



المقومات الفنية للقصة القصيرة في أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية بين الأدب العربي والأدب الألماني دراسة مقارنة

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب تخصص دراسات أدبية

مقدمة من الباحث
هشام محمد إبراهيم مطاوع

إشراف

الأستاذ الدكتور
طارق مصطفى كامل عبد الباري
أستاذ الأدب الألماني
كلية الآلسن جامعة عين شمس

الأستاذ الدكتور
أسامة موسى السيد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
كلية الآداب - جامعة المنوفية

١٤٣٤ هـ - ٢٠١٤ م



﴿ ت وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾

(الآية رقم ١)
سورة القلم

الإهداء

إلى أمي ، ثم إلى أمي ، ثم إلى أمي ، ثم إلى أبي
إلى هدير سكاني
إلى ريان ومالك جنتاي

المقدمة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم المرسلين .

وبعد....

لقد شهدت القصة القصيرة في مصر وألمانيا تحولاً كبيراً بعد الحرب العالمية الثانية , حيث شغلت مكانة مائزة بين مختلف الفنون الأدبية .

ولقد تأثرت القصة القصيرة في كلا الجانبين , المصري والألماني, بصورة واضحة بالهزيمة الحربية, ففي الجانب الألماني كانت نهاية الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من دمار مادي ومعنوي مؤشراً واضحاً على بداية وعي أدبي جديد, الأمر نفسه حدث في الجانب العربي بعد حرب السابغ والستين.

إن الدراسة تهدف إلى إلقاء الضوء على سياقات ما بعد الحرب في كلا الجانبين, توضيح العلاقة بين هذه السياقات وبين المقومات الفنية للقصة القصيرة.

إن الدراسة تقارن بين علاقتين, العلاقة الأولى تربط بين القصة القصيرة الألمانية وسياقات ما بعد الحرب العالمية الثانية, أما الثانية فتربط بين القصة القصيرة المصرية وسياقات ما بعد هزيمة السابغ والستين.

وقد ارتضى البحث أن يكون عنوانه (المقومات الفنية للقصة القصيرة في أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية بين الأدب العربي والأدب الألماني) حيث تحدد القصد من وراء هذا العنوان في رصد التغيرات التي طرأت على المقومات الفنية الخاصة بالقصة القصيرة في كلا الجانبين, ويجب أن نشير هنا إلى أننا نقصد بالجانب العربي القصص القصيرة المصرية ولا نقصد به القصص العربي على وجه العموم.

والرسالة ترصد بصورة تفصيلية العلاقة بين النواحي الاجتماعية والثقافية من جانب والأدب من جانب آخر، فالدراسات الأدبية لم تعد مقصورة على الجوانب اللغوية الخاصة بالنصوص ولكنها انفتحت على غيرها من المجالات المعرفية الأخرى، فلم يعد بإمكاننا أن نتحدث عن موقف لغوي خالص أو موقف اجتماعي خالص، والدراسة تلقي الضوء على هذه العلاقة في مجالين ثقافيين مختلفين، هما المجال الثقافي الألماني والمجال الثقافي العربي، ولقد أشار غير واحد من النقاد إلى أهمية دراسة هذه العلاقة، أذكر منهم الناقد الألماني "هانس روبرت يابوس" Hans Robert Jauss في كتابه "تاريخ الأدب بوصفه تحدياً".

وهناك تقارب شديد بين فترة ازدهارها في ألمانيا وفي مصر، وارتباط فترة الازدهار هذه بهزيمة حربية كبيرة؛ فالقصة القصيرة الألمانية عاصرت ازدهاراً كبيراً في الثقافة الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك في نهاية الأربعينيات حتى منتصف الستينيات، الأمر الذي ظهر واضحاً في الأعمال القصصية الخاصة بكل من "فولفجانج بورشرت" "Wolfgang Borchert" (1921-1947) و "هينريش بول" "Heinrich Böll" (1917-1985).

وفيما يخص القصة القصيرة العربية فقد شهدت رواجاً كبيراً في فترة الخمسينيات والستينيات وبخاصةً بعد هزيمة ألف وتسعمائة وسبع وستين، الأمر الذي ظهر في القصص القصيرة المنشورة في مجلة جاليري .

ومما لا شك فيه أن أوجه التشابه السابقة ليست مسوغاً لتشكّل تصور يجعل من كلا الأدبين صورةً متطابقةً مع الآخر، فلكل ثقافة آلياتها الخاصة التي تتعامل بها عند معالجة الموضوعات معالجةً أدبيةً، وعلى هذا تظل المقارنة الأدبية مرتكزةً على رافدين أساسيين هما نواحي التشابه ونواحي الاختلاف. مشكلة البحث وأهميته :

يكتسب البحث أهميته من ندرة الدراسات المقارنة التي تتخذ من الثقافة العربية والثقافة الألمانية مجالاً لها، فمعظم الدراسات المقارنة في العربية تدور بين الأدب العربي من جانب والأدب الانجليزي أو الفرنسي من جانب آخر، الأمر الذي يشكل ثغرة كبيرة في الدراسات المقارنة العربية، ويحاول البحث تضيق الفجوة الناتجة عن هذه الثغرة.

ومن الأمور اللافتة وجود أوجه تشابه متعددة بين كتاب القصة القصيرة في كلا المجالين، وذلك مع عدم وجود علاقات مباشرة من التأثير والتأثر، وقد تكون هذه العلاقات المتشابهة ناتجة لمرور كتاب القصة القصيرة العربية والألمانية لعدد من الخبرات المتشابهة، والناتجة عن الهزيمة الحربية القاسية.

وتجدر الإشارة إلى أن الفترة الزمنية التي سوف تغطيها الدراسة، تمثل في كلا الأدبين وعياً أدبياً جديداً لا يتناسب مع المنظورات الجمالية التي سادت قبل هذه الفترة، حتى إن كتاب القصة القصيرة في كلا الجانبين قد عبروا عن ذلك بصورة مباشرة وصريحة فأحد كتاب القصة القصيرة المصرية - محمد حافظ رجب - يقول "نحن جيل بلا أساتذة"، ونفس المعنى تقريباً جاء على لسان فولفجام بورشت عندما وصف جيلهم بأنه جيل وحيد ومتفرد لا يجد من يلقي عليه كلمة الوداع، وأطلق على هذا الجيل مصطلح ألماني شهير هو "جيل بلا وداع" "Generation ohne Abschied"

منهج الدراسة وأدواتها :

الدراسة تسير وفق المدرسة الأمريكية، حيث تقارن بين السمات الفنية والموضوعية الخاصة بالقصة القصيرة العربية ومثيلاتها الألمانية، وذلك من منظور العلاقة بين القصة القصيرة وفترة الأزمة ممثلة في الهزيمة الألمانية في الحرب العالمية الثانية والنكسة المصري.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج أكثر التصاقاً بالعلوم الطبيعية التجريبية فإن المناهج الجامدة لا تتناسب مع طبيعة الأدب حيث إن الظواهر الأدبية غير قابلة للترويض والانحصار داخل النماذج الخاصة بالمناهج العلمية ومن هنا لعبت فكرة المنهجية دوراً كبيراً في الدراسات الأدبية وهي أكثر مواءمة مع الدراسات التطبيقية عنها مع الدراسات النقدية النظرية.

وتتترح خطة هذه الدراسة منهجية تركز علي محاور ثلاثة وهي الجمع والتحليل والمقارنة؛ جمع المعلومات من المصادر الألمانية ومن المصادر العربية وتحليلها ثم مقارنة التصورات والرؤى العربية مع التصورات والرؤى الألمانية. الدراسات السابقة:

يمكن للباحث رصد عدد كبير من الدراسات التي اتخذت من القصة القصيرة في فترة الستينيات موضوعاً لها، ذلك في كل من الجانب الألماني والجانب العربي، غير أن الدراسات المقارنة بين الجانبين نادرة للغاية، حيث إننا لا نجد سوى دراسة واحدة قارنت بين الجانبين، هي دراسة حصلت من خلالها الدكتورة هالة فراج على درجة الدكتوراه من قسم اللغة الألمانية بجامعة القاهرة في علم اللغة الألمانية المقارن عام 2001 عن موضوع "السمات الأسلوبية للقصة القصيرة الألمانية والمصرية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى بداية الستينيات. دراسة مقارنة"، ونشرت الدراسة في كتاب صدر في هامبورج بألمانيا، وأشارت المؤلفة إلى أن الفترة بين نهاية الحرب العالمية وبداية الستينيات تمثل في كلا

الأدبين فترة الازدهار الخاصة بالقصة القصيرة، ولقد تناولت الباحثة أربع عشرة قصةً بالمقارنة، فدرست في الجانب الألماني كل من

الفريد آندرش Alfred Andersch

هينريش بول Heinrich Böll ,

فولفجانج بورشرت Wolfgang Borchert

ماري لويس كاشنيتس Marie Luise Kaschnitz

إليزابيت لانجيسر Elisabeth Langgässer

زيغفريد لنس Siegfried Lenz

فولف ديتريش شنور ;Wolfdietrich Schnurre

فولفديتريش شنور Wolfdietrich Schnurre

وعلى الجانب العربي اختارت المؤلفة كل من نجيب محفوظ ويوسف إدريس وفاروق منيب ومحمد عبد الحليم عبد الله ومحمود السعدني ويحيى حقي ويوسف الشاروني.

والدراسة السابقة أغفلت أن الفترة الزمنية التي شملتها المقارنة فترة تباينت فيها السياقات الثقافية في الجانبين تبايناً كبيراً، وهو يجعل المقارنة مقارنة غير متكافئة، فالمؤلفة نظرت من منظور التشارك الزمن من ناحية وأن هذه الفترة تعكس حالة الازدهار والنضج فيما يخص القصة القصيرة من ناحية أخرى.

وبالنظر إلى الجانب العربي سوف نلاحظ وجود عدد كبير من الدراسات التي عالجت القصة القصيرة المصرية في هذه الفترة، ومما لا شك فيه أن الدراسة سوف تنظر إلى هذه الدراسات بعين الاعتبار، وستحاول أن تفيد منها. نذكر من هذه الدراسات :

1- القصة القصيرة في مصر من 1967 إلى 1973 للدكتور عبد الحميد إبراهيم الصادرة في عام 1982، والدراسة تعرض أشكال القصة القصيرة المصرية في هذه الفترة، وترصد التحولات التي طرأت على أشكال الكتابة الخاصة بالقصة القصيرة .

2- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990 للدكتور خيرى دومة , الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في عام 1998، وكما هو واضح من العنوان يركز الكتاب بصورة واضحة على ظاهرة تتداخل الأنواع متخذاً القصة القصيرة في الفترة من 1960 حتى 1990 مجالاً لرصدها.

3- الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر 1967 - 1984 للدكتور مراد عبد الرحمن مبروك -1989- وتميل هذه الدراسة نحو الجانب التطبيقي بصورة جلية، كما أنها تنظر لعام 1967 بوصفه نقطة تحول كبيرة أثرت بصورة قوية على أشكال الكتابة الأدبية بصفة عامة والقصة القصيرة بصفة خاصة.

وفيما يخص الجانب الألماني فقد شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حالات مختلفة من الانقسامات والتوترات "فبعد نهاية الحرب العالمية الثانية واستسلام الرايخ الألماني في الثامن من مايو عام 1945 بدأت مرحلة جديدة في كل مجالات الحياة." ⁽¹⁾ الأمر الذي ظهر بصورة جلية في المجال الأدبي، الذي شغلت فيه القصة القصيرة مكانة بارزة، وقد صدرت دراسات كثيرة تعالج القصة القصيرة في هذه الفترة منها:

⁽¹⁾ باربارا باومان وبريجيتا أوبرله , عصور الأدب الألماني , ترجمة هبة شريف , عالم المعرفة العدد 278, ص 337

1- "القصة القصيرة الكلاسيكية والحديثة" "لهربرت فوكس وإيكارت ميتلبرج "

الصادر في برلين عام 2005.

- Herbert Fuchs /Ekkehart Mittelberg : *Klassische und moderne Kurzgeschichten. Varianten – kreativer Umgang–Interpretationsmethoden.Texteund Materialien.*

2- "الزمن المحكي في القصة القصيرة الحديثة " لمانفريد دورتساك

الصادر في شتوتجارت 1981 .

- *Erzählte Zeit. 50 Kurzgeschichten der Gegenwart. . von Manfred Durzak*

3- "القصة القصيرة الكلاسيكية الألمانية " لفيرنر بيلمن والصادر في شتوتجارت عام 2003.

- *Klassische deutsche Kurzgeschichten. Hrsg. von Werner Bellmann. Reclam, Stuttgart 2003 [33 Geschichten aus dem Zeitraum von 1945 bis 1965.]*

4- " النثر الألماني القصير " لفيرنر بيلمن و كريستينا هومل الصادر في شتوتجارت عام 2005 .

- *Deutsche Kurzprosa der Gegenwart. Hrsg. von Werner Bellmann und Christine Hummel.*

والأعمال السابقة تولى عناية كبيرة بالفترة من 1945 حتى 1965 نظراً

لما تمثله هذه الفترة من تحول جذري في أشكال القصة القصيرة في ألمانيا.

تنقسم الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول :-

المقدمة :- ونعرض فيها ملخصاً عاماً للموضوع ومنهجية دراسته .

التمهيد : نعرض فيه تعريفاً نظرياً بالقصة القصيرة بوصفها جنساً أدبياً، إلى جانب تعريف الوعي الأدبي الجديد الذي ظهر بعد نهاية الحرب ممثلاً

في المجموعة 47 في الجانب الألماني وكتاب مجلة جاليري في الجانب المصري.

الفصل الأول: نعرض فيه تعريفاً موجزاً للأدب المقارن ومدارسه المختلفة, كما نعرض لأهم المصطلحات والمجالات المعرفية المرتبطة بالدراسات المقارنة, ونختتم هذا الباب بعرض للسياقات السياسية والاجتماعية في كلا الجانبين.

الفصل الثاني : يدور هذا الباب حول المفاهيم المتعلقة بالسرد والقصة القصيرة, ونحدد فيه المقومات الفنية التي نتناولها في الجانب التطبيقي.

الفصل الثالث : ينقسم هذا الفصل على قسمين, يتناول القسم الأول الجانب التطبيقي العربي والثاني نعالج فيه الجانب التطبيقي الألماني, وقد تناولت الدراسة التطبيقية في الجانب الألماني أعمالاً لستة كتاب, حيث عرضت الدراسة قصة "فرانس كافكا" " في انتظار العدالة" لكي يتعرف القارئ العربي من خلالها على المقومات الفنية للقصة القصيرة الألمانية قبل الحرب العالمية الثانية, ثم عولجت أربع قصص لفولفجانج بورشرت Wolfgang Borchert, ومن كتاب المجموعة 47 تم اختيار أعمالاً لفريدريش شنوره " [Wolfdietrich Schnurre](#) " ولهينرش بول Heinrich Böll ولإلزي آيشنجر Ilse Aichinger ولبيتير بيكسل Peter Bichsel , وقد فاز بول وآيشنجر وبيكسل بجائزة المجموعة 47 السنوية.

الخاتمة : وفيها نعرض أهم النتائج الخاصة بالدراسة .

التمهيد

تعد القصة القصيرة فناً حديثاً ؛ حيث شهدت الولايات المتحدة الأمريكية بداياته الأولى، ذلك على يد الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو (1809-1849) Edgar Allan Poe , ولقد شهدت القصة القصيرة انتشاراً واسعاً في مختلف أنحاء العالم بعد ذلك , حيث وجدت في انتشار الصحافة وسيطا مثاليا ساعد على انتشارها ووصولها إلى عدد كبير من القراء , ومما لا شك فيه أن حجم القصة القصيرة جعل منها خيارا نموذجيا للصحف , فمن خلال القصة القصيرة قدمت الصحافة تجربة أدبية كاملة للقارئ , يستطيع قراءتها في عدد واحد , الأمر الذي لا يتم مع الرواية حيث يقف طول حجمها حائلا دون ذلك , حيث تنشر الروايات غالبا بصورة متتابعة في أعداد الجريدة , وهذا الأمر يعكس أمراً شديداً الأهمية بالنسبة للتفريق بين القصة القصيرة والرواية , هو وحدة التلقي في القصة القصيرة وتدرج التلقي في الرواية , فمستقبل القصة القصيرة يقرأ العمل القصصي في جلسة واحدة , أما قارئ الرواية فيقرأ العمل القصصي عبر سلسلة من التلقيات يبقى فيها المتلقي واحداً , إلا أن سياقات التلقي تختلف مع كل فعل جديد للتلقي . ووحدة التلقي من السمات التي تربط القصة القصيرة بفن المسرح , غير أن التلقي المسرحي يختلف عن تلقي القصة القصيرة , ذلك لأن التلقي المسرحي عياني أما التلقي القصصي تلقي غير عياني , فشخص المسرح حاضرة أمام المشاهد يراها بعينه , ويسمعه بأذنيه , أما شخص القصة القصيرة فتتراءى للقارئ , ليرسمها في خياله , والفارق كبير بين الرؤية البصرية والرؤية الخيالية , فالرؤية الخيالية تسمح للقارئ بمساحة أكبر من الحرية , الأمر الذي يقلص في التلقي المسرحي .

ومن هنا تكتمل وحدة الانطباع التي أشار إليها آلان بو في تعريفه للقصة القصيرة بوحدة أخرى هي وحدة التلقي , هذه الوحدة التي تتمتع بقدر من الاستقرار , فبالنظر إلى الحدث في القصة سنجد في فترة بدايات القصة القصيرة حدثاً واحداً يسير في اتجاه واحد متصاعداً والأمر نفسه سوف نجده في الزمن

أيضا وأحيانا في المكان، وهذه الوحدات الثلاثة، وحدة الحدث ووحدة المكان و وحدة الزمان كانت أهم السمات الخاصة بالدراما الأرسطية، وقد كانت هذه الوحدة موضع اعتبار النقاد والمنظرين عند تعريفهم للقصة القصيرة، فالدكتور الطاهر أحمد مكي في تعريفه للقصة القصيرة يؤكد على إنها " لا تنمي أحداثا وبيئات وشخصا وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير"⁽²⁾

غير أن القصة القصيرة شأنها شأن جميع الفنون الأدبية تتأبى على كافة محاولات حصرها داخل إطار محدد، ففي قصة ما بعد 67 سوف نرى أحداثا متشعبة في القصة القصيرة غير أن هذه الأحداث تحتفظ في جوهرها برابط يجمعها كلها في وحدة تتجاوز الحدث الواحد، في انعكاس واضح لحالة التشظي التي ضربت الوجدان العربي بعد النكسة. والأمر نفسه يظهر في القصة القصيرة الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية .

القصة القصيرة في التراث

كثيرا ما تتنازع المصطلحات فيما بينها حتى يستقر المسمى الخاص بالتيارات الجديدة في الحياة الأدبية، كما حدث في مصطلح الأدب المقارن، الذي استقر على هذه التسمية بعد أن تنازعت مسميات عدة، الأمر الذي تم أيضا مع مصطلح "السرد" غير أن مصطلح القصة القصيرة لم يشهد هذه التنازعات، بالرغم من وجود بعض الأجناس الأدبية قريبة الشكل من القصة القصيرة مثل المقامة العربية وقصص الأطفال الخيالية الألمانية، وقد لقي مصطلح :

(2) د الطاهر مكي، القصة القصيرة، دراسات ومختارات، دار المعارف، الطبعة الثامنة، 1999، القاهرة ص 98 .

"القصة القصيرة" "short story"

شيوياً لافتماً بين مختلف اللغات فترجم المصطلح ترجمةً حرفيةً في اللغة العربية, وكذلك في اللغة الألمانية. وقد يكون مرجع ذلك إلى كون القصة القصيرة ظهرت وهي تحمل سماتها الخاصة بها التي جعلت المسميات القديمة لا تصلح أن تطلق على الجنس السردي الجديد, و بانتشار مصطلح " القصة القصيرة " أصبحت سمة القصر هي الأكثر ارتباطاً بهذا الفن الجديد , الأمر الذي يظهر في التعريفات الخاصة بالقصة القصيرة , كأن تعرف بأنها قصة تقرأ في وقت محدد قصير أو بأن عدد كلماتها لا يزيد عن عدد محدد من الكلمات , أو أن قراءتها تتم في جلسة واحدة , ومثل هذه التعريفات لا تتطرق إلى ماهية القصة القصيرة ولكتها تركز فقط على مظهر خارجي شكلي فقط ولهذا ظهرت تعريفات أخرى تغطي الجوانب التي أغفلتها التعريفات الشكلية السابقة⁽³⁾ , وهو ما سوف يتم معالجته في موضع لاحق من البحث .

إن القصة القصيرة فن أجنبي المنشأ بالنسبة إلى الثقافتين العربية والألمانية , غير أننا لا نعدم وجود عدد كبير من الأشكال السردية في كلا الثقافتين تقترب اقتراباً كبيراً من فن القصة القصيرة مثل المقامات العربية و " الأقصوصة الألمانية " "Die Erzählung" .

ولقد قدم لنا الأستاذ الدكتور الطاهر مكي في كتابه "القصة القصيرة, دراسة ومختارات صورة موجزة وشاملة في الوقت نفسه لتاريخ الأشكال القصصية القصيرة في التراث العربي بداية من القص على لسان الحيوان ومروراً بالأسطورة

(3) لمزيد من التفاصيل يرجى الرجوع إلى ماري لويز برات, القصة : الطول والقصر, ترجمة محمود عياد , مجلة فصول, المجلد الثاني , العدد الرابع 1982 .
■ شكري عياد : القصة القصيرة في مصر , دار المعرفة , القاهرة 1979 .
■ فرانك أوكنور : الصوت المنفرد , ترجمة محمود الربيعي .
■ الطاهر أحمد مكي , القصة القصيرة , دراسة ومختارات , دار المعارف 1977 .
■ آيات رايد , القصة القصيرة , ترجمة د. منى مؤنس , الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990

والخرافة كما توقف أمام القصص في الشعر العربي القديم والقصص في القرآن الكريم ثم ختم حديثه عن القصة في التراث العربي بعرض لألف ليلة وليلة والمقامات التي تمثل أحد أهم وأقرب الأشكال في القص العربي إلى القصة القصيرة من حيث الشكل والحجم، أما من حيث الخصائص الفنية في تبعد عن الخصائص الفنية للقصة القصيرة الحديثة، إلا أنها تقترب من الخصائص الفنية للقصة القصيرة ولكن في بداياتها الأولى .

ويزخر التراث القصصي الألماني بأنواع قريبة الصلة بالقصة القصيرة مثل:

- Das M ärchen قصص الأطفال الخرافية .
- Die Fabel قصص تعليمية على لسان الحيوان .
- Die Sage قصص شفوية فيها أحداث فنتازية.

إن ظهور أشكال سردية في السياقين العربي والألماني ليس مبررا للجزم بأن أصل القصة القصيرة عربي أو ألماني فالأشكال السردية قديمة قدم الإنسان نفسه، فالحكي فعل إنساني أصيل، فالطفل لم ينم إلا مع حكايات الأم أو الجده، ومنذ ذلك اليوم والإنسان يتخذ من الحكي دون غيره من تقنيات الأدب صاحباً له في كل أفعاله الإنسانية، نحكي ونحن نأكل نحكي ونحن نعمل، بل وكثيراً ما نقع فريسة لشهوة الحكي عندما نستمع مجبورين إلى حكايات نحفظها عن ظهر قلب، إلا أن الحكاء يفرضها علينا قصراً .

فالحكي فعل إنساني عند كل الشعوب، والمهم لنا هو أن ننسب الفضل لأهله، وحتى ولم نكن نحن أهله .

وكما عرف التراث العربي ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة عن طريق الترجمات عرفها التراث الألماني عن طريق الترجمات أيضاً ويبقى الفرق في أن التراث العربي عرف هذه الأشكال القصصية عن طريق الترجمة المباشرة من لغاتها

الأصلية إلى العربية , أما التراث الألماني فقد تعرف على هذه الأشكال القصصية عن طريق الترجمات الوسيطة, حيث لعبت اللغة العربية حلقة الوصل بين اللغة الأصلية واللغات الأوروبية, ومما لا شك فيه أن لمثل هذا النوع من الترجمات غير المباشرة أثر كبير على المعنى الخاص بالنص الأصلي , ذلك لأن الترجمة في الأساس تمثل قراءة للنص وعلى هذا تكون الترجمة الغير مباشرة قراءة للقراءة.

