئ أنه الكلب الذي بقي لبطل الومضة.
- الفكرة الواضحة في النص أن الاحتياج هو الذي يقيم علاقة بين الكائنات، وقد يختلف القارئ مع الكاتبة في ذلك.
- في الشعر العربي القديم نماذج لفن الومضة وإن جاءت في شكل شعري، ومن ذلك قول المنخل اليشكري:

وأحبها وتحبني // ويحب ناقتها بعيري

- فهذا البيت في الشعر العربي ومضة تعبر أصدق تعبير عن فكرة الحب بوصفها حالة شعورية تشترك فيها الكائنات التي تشارك الإنسان في الكون.
- كذلك بيت عمر بن أبي ربيعة:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها // إشارة محزون ولم تتكلم

أنيس منصور إدراك الذات عبر الأمكنة

أنيس منصور (1924 - 2011م) صديق يصحبك لترى العالم من خلاله.

تسافر معه في البلاد، يقدم لك أصدقاء، يحدثك عن كتب وفلاسفة وأفكار وروايات وقصص وحكايات، ربما يبقى معك من مرويّاته كثير أو قليل.

ربما تتذكّر هؤلاء الذين أخبرك عنهم، ربما تبحث عن أصل أفكاره التي يربطها بالفلسفة التي درسها، لكنك في معظم الأحيان لن تجد سوى صورة القاص الذي ينهمر كتابة.

صورة أنيس منصور نفسه وقد جرت في نهر صفحاته يشير لك ويبتسم وهو يمضي في تيار ذهنك.

● عمل أنيس منصور في الصحافة فرض عليه أن يقدم مادة إخبارية ودراسته الفلسفية فرضت عليه أن يصبغ هذه المادة برؤيته.

● وشخصيته الأدبية نسجت تلك المادة بأسلوبه، فغلبت صورة أنيس منصور نفسها على صورة موضوعه الإعلامي.

● في كتابه الأشهر بين كتب أدب الرحلة العربي المعاصر حول العالم في 200 يوم يتحدث عن الزعيم الفلبيني أجينالدو الذي حارب الأسبان وهرب إلى هونج كونج ثم أعاده الأمريكان بشرط أن يعتزل الحياة السياسية. مع أن الموضوع في غاية الأهمية من الناحية الإعلامية نجد أنيس منصور يتخذ من المقابلة موضوعاً فلسفياً تنعكس عليه رؤيته:

"سألت الزعيم أجينالدو عن حياته.. فقال ما معناه.. إنه يقضي وقته كله في التأمل. لعل التأمل الذي يتحدث عنه هو مانسميه عادة بالسرطان.. وسألته: إن كان في نيته أن يكتب مذكرات.. ولا أعرف بالضبط ما الذي قاله الابن لأبيه لكي يقوله لنا، ثم يترجمه الابن..

ولكن بعد مناقشة طويلة بينهما قال الابن مترجماً ما قاله أبوه: لدي الكثير الذي أريد أن أقوله.. ولكن أحسن طريقة لكتابة المذكرات هي أن تكتبها أولاً بأول.. فإذا عدت إلى كتابتها بعد ذلك يجب أن يكون في أوقات متقاربة..

وقال، وأشهد أنني رأيت ابتسامته لأول مرة: عندما مثل يقول إن البذور القديمة لا تنمو!

وقد استغرقني التفكير في هذا الرجل.. فأنا لا أعرفه، ولكن في نفس الوقت كنت مشغولاً به. ولا أعرف ماضيه.

هل هذه النهاية هي التي تشغلني؟ هل إحساس الإنسان بأنه أصبح موضة قديمة هو الذي يخيفني؟ هل هو الإحساس بأن الصدق كأى عملة، في كل يوم لها سعر؟

● لقد أصبح الزعيم الفلبيني مرآة تتعكس عليها رؤية أنيس منصور.

● إن صورة إجينالدو تنزاح من النسيج السردي وتحل محلها صورة ذهنية لإنسان يخشى متغيرات الحياة فيتحوّل إلى مفكر يبحث عن الحقيقة والمعنى والقيمة من خلال الظواهر التي تتجلى أمامه.