وعلى هذا يمكن رصد أولى علاقات التشابه بين الثقافة العربية والثقافة الألمانية؛ فالقصة القصيرة فن دخل على كلا الثقافتين, اللتان شهدتا عبر تراثهما السردى فنونا قريبة الصلة بالقصة القصيرة.

ومن اللافت أن دخول القصة القصيرة في كل من الثقافة العربية والثقافة الألمانية كان في فترة واحدة تقريباً؛ فلقد دخل هذا الفن في الثقافة الألمانية مع بدايات القرن العشرين وهي الفترة نفسها التي دخلت فيها القصة القصيرة في الثقافة العربية.

وبالرغم من هذا التشارك الزمني يجب أن نشير إلى أن عملية تطور القصة القصيرة في ألمانيا شهدت فترة انقطاع تام في فترة الحكم النازي لمدة تقترب من العشرين عاماً, الأمر الذي ألقى بظلاله على السلسلة التاريخية لهذا الفن في ألمانيا, أما سلسلة التطور الخاصة بالقصة القصيرة في مصر فلم نشهد مثل هذا الانقطاع .

وبالرغم من هذه القطيعة عادت القصة القصيرة الألمانية في الظهور على الساحة الأدبية في قوة عجيبة لتشغل مكانة بارزة خلال سنوات قليلة بعد الحرب, ومن الأمور العجيبة وغير المقبولة ما ذهب إليه فرانك أوكنور في كتابه عن القصة القصيرة " الصوت المنقرد" الذي ترجمه للعربية الدكتور محمود الربيعي

من أن "ألمانيا ليس لها مكانا متميزا في حقل القص" (4) ففي الوقت الذي نشر فيه الكتاب عام ألف وتسعمائة وثلاث وستين كانت القصة القصيرة في ألمانيا تشغل مكانة عالية في الأدب الألماني منذ ما يقرب من عشرين عاما, كما أن هذا الحكم العام والمطلق الذي ينفي عن ألمانيا أية مكانة في مجال القص يتعارض بصورة كبيرة مع حصول الروائي هيرمان هيسه Hermann Hesse في عام 1929 وكذلك الروائي الألماني توماس مان Thomas Mann في عام 1946 على جائزة نوبل للآداب.

وبعد ظهور الكتاب بتسع سنوات كانت ألمانيا تحتفل بحصول هينرش بول رائد القصة القصيرة على الجائزة نفسها.

ولعل فوز ثلاثة من كتاب السرد الألمان على الجائزة الأكبر في العالم في خلال خمسين عاما يدل على المكانة السامية للألمان في الأدب عامة وفي القص بصورة خاصة.

ومن علاقات التشابه بين القصة القصيرة العربية والقصة القصيرة الألمانية التقارب الشديد بين فترة ازدهارها في ألمانيا وفي مصر, وارتباط فترة الازدهار هذه بهزيمة حربية كبيرة؛ فالقصة القصيرة الألمانية عاصرت ازدهاراً كبيراً في الثقافة الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية, وذلك في نهاية الأربعينيات حتى منتصف الستينيات, حيث كان للقصة القصيرة

مكان الصدارة ليس بين الفنون القصصية فقط ولكن بين فنون الأدب جميعها من قص وشعر ومسرح, وذلك عن طريق الأعمال القصصية الخاصة بكل من :

"فولفجانج بورشرت" " " Wolfgang Borchert " (1921 - 1947).

(4) فرانك أوكونور, الصوت المنفرد. مقالات في القصة القصيرة. ترجمة محمود الربيعي . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ص 30 .

و "هينريش بول" Heinrich Böll " (1917 - 1985).

ومن الأمور التي يجب ذكرها والتأكيد عليها الدور الذي لعبه الكاتب الألماني فولفجانج بورشرت الذي شكل ظاهرةً متفردةً في عالم القصة القصيرة الألمانية، حيث مثلت كتاباته بصورة واضحة جيل جديد من الأدباء الشبان الذين نشروا أعمالهم للمرة الأولى بعد الحرب العالمية الثانية. كما كانت كتابات بورشرت مؤشر على ميلاد تيار أدبي جديد سيظهر وينتشر بصورة كبيرة في نفس العام الذي مات فيه وهو :

أدب الأطلال⁽⁵⁾

▪ Die Truimmerliteratur

▪ Die Kahlschlagliteratur

وهذا التيار يطلق على كافة أنواع الكتابة الألمانية التي صورت المأساة الألمانية بعد الحرب فعرضت صورة حقيقية ومريرة في الشعر والقص والمسرح، وتعد مسرحية فولفجانج بورشرت "بالخارج أمام الباب" النموذج الذي تجلت فيه كافة السمات الخاصة بهذا التيار الأدبي .

وفيما يخص القصة القصيرة المصرية فقد شهدت نهضةً كبيرةً في فترة الخمسينيات والستينيات وبخاصةً بعد هزيمة ألف وتسعمائة وسبع وستين، الأمر الذي ظهر في كتابات نجيب محفوظ (1911-2006) ويوسف إدريس (1927-1991) من جيل الرواد ويحيى الطاهر عبد الله (1938-1981) ومحمد حافظ رجب (1935) وغيرهما من جيل الشباب .

وقد يشغل محمد حافظ رجب موضعاً هاماً في بحثنا هذا، ذلك بسبب كتاباته التجديدية في القصة القصيرة، فلقد نشر أول أعماله الأدبية في مجلة القصة عام

(5) تعريف المصطلح وتاريخه يذكر بالتفصيل في الجانب التطبيقي من الرسالة .

ألف وتسعمائة وأربع وخمسين وكانت قصة قصيرة بعنوان "الجلباب" وفي عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين - بعد نهاية الحرب بعام واحد - نشر مجموعتين هما "غرباء" و "الكرة ورأس الرجل" متأثراً بالأحداث المختلفة التي عاصرها جيل يحاول أن يجد لنفسه موضع قدم على ساحة أدبية تعج بكبار النقاد، غير أننا يجب أن لا نخلط بين زمنين ، الأول هو زمن كتابة العمل، والثاني زمن نشره، فقد يتوهم البعض - وأنا منهم- أن الحرب هي العامل الأساسي الذي أثر على حافظ رجب، ذلك بسبب الخلط بين الزمنيين ، غير أن محمد حافظ رجب نفى ذلك تماماً في حديث جمعني به في بيته بحي الورديان في الإسكندرية في السابع والعشرين من أغسطس عام ألفين واثنى عشر، ذلك اللقاء الذي استمر أكثر من ساعتين، لا يتكلم إلا بعد تفكير طويل، ولكنه عندما تكلم كان في قمة التركيز، حيث قال أنه عاش في نهاية الخمسينات سلسلة من النكسات الاجتماعية والاقتصادية ختمتها النكسة الحربية، التي لم تمثل له سوى حدوث أمر توقعه من قبل بوصفه نتيجة حتمية للنكسة الاقتصادية والسياسية .

لقد شكلت كتابات محمد حافظ رجب نمطاً مغايراً لأنماط الكتابة بصورة يمكن وصفها بأنها كسرت أفق التوقع السائد في ذلك الوقت. حيث اختلف النقاد حول ما يكتبه حافظ رجب، ولا غرابة في ذلك حيث كانت كتابات محمد حافظ رجب كاسرة لأفق توقع القراء والنقاد على حد سواء، الأمر الذي سوف يتم عرضه بالتفصيل في موضع لاحق من البحث .

الهزيمة الحربية ودورها في تشكيل وعي أدبي جديد :

ومن الأمور اللافتة وجود أوجه تشابه متعددة بين كتاب القصة القصيرة في كلا الجانبين، وذلك مع عدم وجود علاقات مباشرة من التأثير والتأثر، وقد تكون هذه العلاقات المتشابهة ناتجة لمرور كتاب القصة القصيرة العربية والألمانية لعدد من الخبرات المتشابهة الناتجة عن الهزيمة الحربية القاسية، تلك الهزيمة

التي مهدت الطريق في كلا الجانبين لظهور وعي خاص بعصر جديد " Epochenbewusstsein"، والوعي الأدبي للعصر⁽⁶⁾ أحد أهم المصطلحات التي أسس عليها هانس روبرت ياكوس (Hans Robrt Jauss) نظرية الاستقبال، حيث عالج بصورة مستفيضة هذا المصطلح في ضوء دراسته قضية الصراع بين الأصالة والمعاصرة، حيث تعرض ياكوس للعلاقة المتغيرة طوال العصور الوسطى مع علوم الأنتيكة، فتارة ما كانت هذه العلاقة علاقة تقارب، وتارة ما كانت علاقة تنافر وتباعد، فلكل عصر أدبي ظروفه وأحواله التي تكسبه خصوصية يتفرد بها عن غيره من العصور، وإذا افتقد العصر هذه الخصوصية تسقط عنه مشروعيته أو ماهيته، وينمحي في عصر آخر.

إن فترة نهاية الحرب في كل من الجانبين شهدت تجديدا للصراع الدائم بين القديم والحديث، غير أن هذه الفترة عكست رفضا صارخا من قبل الجديد إلى كل ما كان له صلة بالقديم، الأمر الذي يظهر فيما أطلق عليه في الجانب الألماني: نقطة الصفر (Der Nullpunkt).

حيث أطلق البعض على الكتابات الألمانية بعد الحرب بأنها كتابات تبدأ من الصفر، منقطعة الصلة بكل ما ينتمي إلى الماضي، وأظن هذا الكلام لا يمكن القبول به في الحياة الثقافية عامة والأدبية خاصة، فالتأثر بالماضي موجود لا محالة غير أنه يتخذ أشكالا مختلفة، فقد يصل إلى المحاكاة المتكلفة أو يصل إلى الرفض التام له والبعد عن كل ما يقرب منه، وأظن أن هذا البعد والرفض الشديد للماضي ليسا إلا تأثر به ولكن تأثر عكسي .

ويقصد ياكوس بمصطلح - وعي العصر - " Epochenbewusstsein" الرؤية الجديدة الخاصة بهذا العصر حيث تؤثر هذه الرؤية الجديدة في تشكيل

⁽⁶⁾ لمزيد من التفاصيل، السياق الثقافي لنظرية استقبال النص بين الدراسات العربية والدراسات الغربية، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية الآداب جامعة المنوفية 2011، للباحث .

ماهية الجمال غير المطلقة، فماهية الجمال ماهية نسبية لا تختلف فقط من فرد إلى آخر، لكنها تختلف أيضاً من وقت إلى آخر، ومن أمة إلى أخرى، فالجمال لا يتعلق بطبيعة الأشياء، لكنه يتعلق بالوعي المدرك لها، ومادام هذا الوعي يختلف من عصر إلى آخر فسوف يختلف الجمال أيضاً من عصر إلى آخر، وياوس هنا متأثر بصورة كبيرة بالفلسفة الظاهراتية، التي ألغت ثنائية الذات والموضوع لأن الإدراك من المنظور الظاهراتي إدراك لشيء ما، فلا يمكن للذات أن تدرك دون أن يكون هناك موضوع للإدراك، ولا يمكن أن يدرك الموضوع دون ذات مدركة، فالوعي على وفق هذه الفلسفة لا يمكن النظر إليه بصورة مستقلة عن الموضوع المدرك فالوعي دائماً وعي بشيء أي وعي بموضوع وكما أنه لا يوجد وعي مستقل عن موضوعه لا يوجد أيضاً موضوع مستقل عن الوعي المدرك له.

ويعرض ياوس إلى "بودلير" ⁽⁷⁾ (Charles-Pierre Baudelaire) مبيناً كيف كان لديوانه "Fleurs de mal" "أزهار الشر" تأثير كبير بوصفه ثورة علي مقاييس الجمال الشعرية السابقة له، ويرى ياوس أن هذه الثورة لم تكن ثورة شكلية فقط من خلال ما يطلق عليه قصيدة النثر، ولكنها كان ثورة موضوعاتية أيضاً، وذلك من خلال معالجته مجموعة من الموضوعات التي كانت قبل ذلك على هامش الاهتمام الشعري، الأمر الذي يظهر أيضاً عند معالجتنا للأعمال القصصية التي ظهرت بعد الحرب عند كلا الجانبين فالموضوعات التي عالجتها القصة القصيرة بعد الحرب اختلفت بصورة واضحة عن التي عالجتها قبل الحرب، ولم يقتصر التغيير على الجانب الموضوعاتي فقط ولكنه تطرق إلى الجانب الشكلي، فعلى سبيل المثال قصة "الدفنة" (Das Begräbnis) للكاتب الألماني فولفديتريش شنوره، (Wolfdietrich Schnurre) كتبت في شكل طباعي

(7) شارل بودلير 1821-1867 شاعر وناقد فني فرنسي. بودلير بدأ كتابة قصائده النثرية عام 1857.

مختلف تماماً عن الشكل القديم, الأمر نفسه سوف نجده في بعض القصص القصيرة المصرية المنشورة بعد هزيمة السابع والستين.

إن يابوس يرى أن التحول الذي أحدثه بودلير مرجعه إلي عالم المدن والتقدم الصناعي الهائل، فلم تعد الطبيعة التي خلقها الله هدفاً للمحاكاة كما كانت في العصر الأرسطي، إنما حلت محلها طبيعة أخرى صنعها الإنسان، فالوعي الجديد الخاص بعصر المدن الكبيرة التي عاش فيها بودلير أحدث تغييراً كبيراً في المقاييس الخاصة بالجمال, الأمر الذي شهدته الحياة الثقافية الألمانية والمصرية بعد الهزيمة .

إن السياقات التي صاحبت الهزيمة في كل من الجانبين كفيلة بأن تشكل وعياً أدبياً جديداً, الأمر الذي ظهر بصورة جلية في القصة القصيرة, حيث تغيرت النظرة الخاصة بالأدب ودوره في المجتمع الألماني, حتى وصل الأمر إلى أن يصف البعض الأدب بأنه مضیعة للوقت, وبذلك يصبح الأدب ممارسة غير مرغوب بها, ويرجع ذلك إلى عملية تسييس الأدب التي مارسها النظام النازي طوال الثلاثينيات والأربعينيات في القرن الماضي, الأمر الذي أدى إلى رفض الكتاب بعد الحرب العالمية الثانية لأشكال الكتابة الأدبية القديمة والبحث عن وسائل تعبيرية أخرى جديدة , وهو ما ظهر واضحاً في - Konkrete Poesie - الأدب المجسم الذي أدخل الكثير من المؤثرات المرئية في الكتابة الشعرية .

ويمكننا أن نرصد حالة مشابهة للحالة السابقة في الجانب المصري بعد هزيمة السابع والستين فلقد تغيرت صورة الأدب في الجانب العربي بصورة كبيرة بعد الهزيمة, حيث يمكننا أن نلاحظ ذلك بصورة واضحة في الكتابات الخاصة برواد القصة القصيرة, وهو ما أشار إليه هيثم الحاج علي في أطروحته للدكتوراه حيث يرى " أن فترة الستينيات قد شهدت تطوراً واضحاً في إنتاج القصة القصيرة , وأن هذه الفترة قد امتازت بالتحويلات الاجتماعية والإيدولوجية والسياسية لاسيما

في ثلثها الأخير، الأمر الذي انعكس بدوره على الإبداع الأدبي عموماً،
والقصصي على وجه الخصوص. " (8)

إن هذا الوعي الجديد كفيلاً بأن يجعلنا نقوم بإعادة النظر في مصطلح
الستينيات، كونه يعبر عن فترة تمتد لتشمل عشر سنوات غير متجانسة تماماً،
حيث إن السنوات الثلاثة الأخيرة قد شهدت حدثاً سياسياً كبيراً أثر على كافة
مناحي الحياة وتقتصر الدراسة أن نقسم تاريخ الأدب المصري إلى ما قبل حرب
السابع والستين وما بعد حرب السابع والستين .

وقد يكون ياوس قد بالغ في تقديره لدور الوعي الخاص بالعصر، ودوره في
تشكيل ماهية الجمال، كما أغفل أن هذا الوعي الخاص بالعصر وعي داخل
العقل الإنساني، فالإنسان يمثل المشترك القائم بين هذه المتغيرات، ومن ثمَّ يظل
هناك مشترك بين معايير الجمال يمثل إطاراً عاماً لهذه المقاييس المختلفة، وهذا
ما يجعل أعمالاً مثل أعمال جوته وأعمال شكسبير تُقرأ حتى اليوم محتفظة
بسلطتها التأثيرية الجمالية علي القراء المنتمين إلى عصور مختلفة، لكل منها
وعيه الخاص.

ولهذا سوف تحاول الدراسة أن لا تغفل هذا المشترك الإنساني في الكتابات
القصصية عند كلا الجانبين .

إن الفترة الزمنية التي سوف تغطيها الدراسة، تمثل في كلا الأدبين وعياً
أدبياً جديداً لا يتناسب مع المنظورات الجمالية التي سادت قبل هذه الفترة، حتى
إن كتاب القصة القصيرة في كلا الجانبين قد عبروا عن ذلك بصورة مباشرة
وصريحة فأحد كتاب القصة القصيرة المصرية – محمد حافظ رجب – يقول
"نحن جيل بلا أساتذة"، ونفس المعنى تقريباً جاء على لسان فولفجانج بورشت

(8) هيثم الحاج علي، آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات.

عندما وصف جيلهم بأنه جيل وحيد ومتفرد لا يجد من يلقي عليه كلمة الوداع، وأطلق على هذا الجيل مصطلح ألماني شهير هو:

"جيل بلا وداع" "Generation ohne Abschied" .

وعلى الرغم من اختلاف السياقات الخاصة بالمقولتين فإنهما يعكسان حالة من الانعزالية والرفض الشديد إلى الآخر - الجيل السابق - في لحظة تاريخية هامة عند كلا الجانبين .

حيث عاش فولفجانج بورشت حياة تملأها الصدمات مع الآخر الداخلي والآخر الخارجي، حيث شارك في الحرب العالمية الثانية، وفي الوقت نفسه اتهمه الآخر الداخلي - النظام النازي - بمعاداته وتعرض لمحاكمة ظالمة، وعلى هذا فقد عاش حالة عداء مع الآخر.

حالة العداء هذه نجدها أيضاً عند محمد حافظ رجب، حيث تعرض أكثر من مرة للتحقيق من قبل رجال أمن الدولة، وعندما انتقل من الإسكندرية للقاهرة عاش حالة عداء كبير مع الآخر القاهري.

المجموعة 47 وجاليري 68

ومن الأمور اللافتة ظهور حركتين أدبيتين مثلتا الجيل الجديد من الكتاب وهما المجموعة 47 في ألمانيا وشباب مجلة جاليري 68 في مصر، وللتسمية دائماً دلالاتها فالعرب يقولون "الجواب بان من عنوانه" فربط اسم الحركتين بزمان ما له دلالة التحول والتغيير فالزمان متغير متحول في كل لحظة أما المكان فيدل على نوع من الاستقرار النسبي، ويدل عدم وصف المجموعة 47 بأية أوصاف عدا الزمان على شمولية مضمونها ونزعتها الإنسانية، أما التسمية الخاصة بجاليري 68 فبالإضافة إلى الدلالة الشمولية السابقة فهي تشير إلى ربط الأدب بغيره من الفنون مثل الفن التشكيلي ويظهر هذا واضحاً من خلال بعض كتابها

الذين كان لهم إسهامهم الكبير في جانب الفنون التشكيلية مثل الدكتور الدسوقي فهمي الذي كتب القصة القصيرة وترجم قصصا لكافكا ومن الأمور الغريبة عدم الاستقرار على اسم للمجلة ففي مقال ادوار الخراط في عدد فبراير لعام 1971 نجده يسقط اسم جاليري تماما من مقاله الافتتاحي في العدد "لماذا 68 ؟ ولماذا كان يجب أن تستمر؟ وجهة نظر شخصية" وفي عدد يونيو 1968 ظهرت المجلة تحت اسم "مجلة 68 الأدباء".

ولقد عبرت الحركتان بصورة كبيرة عن جيل الشباب بعد الحرب في كل من الجانبين، دون أن يكون لهما برنامج سياسي محدد، الأمر الذي يتضح بصورة كبيرة في التصدير أو البيان الأول في العدد الأول للمجلة جاليري 67، الذي كتبه أحمد مرسى حيث يقول فيه :

" يعيش الوطن العربي هذه الأيام، تجربة مخاض عظيمة وأليمة، ذلك لأن النكسة العسكرية التي حلت بأممتنا لم تكن نهاية في حد ذاتها بل كانت الثمن الفادح للوقوف على الحقيقة عارية، وهذه الحقيقة هي الأرض الصلدة التي نقف عليها بأقدامنا اليوم، في انتظار لحظة الميلاد المجيد، وبصدور العدد الأول من مجلة 68 في ظل الأحداث التاريخية والمصيرية التي تشهدها البلاد..."⁽⁹⁾

تجدر الإشارة هنا إلى أن "الحقيقة العارية" التي ذكرها أحمد مرسى كانت أحد مطالب جيل الكتاب الشبان في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، فالبحت عن لغة حقيقية جديدة غير مراوغة ولا كاذبة كان رد فعل للغة الحماسية الكاذبة الخاصة بالدعاية النازية الألمانية في فترة تولي هتلر للحكم في ألمانيا، ففولفجانج فايراوخ يشير إلى أهمية التعبير عن الحقيقة بقوله "إن الجمال شيء جميل. أما الجمال دون حقيقة فهو شر، لكن الحقيقة دون جمال شيء أفضل ... إن الذي

(9) جاليري العدد الأول مايو 1968 ص 2 .

يريد اقتلاع الشوائب من الجذور عليه أن يبدأ أولاً باللغة والجوهر والشكل. أي من الأبجدية " (10)

لقد حرص القائمون على مجلة جاليري على أن تظل المجلة أدبية خالصة لا دخل للسياسة فيها بأي حال من الأحوال طوال فترة صدورها من عام 1968 حتى عام 1971، الأمر الذي يبدو جلياً في ما كتبه إدوارد الخراط في العدد الأخير، والذي صدر في فبراير 1971 تحت عنوان "لماذا 68؟ ولماذا يجب أن تستمر؟ وجهة نظر شخصية جداً" قائلاً "نحن جماعة لا يربطنا إلا أننا نريد أن نكون أوفياء لحقيقتنا، وحقيقتنا في الفن" (11) ثم يحذر الكاتب بعد ذلك من مخاطر الارتباط باتجاه سياسي بعينه حيث يرى أن أخطر مزلق يمكن أن تتري فيه جاليري 68 أن تضع لنفسها 'بياناً'، وأن تتخذ موقفاً لنفسها، وأن تصدر عن عقيدة.

وبعد ذلك تمنى إدوارد الخياط أن تكون جاليري 68 ساحةً مفتوحة، رحبة الهواء، ومتلاطمة، وأن تتأى بنفسها عن 'الالتزام' المتزمت بالعقائد والأيديولوجيات " لقد اهتمت المجلة بالقصة القصيرة حتى أن القائمين عليها كانت لهم رؤية خاصة بالقصة القصيرة، يمكننا إيجازها بقولهم "أن القصة القصيرة في مصر لم تمت، بل لعلها تولد، وتولد للمرة الأولى، بعد إرهابات مخاض طويل." (12)

فالقصة القصيرة من منظور جاليري 68 كائن جديد يولد للمرة الأولى في إشارة واضحة على وهن العلاقة بين ما كتب بعد 1967 وما كتب قبلها .

لقد سار جيل جاليري 68 على نهج - دون وجود علاقة مباشرة بين الحركتين - المجموعة 47 في ألمانيا. تلك التي نشأت تحت رعاية (Hans

(10) تاريخ الأدب الألماني . كورت روتمان . ترجمة سليمان عواد . مراجعة شفيق البساط . منشورات

عويدات . بيروت . الطبعة الأولى 1989 . ص 201 .

(11) جاليري العدد الثامن فبراير 1971 ص 3.

(12) السابق ص 5.

Werner Richter هانس فرنر ريشتر - الأب الروحي للمجموعة - الذي ظل رئيساً لها حتى انحلالها عام 67, بعد أن لعبت الدور الأكبر في الحياة الأدبية الألمانية طوال الخمسينيات والستينيات عن طريق أعضائها مثل شنوره (Schnurre) وجونتر جراس (Günter Grass), حيث مثلت الملاذ الأول للكتاب الشبان الباحثين عن موضع قدم في حياة أدبية غير مستقرة في ألمانيا بعد الحرب, ولقد أصدرت المجموعة مجلة أدبية هي "Der Ruf" " النداء", تلك التي نشرت الكتابات الخاصة بالكتاب الشباب من أعضاء المجموعة التي أفرزت للأدب العالمي اسمين من الحاصلين على جائزة نوبل للأدب هما جونتر جراس (Günter Grass) وهينريش بول (Heinrich Böll).

" وقد كانت هذه الجماعة مجموعة من الأدباء غير ملتزمة سياسياً أو فنياً وليس لها برنامج سياسي أو جمالي ثابت , مما كان له أهمية كبيرة بالنسبة إلى الجيل الجديد من الأدباء الشبان حتى يطوروا فريديتهم الخاصة . " ¹³

نحن الآن أمام حركتين أدبيتين متفتحتين في أمور متعددة, منها عدم الارتباط بالأيديولوجيا السياسية, وتشجيع جيل الشباب, والبحث عن لغة حقيقية عارية, كما أن الحركتين أصدرتا مجلتين أدبيتين يمكن من خلال دراسة الأعمال الأدبية المنشورة بهما رصد السمات الفنية الجديدة في الكتابة أثناء هذه الفترة, ومن الأمور اللافتة أن القصة القصيرة مثلت عند كل من الجانبين الجانب الأكبر فيهما .

ومما لا شك فيه أن أوجه التشابه السابقة ليست مسوغاً لتشكّل تصورا يجعل من كلا الأدبيين صورةً متطابقةً مع الآخر, فلكل ثقافة آلياتها الخاصة التي تتعامل بها عند معالجة الموضوعات معالجةً أدبيةً, ذلك وفق موقع الظاهرة

⁽¹³⁾ باربارا باومان , بريجيتا اوبرله , عصور الأدب الألماني, ترجمة هبة شريف, عالم المعرفة , ص

موضع البحث في المكان الخاص بها في السلسلة التاريخية الخاصة بالجنس الأدبي الذي تنتمي إليه وموضع هذا الجنس من التراث الأدبي عامة .

وعلى هذا تظل المقارنة الأدبية مرتكزةً على رافدين أساسيين هما نواحي التشابه ونواحي الاختلاف, رافدين يمثلان للدراسة جانبيين لهما الأهمية ذاتها, دون أن يكون لأحدهما أهمية أكثر من الآخر, فإن كانت أوجه التشابه تمثل مشتركاً إنسانياً عاماً, فإن أوجه الاختلاف تمثل خصوصيةً قوميةً لكل من الجانب العربي والجانب الألماني, وعلى هذا تحاول الدراسة أن تغطي جانبيين نادراً ما جمعتهما دراسة أدبية واحدة, هما الجانب القومي الخاص والجانب الإنساني العام.

الباب الأول

تحديد المصطلح

الباب الأول

تحديد المصطلح

من اللافت أن مصطلح الأدب المقارن - بفتح الراء وكسرهما - قد شهد استقراره في الدراسات الأدبية بعد فترة طويلة من نشأة العلم فلقد أطلق على العلم الوليد عدد كبير من الاصطلاحات قبل أن يستقر على مسماه الحالي، نذكر منها "تاريخ العلاقات الأدبية الدولية"، و"التاريخ الأدبي المقارن"، و"تاريخ الآداب المقارنة"، و"الآداب الحديثة المقارنة"، و"الأدب العالمي"، وهو الأمر الذي أشار إليه فان تيجم في كتابه "الأدب المقارن" حيث يرى "أنه قد استعملت ... أسماء أخرى أقرب إلى الدقة والوضوح، ولكنها أبعد عن الإيجاز والسهولة ... وإذا استعملنا الآن اسم الأدب المقارن فأخذاً بالاستعمال الأعم لا اعتقاداً بدقة التسمية. إنما المهم أن نتفق على التسمية".⁽¹⁴⁾

وكما هو واضح يمكننا رصد ثلاثة مصطلحات رئيسة، هي الأدب والمقارن والتاريخ، وقد ظهر المصطلح الأول في صورة المفرد تارة وفي صورة الجمع تارة أخرى، وظل المصطلح الثاني "المقارن" تابعاً للمصطلح الأول، حيث ظهر في صورة النعت فذكر مع المنعوت المذكر وأنث مع المنعوت المؤنث، أما مصطلح التاريخ فلقد ظهر في الفترات الأولى من نشأة هذا العلم، حيث كان العلم في الفترة الأولى مجرد تابع يظهر في الخلفية الخاصة بدراسة تاريخ الأدب القومي. أما الأدب المقارن بوصفه فناً من فنون دراسة الأدب فيمكن اعتباره مختصاً بصفة عامة بتاريخ العلاقات الأدبية الدولية بالنسبة لتبادل الموضوعات والأفكار والكتب بين أدبين أو أكثر ... وتشمل هذه الدراسة متابعة أساطير أو

⁽¹⁴⁾ سعيد علوش . مدارس الأدب المقارن ، دراسة منهجية ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، 1987 ص 69 .

موضوعات معينة عبر العصور وفي بيئات مختلفة. وهذه الدراسة هي ما أسماه العلماء الألمان بتاريخ الموضوعات⁽¹⁵⁾ Stoffgeschichte

فالعلاقة قائمة بين الأدب المقارن والتاريخ الأدبي ولهذا سوف تحاول الدراسة الربط بين المجالين فالعلوم الإنسانية عامة يجب أن تستفيد من بعضها البعض.

إن الأدب يعكس المصطلح الأساس هنا، ذلك الأدب الذي يوصف بأنه مقارن بفتح الراء في الاصطلاح العربي وبكسرهما في الاصطلاح الألماني، فالمصطلح الألماني

"أدب مقارن" ,, "Die vergleichende Literaturwissenschaft"

"Vergleichen" استعمل اسم الفاعل من الفعل.

واستخدام صيغة اسم الفاعل في السياق الألماني يوحي بأن هذا الفرع الأدبي هو المسؤول عن عملية المقارنة بين الآداب المختلفة.

وعلى الرغم من أن معظم التسميات الخاصة بهذا العلم قد ارتكزت بصورة كبيرة على الجانب الأدبي وجعلت من الجانب الخاص بالمقارنة منعوتاً تابعاً له إلا أن هذه التبعية تلاشت تماماً بعد تطور التسمية، لتصبح "الدراسات المقارنة".

" فلم تعد النواحي الأدبية فقط هي جوهر الدراسات المقارنة، وKomparatistik" لم يعد العلم يقوم بالمقارنات داخل إطار الأدب ولكنه تجاوز هذا الإطار ليقارن بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، فبعد دراسة العلم لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية درس أيضاً تداخل الفنون فعرض لمقارنات بين الشعر والموسيقى والشعر والرسم والشعر والنحت. ومن الفنون المتداخلة التي يجب أن

⁽¹⁵⁾ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب , مجدي وهبة وكامل المهندس, مكتبة لبنان, بيروت, الطبعة الثانية , 1984 , ص 21 .

يوليها البحث المقارن اهتماما العلاقة بين القصة القصيرة والأفلام القصيرة فهناك أعمال قصصية قصيرة تحولت إلى سهرات تليفزيونية درامية وهناك قصص قصيرة تحولت إلى أفلام قصيرة ومن هذه القصص قصة فولفجامج بورشرت "الفئران تنام ليلا" التي حولها المخرج التركي أوزجار أريك⁽¹⁶⁾ إلى فلم قصير وغير تماما في الأحداث الخاصة بالقصة فتقل مأساة طفل يحرس قبر أخيه من الفئران في الليل إلى مأساة طفل فلسطيني يقوم بنوبة الحراسة الدائمة هذه ولكن على أرض فلسطين، وقد تم عرض الفلم في رام الله في العاشر من يناير عام ألفين وعشرة في مهرجان القصة السينمائي الدولي .

إن المأساة الإنسانية واحدة لا تعرف لها مستقرا على وجه البسيطة، فلا تفرق بين طفل ألماني وآخر فلسطيني، فنحن أمام ظاهرة تعكس تجاوز الحدود بين الفنون الإنسانية، الأدب والسينما، فالقصة القصيرة تتحول إلى فلم، كما أن المخرج التركي غير مكان الأحداث كما غير زمانها ولغتها أيضا وبعد كل هذا التغير الذي طرأ على النص بقي النص فعالا مؤثرا، الأمر الذي يذكرنا بمقولة جوته عن الأدب العالمي. وتوصي الدراسة بتتبع هذه الظاهرة التي تعكس بصورة جلية ظاهرة التداخل بين الفن القصصي والفن السينمائي .

ومن الجدير بالذكر أن ظاهرة التجاوز تمثل أحد أهم المرتكزات التي ارتكز عليها التصور الخاص بالمدرسة الأمريكية في الأدب المقارن التي تنزع بصورة كبيرة إلى المقارنة بوصفها جوهر هذه الدراسات، ومن ثم تراجعت الأدبية أو الجانب الأدبي ليشكل مجرد جانب من جوانب المقارنة

⁽¹⁶⁾ Özgür Arık مخرج تركي، ولد عام 1977، يعمل الآن في أحد الجامعات الخاصة في تركيا، والفلم شارك في المهرجان الذهبي للأفلام القصيرة في أنطاليا في الدورة السابعة والأربعين.

مجالات معرفية متألّفة:

يجد الباحث في الأدب المقارن عدداً من المصطلحات المتداخلة، مثل التداخل بين الأدب العام والأدب المقارن والأدب القومي، تلك الفروع التي تتداخل هي الأخرى مع مفهوم جوته الخاص بالأدب العالمي.

والسؤال هنا هل هذا التداخل أمر محمود أم أمر غير محمود يضر بما يبتغيه العلم من التخصص والتحديد، فالأمر في العلوم الإنسانية يختلف عن العلوم الطبيعية التي تنزع نحو التخصص، فالعلوم الإنسانية ترتبط ببعضها البعض عن طريق علاقات لا حصر لها، مما يجعل التعاون بين فروع المعارف الإنسانية أمراً ضرورياً، غير أن هذا التداخل يجب أن يكون ممنهجاً بصورة صحيحة حتى نصل إلى تكامل وتآلف يقدم المعرفة الإنسانية إلى الأمام بصورة علمية.

وقد أوضح هنري ريماك Henry Remak الفرق بين الأدب القومي والأدب العام والأدب المقارن بصورة كبيرة في دراسته "الأدب المقارن تعريفه ووظيفته" حيث يرى أن "الأدب القومي هو دراسة الأدب داخل الجدران، والأدب المقارن هو دراسة الأدب عبر الجدران، والأدب العام فوق الجدران".⁽¹⁷⁾

فالأدب القومي يقتصر على دراسة الأعمال الأدبية داخل إطارها القومي، أما الأدب المقارن فيدرس الظواهر الأدبية عبر أدبين مختلفين، أما الأدب العام فيدرس الظواهر الأدبية بصورة عامة تتجاوز السياقات القومية، كما تتجاوز ثنائية المقارنة ليدرس تطور الظواهر الأدبية في عدد كبير من البلدان، وعلى هذا يمكننا القول أن الأدب القومي والأدب المقارن والأدب العام مستويات متدرجة

⁽¹⁷⁾ سعيد علوش مرجع سابق ص 112 .

من الدراسات الأدبية, يجب أن تتكامل مع بعضها البعض للوصول إلى مستوى أفضل من الدراسة في كل مجال من هذه المجالات الثلاثة.

لقد شغلت العلاقة بين هذه المجالات الثلاثة يوهان فولفجانج فون جوته
Johann Wolfgang von Goeth فترة طويلة, وهو ما ظهر واضحاً في
مصطلح الأدب العالمي.

وسوف نعرض تعريف الأدب العالمي أولاً نظراً لظهوره قبل ظهور مصطلح
الأدب المقارن, كما سنكتفي بتعريف الأدب المقارن لأن الفارق بين الأدب العام
والأدب المقارن فارق كمي غير نوعي, أما الأدب القومي فيمثل قاعدة بيانات
شديدة الأهمية للباحث في الأدب المقارن .

تعريف الأدب العالمي Die Weltliteratur

قام جيرو فون فيلبرت في معجم مصطلحات الأدب بتعريف الأدب العالمي
والأدب المقارن بصورة واضحة حيث قال :

" يرجع المصطلح إلى يوهان فولفجانج فون جوته, أول من ذكر مصطلح
الأدب العالمي, ذلك في خطابه إلى ايكerman في آخر أيام شهر يناير لعام ألف
وتسعمائة وسبع وعشرين " إن قناعاتي تتأصل يوماً بعد يوم بأن الأدب إرث
جماعي للبشرية بأكملها, وأنه يتجلى في كل مكان وفي كل زمان عند المئات من
البشر ... فالأدب القومي لم يعد بموسوعة أن يكون له أهمية كبيرة, فلقد آن الآن
أوان الأدب العالمي وعلى الجميع أن يساهم فيه قدر استطاعته حتى نسرع
الخطى بهذا المولود الجديد."

وتتبع فون فيلبرت التطور الذي لحق بالأدب العالمي الذي بشر به جوته
دون أن يضع له إطاراً محدداً ولم يعرفه تعريفاً دقيقاً, الأمر الذي سمح بوجود
تحقيقات مختلفة للمصطلح مع مرور الزمن:

1- من الناحية الكمية الخالصة هو مجموع الآداب القومية على الكرة الأرضية على مر العصور, ذلك بوصفه مفهوماً شمولياً بغض النظر عند السياقات الداخلية, و Einheitlichkeiten الأمور المشتركة.

2- من الناحية الكيفية:

عرف متغير بصورة مستمرة خاص بالأعمال الأدبية العظيمة في كل الآداب وجوهر هذه الأعمال هو الجمع بين سمتي هما القومي والإنساني بصورة متوازنة لا تميل إلى طرف دون الآخر, تلك الأعمال التي يكون لها صدى يتجاوز زمانها ومكانها فتصير تراثاً إنسانياً لا يختص بثقافة شعب بعينه.

3- من الناحية التواصلية :

علاقة الاتصال الحيوي بين الآداب المختلفة وتفاعلاتها معاً عبر عملية التطور الأدبي (أحد موضوعات علم الأدب المقارن) وهذا المعنى يحتل مكانة أساسية وفق المفهوم الخاص بجوته, الذي رأى في التبادل الحيوي للأعمال الأدبية سواء بالاتصال الشخصي أو من خلال عملية الترجمة همزة وصل في أن يتعرف كل من الجانبين على الآخر بصورة أفضل للوصول إلى تفاهم متبادل يصل في النهاية إلى الاحترام والتسامح ... فعندما تنفتح الآداب أمام بعضها البعض سوف تجد كل أمة في الآداب الأخرى ما يتوافق مع أدبها وما يتعارض معه سوف تجد ما هو جدير بأن تحاكيه كما ستجد فيه ما هو جدير بأن تتحاشاه ... ففوق السمات القومية الجوهرية الخاصة بكل أدب عند كافة الأدباء العظام تتوهج سمات إنسانية عامة , يجب أن يتم الارتكاز عليها والارتقاء بها وذلك حتى لا نحصر جوهر العظمة الأدبية في أمة بعينها ولكن يجب أن نجعلها تراثاً إنسانياً عاماً " فالشاعر بوصفه إنساناً مواطناً سوف يحب وطنه في المقام الأول, غير أن وطن الشعر نفسه هو الخير والنبيل والجمال وهي أمور لا تقتصر ببلد

معين أو مكان ما, سوف يصبو الشاعر إلى هذه الأمور في كل مكان توجد به ."

ويرى جوته أن المثل العليا الخاصة بالأدب العالمي قد تحققت بصورة جلية في عصر الأنثيكة, حيث مثلت هذا العصر الأساس الذي أسست عليه الآداب في كل الأمم الأوروبية ليس فقط منذ عصر النهضة بل وفي العصر الوسيط أيضاً .⁽¹⁸⁾

إن مصطلح الأدب العالمي أحد أهم المصطلحات التي صكها جوته في سنوات عمره الأخيرة, التي وجدت صدى كبيراً داخل الثقافة الألمانية, بل وتعداه إلى غيره من الثقافات, والمتتبع للترجمات المتنوعة التي قام بها جوته في حياته يستطيع أن يلاحظ بوضوح شديد كيف أن هذه الترجمات تمثل تطبيقاً عملياً قام به الأديب الكبير للمصطلح الذي نظر له بصورة موجزة في سنوات حياته الأخيرة , حيث ترجم جوته من اللغات اللغات الأوروبية مثل اليونانية والرومانية والإيطالية والفرنسية والإنجليزية, كما ترجم من اللغات الأخرى مثل العربية والفارسية, إن جوته بترجماته من اللغات الشرقية وخاصة من خلال عمله "الديوان الغربي الشرقي"⁽¹⁹⁾ يحقق بصورة عملية مصطلح الأدب العالمي من منظوره الخاص, ليفتح الباب أمام أدب عالمي يتجاوز بصورة كبيرة دائرة الثقافة الأوروبية الضيقة, أدب جوهره التسامح والدعوة إلى السلام, الدعوة التي جعلته "يهتم بكل ما ينتمي إلى الجنس الإنساني ما عدا الحرب فهو أساساً داعية سلام وقد أحب بعنف, ولكنه كره التعصب القومي من أعماقه, وقد أتهم بالجنون لأنه رفض أن يكتب أغاني حربية, وكان رده أبداً لن أكتب شيئاً لا أحس به, لقد ألفت أغاني حب

⁽¹⁸⁾ Gero von Wilpert Sachwörterbuch der Literatur, 7. Auflage, Stuttgart, 1989. S 1027.

⁽¹⁹⁾ الطاهر أحمد مكي, الأدب المقارن, مرجع سابق, ص 46.

فحسب بعد أن أحببت, كيف يكتب أغاني كراهية من لم يعرف الكره في حياته
"(20) .

إن جوته بهذه الروح المتسامحة يسير على ضرب الكثير من الأدباء
الألمان مثل هردر وفلهلم شيرر, الذي أبدى اهتماماً كبيراً بالقضايا الخاصة
بالمقارنة, وعبر "عن أمله في الوصول إلى خلق علم جمالي يعتمد على
التاريخ... وحين رثا شيرر العالم موريس هوبت في مقال نشره عام 1874 ,
اعتبره رائد اتجاه جديد"(21) وذلك لأنه درس بصورة مقارنة تطور الشعر الملحمي
عند الأغريق والألمان والفرنسيين و الصربيين والفنلنديين. وليسنج, الذي وصف
نفسه بأنه مواطناً عالمياً .

إن جوته لا يرى أن هناك شعراً للأمراء وآخرًا للعامة والفلاحين فالشعر
الحقيقي له وجه وحيد, وجه يعكس الإنسانية الحقيقية ولا يتلوم أو يتحيز لشعب
دون الآخر.

لقد قدم لنا جوته فكرة إنسانيا راقيا يخلو من كافة أشكال التمييز والتعصب,
فكرا يتعارض في كل صغيرة وكبيرة مع الأفكار النازية, ولم يكن هذا الطرح
الإنساني مقتصرًا على فكره النقدي الذي أفرز لنا مفهوم الأدب العالمي فقط
ولكن إنتاجه الأدبي يمثل هو الآخر نموذجًا متفردًا من التحقق الإنساني.(22)

تعريف الأدب المقارن (Die vergleichende Literaturwissenschaft)

يعرف جيرو فون فيلبرت الأدب المقارن بأنه "اتجاه في البحث الأدبي له
منهجية خاصة يتجاوز في دراسته للتطور الأدبي الحواجز القومية لتصل إلى
الأدب العالمي وهو يعالج كافة الظواهر الأدبية التي لا يمكن فهمها بصورة كاملة

(20) السابق ص .

(21) السابق ص 83 .

(22) لمزيد من التفاصيل راجع الديوان الشرقي الغربي لجوته.

في ضوء سياقها القومي فقط، كما أنه يعالج علاقات التبادل عبر الزمان أو عبر المكان وتفاعلاتها بين الآداب القومية المختلفة وللأدب المقارن ثلاث مجالات رئيسية، الأول هو مقارنة النصوص الأدبية الخاصة بشعراء بعينهم أو عصور بعينها أو تيارات أدبية ذلك من خلال الآداب المختلفة وفق منظور عالمي حيث يعرض التشابهات والاختلافات كما يتتبع الظاهرة الأدبية وتأثيرها من الناحية التاريخية على الآداب المختلفة مبيناً و مفسراً تحققات الظاهرة التي تختلف من أدب قومي إلى أدب آخر .

الثاني ملاحظة انتشار أشكال الأدب العالمي وكذلك رصد التفاعل بين الآداب القومية المختلفة وانتقال التيارات الأدبية فيما بينها مثل سيرورة أغاني الغزل وانتقال الحركة الإنسانية بين القوميات المختلفة وكذلك ملاحظة تغير مراكز الثقل الأدبية من شعب إلى آخر وذلك عبر العصور الأدبية المختلفة وما يصاحب ذلك من التأثير والتأثر في حركة الاتصال الأدبي التي تتجاوز الأدب القومي الواحد.

الثالث عرض الآداب القومية من منظور علاقتها الجدلية مع الأدب العالمي حيث ظهرت أبحاث خاصة برصد حركة انتقال المواد القصصية والموتيفات، كذلك أبحاث Toposforschung وأبحاث الصورولوجيا (التصورات المسبقة والتصورات المتوارثة الجامدة) وكذلك بحث تأثيرات شاعر ما في الآداب الأجنبية وبخاصة الشعراء العظام مثل هوميروس وفرجيل وموليير وشكسبير والتأثيرات التي لحقت بالتطور الكلي للأدب القومي والأشكال النمطية للاستقبال الإيجابي الفعال، بل وأبعد من ذلك حيث يقارن بين الظواهر الأدبية المختلفة وتطوراتها كما يرصد ظهور الأجناس الأدبية وتطوراتها عبر الزمان كما يدرس أسلوب العصر مثل أسلوب التتميق والزخرفة اللفظية في عصر الباروك ويدرس أيضاً الأشكال الفنية مثل البالادة في ضوء انتشارها بين الآداب القومية

المختلفة: علم الصرف الأدبي المقارن, كما يدرس نهايةً علم الاجتماع الأدبي المقارن الذي يستنبط بعض الظواهر وبعض القوانين عبر قراءته المتشابهات الاجتماعية عند الشعوب المختلفة وفي مختلف الأزمنة .

كما يدرس التاريخ المقارن للنقد الأدبي وتأثير الجماهير وتكوين الذوق الأدبي في العصور الأبية المختلفة لدى الشعوب المختلفة ومن المجالات الجديدة الخاصة بالأدب المقارن نظرية الترجمة الأدبية وتاريخها ذلك بوصفها جسراً يربط بين الآداب المختلفة. كما يوجد اختلاف حول اختصاص الأدب المقارن بكشف أوجه العلاقات بين الفنون المختلفة. "(23)

والتعريف السابق يعكس لنا التطور الكبير الذي لحق بالأدب المقارن ويعكس بعض موضوعات البحث في الأدب المقارن التي لها علاقة وثيقة بموضوع البحث فهو اتجاه في البحث الأدبي له منهجيته الخاصة يتجاوز في دراسته للتطور الأدبي الحواجز القومية لتصل إلى الأدب العالمي وهو يعالج كافة الظواهر الأدبية التي لا يمكن فهمها بصورة كاملة في ضوء سياقها القومي فقط, كما أنه يعالج علاقات التبادل عبر الزمان أو عبر المكان وتفاعلاتها بين الآداب القومية المختلفة .

والدراسة تحاول أن تتجاوز الأطر القومية والمكانية والزمانية الخاصة بالقصة القصيرة.

ويشير فون فيلبرت إلى أن الأدب المقارن يرصد ظهور الأجناس الأدبية وتطوراتها عبر الزمان كما يدرس أسلوب العصر ويدرس أيضاً الأشكال الفنية مثل البالادة في ضوء انتشارها بين الآداب القومية المختلفة, كما يدرس علم

(23) Ibid. S. 994.