● إن أنيس منصور يقدم للباحثين في الأدب والنقد مادة سردية مهمة تحتاج إلى دراسات منها:

● علاقة الذات بالموضوع

- المترجم الضمني في الحوار بين الأغراب
- فعل الاتصال في الحوار ومشاكله
- ميلاد الأفكار في الحوار
- جماليات النص السردي
- اللغة الشارحة في النص السردي
- أسلوبية السرد
- الموازنة بين المواضيع المتشابهة في سياقات متعددة
- القيمة الجمالية والدلالية للتشبيه في مواضع كثيرة.

عزة رشاد

علامات نسوية في السردية

النصف المفقود

لماذا نروي؟

الإجابة التي تجمع الإجابات المحتملة كلها هي: إننا نكتب لنجد شريكا، لنصل إلى شخص ما، في غالب الأمر كان هذا الشخص في داخلنا وعلينا أن نكتب لنستعيده، نرسل حبال السرد لاقتناصه من الجب الذي تركناه فيه طفلا، تركناه لأنه يعوق مسارنا الاجتماعي الذي نرضى عنه لأننا نثبت به النجاح كتلاميذ إبرياء، يفرحون حين يجيبون على سؤال المدرس ثم يكتشفون بعد زمن أن ذاك السؤال لم يكن له قيمة وأن المدرس نفسه كان يضعه وهو مضطر ويبحث له عن إجابة يفرضها علينا لينال رضا المفتشين والموجهين والإداري الذي يوقع قرار ترقيته، ليكتب اسمه بخط أكبر على لوحة تتصدر الغرفة أو تعلو قليلا فوق لوحات الزملاء ويضيف إلى راتبه جنيهاً لن تحسن من وضعه شيئاً، لأن الغلاء يبتلعها قبل أن تأتي.

تكتب عزة رشاد عن نصف الذات الآخر، النصف الذي عاشت معه منذ ولادتها في سبتمبر 1961 والتلاميذ يشترتون الكراسيات والجلاد و"التيكت" بقروش قليلة تناسب المرحلة الاشتراكية، تتفوق على من حولها من أبناء الشرقية، بعضهم أتى من مدن القناة بعد النكسة التي تحدثت عنها بوعي متصل بنهر الطفولة في روايتها "ذاكرة التيه" ستحصل على أعلى المجاميع لتدخل كلية القمة التي تراود معظم التلاميذ وتدرس الطب وتمارس المهنة وتعكس عالم المستشفى في قصصها القصيرة. ستال

مجموعتها "نصف ضوء" جائزة الدولة التشجيعية وتشغل مقعدا في لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

مثل "إيلا" بطلة قواعد العشق الأربعين أو مثل أليف شفق نفسها التي بحثت عن بطلتها في أزمانها المندثرة، تكتب عزة رشاد روايتها وهي تقترب من سن الميلاد الثاني بعد أربعين عاما من النية لتولد المبدعة بين دفتي رواية، تتشابك جدائل الفردي بالجمعي، البنت ذات الوجدان المتوهج والذهن المتقدم والأحلام التي تصل النهار بالليل ساعة إلى صبح هي على يقين منه. الوطن الذي رسمت البنت خريطته كثيرا في كراس الجغرافيا ورتبت حروبه وثوراته ومعاهداته ورؤسائه في كراس التاريخ ورسمت فصوله الأربعة وأطفاله الذين تعالجهم ورجاله ونسائه في كراس الرسم. وكراس السرد الذي لا تستطيع إغلاقه. تكتب عزة رشاد عن عيدان الذرة، شجرة الكافور، البحر الذي تركه المهاجرون، النيل الذي يكتب قصة الوادي، ضوء القمر، سارة عروس القش، أغنيات الفلاحين عن بنات تتزين معاصمهن بغوايش من ذهب وفضة، أعمار منسية، أوقات هاربة، الأخوة الذين يستعيدون قابيل وهابيل، الأحلام التي يرممها أصحابها بين اليقظة والنوم لعلهم يقاسمون أنفسهم شيئا من أنفسهم، لتكون الكتابة مناصرة بين الحلم والواقع.

إن الذات المنقسمة بين "تورا ونورهان" أو بين "هند وياسمين" مكتوب عليها أن تحتفظ بالنصف وتخفي النصف الآخر داخلها وتسمح لعبة التشكيل السيميائي - التي يؤديها قانون الدراما السردية القائم على المواجهة بين طرفين - أن تدفع كل منهما الأخرى ثم تبحث عنها ثم ترى فيها البعد الحقيقي الكامن في أعماقها، العمق الذي يخفيها - مؤقتا - لأنها تخشى مواجهتها، مواجهة نفسها.