الاجتماع الأدبي المقارن الذي يستنبط بعض الظواهر وبعض القوانين عبر قراءته المتشابهات الاجتماعية عند الشعوب المختلفة وفي الأزمنة المختلفة .

وتحاول الدراسة أيضا رصد وتطور القصة القصيرة ودراسة تقنيات الكتابة في زمنين مختلفين ولكن في ظل ظروف اجتماعية وسياسية متشابهة.

كما تحاول الدراسة رصد الذوق الأدبي في السياقين العربي والألماني في فترة الأزمة ومن المعروف أن فترة الأزمة أحد أهم الفترات التي تزدهر فيها كتابة القصة القصيرة، الأمر الذي أشار إليه غير واحد من النقاد العرب والغربيين فالدكتور أحمد هيكل يشير في كتابه "تطور الأدب الحديث في مصر" إلى أن "القصة القصيرة قد تأخر ميلادها عن الرواية ... ولعل السبب هو ارتباط القصة القصيرة بالواقعية أشد، ومعالجتها لأحوال الناس العاديين أكثر، والتحامها بالروح القومية أقوى فكان أن ظهرت مع سنوات غليان المجتمع بالروح الوطنية".⁽²⁴⁾

والأمر نفسه سنجد عند فرانك أوكنور الذي ربط القصة القصيرة بالمجموعات الصغيرة تلك التي تعاني من المشكلات والأزمات داخل المجتمع.

الأدب - المقارن - التاريخ الأدبي - السياقات السياسية

هناك علاقة وثيقة بين ثلاث مصطلحات أثرت بصورة كبيرة على هذه الدراسة وهذه المصطلحات الثلاثة تتشابه بصورة كبيرة مع بعضها البعض وهي التاريخ الأدبي والأدب المقارن والسياقات السياسية فتارة ما تناول النقاد هذه المصطلحات بوصفها مكملات لبعضها البعض وكثيرا ما تم الفصل الشديد بينهم وفي الصفحات القادمة أحاول أن أعرض لهذه العلاقة الشائكة .

التاريخ الأدبي و تجاوز الحدود القومية والسياسية

(24) تطور الأدب الحديث في مصر , أحمد هيكل , دار المعارف , الطبعة السادسة , 1994 ص 218 .

إن الظروف والأحوال الاجتماعية والسياسية تؤثر بصورة جلية على الحياة الأدبية بصورة كبيرة، غير أن هذا التأثير ليس مبررا لوقوع التاريخ الأدبي في أسر التاريخ السياسي فيدور في فلكه فيظل تابعا له، وهذا الأمر نراه جليا في تاريخ الأدب الألماني والأدب العربي على حد سواء فتاريخ الأدب الألماني يؤرخ له مع ظهور شخصية سياسية كبيرة هي كارل العظيم²⁵ وبعد ذلك يؤرخون لفترة جديدة مع حكم الأوتونيين ولم يفر الأدب من أسره السياسي إلا مع عصر الفرسان الذي أطلق عليه :

" أدب الفرسان " Die Ritter Literatur

نسبة إلى الطبقة الجديدة التي حملت لواء الأدب، غير أن هذا الأدب أيضا أطلق عليه:

"أدب البلاط الملكي" Die höfische Literatur

في إشارة إلى الأمراء اللذين أنشد هذا الأدب في قصورهم، كما أطلق عليه أيضا:

"أدب الاشتاوفن" Staufische Literatur

نسبة إلى الأسرة التي حكمت ألمانيا في هذا الوقت، وبالنظر إلى الجانب العربي سوف نجد العصور الأدبية في التراث العربي قد ارتبطت بالحكام السياسيين، الأمر الذي يظهر في مسميات العصور الأدبية العربية كالعصر الأموي والعصر العباسي كما يظهر جليا أيضا في العلاقات الوثيقة التي ربطت الشعراء بالأمراء والملوك، هؤلاء اللذين رحلوا فلم يذكر لهم التاريخ غير ما كتبه لهم الشعراء، فكافور الإخشيدي لا يذكر إلا إذا جاء ذكر المتنبّي.

⁽²⁵⁾ Karl der Große شخصية تاريخية ارتبطت بدايات الأدب الألماني بها بصورة وثيقة , توفي في عام 814 في مدينة آخن .

ويجب أن لا يفهم من الكلام السابق الدعوة إلى الفصل التام بين الجوانب السياسية والجوانب الأدبية فلقد أشار هانس روبرت ياكوس المنظر الألماني في أكثر من موضع في كتابه "تاريخ الأدب بوصفه تحدياً" إلى دور الأوضاع السياسية والاجتماعية في تشكيل القوانين الأدبية، وهو الأمر الذي ظل على هامش الاهتمام فياوس يرى أن "التاريخ النقدي لنشأة القوانين أو الأعراف الأدبية لم يُكتب بعد، ذلك التاريخ الذي سيوضح بكل تأكيد التحول الجوهرى للفهم التاريخي والتحول الجوهرى في المقاصد السياسية".⁽²⁶⁾

إن ياكوس يدعو هنا إلى كتابة تاريخ جديد للأعراف النقدية، تاريخ يربط فيه المنظر هذه القوانين بالأحوال الاجتماعية والسياسية التي أدت إليها، تاريخ تكون فيه الظاهرة الأدبية في صدارة المشهد وتتراجع الأحداث السياسية والاجتماعية إلى خلفية الصورة دون أن يتم طمسها تماماً . إنه يسعى لتحقيق توازن بين ما هو أدبي وما هو سياسي .

لقد عرض ياكوس إلى فكرته السابقة بصورة موجزة، حيث كانت أفكار الرجل منصبة نحو رغبته في تجديد التاريخ الأدبي، وهذه الأفكار الياوسية تبلورت وبصورة واضحة عند الدكتور حلمي مرزوق في كتابه "النقد والدراسة الأدبية" حيث عالج هذه العلاقة بين الأدب وغيره من العلوم الإنسانية مثل علم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع، كما فرق أيضاً بين الدراسة النقدية الخالصة عن غيرها من الدراسات اللغوية حيث يرى "أن تعقيل اللغة أمر اتفاقي بحت، اصطنعها الناس بالتواطؤ والاتفاق، لتكون رمزا على ما يريدون من المعاني وتوصيل الأفكار، وهذه وظيفة مستحدثة أو قل لاحقة أو مشتقة من وظيفتها الأولى، وقس على هذا التفكير أو فهم اللغة غيرها من أدوات الأدب وآلاته .

(26) Hans Robert Jauß . Literaturgeschichte als Provokation . Suhrkamp Verlag . Frankfurt am Main . Erst Auflage . 1970 . S.67.

لا بد من التفريق - إذن - بين الناقد الأدبي، وهؤلاء اللغويين أو البلاغيين والجمالين، فاللغة أو البلاغة والجمال بين يدي هؤلاء غايات في أنفسها، فهي أول، والأدب الثاني، فهم حرصاء على قواعدهم اللغوية أو معاييرهم البلاغية أو الجمالية والنفسية.

ولا كذلك الناقد الأدبي - عنده - هو الغاية، أما اللغة أو البلاغة أو النفس والجمال فمن جملة الوسائل والأدوات، لا يغفل شأنها بحال من الأحوال، وإنما يختلف عن هؤلاء في النظرة والتناول، فهؤلاء ينظرون للأدب بمنظار قواعد اللغة أو البلاغة والجمال، أما الناقد الأدبي فينظر إلى هذه الأدوات بمنظار الأدب ... أما اللغويون والبلاغيون أو النفسيون والجمالون فقصار أهم هذه المعايير أو المقاييس يعملونها في الأدب" (27)

والدراسة تسير في الاتجاه نفسه الذي أشار له الدكتور حلمي مرزوق رحمه الله، فالرؤية التي تحتذيها الدراسة تسير وفق الرؤية الخاصة بالدكتور حلمي فالأحداث السياسية عندنا ستظل المعاني الأول والمعاني الأدبية ستكون المعاني الثواني حسب تعبير الشيخ عبد القاهر الجرجاني.

ومن الجدير بالذكر أن يافوس لا ينظر للأحوال الاجتماعية والسياسية هنا من منظور قومي ضيق ولكنه ينظر إليها في إطار دولي أوسع، حيث أشار عند معالجته للدراسات النقدية الخاصة بشيلر وشليجل إلى التأثير الفرنسي في كلا الناقلين " فنقطة التحول هذه في تاريخ الأدب الألماني كانت نتاج مجموعة من التساؤلات التي أثارها عصر التنوير في فرنسا." (28)

لقد ربط يافوس بين المنظور الجمالي الجديد الخاص بشيلر وشليجل مع الثورة الفرنسية، فالتحولات السياسية والاجتماعية التي عايشتها فرنسا بعد الثورة

(27) النقد والدراسة الأدبية، الدكتور حلمي مرزوق، مكتبة الوادي، دمنهور 2001، ص 41.
(28) literaturgeschichte als Provokation . Hans Robert Jauss, S. 69 .

تمثلت أدبياً في الرؤية الجديدة الخاصة بشيلر وشليجل، تلك الرؤية التي وصفها ياكوس بأنها "ثورة جمالية" "ästetische Revolution"، ويعكس هذا الوصف الذي أطلقه ياكوس تأثيره الكبير بالسياسة حيث إن مصطلح الثورة واحد من أهم المصطلحات في المجال السياسي، ويمثل استخدام ياكوس له في مجال الأدب تجسيداً للعلاقة بين كلا المجالين، تلك العلاقة التي يراها ياكوس علاقة وثيقة ظلت في هامش الاهتمام في الدراسات التي تناولت تاريخ الأدب.

فالمنظور الجمالي الجديد لا يفرض نفسه بسهولة، لكنه يقابل دوماً باعتراضات مختلفة، وتعود النماذج القديمة إلى ممارسة سلطتها من جديد نظراً لفقدان النماذج الجمالية السائدة سلطتها حيث يطالب النقاد بالعودة إلى النماذج القديمة بوصفها نماذج أثبتت فاعليتها من قبل، وعلى هذا ظلت علوم اليونان والرومان في مركز التساؤلات؛ وذلك لأنها كانت في فترات كثيرة المثال الذي تحتذيه الحركات الفكرية الحديث. ويمكننا أن نرى في مقولة حافظ رجب الشهيرة "نحن جيل بلا أساتذة" تأكيداً على كلام ياكوس السابق فالصراع بين جيل ما قبل الستينيات وجيل ما بعدها دفع حافظ رجب لإنكار أيه صلة تربطه بالقديم، وكان رد الجيل القديم أيضاً موجعاً حيث وصف ما كتبه حافظ رجب بأنه سريالية. كما أن العديد من الكتاب الكبار وقتها لم يفهموا كتابات حافظ رجب ومنهم يوسف السباعي ففي حديث مع منير عتيبة يروي حافظ رجب هذه القصة "كتبت قصة 'الفراس' ونشرها فؤاد دوار في مجلة الإذاعة، وعند عودة يوسف السباعي من أسره في سوريا بعد الانقلاب على الوحدة أعطاه المدير قصتي، فسأل يوسف رئيس الأرشيف عن القصة (يضحك حافظ رجب بشدة، لكن بلا صوت مسموع، يشرح لي مرة ومرتين ثم مرة ثالثة ليؤكد لي أن رئيس الأرشيف 'عملها على نفسه' حقيقة وليس مجازاً، 'عملها من الأمام والخلف' حقيقة وليس مجازاً!!) ثم سألتني يوسف السباعي فقلت له إنني كاتب القصة، 'وتقصد بيها إيه؟' أقصد

البيروقراطية!" سأل بشدة: "يعنى إيه بيروقراطية؟! ثم بزهدق "والا أقولك اكتب اللي أنت عاوزه.. روح". (29)

وعلى العكس تماماً نجد موقف يحيى حقي الذي وصف حافظ رجب بأنه يسبق زمانه بثلاثين سنة، وأنه خلص القصة من السرد الرتيب، وكتب لنترك هذا الكاتب لقدره إما أن يعيش أو يموت.

ومن الأمور اللافتة استخدام يافوس كثيراً من المصطلحات الخاصة بالتاريخ السياسي مثل: مصطلحات "الثورة" و "التحرير"، كما يعرض في غير موضع العلاقة الوثيقة بين كل من التاريخين الأدبي والسياسي مستشهداً في ذلك بكلام هوجو " يجب أن تتكامل الثورة الاجتماعية ليولد من رحمها ثورة أدبية". (30)

ولقد كانت الثورة الفرنسية على وفق آراء يافوس الحدث الأكثر تأثيراً في الحياة الأدبية الأوروبية حيث أسهمت بصورة كبيرة في تشكيل وعي أدبي جديد، ذلك الوعي الذي تأثر بالفلسفات السائدة في هذه الفترة، وخصوصاً فلسفة هيجل وتصوره للتاريخ والفن .

ويمكننا أن نوجز توجه يافوس في هذه القضية في فكرة محورية واحدة ، تلك الفكرة التي عبر عنها يافوس بصورة واضحة ومباشرة، وهي: "الزمن الجديد يتطلب أشكالاً أدبية جديدة". (31)

لقد عرض لنا يافوس صورة من صور التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب القومية المختلفة، وذلك من خلال التأثيرات بين التصورات الفرنسية والألمانية في فترة زمنية واحدة، وهو بذلك يعكس معارضة شديدة لفكرة الأدب القومي التي

(29) راجع الملف الخاص بحافظ رجب في عدد نوفمبر 2009 من مجلة الثقافة الجديدة .

(30) Ebd. S. 116

(31) Ebd. S. 141

ترتكز على أنه لكل أمة أدبها الخاص بها وحدها؛ مما يكسبها خصوصيتها التي تفصلها عن غيرها.

إن المنطق يرفض تماماً الفكرة السابقة، فالحدود والفواصل أمور لا تعرفها الأفكار والتصورات، "ومن الممكن أن يبرهن على أن علماء الجرمانستيك على سبيل المثال لا يمكنهم بأي حال من الأحوال أن يقتصروا على مجال أدبهم القوي فقط؛ لأنهم مجبرون على تجاوز إطارهم القومي، وذلك لطبيعة موضوع دراستهم". (32)

ويمكن لنا خلال التوجه السابق لياوس أن نرى جنوحاً بعيداً عن الأفكار النازية التي لا ترى سوى أدبها القومي أما الأدب الخاص بالآخر فهو أدب لا طائل منه لأن الآخر بالنسبة لهم لا يرقى للمكانة الألمانية السامية .

فليس من المقبول أن ينظر إلى أدب ما بصورة جزئية انعزالية، وإنما يجب أن ينظر إليه في صورة كلية شاملة في ضوء تأثيره وتأثيره، وهو ما يجعل مبدأ المقارنة مبدأ مهماً في الدراسات الأدبية بصورة عامة، والنقدية بصورة خاصة.

إن يابوس يرسم لنا صورة أولية للتاريخ الأدبي الذي يأمله، تاريخ "يتجاوز الأمور الفردية المتعلقة بالأعمال الأدبية ومؤلفيها وأطرها القومية". (33)

فالناقد الذي يبتغيه يابوس يجب أن لا تكون نظريته نظرة تخصصية مقتصرة على حدود الظاهرة الأدبية، وإنما يجب عليه أن يتجاوز هذه الحدود لينظر للظاهرة من منظور شمولي يتجاوز الأطر القومية، فينتقل بذلك من النظرة القومية القاصرة "national" ليصل إلى "العالمية" International.

(32) Peter V. Zima, Komparatistik Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft . Francke Verlag . Tübingen . Uni-Taschenbücher, 1705 . 1992 . S . 12

(33) Jauß . Literaturgeschichte als Provokation .S. 141.

وهو الأمر الذي تحاول الدراسة الوصول إليه عن طريق مقارنة القصة القصيرة المصرية بنظيرتها الألمانية من منطلق شمولي يتجاوز الاعتبارات القومية الضيقة معتمداً على المشترك الإنساني العام، غير أن هذه النظرة يجب أن لا تتجاهل الجوانب الخاصة التي يمتاز بها كلا الأدبين، فمن الثابت أن الأدب يحمل داخله سمات خاصة بالجنس والمجتمع الذي ينتمي إليه الأديب، غير أنه يحمل في الوقت نفسه سمات يشترك فيها الأديب مع غيره من الأدباء بغض النظر عن جنسهم أو جنسيتهم .

لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن يكون العامل الزماني وحده أو العامل المكاني وحده هو الحاسم في التاريخ الأدبي، فيجب علينا أن نراعي بصورة كبيرة ظاهرة التطور الأدبي الخاصة بالأجناس الأدبية، فالتاريخ الأدبي يجب أن ينفك من أسر التاريخ السياسي، دون أن ينفصل تماماً عن الجوانب السياسية، كما يجب أن ينفك أيضاً من القيود القومية والجغرافية، حتى يمكننا الوصول إلى تاريخ أدبي خالص بالأجناس الأدبية، يتأسس على مفهوم يوهان فولفجانج فون جوته عن عالمية الأدب .

إن العلاقة بين الأدب والسياسية علاقة قائمة لا يمكن إنكارها بأي حال من الأحوال، غير أن هذه العلاقة يجب أن توضع في حجمها الحقيقي، فلا يمكننا أن نجعل من وجود هذه العلاقة مسوغاً ليصبح النص الأدبي نصاً تاريخياً يستدعي ليدلل على الحقائق التاريخية فقط، فيفقد النص الأدبي أدبيته، كما أننا لا يمكننا أن نفصل النص الأدبي عن سياقاته السياسية والاجتماعية ونركز فقط على أدبية النص فيعرض النص كما لو كان نصاً خاصاً بكاتب يعيش في برج عاجي، وعلى هذا تحاول الدراسة أن تعرض للعلاقة بين السياق السياسي والنص الأدبي بصورة متوازنة لا تميل إلى الجانب السياسي بصورة تفقد النص الأدبي أدبيته ولا تميل إلى الجانب الأدبي فتتزع النص من سياقه الثقافي الذي أنتجه.

كما إننا نحاول مع يافوس أن " نستدعي اللحظة التاريخية الماضوية إلى الحاضر؛ لنراها في أفق جديد مغاير لأفق نشأتها، وبهذا يكتسب التاريخ الأدبي على وفق تصور يافوس بعداً ذاتياً خاصاً بالمؤرخ "فتاريخ الأدب لا يكتسب مشروعيته أمام الحاضر إلا إذا تم عرض الظاهرة التاريخية الماضوية في ضوء الأفق الحالي والموقف الزمني الآني الخاص بالمؤرخ".⁽³⁴⁾

الأدب المقارن وأفق التوقعات :

ترجع البدايات الأولى للأدب المقارن إلى منتصف القرن التاسع عشر، حيث "استعمل الأدب المقارن في فرنسا، منذ سنة 1840، وراج في محاضرات فيلمان وبرونتير، وأطلق على منابر وكتب، وجدت نفسها مدفوعة - في ممارساتها لدرس تاريخ الأدب الوطني - إلى الخوض في مقارنات فرعية مكملية للأدب الخاصة، دون أن تدري أنها بصدد الانفتاح على درس جديد سيخرج من تحت معطفها، من جراء مقابلاتها بين الظواهر والآداب وتقريبها للفضاءات والأزمنة وتجميعها للآداب والمصنفات".⁽³⁵⁾

ولقد تتبع الدكتور الطاهر أحمد مكي في كتابه الأدب المقارن الإرهاصات الأولى للأدب المقارن في الجانب العربي والجانب الغربي فأرجعه إلى الموازنات التي شهدتها كلا الجانبين، فالمقارنة أمر صاحب الحياة الأدبية منذ نشأتها، فأى عمل نقرأه نضعه في مقارنة مع غيره من الأعمال التي تم قراءتها من قبل، ومن الواضح هنا أن مفهوم المقارنة يمثل أحد أهم المفاهيم التي بني عليها المنظر الألماني الكبير هانس روبرت يافوس لمصطلح أفق التوقعات، حيث يرى يافوس إن " تحليل الخبرة الأدبية الخاصة بمقدوره أن يتجنب النزعة النفسية التي تهدده إذا وصف التحليل استقبال العمل الأدبي وأثره، وذلك في ضوء العرف الخاص

⁽³⁴⁾ Ebd. S. 143.

⁽³⁵⁾ سعيد علوش . مدارس الأدب المقارن ، دراسة منهجية . المركز الثقافي العربي . الطبعة الأولى. 1987 . ص 7 .

بتوقعات القراء, ذلك العرف الذي يمكن إخضاعه للموضوعية, فأفق التوقعات الخاص بالعمل الأدبي في لحظة ظهوره التاريخية يتشكل من خلال التصورات السابقة عن الجنس الأدبي المنتمي إليه العمل, ومن شكل الأعمال السابقة وموضوعها, وكذلك من خلال التعارض بين اللغة الأدبية واللغة العملية.⁽³⁶⁾

إن ياوز يعرض ثلاثة مكونات لأفق التوقعات هي :

- 1 - السمات الخاصة بالجنس الأدبي.
- 2 - موضوعات وأشكال الأعمال التي سبقت ظهور العمل.
- 3 - التعارض بين اللغة الأدبية واللغة العملية

وكما هو واضح , فالمكونات الثلاثة الخاصة بأفق التوقعات لا يمكن تشكيلها إلا عن طريق المقارنة, فبدون المقارنة لا يمكننا بأي حال من الأحوال تحديد السمات الخاصة بالجنس الأدبي التي يمتاز بها عن غيره من الأجناس, أما المكون الثاني فيضع العمل الجديد في مقارنة ضرورية مع الأعمال التي سبقت ظهور العمل , كما أن التعارض بين اللغة الأدبية واللغة العملية أمر لن يظهر من خلال تحليل اللغة الأدبية وحدها أو اللغة العملية وحدها .

⁽³⁶⁾ Jauss. . Literaturgeschichte als Provokation . S. 174.

المدرسة الفرنسية والمدرسة الألمانية :

إن تصنيف الدراسات المقارنة إلى مدارس فرنسية وأمريكية وسلافية أمر يوحي بوجود هذه المدارس بوصفها مناهج منعزلة عن بعضها البعض، وهذا الأمر يحتاج إلى مراجعة من وجهة نظري، حيث إن هذه الانعزالية أمر يتعارض تماماً مع جوهر الأدب المقارن الذي ينزع دوماً إلى القضاء على الحواجز القومية واللغوية بين الآداب المختلفة، غير أن معظم مراجع الأدب المقارن تفصل بين المدارس المختلفة، ذلك لاختلاف المنطلقات والأسس المنهجية الخاصة بهذه المدارس. وعلى هذا يجب أن ننظر إلى هذه المدارس من منظور تكاملي يعكس سيرورة متوالية للأدب المقارن .

من الواضح أن البدايات الأولى للأدب المقارن كانت مرتبطة بصورة كبيرة مع محاولة إثبات المكانة العالية للأدب الفرنسي وتأثيره الكبير على مختلف الآداب، ومثل هذا التصور يشكل نوعاً من التوجيه السلبي للدراسات المقارنة، كما أنه يضيق مجال الأدب المقارن بصورة كبيرة؛ ذلك بربطه بالدراسات الفرنسية وتركيزه الشديد على علاقة التأثير والتأثر بين الأدب الفرنسي ومختلف الآداب، الأمر الذي يظهر جلياً في عناوين الأبحاث الفرنسية الخاصة بالأدب المقارن مثل محاضرات فيللمان التي كان عنوانها "دراسة التأثير الذي أحدثه كتاب القرن الثامن عشر الفرنسيون في الآداب الأجنبية والفكر الأوربي" تلك التي يراها فان تيجم محاضرات في الأدب المقارن لا يعوزها الصحة وسلامة الذوق، ولا تستحق هذا الإهمال الذي قوبلت به .⁽³⁷⁾

إن النموذج الخاص بالمدرسة الفرنسية يرسخ للهيمنة الأدبية الفرنسية ويميل بصورة كبيرة إلى المرسل في عملية الاتصال الأدبي، وهو الجانب الفرنسي الذي يشغل في هذا التصور مكانة تسمو على الجانب الآخر في عملية التواصل

⁽³⁷⁾ سعيد علوش مرجع سابق ص 73 .

الأدبي وهو المستقبل، غير أن هذا التوجه يتهاوى تماماً إذا ما نظر إليه في ضوء نظرية الاستقبال الألمانية التي ظهرت في نهاية الستينات، حيث حولت النظرية المستقبل من دور التلقي السلبي إلى الاستقبال الإيجابي، وبهذا يكون الاستقبال الإيجابي للأعمال الفرنسية إشارة واضحة لدور إيجابي من قبل القارئ الأجنبي الذي أثرى العمل الفرنسي بقراءته إياه، وعلى هذا يشغل المستقبل الأجنبي مكانةً متساويةً مع المرسل الفرنسي.

ولقد أشار سعيد علوش في كتابه مدارس الأدب المقارن إلى الانتقادات التي وجهت إلى المدرسة الفرنسية، وذلك " لانحصارها في دراسة آلية للمصادر والتأثيرات و "علاقة الأسباب بالمسببات" والصدى أو الشهرة، أو الاستقبال المخصص لكاتب أو عمل ما، وكذا لما يطلق عليها الأسباب والنتائج المحددة للنتاجات الأدبية.

من ثمة كانت حوافز كثيرة من الأبحاث المقارنة تخضع لاعتبارات وطنية وقومية في أعمال المقارنين الفرنسيين لحد أن هذه الدراسات لم تكن أكثر من ملاحظات تضاف إلى الأدب الوطني. ⁽³⁸⁾

وهذه البدايات الخاصة بالأدب المقارن تعكس تبعية واضحة للأدب المقارن بالأدب القومي. ولم تظل العلاقة بين الأدب القومي والأدب المقارن علاقة التابع بالمتبوع، فسرعان ما استقل الأدب المقارن.

وإذا نظرنا إلى هذه العلاقة في السياق الألماني سنجد أنها أخذت صورةً أخرى مغايرة تماماً للعلاقة السابقة، فالعلاقة السابقة ترسخ في السياق الفرنسي لمفهوم يجعل من الأدب المقارن مجرد وسيلة لإثبات ما للأدب الفرنسي من هيمنة وانتشار، أما العلاقة في السياق الألماني كانت علاقة صراع وصدام بين

(38) السابق . ص 61، 62.

الجانبين، حيث أشار الناقد الألماني ديزارنيك في كتابه "مقدمة في علم الأدب المقارن" إلى وجود صراع بين علماء الأدب المقارن وعلماء الجرمانيستيك، وذلك بسبب إصرار علماء الجرمانيستيك على أن تظل دراساتهم قاصرة على نصوص اللغة الألمانية، دون أدنى تجاوز إلى غيرها من نصوص اللغات الأخرى، وهو أمر لا يمكن القبول به بأي حال من الأحوال، فهناك أعمال أدبية لا يمكن لنا أن نفهمها في إطار سياقها القومي فقط، فعمل يوهان فولفجانج فون جوته "فاوست" على سبيل المثال لا يمكننا أن نقرأه دون الرجوع إلى الكثير من المؤثرات الانجليزية التي أثرت على جوته.

إن هذه المرحلة تعكس رؤية ذات جانبيين، أحدهما خاص بالجانب الفرنسي ومنظوره الذي جعل من الأدب المقارن تابعاً للأدب القومي، والآخر خاص بالجانب الألماني الذي جعل من الأدب المقارن نقيضاً للأدب القومي.

وفي الواقع لقد كان الاتجاهان يسييران في اتجاه متعصب، لإثبات تفوق كل من الأدبيين ولكن بطريقة مختلفة، فالفرنسيون حاولوا إثبات ذلك عن طريق إثبات التأثير، بينما الألمان حاولوا الشيء نفسه ولكن عن طريق فرض نوع من التفرد بالعزلة عن الآداب الأخرى.

إن الرؤية الفرنسية تعكس ميزاناً مائلاً للمقارنة لا يمكننا القبول به بأي حال من الأحوال، فمقارنة وفق هذا الميزان المائل سوف تعكس لنا النتائج قبل المقدمات، كما أنها بميلها الشديد إلى الجانب الفرنسي - الأدب القومي - تقضي تماماً على أي تطور للأدب المقارن، ليظل مجرد أحد الموضوعات التي يدرسها الأدب القومي، كما أن الرؤية الألمانية الإقصائية لم تكن لتخدم العلم الوليد في ظل حصرها في نطاق عدائي مع الأدب القومي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدراسة سوف يكون لازماً عليها أن تتجنب المسالب السالفة الذكر سواء الخاصة بالجانب الفرنسي أم في الجانب الألماني , فقومية الكتابة أمر لا ينفي إنسانية الأدب , فالأدب ممارسة إنسانية عامة توجد عند جميع الأمم, غير أنها تتلون بألوانهم وتتأثر بسياقات نشأتها, وبالرغم من هذا التأثير يظل هناك دوماً روحاً إنسانية عامة تمثل هذا الرواء الذي يعطي للأدب رونقه .

المنهج الوضعي - المدرسة الفرنسية - المدرسة الأمريكية :

إن الدراسات المقارنة على وفق المنظور الفرنسي تأثرت تأثيراً كبيراً بالفلسفة الوضعية, التي أسس لها الفرنسي أوجست كومت (1798- 1857 August Comt) (والاتجاه السائد في بدايات القرن الماضي نحو فرض النموذج العلمي الخاص بالعلوم الطبيعية على مختلف مجالات العلوم, ذلك بسبب النجاحات الكبيرة التي وصلت إليها العلوم الطبيعية في ذلك الوقت, فالفلسفة الوضعية تنفي وجود فرق بين ما هو روعي وما هو طبيعي, وعلى هذا تنفي وجود أي فواصل بين العلوم المختلفة, الأمر الذي يؤسس إلى أحد أهم المبادئ الخاصة بالمنهج الوضعي وهو :

"Naturwissenschaft = Geisteswissenschaft"

العلوم الطبيعية = العلوم الإنسانية .

"وهو الأمر الذي كان له نتائجه المتنوعة على العلوم الأدبية. أولها أنه يضمن مشروعية نقل المناهج الخاصة بالعلوم الطبيعية إلى العلوم الأدبية ...

ثانياً وحدة العمل والحياة، فلا يمكننا أن نفهم عمل شاعراً ما دون توافر معلومات عن حياة الشاعر وبيئته.⁽³⁹⁾

ومن أهم المبادئ التي انتقلت إلى العلوم الأدبية من العلوم الطبيعية المبدأ السببي Kausalität وهو المبدأ الذي أثر بصورة كبيرة على المدرسة الفرنسية التي أخذت تبحث عن الأسباب والمسببات، أو بقول آخر التأثير والتأثر .

إن المدرسة الفرنسية بنزوعها العلمي البحت وتركيزها على المبادئ الفلسفية الوضعية تعتمد بصورة أساسية على الوثائق الشخصية كالمراسلات بين الأدباء وبعضهم البعض، والأحاديث الصحفية المنشورة في الصحف، بوصف هذه الرسائل والأحاديث الصحفية حقائق موثوق فيها، كما أنها تتحي بصورة كبيرة النظرة الأدبية النقدية من مجال الأدب المقارن، ذلك بوصفها نظرة ذاتية غير علمية، وهو الوصف الذي يستدعي مجموعة من الإيحاءات السلبية وفق الفلسفة الوضعية.

ولقد تجنبت المدرسة الأمريكية هذه المآخذ التي وجهت إلى المدرسة الفرنسية بصورة كبيرة، فالمدرسة الأمريكية تجعل هدف الأدب المقارن هو دراسة أية ظاهرة أدبية من خلال تحقيقات هذه الظاهرة في أكثر من أدب قومي واحد، ولا تشترط المدرسة الأمريكية ضرورة وجود علاقة التأثير والتأثر بين الأدبين.

ويشير الدكتور الطاهر أحمد مكي إلى أن المنظرين الفرنسيين أنفسهم هم الذين شرعوا في الخروج عن الحدود الضيقة الخاصة بالمدرسة الفرنسية، و "ربما كان رينيه إيتاميل الأستاذ في جامعة السوربون، وأستاذ الأدب الفرنسي في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لسنوات طويلة أول من بدأ الثورة على القواعد

⁽³⁹⁾ Manon Maren- Griesbach . Methoden der Literturwissenschaft. Francke Verlag . München . achte Auflage .S 11.

الصارمة والحدود الضيقة التي وضعتها المدرسة الفرنسية في باريس وذلك في كتابه الموجز والمثير، والذي نشره عام 1963 بعنوان "الأدب المقارن: أو المقارنة بلا علاقات". وكانت هذه الدراسة على إيجازها بداية التطور الذي أصاب القيم المقارنة التي أشاعها الفرنسيون حتى هذا الوقت.⁽⁴⁰⁾

إن المدرسة الفرنسية تجعل العلاقة السببية مسوغاً رئيساً للدراسات المقارنة، وهو الأمر الذي ترفضه المدرسة الأمريكية بصورة كبيرة، فالمدرسة الأمريكية تدرس العلاقات بصفة عامة وهو الأمر الذي تعكسه تعريفات الأدب المقارن الخاصة بمنظري المدرسة الأمريكية.

فالدراسة تسير بصورة نسبية وفق المدرسة الأمريكية، حيث تقارن بين السمات الفنية والموضوعية الخاصة بالقصة القصيرة العربية ومثيلاتها الألمانية، وذلك من منظور العلاقة بين القصة القصيرة وفترة الأزمة ممثلة في الهزيمة الألمانية في الحرب العالمية الثانية والهزيمة المصرية في السابع والستين.

إن الدراسة الأدبية المقارنة يجب أن لا تنحصر في رصد ظواهر التشابه بين نصين بلغتين مختلفتين وإنما يجب أن يتجاوز ذلك للوصول إلى التقنيات الفنية المتشابهة التي تتوارى خلف الظاهرة اللغوية، فنحن عندما نقارن بين نصين بلغتين مختلفتين يجب علينا في المقام الأول أن لا ننظر إلى لغة النص بوصفها جوهر النص ولكن بوصفها الرداء الخارجي للعملية الأدبية.

ولم يكن هذا الأمر مقبولاً عند المدرسة الفرنسية، الأمر الذي يعكسه فإن تيجم في كتابه "في الأدب المقارن" حيث يرى "أن المقارنة تعني التقريب بين وقائع مختلفة ومتباعدة في غالب الأحيان، وذلك رجاء استخلاص القوانين العامة التي تسيطر عليها، أما فيما يتصل بالآثار الأدبية، فيخشى أن يظن أن

⁽⁴⁰⁾ الطاهر أحمد مكي . الأدب المقارن . أصوله وتطوره ومناهجه . مكتبة الآداب . القاهرة . الطبعة الرابعة 2002 . ص 79 .

المقارنة هو تضيد المتشابه من الكتب والنماذج والصفحات من مختلف الآداب, لمعرفة وجوه الشبه ووجوه الخلاف, لا لغاية غير إرواء حب الإطلاع, وتحقيق رغبة فنية أو إصدار حكم تفضيلي ينتهي إلى تصنيف. ولا يمكن نكران أن هذا الضرب من المقارنة عمل شيق جداً, مفيد جداً, وأنه يعين على إنماء الذوق وإذكاء التفكير, لكن ليس له قيمة تاريخية ولا يتقدم بتاريخ الأدب خطوة واحدة إلى الأمام, في حين أن الأدب المقارن الحقيقي يحاول, ككل علم تاريخي, أن يشمل أكبر عدد من الوقائع المختلفة الأصل, حتى يزداد فهمه وتعليقه لكل واحدة منه على حدة, فهو يوسع أسس المعرفة كما يجد أكبر عدد ممكن من الوقائع, أريد أن أقول ينبغي أن نفرغ كلمة "مقارنة" من كل دلالة فنية ونصب فيها معنى علمياً. "(41)"

إننا نتفق مع ما ذهب إليه فان تيجم في بداية قوله تماماً فالمقارنة تعني التقريب بين المتباعدات للوصول إلى القوانين العامة, وهو الأمر الذي يجب أن نضعه في حساباتنا عند معالجة النصوص الأدبية, غير أن ما ذهب إليه من فهم وتعليل الظواهر الأدبية كل منها على حدة فهو أمر غير مقبول إطلاقاً فالمقارنة بذلك تفقد أحد أهم مقوماتها, كما أن المفهوم القديم للتاريخ الأدبي -الذي ينتمي إليه الأدب المقارن وفق المنظور الفرنسي- هو الذي جعل فان تيجم ينفي كل الدلالات الفنية عن عملية المقارنة الأدبية, وهو الأمر الذي لا أراه مناسباً للدراسة المقارنة, فالدراسات المقارنة يجب أن تعكس الجوانب الفنية في كل من العاملين, ذلك للوصول إلى القوانين التي تتحكم في العملية الفنية بغض النظر عن الاختلاف اللغوي بين كلا النصيين.

وعلى هذا يجب أن لا تتفصل الدراسة المقارنة عن النقد الأدبي والنظرية الأدبية, وليس معنى الكلام السابق التجاهل التام للغة ولكن معناه ألا تنحصر

(41) سعيد علوش, مرجع سابق ص 69, 70.

الدراسة المقارنة في لغة النصوص وإنما أن تكون لغة النص بداية انطلاق للبحث للوصول إلى الدرجات المتوارية خلف لغة النص.

لقد أثر المنظور القديم الخاص بتاريخ الأدب على المدرسة الفرنسية بصورة كبيرة، حيث يفصل المنظور القديم بين ما هو تاريخي وما هو نقدي ، وعلى هذا نشأ فاصل آخر بين ما هو مقارن وما هو نقدي في المدرسة الفرنسية، غير أن هنري ريماك - أحد رواد المدرسة الفرنسية - يرى في دراسته "نحو بلورة المفاهيم " ضرورة الربط بين ما هو مقارن وما هو نقدي، حيث يشير إلى "أننا اليوم نحظى بقدر من الاتفاق أكثر مما كان عليه الشأن في السنوات العشر السابقة في الغرب والشرق معاً على أن التاريخ والنقد يستطيعان وينبغي لهما أن يجتمعا معاً للوفاء باحتياجات الأدب المقارن".⁽⁴²⁾

لقد لخص الدكتور أحمد شوقي منطلقات المدرسة الأمريكية في ثلاث مقولات هي المقولة الأخلاقية والمقولة السياسية والمقولة النقدية، فالمقولة الأخلاقية " ترى جميع الآداب والثقافات المختلفة متساوية في القيمة والعطاء، وترفض مبدئياً تميز أدب على أدب، أو سيطرة ثقافة على ثقافة، المقولة السياسية تتادي بالانفتاح على الآداب والثقافات المختلفة، وتفهم التراكم الثقافي والأدبي المختزن عبر مسيرة التاريخ الإنساني، والمقولة النقدية والتنظيرية تقول بوحدة الظاهرة الأدبية على اختلاف فضاءاتها الزمانية والمكانية، واختلاف تشكيلاتها اللغوية واختلاف حدودها القومية"⁽⁴³⁾

وبالرغم من أن المنطلقات النظرية الأمريكية تبدو للوهلة الأولى منطقية غير أننا يجب أن نشير إلى أن هذه المنطلقات مثالية بصورة مبالغ فيها بل ويوتوبية أيضاً لا وجود لها في الواقع الأدبي، فالمقولة الأخلاقية لا يمكننا القبول

⁽⁴²⁾ سعيد علوش ، مرجع سابق ص 114 .

⁽⁴³⁾ احمد شوقي رضوان ، مرجع سابق ص 20 .

بها بأي حال من الأحوال، حيث لا يمكننا أن نساوي بين جميع الثقافات والآداب، فهناك ثقافات بدائية وثقافات غير بدائية، إن تفضيل ثقافة على الأخرى ليس مبرراً لنفي الثقافة الأدنى، فمشروعية وجود كليهما حتمية لا محالة غير أن هذه المشروعية لا يمكن أن تكون دافعاً لفرض التساوي بين كل من الثقافتين، كما أن هذه المقولة تتناقض بصورة صارخة مع المقولة الثالثة، وهي التوجه النقدي الخاص بالمدرسة الأمريكية.

كما أن المقولة السياسية والمقولة الثالثة فيعكسان رؤية مثالية عن الأدب تلك الرؤية التي تجعل من الأدب ظاهرة متجاوزة للزمان والمكان وهو أمر لا يمكن القبول به أيضاً.

يبدو أن مغالاة المدرسة الفرنسية في أسسها المنهجية ورؤيتها المتعصبة للثقافة الفرنسية استتبع رد الفعل الأمريكي المغالي السابق، فإذا ما قبلنا بالرؤية الأمريكية السابقة فنحن ننفي وجود الأدب المقارن نفسه ؛ فالرؤية السابقة تجعل من الظاهرة الأدبية وحدة واحدة بالرغم من الاختلافات الزمانية والمكانية، وطالما كانت الظاهرة واحدة في الأزمنة المختلفة والأمكنة المختلفة، فأى شئ نقارن إذن، إننا نقارن بين الظواهر المختلفة لا محالة، لنكتشف إلى أي مدى يكون الاختلاف، أو إلى أي مدى يكون التشابه، وقد تكون المنطلقات الأمريكية تأثرت تأثيراً كبيراً بمفهوم جوته عن الأدب العالمي، غير أن المفهوم الخاص بجوته لا يعني بأي حال من الأحوال أن ننفي عن الأدب واحدة من أهم خصوصياته وهي أنه لا محالة فعل إنساني يقوم به الإنسان الذي يقف بقدميه على بقعة ما من الكرة الأرضية تلك البقعة التي تعطيه لوناً أبيضاً في أوروبا وأسوداً في إفريقيا، كما أنه يعيش في لحظة زمانية تجعله يحيي أهله بقوله عمت مساءً أو أن يحييهم قائلاً مساء الخير، مساء الجمال، أو غيرها من التحيات التي تفقد معناه إذا قيلت إلى مستقبل ينتمي لمجتمع آخر، إذا كانت اللغة نفسها تتغير وتتغير باختلاف

المكان والزمان فلا يمكننا إذا أن ننفي هذا التنوع عن الأدب الذي هو في النهاية فن لغوي.

إن الرؤية التي تبتغيها الدراسة لا تركز على منهج بعينه أو تميل إلى مدرسة بعينها , لكنها تركز على منهجيتها الخاصة التي تستمد من موضوع دراستها , فالدراسة تميل إلى الجانب النقدي غير أنها لن تنحي الجانب التاريخي فالظاهرة الأدبية جزء لا محالة من سياقها الثقافي, كما أن الدراسة لن تنظر إلى أي من الأدبين نظرة إعلاء وإنما ستنظر إليهما معاً نظرة واحدة فنحن نريد أن نرصد العلاقة بين الأدب والهزيمة في كل من الجانبين, ومن الطبيعي أن لا تكون نتائج التفاعل واحدة حيث أن عناصر التفاعل تختلف عن بعضها البعض في جزء منها غير أنها تتشابه في جزء آخر.

سوف تحاول الدراسة تطبيق المنطلقات الخاصة بهانس روبرت يابوس, في الجانب التاريخي, ذلك لتجنب عيوب الدراسات التاريخية القديمة فقد يكون تبعية تاريخ الأدب للتاريخ العام قد أثر بصورة سلبية على التاريخ الأدبي.

الأزمة المنهجية

لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نتجاهل العلاقة الوثيقة بين الأدب المقارن وتاريخ الأدب فلقد أشار غير واحد من العلماء إلى العلاقة الوثيقة بينهما, حتى أن جان ماري كاريه يرى أن الأدب المقارن فرع من فروع التاريخ الأدبي.

ولم يظل تاريخ الأدب مهيمناً بصورة كبيرة على الدراسات المقارنة، فمع ظهور المدرسة الأمريكية " شن دارسوا الأدب الجديد - وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية - منذ أوائل القرن الحالي (العشرين) حملة شديدة على الدراسات الأدبية التاريخية وعارضوا المنهجية المتبعة, بل إنهم وصلوا إلى حد التشكيك في مشروعية دراسة الأدب تاريخياً أو إمكانية كتابة تاريخ للأدب وأقاموا

هذا الموقف على أساس من تناقض مقولات التاريخ مع طبيعة العمل الأدبي
". (44)

إن التشكيك في مشروعية دراسة الأدب تاريخياً أمر لا يمكننا القبول به
بأي حال من الأحوال، فالأدب بأجناسه الثلاثة له تاريخ طويل فأجناس الأدب لم
تتشأ في صورتها الحالية، بل سارت عبر تاريخ طويل من التطور، الذي تكشف
دراسته التاريخية أمراً ضرورياً لفهمه وتفسيره بل ولإدراك ماهيته التي يمتاز بها
عن غيره.

فكون تاريخ الأدب مر بأزمة منهجية في منتصف القرن الماضي لا يعني
بأي حال من الأحوال أن نشكك في مشروعية الدراسات التاريخية، فوجود الأزمة
يعد دافع لتجاوزها عن طريق الحلول المنهجية التي تقرب بين ما هو أدبي وما
هو تاريخي. الأمر الذي قام به هانس روبرت ياكوبس بالفعل في ستينيات القرن
الماضي، حيث كتب عدداً من المقالات النقدية التي عالجت هذه القضية، ثم
نشر في عام ألف وتسعمائة وسبعين كتابه " تاريخ الأدب بوصفه تحدياً للنظرية
الأدبية ". ولقد قسم ياكوبس الكتاب إلى مقدمة وخمسة فصول، حمل الكتاب عنوان
الفصل الرابع الذي سبقته الفصول الثلاثة التالية :

- التراث الأدبي والوعي الآني للمعاصرة .
 - رد شليجل وشيلر على صراع القديم والحديث .
 - نهاية مرحلة الفن، جوانب من الثورة الأدبية عند هينه و هوجو وستيندهال .
- أما المبحث الأخير فكان عنوانه التاريخ والفن .

(44) أحمد شوقي رضوان ، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن ، دار العلوم العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى
1990 ، ص 15 .

ومن الأمور اللافتة أن الترجمة العربية للعنوان غالباً ما تأتي مبتسرة وذلك بحذف كلمة علم الأدب "Literaturwissenschaft" من الترجمة العربية وقد يكون مرجع ذلك استخدام ياوس إحدى الصيغ الملبسة في اللغة الألمانية وهي صيغة المضاف إليه "Genitiv" تلك الصيغة التي تحتل أكثر من معنى.

فالمعنى الخاص بالعنوان يشير إلى معنيين، المعنى الأول يجعل التحدي منطلقاً من علم الأدب، والمعنى الثاني يجعل التحدي موجهاً إليه، وتحديد المعنى هنا يرتبط بالسياق بصورة كبيرة، وبطبيعة الحال لا يتضح هذا السياق من العنوان وحده ولكنه يحتاج إلى قراءة للمعالجة نفسها، والمعنى الذي يقصده ياوس لا يشير إلى وجود تحد بين تاريخ الأدب وعلم الأدب، لكن ياوس يجعل من تاريخ الأدب مخرجاً من الأزمة التي عانى منها علم الأدب في هذه الفترة، وعلى هذا يمثل تاريخ الأدب التحدي الخاص بعلم الأدب الذي يراهن عليه للخروج من أزيمته التي عانى منها في فترة الخمسينيات والستينيات، التي كان من نتائجها اعتبار الانشغال بالأدب مضیعة للوقت ونظرة الطلاب إلى أساتذة الأدب في الجامعات الألمانية على أنهم مجموعة من البلهاء.

وللخروج من هذه الأزمة لابد من تغيير منظور النقاد إلى تاريخ الأدب السائد حتى ذلك الحين؛ وذلك للوصول إلى " منظور جديد لتاريخ الأدب يضع الأولوية لدراسة العلاقة بين العمل وجمهوره بدلاً من دراسة العلاقة التقليدية بين العمل الأدبي ومؤلفه".⁽⁴⁵⁾

فنحن الآن أمام لحظة تاريخية شديدة الحساسية، لحظة صدام شديد مع الماضي بمناهجه التي صارت عقيمة، بصورة جعلت البحث عن مناهج جديدة أمراً حتمياً، حتى تتناسب مع الوعي الجديد للعصر، وفي هذه الظروف تم إنشاء

⁽⁴⁵⁾ Jauss . Literaturgeschichte als Provokation S. 171.