إن عزة رشاد تبني من الذات المنقسمة والمتحولة والممتدة من جذر واحد، أو الملتقية في أفق واحد، مجموعة من الثنائيات الرمزية الصارخة رغبة في التواصل مع النفس، الاندماج فيها من جديد بعد معرفتها الصادمة:

"لقتني أناملها.. بدت مخضبة بلون أحمر قان، ابتسمت ابتسامة غامضة، ثم قامت وسارت بثبات وتوازن أدهشاني، وفيما كنت أهم باللاحق بها، تجمدت نظرتي فوق أناملي.. هي الأخرى أيضا مخضبة بلون الدم."

تلك هي التيمة الأثيرة في قصص عزة رشاد. إن الاكتشاف مناصفة، يحدث في لحظة وعي ندرك فيها أن كل الحكايات التي ضفرتها الأمهات المتربعات في حجرات المعيشة بساحة الذاكرة، هي البلورة السحرية التي تتجلى فيها نفوسنا البعيدة، نفوسنا التي نخفيها كي تسافر الأبصار في البشر والأمصار بحثا عنها.

تحكي عزة رشاد عن سطوة العلامات حين تضع المؤسسة التعليمية للذات اسما مختلفا عن اسمها لتفرض على الأطفال قانون التسلط السيميائي الذي يلغي وجودهم ويمزق علاقتهم بتاريخهم الشخصي:

"أصرت السكرتيرة في يومي الأول بالمدرسة أني سمر، أهدق بأنفها الحاد ثم أصرخ: "لا، أنا سحر، أنا سحر". تركت القلم من يدها، والتفتت لزميلتها تحدثها بنفاد صبر عن نسيان الصغار، ثم أخذت تسجل اسمي كما تراءى لها، فبكيت.. مازلت أتذكر تلثم لساني، والتصاق رموشي بالدموع، وأحس ذلك الانسحاق وتلك الرجة تتوغل في لتصوغ شكلا جديدا لمخاوفي."

ستظل "سحر" تبحث عن "سمر" التي قتلتها السكرتيرة بطعنة سميائية نافذة في اللاوعي ليولد الوعي الحقيقي بعد أربعين عاما من التيه في بيداء الواقع الأصفر. وتتمو واحة السرد الخضراء التي ترافق الذات وهي تقدم الطيبة النابغة، بوصفها قاصة مبدعة لزملاء مدرسة الحكايات العالمية المشتركة.

أعمال عزة رشاد القصصية والروائية تضع أمام الباحث مواضيع مهمة في ثقافة المتغيرات الاجتماعية وانقسام الذات بخاصة النسائية على نفسها والدلالة السيميائية للعلامات من حيث اختيار الأسماء التي يتمسك بها أصحابها لأنها أيقونة الذات.

فهرست الكتاب

الموضوع	الصفحة
إهداء مرتبط بالمحتوى	3
المقدمة	
اللغة والمصطلحات السردية	5
لماذا ندرس القصة؟	7
مستهدف المقرر	8
إجراء أولي لتحليل خطاب سردي	10
الإنجاز القصصي المقامة شكل ابتكاري	12
التحرر من المحسنات اللفظية	15
في فن الخبر القصصي	17
الرواية العربية سيرة شكل أدبي	35
نجيب محفوظ	
ثقافة التطور وعبقورية الثلاثية	39
عبقورية العناوين في الثلاثية	41
سيمائيات رقمية	45
في قصص الرعب العصرية	

دراسة نقدية إدراكية لمجموعة قوس قزح

- 55 تأليف أحمد خالد توفيق وتامر إبراهيم
رحاب بسام وجماليات الإدراك
في التدوين السردي نص جمال الدنيا
وحقيقة الأشياء من مدونة
- 72 أرز بلبن لشخصين نموذجاً
وظائف السرد في القصة القصيرة
نموذج من قصة "مسعود الطحان"
- 78 للأديب المصري خليل الجيزاوي
قصص الأحوال
- 83 وعبرية البساطة عند إبراهيم أصلان
قصص الاتصال
اللغة وأزمة التواصل
- 87 عند منتصر الققاش
القصة القصيرة جدا ق ق ج
- 90 أنيس منصور سرديات الرحلة
- 95 إدراك الذات عبر الأمكنة

عزة رشاد علامات ثقافية

98 في السرديات النسوية النصف المفقود
101 فهرست الكتاب