جامعة كونستانس، التي ألقى فيها ياكوس محاضرتة الأولى تحت عنوان تاريخ الأدب بوصفه تحدياً، محاولاً خلق رؤية جديدة لتاريخ الأدب، الأمر الذي يتوافق مع منطلقات الجامعة الجديدة .

وسوف نبدأ بعرض أزمة الأدب المقارن، ثم نعرض أزمة تاريخ الأدب، وبعدها نعرض التصورات الخاصة بياكوس للخروج من هذه الأزمة.

أزمة الأدب المقارن :

لقد لخص لنا رينيه ويلك الأزمة التي مر بها الأدب المقارن في مقاله "أزمة الأدب المقارن" ووصف لنا الحالة التي آل إليها البحث الأدبي المقارن حيث أشار إلى أن " أخطر دلالة على الوضع المهترء الذي تمر به دراستنا هي أنها لم تتمكن لحد الآن من تحديد دائرة عملها ومنهجيتها. وأنا أعتقد أن برامج العمل التي نشرها بالدنسبرج، وفان تيجم، وكاريه، وغيار قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميتة من ولع بالحقائق والعلوم النسبية التاريخية." (46)

إن التقدم الشديد في العلوم الطبيعية بمنهجها التجريبي قد جذب العلوم الإنسانية بصورة كبيرة أملاً في الوصول إلى حقائق يقينية يمكن اختبارها والتأكد من صحتها , غير أن هذه المحاولة أمر لا يمكننا القبول به فالمعرفة الأدبية أو الإنسانية بصفة عامة تميل إلى الجانب الذاتي بصورة يستحيل معها تطبيق مناهج العلوم الطبيعية عليها .

إن رينيه ويلك لم ينتقد فقط المنهجية الخاصة بالأدب المقارن لكنه انتقد أيضاً عدم تحديد موضوع دراسته حيث يقول في موضع آخر من مقاله "أما محاولة تحديد مناهج الأدب المقارن فقد فشلت أكثر مما فشلت محاولة تحديد

(46) عالم المعرفة 110 , مفاهيم نقدية , رينيه ويلك , ترجمة محمد عصفور ص 362 .

موضوع دراسته ... هذه العثرات ممكنة لأن فان تيجم وسابقه ولاحقيه يفهمون الدراسة الأدبية من منظور ولع القرن التاسع عشر بالحقائق الوضعية أي كدراسة التأثيرات وهم يؤمنون بالتفسيرات العلية، بالمعرفة التي تتجمع عن طريق تتبع الموتيفات والمواضيع والشخصيات والحكايات، إلخ، إلى أصولها في عمل سابق في الزمن وقد جمعوا قدراً هائلاً من التماثلات والتطابقات، ولكنهم نادراً ما سألوا عما يمكن أن تبينه هذه العلاقات، اللهم إلا حقيقة أن هذا الكاتب قرأ ذلك الكتاب. لكن الأعمال الفنية ليست حاصل جمع المصادر والتأثيرات. "(47)

إن رينيه ويلك يرى أن تحديد مجال دراسة الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية يحصر مجال الدراسة في أمور خارجية ويجعل من الأدب المقارن مجرد جزء من دراسة هدفها جمع المعلومات من المصادر الخارجية ومن شهرة الكتاب. إن ويلك يرجع أزمة الأدب المقارن - تلك التي وصفها بأنها طويلة الأمد، كما وصف الأدب المقارن بأنه بركة آسنة -، في نقاط محددة، هي: المنهج، والمادة، والمفهوم الآلي الميكانيكي في دراسة المصادر والتأثيرات، والاعتماد على القومية الثقافية، فالأدب وفق رؤية ويلك "لا تعنيه الحقائق الميتة، بل تعنيه الخصائص والقيم. ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي. فمجرد القول أن راسين أثر على فولتير، أو أن هيردر أثر على جوته يتطلب، حتى يكون ذا معنى إماماً بخصائص راسين وفولتير وهيردر وجوته، ومن ثم بالسياق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه كلها عملية من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتمييزات التي هي نقدية في جوهرها. "(48)

وعلى الرغم من أن ويلك قد وضع يده على عدد من العيوب الخاصة بالمدرسة الفرنسية، إلا أنه تجاوز بصورة مبالغ فيها في وصف الأدب المقارن

(47) السابق ص 365 .

(48) السابق 371 .

والدراسات الفرنسية بأوصاف غير علمية بالمرة كوصفه للدراسات المقارنة الفرنسية بأنها بركة آسنة، كما أنه بعد أن أسهب في توجيه الانتقادات - التي لا أعترض عليها - قدم لنا الحل للخروج من أزمة الأدب المقارن بصورة موجزة وسريعة في نصف صفحة تقريباً دون أن يبين الآلية التي يمكن من خلالها أن ننفذ الحل الذي طرحه، فهو يرى أن البحث الأدبي لابد وأن يجعل من العمل الأدبي بؤرته، فلا يطغى عليه الانشغال بأمور سيكولوجية أو سوسيولوجية خارجه ويؤكد على ذلك بقوله "إن العمل الفني يمكن أن يفهم باعتباره بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، ولذا فهي مستقلة أيضاً عن المؤثرات التي شكلت ذهنه، ذلك أن هناك ما يدعى بحق "فجوة أنطولوجية" بين سيكولوجية المؤلف وبين العمل الفني، بين الحياة والمجتمع من ناحية، وبين الموضوع الإستطقي من الناحية الأخرى، وقد سميت دراسة العمل الفني "داخلية" ودراسة علاقاته بذهن الكاتب وبالمجتمع، إلخ دراسة "خارجية" غير أن هذا التمييز بين النوعين لا يعني أن العلاقات الوراثية يجب أن تهمل أو يستخف بها، أو أن الدراسة الداخلية ما هي إلا دراسة شكلية أو إستطقية لا طائل من ورائها، فما يهدف إليه مفهوم البنية ذات الطبقات من الرموز والمعاني الذي طورته بكل أناة وعناية هو التخلص من الثنائية القديمة - ثنائية الشكل والمضمون - وما يدعونه عادة بالمضمون أو الفكرة في العمل الفني يدخل في بنية العمل الفني كجزء من عالمه المكون من معان تتبثق عنه ... إنني لا أريد أن أحصر دراسة الأدب في دراسة الأصوات والأوزان ووسائل التأليف أو دراسة عناصر الأسلوب والنحو ولا أريد أن أساوي الأدب باللغة (أي أن أقول إن الأدب هو اللغة) فهذه العناصر اللغوية في مفهومي تشكل - إن جاز التعبير - طبقتين تحتيتين، الطبقة الصوتية وطبقة وحدات المعنى. لكن يخرج من هاتين الطبقتين عالم من المواقف والشخصيات

والأحداث التي لا يمكن مساواتها بأي عنصر من عناصر التجميل الخارجية. لذا فأنا أرى أن المفهوم الوحيد الصحيح هو المفهوم الذي لا يتهاون في شموليته، وأرى أن العمل الفني هو كل من عناصر مختلفة، بنية تشكل من رموز، تتطلب المعاني والقيم وتعطيها. أما الميل للتقريب في ركام الماضي عن أشياء ننسب العمل الأدبي لها، أو التركيز على الأمور الشكلية الخارجية فلا يؤدي إلا إلى تجرييد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني. إن النقد لا يمكن أن يستبعد من دائرة البحث الأدبي." (49)

إن ويلك يقر بوجود فجوة أنطولوجية بين الموضوع الجمالي والمجتمع ويفصل بين الدراسة الداخلية للعمل و الدراسة الخارجية، وهو أمر يضعنا أما إشكالية الفاصل بين الخارجي والداخلي والفجوة الانطولوجية يشيران إلى وجود فاصل ما ينفي ويلك وجوده بعد ذلك ، حيث أنه يرى أن العمل الفني يتكون من طبقتين تحتيتين الطبقة الصوتية وطبقة المعاني، فالأدب عنده ليس معادلاً للغة، وعلى هذا لا يمكننا أن نفصل بين الداخلي والخارجي، أو كما قال لا يمكننا أن نفصل الشكل والمضمون.

إن ويلك يقدم لنا يقدم لنا العمل الأدبي بوصفه بنية متعددة الطبقات، المنفصلة عن بعضها البعض، لتظل الإشكالية قائمة عن كيفية الانتقال من طبقة إلى طبقة، الأمر الذي لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق القارئ فهو الذي يتحقق عنده طبقة المعني وهو الذي تتحول عنده الطبقة اللغوية الداخلية إلى طبقة دلالية خارجية، فالقارئ هو حلقة الوصل هنا بين الدال والمدلول، وعلى هذا لا يمكن الفصل بين الطبقات أو الحديث عن فجوة أنطولوجية.

يمكننا القول بأن ويلك قد شخص لنا الداء ولم يقدم لنا حلاً لهذه الأزمة، تلك الأزمة التي يمكننا أن نرصدها بصورة أوسع في التاريخ الأدبي، حيث عالج

(49) السابق , ص 373 .

ياوس هذه الأزمة بصورة وافية، وقدم لنا الحلول المنهجية التي من شأنها بعث الحياة في الدراسات الخاصة بتاريخ الأدب، ومن ثم في الأدب المقارن.

أزمة تاريخ الأدب وحلولها المنهجية:

لقد قدم لنا هانس روبرت ياوس عدداً من الحلول المنهجية للخروج من الأزمة التي تعرض لها تاريخ الأدب في كتابه "تاريخ الأدب بوصفه تحدياً" غير أن كثرة المفاهيم التي طرحها ياوس في كتابه شغلت الناس بصورة كبيرة عن الدافع الأول للكتاب وهو الخروج من الأزمة المنهجية الخاصة بتاريخ الأدب، فتبلورت هذه المفاهيم مع الرؤى الخاصة بفولفجانج إيزر مشكلة نظرية الاستقبال التي لاقت اهتماماً شديداً في الأوساط النقدية الألمانية والعالمية، الأمر الذي جعل من ياوس المنظر الأول للاستقبال، وبهذا توارى هانس روبرت ياوس المؤرخ الأدبي أمام ياوس المنظر الأدبي.

لقد شهد تاريخ الأدب أزمة كبيرة ووصل إلى مكانة متردية في النصف الثاني من القرن العشرين بعد حالة الازدهار التي عايشها في القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي اهتم فيها المؤرخون بكتابة تواريخ آدابهم القومية مثل: De sanctis و Lanson لانسون و Grevinus جريفينوس و Scherer شيرر.

وبسبب الرابطة الوثيقة بين الأدب المقارن وتاريخ الأدب تأثر الأدب المقارن بالأزمة التي عايشها تاريخ الأدب في مطلع القرن العشرين، بعد فترة ازدهار كبيرة في القرن التاسع عشر.

لقد تراجعت الدراسات الخاصة بتاريخ الأدب سواء في الجانب الأكاديمي أم في الكتابات النقدية المنشورة في الصحف والمجلات المتخصصة في تلك الفترة تاركة فراغاً شغلته غيرها من الدراسات، فلم يعد لتاريخ الأدب المكانة المميزة التي كان يشغلها في القرن التاسع عشر.

لقد بين ياكوس الأسباب التي أدت إلى هذه الحالة التي وصفها بأنها يرثى لها مبنياً طرق كتابة التاريخ , ومنتقداً إياها في الوقت نفسه, وذلك لغلبة التسلسل الزمني عليها, ولتركيزها على حياة كبار الأدباء وأعمالهم.

ويرى ياكوس أن طريقة كتابة التاريخ هذه قد مثلت أزمة كبيرة لتاريخ الأدب "فعرض الأدباء وأعمالهم من خلال التسلسل الزمني لا يمثل تاريخاً, إنه فقط مجرد هيكل للتاريخ."⁽⁵⁰⁾

إن ياكوس يريد أن يستبدل مبدأ التسلسل الزمني بمبدأ تطور الجنس الأدبي, فهو يريد أن يجعل من تطور الجنس الأدبي معياراً للتأريخ.

وهو الأمر الذي تحاول الدراسة تتبعه للوصول إلى تاريخ خاص بالقصة القصيرة المصرية والألمانية في ضوء الأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت فيهما .

ففي الطرق القديمة الخاصة بكتابة التاريخ تتراجع عملية التطور إلى هامش التاريخ وينظر إليه بصورة جزئية غير شاملة, وذلك بسبب الحدود الزمنية للكتابة التاريخية التي تركز على الحقبة التاريخية التي تدرسها فقط, فتكون بذلك حواجز وفواصل تاريخية تمنع من الرؤية الشاملة لتطور الجنس الأدبي .

أما الانتقاد الثاني الذي أخذه ياكوس على مناهج تاريخ الأدب السائدة حتى ذلك الحين, فهو مبدأ الموضوعية الذي مثل أحد أهم مبادئ تاريخ الأدب, فلقد كان إصدار المؤرخ الأدبي للأحكام الجمالية النقدية أمراً غير مقبول بأي حال من الأحوال .

ويمثل هذا الانتقاد أحد أهم الانتقادات التي وجهت إلى المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن, التي تأثرت بالفلسفة الوضعية, تلك الفلسفة التي تنحي بصورة

⁽⁵⁰⁾ Ebd. S. 146.

كبيرة كافة الآراء الذاتية, وعلى هذا تنتفي أيضاً كافة الأحكام النقدية من مجال الدراسات المقارنة في السياق الفرنسي.

ويرجع ياكوس هذا الأمر إلى أن الأحكام النقدية الجمالية لا يمكن أن تبنى على الأسس التي قام عليها تاريخ الأدب, تلك الأسس التي جعلت من تاريخ الأدب مجرد رصد للسير الذاتية للأدباء وأعمالهم, والظروف التاريخية لنشأة الأعمال الأدبية.

أما الانتقاد الثالث الذي أخذه ياكوس على تاريخ الأدب فهو نظر المؤرخ إلى الظاهرة الأدبية الماضية بوصفها "موضوعاً منغلِقاً" فالمؤرخ يعرض الظاهرة الأدبية في سياقها التاريخي بصورة سلبية تماماً تعزل المؤرخ وسياقه الآني عن هذه الظاهرة وذلك وفق مبدأ الموضوعية الذي انتقده ياكوس, ومن الواضح هنا تأثر ياكوس بالفلسفة الظاهرانية التي ألغت ثنائية الذات والموضوع, وبالتالي لا يمكننا تصور الموضوع دون اعتبار الذات التي تدرك هذا الموضوع, فالظاهرة الأدبية مرتبطة بالذات التي تدركها وعلى هذا لا يمكننا أن نفصل بين المؤرخ والظاهرة الأدبية وبناء على هذا التصور يكتسب تاريخ الأدب بعداً ذاتياً. ومما لا شك فيه أن هذه الأزمة قد أثرت على الأدب المقارن بصورة كبيرة, ذلك لتشابك العلاقة بين كلا الفرعين , فمع الحصيلة المعرفية المتراكمة لمدة قرن ونصف القرن تقريباً لم ينجح علماء الأدب المقارن في تطوير نظرية خاصة بالأدب المقارن على العكس من نظرائهم في علم اللغة وعلم الاجتماع, الأمر الذي دفع اربين كوبين -Erwin Koppens- للتساؤل في مقال له عام ألف وتسعمائة وواحد وسبعين بعنوان "هل يمتلك الأدب المقارن نظرية خاصة به" ذلك التساؤل الذي أجاب عنه الكاتب بالنفي⁽⁵¹⁾

(51) لمزيد من التفاصيل ارجع إلى الأدب المقارن لبيرتر تسيما صفحات 15 و 16 .

ويرى بيتر تسيما أن حالة الجمود هذه ترجع بصورة أساسية إلى أن "علماء الأدب المقارن قد انقطعوا معرفياً عن علوم الاجتماع وكذلك مع النقاش الخاص بمناهج علم الأدب وعلى هذا لم يستطع المقارنون الفرنسيون على سبيل المثال أن يتفاعلوا بصورة جيدة مع المشكلات النظرية الخاصة بنقد الرواية في الستينيات والسبعينيات"⁽⁵²⁾ من القرن الماضي .

لقد شهدت المناهج الخاصة بعلم الأدب في فترة الستينيات والسبعينيات في أوروبا بصفة عامة وفي ألمانيا أزمةً منهجيةً كبيرةً، وهو الأمر الذي اتضح بصورة جلية في الحركات الطلابية التي اجتاحت الجامعات الألمانية في منتصف الستينيات، ووصل الأمر في التاسع من نوفمبر عام ألف وتسعمائة وسبع وستين إلى قيام اثنين من طلبة كلية الحقوق برفع لافتة سوداء مكتوب عليها جملة صارت شعاراً للمتظاهرين في كافة الجامعات الألمانية هي: "Unter den Talaren Muff Von 1000 Jahren ك" تحت الملابس الرسمية - أرواب الأساتذة - عفن ألف عام.⁽⁵³⁾

وكان لزاماً على أساتذة الجامعة الخروج من الأزمنة المنهجية التي أصابت العلوم الإنسانية بصفة عامة والأدبية بصفة خاصة، فظهرت نظرية الاستقبال الياوسية مجددة المنهج الخاص بتاريخ الأدب، الأمر الذي ألقى بظلاله على الأدب المقارن.

إن المفاهيم التي طرحها يابوس في كتابه يمكننا أن نوظفها بصورة كبيرة في الدراسات المقارنة.

⁽⁵²⁾ السابق ص 16 .

⁽⁵³⁾ لمزيد من التفاصيل ارجع إلى :

Uwe Wesl . Die verspielte Revolution 1968 und die Folgen . Karl Blessing Verlag .München . 1. Auflage . 2002 .

يمكننا بمقارنة بسيطة ملاحظة أن النقاط التي انتقدها ويلك في الأدب المقارن تتلاقى مع انتقادات ياكوس للتاريخ الأدب, كما يمكننا أن نلاحظ أثر الفلسفة الظواهراتية على كل من الناقدین.

إن الرؤية الخاصة بياكوس تركز على سبع مقدمات نظرية تهدف إلى عرض تصور جديد لتاريخ الأدب, تصور يربط التاريخ الأدبي بالقارئ في المقام الأول - الأمر الذي يحل الإشكالية الخاصة بويلك - ويربط بين مما هو تاريخي بما هو جمالي لكي يخرج تاريخ الأدب من حالة الجمود التي سيطرة عليه في مطلع القرن الماضي .

لقد قسم ياكوس رؤيته سبع مقدمات نظرية يمكننا تلخيصها على النحو التالي :

قسم ياكوس رؤيته سبع مقدمات نظرية , الأولى منها تدور حول تجنب الموضوعية التي سيطرت على الدراسات التاريخية القديمة, وهو هنا يتجنب أحد الانتقادات التي تعرض لها الأدب المقارن في فرنسا .

والمقدمة الثانية ارتكزت على التأصيل لمصطلح أفق التوقع, وهو مصطلح جوهره المقارنة.

ولقد عرض ياكوس في المقدمة النظرية الثالثة مصطلح المسافة الجمالية ؛ أي المسافة بين العمل الأدبي وأفق التوقعات السابق له, هذه المسافة التي عرض لها ياكوس كمقياس جمالي تقاس عليه جمالية العمل الأدبي, فكلما اتسعت المسافة بين جمالية العمل الأدبي وأفق توقعاته كلما سمت جماليات العمل الأدبي, الأمر الذي تجسد بصورة كبيرة في القصة القصيرة العربية والألمانية بعد الهزيمة الحربية , فلقد كسرت الأعمال الأدبية أفق التوقعات عند كل من الجانبين بصورة واضحة, الأمر الذي ستعرض له الدراسة بصورة تفصيلية .

وفي المقدمة النظرية الخامسة أكد ياوس ضرورة ربط العمل الأدبي بالسلسلة الأدبية التي ينتمي لها، الأمر الذي تحاول الدراسة التطبيقية في كل كم الجانبين، فلا يمكننا بأي حال من الأحوال دراسة الظاهرة الأدبية منقطعة عن سياقها التاريخي .

أشار ياوس في المقدمة السادسة إلى ضرورة الربط بين التحليل الدياكروني والتحليل السنكروني، فربط بين ما هو تاريخي بما هو جمالي، مما يكسب الدراسة التاريخية شمولية تخرجها من دائرتها الماضوية المغلقة .

أما في المقدمة النظرية السابعة فقد قام ياوس بالأمر نفسه ولكنه أخرج الأدب من انعزالية أخرى، تلك الانعزالية التي أطلق عليها النقاد الألمان انعزالية البرج العاجي، حيث أكد ياوس على الوظيفة الاجتماعية للأدب .

إن الحلول المنهجية التي قدمها ياوس جديرة بالقضاء على الأزمة المنهجية التي عانى منها تاريخ الأدب، وعلى هذا يمكنها أن تساعد الأدب المقارن هو الآخر في الوصول إلى منهج مقارن تاريخي جديد.

سوف تحاول الدراسة تطبيق المنطلقات الياوسية على القصة القصيرة بعد الحرب، ذلك من خلال توظيف مصطلح أفق التوقع والمسافة الجمالية ، كما ستحاول الدراسة الربط بين الجانب الدياكروني والسنكروني بصورة تجعلنا ننظر للنص الأدبي في ضوء سياقه التاريخي ولكن من منظور آني معاصر، كما أن ربط القصة القصيرة بالحدث السياسي من شأنه أن يخرج الدراسة الأدبية من تقوقعها داخل الدائرة اللغوية الخاصة بالنص.

السياقات السياسية في الجانب الألماني

حربين عالميتين تصبغان الوعي الألماني :

لقد تعرضت ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية إلى انتكاسة شديدة ألقت بظلالها على كافة جوانب الحياة, الأمر الذي أثر بصورة سلبية كبيرة على هؤلاء الذين عايشوا ويلات الحرب المريرة على جبهة القتال وعندما رجعوا إلى الوطن لم يبق لهم من هذا الوطن شيء سوى الجوع والدمار والخراب. لقد كان موقف العائدين إلى الوطن بعد سنوات عاشوها معرضين إلى الموت في أي لحظة موقفاً مأساوياً كبيراً, موقف من فر من الموت بعد عناء شديد وعندما ظن أنه وصل إلى شط النجاة وجد الموت يطل عليه في كل لحظة من لحظات الحياة.

لقد كان الفارق بين ألمانيا قبل الحرب وبعدها كبيراً للغاية ووصل الأمر إلى ذروته بتقسيم ألمانيا إلى دولتين في عام 1945 ولم يكن هذا التقسيم مجرد تقسيم جغرافي يشطر المكان إلى شطرين لكنه كان شطراً للنفسية الألمانية التي سحقها الحرب سحقاً .

ولا يمكننا أن نفهم الحالة التي آلت إليها ألمانيا إلا بمقارنتها بألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية, ومن اللافت أن ألمانيا لدغت من الجحر مرتين حيث خاضت حربين عالميتين في قرن واحد, فالحرب العالمية الأولى انتهت بهزيمة ألمانيا في الحادي عشر من ديسمبر عام ألف وتسعمائة وثمانى عشر وفي السابع والعشرين من أكتوبر قبلت الحكومة الألمانية بشروط الهدنة التي فرضتها عليها أمريكا, تلك الشروط التي جعلت عودة ألمانيا إلى الحرب مرة أخرى مستحيلة, غير أن ألمانيا عادت إلى الحرب من جديد بعد ما يقرب من عشرين عاماً فقط وذلك بالرغم من خسائرها الكبيرة في الحرب العالمية الأولى, حيث خسرت ألمانيا في الحرب العالمية الأولى ما يقرب من اثنى عشر بالمئة من عدد سكانها ونفس النسبة تقريباً من مساحتها الجغرافية, أضف إلى ذلك الشروط

الكبيرة التي نصت عليها معاهدة فرساي التي حددت العدد الأقصى لعدد أفراد الجيش الألماني بمئة ألف جندي. وللوقوف على مدى الدمار الاقتصادي الذي حل بألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى يمكننا أن نقارن بين ثمن كيلو الخبز في ألمانيا خلال عام 1923 حيث كان ثمنه في يناير 250 مارك ووصل في أغسطس إلى 59000 مارك " لقد بدأ التضخم المالي بصورة خطيرة للغاية، لقد كانت قيمة الدولار الواحد تساوي 4.2 مارك في عام 1914 ووصلت في يناير 1920 إلى 41.98، وفي يناير 1923 قفزت إلى 49000 مارك على إثر احتلال فرنسا لمنطقة الروهر".⁽⁵⁴⁾

وفي ظل هذه الظروف الشديدة الصعوبة كان الألمان يسيرون في طريق جديد وسياسات جديدة في الاتجاه نحو النظام الديمقراطي، ولقد تمت تلك المحاولة بصورة سريعة فلم يمر سوى شهرين على توقيع معاهدة فرساي حتى نجح الألمان في الحصول على موافقة الرايشتاج الألماني على الدستور الجديد في 31 يوليو 1919 وهو الدستور الذي يصفه المؤرخ الراحل عبد العظيم رمضان بأنه "أكثر الدساتير الأوروبية ديمقراطية وليبرالية، إذ اقتبس فكرة الحكومة الدستورية من إنجلترا وفرنسا، وفكرة رئيس الجمهورية القوي المنتخب من دستور الولايات المتحدة، وفكرة الاستفتاء من سويسرا".⁽⁵⁵⁾

غير أن نظام القائمة أثر بصورة سلبية على استقرار الحكومات بسبب كثرة عدد الأحزاب في المجلس النيابي، حيث وصل عدد الأحزاب في انتخابات 1930 إلى 28 حزباً، وتجدر الإشارة إلى أن الدستور أباح حل البرلمان إذا حدث خلافاً مع السلطة التنفيذية، الأمر الذي حدث لأكثر من مرة مما مهد الطريق

(54) تاريخ ألمانيا . د محمد كمال الدسوقي . دار المعارف . القاهرة . ص 128
(55) عبد العظيم رمضان ، تاريخ أوروبا والعالم في العصر الحديث ، من ظهور البرجوازية الأوروبية إلى الحرب الباردة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الثالث ص 29 .

للالنقلاب النازي، الذي استفاد أيضاً من دعم الدستور للوحدة الوطنية بإلغاء الولايات المستقلة في ألمانيا، وتأسيس حكم مركزي.

ولقد نص الدستور على تبعية الجيش لمجلس الوزراء، غير أن الجيش لم يكن في واقع الأمر ملتزماً بهذه التبعية، حيث كانت قياداته قد تربت على الولاء للإمبراطورية عبر فترة طويلة.

ولم يكن الجيش وحده هو الذي يعمل على القضاء على الجمهورية الجديدة، حيث "كان تقاعس الحكومة عن تطهير الجهاز القضائي من العناصر المعارضة للنظام ذا تأثير مدمر على الحكومة. فقد كانت المحاكم تبرئ المتآمرين على النظام الجمهوري، أو تصدر عليهم أحكاماً مخففة. وهو ما حدث بعد فشل انقلاب كاب The Kapp Putsch في عام 1920، حين وجهت الحكومة تهمة الخيانة العظمى إلى 705 من الأفراد فصدر الحكم على واحد فقط ، هو مدير شرطة برلين بالسجن خمسة سنوات".⁽⁵⁶⁾

كما صدر حكم في عام 1926 بأن يتم دفع مرتب قائد الانقلاب لوتفيتز القائد العسكري لانقلاب كاب، لا عن المدة التي كان فيها ثائراً ضد الحكومة فقط بل أيضاً عن الخمس سنوات التي فضلها هارباً في المجر.

وقد كان لهتلر نصيب من هذه الأحكام المخففة، ذلك عندما حاول القيام بانقلاب في مدينة منشن، حيث حكم عليه بالسجن لمدة خمس سنوات لم يقض منها سوى أشهر قليلة داخل السجن وخرج بعدها.

لقد قامت الحكومة الألمانية في هذه الفترة بمحاولة للاندماج في المجتمع الدولي وعقدت في السادس عشر من سبتمبر عام ألف وتسعمائة وثمانية وعشرين في مدينة جنيف اتفاقاً مع فرنسا وإنجلترا وبلجيكا للدخول في مفاوضات

(56) السابق 32 .

بخصوص التعويضات وجلاء فرنسا عن أراضي الراين، الأمر الذي تم بعدها بعام بعد مؤتمر لاهاي في هولندا. غير أن الأزمة الاقتصادية العالمية ألتى ضربت العالم في العام نفسه عصفت بالاقتصاد الألماني بصورة كبيرة للغاية ، الأمر الذي ظهر جلياً في أفلاس عدد كبير من البنوك الألمانية.

وفي هذه الفترة تطلعت كل الأنظار إلى حزب العمال الاشتراكي النازي بقيادة هتلر ، ففي أثناء هذه الفترة دخل هتلر انتخابات الرئاسة وخسرهما في جولة الإعادة ، غير أنه عوض هذه الهزيمة في انتخابات مجلس الرايشستاغ، الأمر الذي مهد لحصول هتلر على منصب المستشار الألماني، ووضع وزارة الداخلية تحت سيطرة الحزب النازي وتم زيادة عدد أفرادها من مئة ألف إلى مئة وثمانين ألفاً، وبالطبع كانت هذه الزيادة عن طريق مؤيدي النازية.

وفي السابع والعشري من فبراير 1933 وقعت حادثة شهيرة حيث " دبر النازيون حريق الرايشستاغ ... للقضاء على الشيوعيين. وأعلنت الحكومة في نفس الليلة أن الحريق من صنع الشيوعيين وحدهم! وفي الليلة نفسها صادر النازيون الصحف الشيوعية، وجميع منشورات الشيوعيين وإعلاناتهم الانتخابية ومنعوا الاجتماعات السياسية وفي اليوم التالي وقع هندنبرج قراراً ألغى الدستور بمقتضاه، وقبض النازيون على الزعماء الشيوعيين." (57)

كان هذا الأمر مؤشراً خطيراً على أن النظام النازي لن يسمح في أي وقت بعد ذلك لظهور أي معارضة له في ألمانيا لينفرد بالحكم بعد ذلك بفترة وجيزة .

وفي وسط هذه الأجواء أعلن هتلر في أوائل أبريل 1933 الثورة الوطنية وتم إقصاء كافة التيارات السياسية وصودرت كافة ممتلكاتهم ويشير الدكتور عبد العظيم رمضان إلى أن عدد من سجن في هذه الفترة بلغ مليونين، وهو عدد كبير

(57) السابق ص 62 .

للغاية بالمقارنة بعدد سكان ألمانيا في هذا الوقت, ومما لا شك فيه أن الأدباء الألمان المناهضين للأفكار النازية قد طالتهم يد الاعتقال أيضا, بعدها طلب هتلر من الرايخستاغ إصدار قرار بمنحه سلطات دكتاتورية تمكنه من إصلاح الدستور وهو ما تم بالفعل, مما مكن هتلر في الرابع عشر من يوليو 1933 من إعلان الحزب الوطني الاشتراكي النازي "النازي" بوصفه الحزب الشرعي الوحيد في ألمانيا وكانت هذه خطوة هامة نحو الوصول إلى حكم استبدادي شمولي مطلق. وكان موت الرئيس هيندنبرج في أغسطس 1934 آخر مراحل تمكن هتلر من الحكم الشمولي حيث تولى هتلر منصب رئيس الجمهورية إلى جانب منصبه بوصفه مستشاراً.

هتلر ووعي ألماني جديد :

كان وصول هتلر للحكم في ألمانيا حدثاً خطيراً في الحياة الألمانية, حيث صبغت الحياة الألمانية بلون واحد, لون النازية بقائدها الأوحد هتلر.

واعتمد هتلر في واقع الأمر على أمرين هامين ليظهر أمام الألمان كالقائد الملهم الذي يتبعه الجميع دون تفكير, أول هذين الأمرين هو موهبته الخطابية الهائلة وثانيهما هو وزير إعلامه يوسف جوبلز الذي لقب بوزير الدعاية السياسية الذي كان له دور كبير في عملية الدعاية للنازية وأحد أشهر من استعمل وسائل الإعلام في الترويج للسياسة النازية بصورة جعلت الملايين الألمان يهللون للنازية بالرغم من عدائها الشديد للإنسانية وهو صاحب المقولة الشهيرة "اكذب حتى يصدقك الناس" كما قال أيضا "عندما اسمع كلمة مثقف اتحسس مسدسي". ولقد وصف بأنه الرجل الذي صنع هتلر **der Mann der Hitlere machte** .

ومما لا شك فيه أن المنظومة الإعلامية النازية نجحت نجاحاً كبيراً في تغيير لغة الخطاب الألماني شيئاً فشيئاً, الأمر الذي تسبب مع نهاية الحرب في ظهور حالة من العداء الشديد للأفكار النازية وللغة التي عرضت بها هذه

الأفكار، ولم تكن الأفكار النازية وحدها هي التي يجب تجاوزها ولكن اللغة أيضا، مما مهد الأمر لظهور محاولات تجديد اللغة والأشكال الأدبية السائدة قبل نهاية الحرب.

ومع تولي هتلر للحكم نجح في امتلاك السلاح الجوي ثم عقد اتفاقا مع النمسا تعهد فيها باحترام السيادة النمساوية، الأمر الذي لن يلتزم به مستقبلا وفي عام 1936 احتلت القوات الألمانية أراضي منطقة الراين تلك المنطقة التي نص صلح فرساي على أن تكون منزوعة السلاح ضمانا لأمن فرنسا غير أن النوايا الهتلرية كانت ترى في هذه المنطقة أرضا ألمانية. وسرعان ما ضم هتلر النمسا للسيادة الألمانية ثم تشيكوسلوفاكيا، الأمر الذي زاد من المخاوف الفرنسية والانجليزية والروسية وكان الغزو الألماني لبولندا بداية الحرب العالمية الثانية . ذلك في الأول من سبتمبر من عام ألف وتسعمائة وتسع وثلاثين، وفي سرعة أخذت الدول تتساقط أمام الغزو الألماني مثل الدنمارك والنرويج وهولند وبلجيكا وفرنسا ودول البلقان. وبعد ذلك حاولت القوات الألمانية الاستيلاء على بريطانيا غير أنها فشلت فتوجهت القوات لغزو روسيا ولاقت محاولاتهم الأولى بعض النجاحات وقبل أن ينتهي عام 1942 بدأت الانتصارات الألمانية في التراجع ففي الثالث والعشرين من أكتوبر شهدت مدينة العلمين المصرية هزيمة القوات الألمانية واستسلامها، ومازالت مدينة مطروح المصرية تطلق اسم رومل القائد الألماني على أحد شواطئها وبعد ذلك ببضعة شهور كانت القوات الألمانية تستسلم في مدينة سالنجراد الروسية وبخاصة مع دخول شهر الشتاء في المدينة الشديدة البرودة، الأمر الذي عرضه الأدباء الألمان بصورة درامية مأساوية في أعمالهم القصصية.

وبعد مرور عامين ونصف من الهزيمة الألمانية في ستالينجراد انتهت الحرب العالمية الثانية بهزيمة دول المحور في شهر مايو لعام 1945.

ومع نهاية الحرب العالمية الثانية اكتسبت كلمة مايو دلالات جديدة دلالات النهاية والبداية في وقت واحد نهاية مأساة الموت في الحرب لتبدأ مأساة الحياة الجديدة، حياة هي والموت سواء بسواء، حياة بدون كل مقومات الحياة، حتى أن إرنست ياندل Ernst Jandl كتب إحدى قصائده مستعملاً كلمتين هما كلمة الحرب وكلمة مايو فقط.

لم يعد شهر مايو مجرد الشهر الذي انتهت فيه الحرب ولكن إرنست ياندل جعل منه اللحظة التي تحولت فيها الحياة كلية فأنهي قصيدته بكلمة مايو في إشارة إلى عنوان القصيدة وهو "بؤرة التحول".

Markierung einer Wende	
1944	1945
Krieg	Krieg
Krieg	Krieg
Krieg	Krieg
Krieg	Krieg
Krieg	Mai
Krieg	
Krieg	
Krieg	
Krieg	
Krieg	
Krieg	
Krieg	

فالقصيدة تبدأ بعنوان يشير إلى نقطة التحول ثم 1944 وبعدها تتكرر كلمة الحرب اثنتى عشرة مرة في إشارة واضحة لشهور السنة ثم تأتي 1945 وبعدها أربع مرات تتكرر كلمة الحرب ثم تظهر كلمة مايو لتشير إلى زمن جديد تعود فيه للشهور دلالاتها الزمنية بعد أن صبغتها الحرب بصبغة واحدة لم يعد بعدها فرق بين شهر يناير الشتوي وبرودته وشهر يوليو الصيفي بحرارته.

ومن الأمور اللافتة أن شكل النص الشعري السابق يشير إلى تحول نحو أدب جديد سيظهر بصورة واضحة بعد نهاية الحرب وهو الأدب المجسم Kinkrete Poesie وكعادة المنتصر دائما يفرض شروطه على المهزوم غير أن ألمانيا المستسلمة دون شرط تعرضت لأشد ما يتعرض له المهزوم في الحرب على مدار التاريخ، بداية من تسليم كل القوات البرية والبحرية والجوية لعتادها وأسلحتها وكذلك تقديم كل الزعماء الألمان المشاركين في الحرب إلى المحاكمة بوصفهم مجرمي حرب ونهاية بأن تكون ألمانيا منزوعة السلاح تماما ولقد "رسمت خطوط الجهاز الذي يحكم ألمانيا، بحيث تقسم البلاد أربع مناطق، وتقوم قوات الدول الأوروبية باحتلال برلين في صورة قطاعات وتتولى إدارتها سلطة حاكمة من بين دول الحلفاء. ثم شكل مجلس إشراف من الحلفاء من رؤساء أركان الحرب الأربعة يتولى مباشرة السلطة العليا في ألمانيا كلها."

وهكذا تحولت الدولة التي كانت تفرض سيطرتها على معظم القارة الأوروبية قبل ثلاث سنوات إلى أربع دويلات مقسمة بل وأصبحت برلين مقسمة على أربع قطاعات.

ولم يقتصر الأمر على ذلك فالحدود الألمانية الشرقية قد طرأ عليها تغير كبير وطلبت الدنمارك بضمان أقلية الشازفيج، كما طالبت هولندا بمساحة 1750 كم ، وأما بلجيكا ولوكسمبرج فطالبتا بتصحيحات على الحدود وبولندا طالبت بمدينة فرانكفورت.

ولم تشهد الوضع في ألمانيا تغييرا جوهريا إلا في عام 1948 وذلك عندما عقد مؤتمر من وزراء خارجية أمريكا وبريطانيا وفرنسا في لندن وتم الاتفاق على توحيد المناطق الغربية الواقعة تحت سيطرتهم وكان من النتائج الهامة لهذا الاتفاق عقد أول جمعية تأسيسية برلمانية في مدينة بون في الأول من سبتمبر 1948 لإعداد الدستور الألماني.

وفي الثامن من مايو عام 1949 تم إصدار الدستور الذي نص على أن تكون جمهورية ألمانيا الاتحادية "الغربية" جمهورية اتحادية مكونة من إحدى عشرة ولاية وبأن يكون لكل ولاية دستورها الخاص وفي العام نفسه تم انتخاب أدناور مستشارا للدولة الجديدة التي اتخذت من بون عاصمة لها.

ولم تكن مثل هذه الأمور تروق لزعماء الاتحاد السوفيتي الذي أعلن في السابع من أكتوبر من العام نفسه عن قيام جمهورية ألمانيا الديمقراطية في المنطقة التي يحتلها كما قدم للإدارة الألمانية فيها صلاحيات واسعة، واتخذت جمهورية ألمانيا الديمقراطية من برلين عاصمة لها، وبذلك أصبحنا أمام ألمانيّتان لكل منهما توجهه الخاص.

وبهذا تحول الرايش الذي حلم به هتلر إلى دولتين صغيرتين ، تتمتعان باستقلال صوري ظاهري، في حين أن الدول الأربعة الكبرى كانت تراقب ما يدور في كل من الدولتين عن كثب لخوفهم من معاودة ألمانيا لسياساتها الهتلرية القديمة .

المجتمع الألماني بعد نهاية الحرب :

لقد فقد المجتمع الألماني كافة مقومات الاجتماع البشري مع نهاية الحرب, ذلك بسبب العدد الهائل من البشر الذين وقعوا ضحايا لهذه الحرب والذي يقدر عددهم بعشرات الملايين, حيث وقع الملايين من الجنود الألمان في الأسر, وهذا بالإضافة إلى قتلى الحرب وهم بالملايين أيضا, أما العائدون من الحرب فقد كان معظمهم يعاني من إصابات وعاهات ولم يعد بإمكانهم مواصلة الحياة بصورة طبيعية, وهو الأمر الذي عرض له فولفجانج بورشرت في مسرحية بالخارج أمام الباب, وكذلك هينريش بول في قصته القصيرة حبيبتي غير المعدودة.

إن العنصر البشري - أساس العمران - كان يعاني من خلل كبير, فكيف لمجتمع إنساني أن ينهض وأساسه كان قد اشرف على الفناء دون أدنى مبالغة. وبالنظر إلى المكان الذي ينشأ فيه المجتمع فإنه هو الآخر كان يعاني أشد المعاناة, فالكثير من المدن الألمانية التي كانت تعج بالحياة من قبل دمرت بصورة كاملة, فلقد زاد عدد المساكن التي دمرتها قنابل الحلفاء عن خمسة ملايين مسكنا, وكانت هذه المساكن تحمل بين ركامها ملايين القتلى, أما البنية التحتية فلقد كانت منعدمة تماما, لقد كانت المدن بلا مدارس بلا مصابيح وبلا طرق, باختصار شديد يمكننا أن نصف هذه المدن بأنها أشباح مدن.

وفي ظل هذا الوضع فقد هرب السكان من المدن فمدينة كولن قل عدد سكانها بصورة لا تصدق فبعد أن كان سكانها 75000 نسمة أصبح سكانها لا يتعدون الأربعين ألفا عندما وصل إليها قوات الحلفاء.

وفي وسط هذه الأطلال بدأ الجميع في إعادة البناء دون أن ينشغل أحد في التفكير بمحاولة معرفة الأسباب التي أدت إلى هذه النهاية المأساوية, لقد نشأ

جدار صلب وسميك بينهم وبين الماضي, لقد حدثت تنحية كبيرة للماضي ليبدأ الألمان مرة أخرى من نقطة الصفر, حيث كانت عملية البناء للدولة التي تولت إلى أنقاض أسهل بكثير من مجرد المحاولة في التفكير في هذا الماضي الأليم. وانتشر داخل المجتمع الألماني صورة معبرة عن المأساة, صورة المرأة تقف وسط الأطلال تحاول أن تحرس ما تبقى من الكرامة الألمانية, وهي الصورة التي أوحى فيها يبدو إلى هينرش بول ليطلق على الأدب الألماني في هذه الفترة أدب الأطلال .

إن الحياة الاجتماعية المنهارة والمدن المدمرة عن آخرها والشوارع المحترقة كانت تخفي وراءها حياة أدبية وثقافية أكثر تدميرًا, بداية من العزلة الثقافية التي فرضها النظام النازي على ألمانيا وصولاً إلى حرق كل الكتب التي كانت تشير أفكارها ولو من بعيد إلى ما يراه النازيون ضد فلسفتهم وفكرهم الإقصائي.

ومن المفارقات اللافتة أن تاريخ وصول النازيين للحكم عام ألف وتسعمائة وثلاثة وثلاثون يحمل دلالة خاصة في تاريخ القصة القصيرة ففي العام نفسه ظهر مصطلح القصة القصيرة للمرة الأولى , ذلك عندما ذكر في ملحق قاموس أكسفورد الانجليزي, وبذلك أصبح للمصطلح استقلالية خاصة به وخرج من أسر دائرة الرواية التي طالما ظل واقعا فيه. ففي الفترة التي يشق فيها مصطلح القصة القصيرة استقلاله المعرفي كانت الثقافة الألمانية كلها تقع في أسر النازية لتت عزل عن الثقافة العالمية.

يمكننا التأكيد على وجود قطيعة معرفية غير مسبقة في التاريخ الحديث, تلك التي فرضها هتلر على الشعب الألماني, فلم يسمح في هذه الفترة بدخول أي كتاب إلى الأراضي الألمانية إلا تلك التي تتوافق مع الفكر النازي, وكما هو

معروف فالنازيون يرون في أنفسهم أنهم الجنس السامي الذي يجب وأن يسود بقية الأجناس البشرية الأخرى من العبيد وفق تصوراتهم.

ولهذا السبب لم يكن النازيون ليروا في أفكار هؤلاء العبيد ما يمكنهم الاستفادة به. ومن الأمور الغريبة أن من كان يسمح له بالكتابة في هذه الفترة كان عليه أن يكون عضوا فيما يمكن أن نطلق عليه اتحاد الكتاب النازيين وذلك من خلال تقديمه لسلسلة نسبه التي تثبت أنه من السلالة السامية التي لها الحق في الكتابة .

ومما لا شك فيه أن السلسلة التاريخية للقصة القصيرة في ألمانيا تأثرت بصورة كبيرة بفترة الانقطاع هذه ففي الوقت التي كانت القصة القصيرة على مستوى العالم تخطو خطوات واسعة كانت القصة القصيرة في ألمانيا أقرب إلى الموت منها إلى الحياة. فلا يمكننا أن نرى في هذه الفترة اسما لامعا في كتابة القصة القصيرة في ألمانيا, فمنذ كتابات كافكا الذي مات في شبابه تجمدت الكتابة القصصية القصيرة تماما ولم تتحرك إلا بعد انتهاء الحرب على يد رواد القصة القصيرة في ألمانيا, ويمثل فولفجانج بورشرت حالة شديدة الخصوصية وعبقرية مائزة, فلقد كتب أعماله القصصية ومسرحيته "بالخارج أمام الباب" في سرعة نادرة في الحياة الأدبية, لقد كان قلمه ساخنا سريعا كأنه كان في سباق مع الموت, كل منهما يريد أن يصل إلى غايته قبل أن يكمل الآخر غايته, لقد كتب فولفجانج أعماله في غضون عامين, كان يعاني فيهما من المرض العضوي الذي كان معيقا له في الكتابة ولا شك, إلا أنه اتخذ من المأساة النفسية التي عاشها دافعا لا مثيل له للكتابة, فكتب مسرحيته الوحيدة في ثمانية أيام, في الوقت الذي صرح فيه هينرش بول صحائز على جائزة نوبل للأدب بأنه كان يجد صعوبة كبيرة بعد الحرب في كتابة نصف صفحة من النثر باللغة الألمانية.

السياقات السياسية في مصر

ظل الأديب المصري شاهدا على عدد من التغيرات السياسية التي تمت في فترة وجيزة، بداية من حركات التحرر والمقاومة المصرية التي أدت إلى معاهدة ألف وتسعمائة وست وثلاثين، ثم ثورة الضباط الأحرار ونهاية الحكم الملكي برحيل الملك فاروق، ثم صعود التيار القومي بقيادة الرئيس جمال عبد الناصر وانتشار الأفكار اليسارية، ثم المؤامرة الدولية في عام ألف وتسعمائة وست وخمسين ثم الوحدة السورية ومساندة الشعوب الإفريقية والعربية في حركات التحرر من الاستعمار وفي النهاية هزيمة ألف وتسعمائة وسبع وستين.

أحداث جسام حدثت في غضون ثلاثين عاما فقط، كل منهما يحتاج إلى سنوات لاستيعاب تأثيره في الوجدان المصري إلا أن الأحداث كانت تتوالى بصورة كبيرة.

ومن الروابط السلبية التي تربط بين الأحداث في مصر وألمانيا أن مصر كانت هدفا للقوات الألمانية في الحرب العالمية الثانية، كما أن إسرائيل استغلت ما حدث في الحرب العالمية الثانية للحصول على تعويضات ضخمة من ألمانيا لتستخدمها في التسليح ، لقد عوضتهم ألمانيا عن الأضرار التي لحقت بهم في الحرب فاستخدموا التعويضات في شن الحرب في ناحية أخرى، لقد حصلوا على ثمن دمائهم التي زعموا بأن النازي قد أزهرها ليزهقوا دماء أطفالنا في بحر البقر. كما ضغطت إسرائيل على أمريكا لكي تساعد في إقناع أديناور مستشار ألمانيا في ذلك الوقت بالموافقة على إمداد إسرائيل بالأسلحة وهو ما تم أثناء زيارة أديناور لأمريكا في مارس عام ألف وتسعمائة وستين.⁽⁵⁸⁾

ما قبل النكسة :

(58) لمزيد من التفاصيل ، حقائق وأسرار ، من النكسة حتى حرب الاستنزاف ، دار الهلال ، القاهرة صفحات 31، 32 ، 33 ، 34 .

بعد العدوان الثلاثي في عام ألف وتسعمائة وست وخمسين والصمود البطولي للشعب المصري وفشل المخطط الذي قامت به إنجلترا وفرنسا وإسرائيل تصاعد التيار القومي العربي بصورة كبيرة ووصل إلى قمته بالاتحاد مع سوريا عام ألف وتسعمائة وثمانية وخمسين وبعدها قامت الثورة الشعبية عي لبنان والثورة الشعبية في العراق التي قضت على النظام الملكي العراقي الموالي للغرب وجدت إسرائيل نفسها محاصرة بالجمهورية المتحدة الجديدة من الشمال ومن الجنوب.

ولم يكن الغرب يسمح باستمرار هذا الوضع لفترة طويلة فسرعان ما حيكت المؤامرات التي انهارت معها الوحدة المصرية السورية في عام ألف وتسعمائة وواحد وستين.

" لقد كان الموقف العربي خلال سنوات ما قبل النكسة شديد الاضطراب والتفكك خاصة بعد وقوع الانفصال بين مصر وسوري عام 1961 ثم اشتعال ثورة اليمن عام 1962 واضطرت مصر إلى إرسال قوات عسكرية إلى اليمن لإنقاذ الثورة اليمنية من أعدائها. وبدأت هذه القوات محدودة ولكن مع مرور عدة سنوات تضاعف حجمها حتى وصل إلى 40% من حجم القوات البرية المصرية". (59)

ولم ترجع هذه القوات إلى مصر إلا بعد النكسة وهو أمر غريب كيف لجيش أن يحارب ونصف قواته بعيدة عن جبهة القتال بآلاف الكيلومترات.

وفي الوقت الذي كانت القوات المسلحة المصرية تحارب في عدة جبهات في اليمن والجزائر والعراق كان العدو الصهيوني قد وصل إلى أقصى درجات التسليح معتمدا على أمريكا وبعض الدول الغربية مثل ألمانيا وفرنسا.

(59) السابق ص 40 .

وتم جرجرة مصر إلى حرب هي غير مستعدة لها والغريب في الأمر أن القيادة المصرية أصدرت عددا من القرارات التي عجلت بوقوع الكارثة، بداية من إصدار القيادة العامة للقوات المسلحة في الرابع عشر من مايو قرارا بإعلان حالة الطوارئ ورفع درجة الاستعداد القوات للدرجة القصوى مرور وفي اليوم الثاني كانت قوات الطوارئ الموجودة في سيناء والتابعة للأمم المتحدة تتسحب من مواقعها بعد طلب مصري وانتهت هذه الأحداث في الثالث والعشرين من مايو بغلق خليج العقبة أمام الملاحة الإسرائيلية.

ولم تقوت إسرائيل الفرصة وقامة بضربتها الجوية تلك التي حسمت المعركة قبل أن تبدأ ومن الغريب ما أورده طلعت المجدوب في كتابه الصادر عن دار الهلال "هزيمة يونيو حقائق وأسرار" من أن القيادة السياسية والعسكرية قد اجتمعت في الثاني من يونيو قبل الحرب بيومين وفي هذا الاجتماع "ذكر رئيس الجمهورية أن احتمال قيام إسرائيل بشن حرب قد أصبح مؤكدا بنسبة مئة في المئة وأكد على ضرورة الاستعداد لتلقي الضربة الجوية الأولى المنتظر أن توجهها إسرائيل إلى مصر خلال يومين على الأكثر".⁽⁶⁰⁾

ويمكننا أن نرى في هذا الموقف شرخا كبيرا بين القيادة السياسية والقيادة العسكرية ذلك الشرخ الذي يرجع لسنوات مضت بعد انهيار الوحدة مع سوريا.

بالنظر إلى القوات المصرية التي عبرت إلى شبه جزيرة سيناء قبل أسابيع قليلة فإن هذه القوات شهدت هي الأخرى حالة من التخبط الشديد في تغيير مواقعها بصورة متكررة لتقطع مئات الكيلومترات بين الذهاب والإياب دون تحديد هدف محدد من جراء تلك التحركات، ذلك بشهادة العديد من الضباط اللذين عاصروا هذه الأحداث، ومع الضربة الجوية الأولى كان كل شيء قد انتهى تقريبا فالقوات البرية المصرية كانت تقاتل دود غطاء جوي ولهذا كانت نهاية

(60) السابق ص 96 .

المواجهات البرية بين الطرفين لا تنتهي إلا مع التدخل الجوي الإسرائيلية, وهو أمر لا يمكن لأي مقاتل معه أن يستمر في القتال أكثر من دقائق معدودة فالمواجهة محسومة لا شك.

وفي ظل هذه الظروف الشديدة الصعوبة أظهر المقاتل المصري شجاعة كبيرة في معركة غير متوازنة وهو ما شهد روبرت جاكسون المعروف بعدائه الشديد للعرب, حيث ذكر عاطف الغمري في كتابه خفايا النكسة إلى قول روبرت جاكسون "إن الجنود المصريين قاتلوا بشجاعة انتحارية ومن بين 960 دبابة مصرية اشتركت في المعركة وقعت 100 في أيدي الإسرائيليين والبقية قاتلت بعنف حتى دمرتها - في غياب غطاء جوي مصري - المدرعات أو المدافع المضادة للدبابات".⁽⁶¹⁾

ومما لا شك فسه أن الفترة ما بين بداية الحرب ونهايتها رغم قلة أيامها إلا أنها كانت تمثل صدمة كبيرة للمصريين اللذين كانت تتغنى قياداتهم منذ أيام بأنها قادرة على أن ترمي بإسرائيل ومن وراء إسرائيل إلى البحر, شيئاً فشيئاً بدأت الحقيقة المرة تظهر عارية دون أية تلون إعلامي, أنها صدمة أثرت على الحياة الثقافية العربية كلها وليس في مصر وحدها, ليخرج بعدها نزار قباني ليقول قصيدته الشهيرة "هوامش على دفتر النكسة" التي صرخ فيها رافضاً للغة العنصرية القديمة التي أدت إلى النكسة, وهو الأمر الذي عبر عنه العديد من الأدباء الألمان بعد الحرب العالمية الثانية, ذلك بصورة فعلية في قصائدهم مثل قصيدة "جرد" Inventur, فبقراءة قصيدة نزار سوف نلاحظ بسهولة كبيرة أن ما قاله نزار تحقق بصورة كلية في كاملة في القصيدة الألمانية, حيث يقول نزار :

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة

⁽⁶¹⁾ خفايا النكسة, من الغامرة إلى الوفاق, عاطف الغمري, كتاب مجلة الإذاعة والتلفزيون رقم 17, ص 43.

والكتب القديمة

أنعي لكم.. كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة..

ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة

أنعي لكم.. أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة

فاللغة القديمة التي نعاها نزار في الجانب العربي نعاها أيضا الشعراء
الألمان بعد الحرب العالمية الثانية من خلال كتاباتهم بلغة جديدة لم تكن مألوفة
في الفترة النازية "وكتب أيش بعد الحرب أيضا شعر الطبيعة، إلا أنه سرعان ما
حاول أن يدمج الواقع في شعره بشكل مباشر وكتب لهذا الغرض قصائد تبدو
مثل السرد الواقعي كما نرى في قصيدته "جرد" من ديوان "مزارع نائية"

جرد

هذه قبعتي

هذا معطفي

وهنا أدوات الحلاقة

في جراب من القطن

علب محفوظة

صحني، كوبي

حفرت اسمي

في الصفيح الأبيض

حفرت هنا

بهذا المسمار الثمين
الذي أخفيه
عن العيون المتطلعة
في جراب الخبز
زوجان من الجوارب
وبعض الأشياء
لن أوح لأحد بها
تصبح ليلا
وسادة رأسي
الكرتون هنا
بيني وبين الأرض
سنون القلم الرصاص
أحبها أكثر من أي شيء آخر
تكتب لي نهارا أبيات الشعر
التي أفكر فيها ليلا
هذا دفتر يومياتي
هذا قماش الخيمة
هذه منشفتي

هذه خيوط أفكاره⁽⁶²⁾

وقد كانت اللغة القديمة محاطة بكثير من الشكوك، ولك تعد مثلما كانت قبل الحرب العالمية الثانية "ففي السنوات الأولى بعد نهاية الحرب خضعت اللغة للكثير من التأمّلات الفلسفية وكثر الحديث عن صعوبة التعامل مع اللغة والكتابة بها، فلقد أصبحت اللغة تمثل إشكالية كما أحاطت الشكوك باللغة بوصفها مرتكزا للكتابة، وفقد الإنسان الثقة بها، وتطلع الكثير من الكتاب لتعامل جديد مع اللغة يخالف كل التعاملات السابقة".⁽⁶³⁾

ولقد عبر هينريش بول عن هذه الحالة التي سيطرة على الكتاب بعد الحرب العالمية الثانية في خطاب له إلى أورس فيدمار في مايو عام 1964 بقوله "لقد كان كتابة نصف صفحة من النثر بعد 1945 مباشرة أمرا تشوبه صعوبة هائلة لا يمكن وصفها".⁽⁶⁴⁾

وعلى الجانب المصري سادت الحالة نفسها، حالة الشك في اللغة والنظر إليها بوصفها عاجزة عن التعبير عن إحساسهم بالمأساة المحيطة بالكتاب، تلك المأساة التي خلفت حالة من الإحباط الشديد، "ونتج من ذلك رفضهم للمألوف من الشكل القصصي، فبدرت ظواهر فنية مستحدثة لا تلتزم بالمألوف في البناء القصصي".⁽⁶⁵⁾ وهو ما عبر عنه الشاعر الكبير سيد حجاب في قصيدة نشرت في العدد الأول من مجلة جاليري والغريب أن القصيدة ظهرت في المجلة تحت عنوان هو والعدم سواء، حيث جاءت القصيدة تحت عنوان عام وهو أشعار

⁽⁶²⁾ عصور الأدب الألماني، عالم العرفة، نوفمبر 2002.

⁽⁶³⁾ Urs Widmer, 1945 oder die neue Sprache, Dstudien zur Prosa der jungen Generation, 1966 padagogischer Verlag Schwann Dusseldorf. 1. Auflage S. 9, 10

⁽⁶⁴⁾ راجع كتاب أورس فيدمار السابق هامش رقم عشرة في الصفحة العاشرة من الكتاب.

⁽⁶⁵⁾ الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر 1967-1984، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989، ص 59.

بالعامية المصرية, وكأن النص أصبح مثل إنسان هذه اللحظة بلا عنوان, يقول
سيد حجاب في قصيدته:

القناديل المطفية تتمرجح في سواد الليل

والخيل الأسود يرمح

والكلمة تقولها ما تبلغش المقصود

فين الكلمة ؟

أنا زي ما أكون بوسطجي سكران

ماسك جوابات فاضية من غير عنوان

أنا زي ما أكون عسكري سكران

ماسك مدفع سعران

أضرب في الفاضي وفي المليان

فين السكة ؟

امتى يطلع فجر الإنسان

واحنا ح نكسر قبر الصبر

اللغة والنكسة :

تظل اللغة الكلمة المفتاحية لفهم أكثر عمقا لهذه الفترة الحرجة من التاريخ
المصري وقد تجلت هذه اللغة بصورة واضحة في لغة الإعلام الذي غلبت عليه
مفردات الأفكار القومية الحماسية والشديدة المبالغة, فبملاحظة بسيطة للصفات
التي وصف بها الرئيس جمال عبد الناصر سنجد أوصاف من قبل القائد الملهم
والقائد البطل, كما كان اسم عبد الناصر حاضر في كافة التسميات الجديدة

فأطلق اسمه على المصانع والطرق والأحياء والبحيرات, والأمر الذي لا شك فيه أن الرئيس جمال عبد الناصر كان له دور كبير في هذه الفترة من المنظور العربي والقومي, إلا أن البالغة الشديدة في تقدير هذا الدور أمر يجب أن يوضع في الاعتبار, فنحن ننظر إلى مسألة لغوية دون النظر إلى الأبعاد السياسية الأخرى.

فكافة وسائل الإعلام كانت مسخرة لخدمة النظام الحاكم فالصحافة على سبيل المثال خضعت إلى رقابة شديدة, كما أسهم قانون تنظيم الصحافة الصادر في الرابع والعشرين من مايو عام ألف وتسعمائة وستين في تردي أوضاع الصحافة, حيث انتزعت الحكومة ملكية الصحف الكبرى التي تصدرها دور الأهرام وأخبار اليوم وروزاليوسف والهلال من مالكيها لتصبح ملكا للدولة.

ومن اللافت أن صدور القانون صاحبه قرار بتعيين أربعة من الضباط بوصفهم أعضاءا منتدبين لإدارة المؤسسات الصحفية هم أمين شاکر وعبد الرؤوف نافع ويوسف السباعي وسيد إبراهيم, ومع هذا التوجه زاد نفوذ الكتاب اليساريين في مصر .

وبالطبع لم تكن الصحافة وحدها في هذه الفترة هي المسؤولة عن الدعاية السياسية للنظام الحاكم فقد ساهمت الفنون والآداب أيضا , فعندما زاد التوتر قبل حرب سبعة وستين, كانت حناجر المغنيين كلها تشدو بالتغني بمجد تلید للنظام فأم كلثوم غنت راجعين بقوة السلاح راجعين نحرر الحمى, أما عبد الحليم حافظ فقد غنى "إنذار يا استعمار ويا عصابة أشرار " و فايزة أحمد " كلنا وياك للمجد معاك", أما محمد رشدي فغنى "يا أبو خالد يا حبيب بكره هندخل تل أبيب"

ومن الأمور التي يجب ذكرها أن المؤسسة العسكرية كانت تسيطر بصورة كبيرة على كافة المناصب الهامة في الدولة وقد كان واضحاً بصورة جلية أن دائرة السلطة قد تقلصت بصورة كبيرة في الدائرة الضيقة حول الرئيس جمال عبد الناصر، فعبد الحكيم عامر مثلاً كان في وقت ما القائد العام للقوات المسلحة ورئيس لجنة الرقابة العليا للدولة واللجنة العليا لتصفية الإقطاع ورئيس الاتحاد العربي لكرة القدم.

ويلخص الدكتور رمزي ميخائيل هذه الحالة من الحكم الشمولي في كتابه " تاريخ السياسة والصحافة المصرية " بصورة موجزة في بداية الكتاب حيث قال " لقد سارت الأوضاع الحاكمة في السياسة والصحافة طوال العهد الناصري في اتجاه واحد يصل بالضرورة إلى حكم الفرد بكل عيوبه ومساوئه فعندما جاءت سنة 1967 كانت كافة خيوط السلطات العليا التشريعية والتنفيذية والقضائية قد استقرت في قبضة الرئيس جمال عبد الناصر " (66) ومن الممكن أن نشير هنا إلى أن الأوضاع في ألمانيا قد شهدت بعض التوافقات مع الأوضاع في مصر غير أن الفارق كبير بين كل من الجانبين، ولعل النتيجة التي يجب التأكيد عليها هنا هو حالة التزييف الكبير التي تمت في اللغة عند كل من الجانبين .

وبالرجوع إلى عناوين الصحف الرسمية في هذه الفترة يمكننا بكل سهولة أن نلمح ما آلت إليه اللغة من تجريف كبير، فلم تعد الكلمات تعبير عن الواقع بأي حال من الأحوال وتحوله اللغة الصحفية من وسيط يعرض الحقائق الموضوعية إلى وسيط يزيّف هذه الحقائق تحت ستار من الألفاظ الخطابية الحماسية الجوفاء. الأمر الذي يظهر جلياً في العناوين الرئيسية للصحف الكبرى في مصر في هذه الفترة :

(66) تاريخ السياسة والصحافة المصرية من هزيمة يونيو إلى نصر أكتوبر، د رمزي ميخائيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، 81، 1995 ص 9.

- 27 مايو "عبد الناصر ينذر سندمر إسرائيل إذا بدأت العدوان. أمريكا عدو العرب لأنها تتحاز إلى إسرائيل وبريطانيا ذيل أمريكا.
- الاثنين 5 يونيو نحن على أحر من الجمر في انتظار المعركة الثلاثاء 6 يونيوه قواتنا المدرعة تتوغل داخل خطوط العدو. إسقاط أكثر من 86 طائرة للعدو. تحطيم ثلاث هجمات إسرائيلية . معارك ضارية على طول الجبهات مع العدو. قواتنا توجه للعدو ضربات متلاحقة على طول الجبهات وتلحق به خسائر فادحة في البر والجو.
- الطيران المصري والسوري والعراقي يعمل فوق أرض العدو طوال ليل أمس (الأهرام).
- الثلاثاء 6 يونيوه (الأخبار) .
- أسقطنا 68 طائرة للعدو. بيانات إسرائيل تعترف بالخسائر الفادحة والتقدم العربي الجبار.
- أما في السابع من يونيوه بعد أن أصبحت الهزيمة واضحة مثل الشمس تغيرت اللغة وتم البحث عن لغة تبريرية فظهرت عناوين من قبيل الطيران الأمريكي والبريطاني يعمل ضدنا في المعركة وتوالت مقالات محمد حسنين هيكل وغيره من رؤساء التحرير في تأكيد التدخل الأمريكي الصارخ في الحرب.
- ومن العناوين الغريبة المتناقضة في هذه الفترة عنوان الأهرام في الثامن من يونيو حيث كان العنوان يقول :
- القتال مستمر على الجبهة المصرية .
- خسائر العدو تصل أمس 300 طائرة

- قواتنا تتجمع على خط الدفاع الثاني وتلحق بهجمات العدو خسائر فادحة.
- والخطاب على النحو السابق يحمل في ثناياه ما يتقضه نقضا، فالقتال مستمر والعدو الخاسر يتقدم للأمام أما المنتصر الذي ألحق بالعدو الخسائر الفادحة فينتهقر لخط الدفاع الثاني .

ولعل أكثر عمليات توظيف اللغة سياسيا كان الخطاب الخاص بالنتحي الذي كتبه بعناية شديدة هيكمل وتبعه عنوان دعائي في الأهرام في العاشر من يونيو:

خرجت الجحافل الشعبية في كل مدن مصر وفي العالم كله هادرة تطلب إلى عبد الناصر أن يعدل عن قراره: وبعد هذه الأحداث كان لا بد من وجود محاكمات للمتسببين في النكسة وبالطبع كانت الأحكام هزيلة وتلتها مظاهرات كبيرة في مختلف المدن وتعطيل للدراسة في الجامعات غير أن الفترة التي سمح فيها بالنشر فيما يخص القضية كشفت عن نكسة أخرى داخل النظام وفساد لا حدود له وانتشرت فضائح حقائب الذهب وحقائب الأموال الأجنبية .

ومما يجب ذكره أن هذه الفترة شهدت اكتشاف الشعب للعبة الخداع اللغوي التي وقع فيها حيث هتف الثوار ضد كبار الكتاب اللذين زيفوا الحقائق، كما شهدت المظاهرات متغيرا كبيرا وهو هتاف الثوار ضد عبد الناصر صراحة وذلك من قبل طلاب الجامعة فلمرة الأولى نسمع هتافات من قبل " لا صدقي ولا الغول عبد الناصر هو المسؤول.

لقد شهد المبدع المصري هذه التغيرات المتتابة أمام عينيه الراصدة لأدق التفاصيل، فما بالنا وهو يرى هذه التناقضات الصارخة، فبعد أن كان محمد رشدي يغني مبشرا بدخول تل أبيب وجدنا أنفسنا نفقد شبه جزيرة سيناء.

الجانب الاقتصادي :

ولم يكن الجانب الاقتصادي بأفضل من غيره من الجوانب, حيث تردى الوضع الاقتصادي بصورة كبيرة وذلك بسبب الإسراف الشديد في الإنفاق على التسليح ودعم الثورات العربية وحرب اليمن .

وقد تم في هذه الفترة ارتفاع كبير في الأسعار ونقص شديد في العملات الأجنبية وتقليل الأجور والبدلات وخفض ميزانية الخدمات وعجز الحكومة عن تشييد الأبنية الخاصة بالمساكن والمدارس وفي ظل هذه الأوضاع التردية اعترف الرئيس عبد الناصر في خطابه في مؤتمر الطلبة بجامعة القاهرة يوم 25 ابريل عام 1967 بالعجز الشديد في الميزانية الخاصة بالدولة فقال حسب تعبيره باللغة العامية إن الدولة لم يعد لديها المال الكافي لشراء الأسلحة التي يحتاجها الجيش. وبالطبع لم يكن الأدباء بعديين عن هذه الأزمات الاقتصادية الطاحنة, وهو ما سوف يظهر بصورة كبيرة في كتابات محمد حافظ رجب وغيره من الكتاب.

وفي وسط هذا الجو الحالك ظهره مجلة جاليري للنور في عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين كي تكون صوتا جديدا, يكتب بلغة جديدة كما يظهر في افتتاحية العدد الأول التي كتبها أحمد مرسي حيث كتب "يعيش الوطن العربي هذه الأيام, تجربة مخاض عظيمة وأليمة. ذلك لأن النكسة العسكري والتي حلت بأمتنا لم تكن نهاية في حد ذاتها. بل كانت الثمن الفادح للوقوف على الحقيقة عارية. وهذه الحقيقة هي الأرض الصلدة التي نقف عليها بأقدامنا اليوم, في انتظار لحظة الميلاد المجيد .

وبصدور العدد الأول من مجلة 68 في ظل الأحداث التاريخية والمصيرية التي تشهدها البلاد, لا يسع المجلة إلا أن تقطع على نفسها عهد بأن يكون لها شرف وضع لبنة متواضعة في صرح الوطن الاشتراكي الديمقراطي الحر الجديد.

وعلى الرغم من أن مجلة 68 ليست مجلة سياسية فهي تؤمن بأنها لو
نجحت في الكشف عن حقيقة ما يختلج في جوانح الكتاب والشعراء والفنانين من
أبناء الجيل اليوم تكون قد أوفت بالعهد الذي قطعتة على نفسها، بالمشاركة في
معركة التحرير والبناء.





الفصل الثاني

الأدب - السرد - القصة القصيرة

الباب الثاني

الأدب - السرد - القصة القصيرة

الأدب - السرد - القصة القصيرة

الأدب فن لغوي، فاللغة - إذن - أساس هذا النوع من الفنون، تلك التي تضع حداً فاصلاً بين الأدب وغيره من الفنون كالموسيقى والرسم، فالعلامة اللغوية وحدة الفن الأدبي، والألوان وحدة الرسم والنغمة وحدة الموسيقى.

ومما لا شك فيه أن انتظام هذه العلامات في جمل وعبارات وفقرات ونصوص لا يتم بصورة عشوائية بل يسير على وفق ما يريده مؤلف النص، فتظهر الأشكال المختلفة للنصوص الأدبية، تلك النصوص التي تحمل سمات التشابه فيما بينها بقدر هو نفسه قدر ما تحمله من سمات الاختلاف .

ولأن النصوص الأدبية تتفق وتختلف في الوقت نفسه ، تتفق بسماتها النوعية وتختلف بسماتها الأسلوبية، كان على النقاد أن يعرفوا النص الأدبي أولاً فيضعون حداً فاصلاً بين الأدبي وغير الأدبي وبعد ذلك يتجهون نحو هذا المحدد فيضعون الحدود التي تفصل بين هذا وذاك بناءً على ما تحتويه النصوص الأدبية من سمات الاختلاف عن بعضها البعض فالأدب كلمة فضفاضة تحمل دلالات واسعة ويندرج تحتها عددا لا نهائياً من النصوص.

لقد شغلت هذه القضية النقاد منذ أفلاطون حتى وقتنا هذا، ولعل أكثر التصنيفات شيوعاً هو تقسيم الأدب إلى ملحمي وشعري ومسرحي، وعلى الرغم من شيوع التقسيم السابق يتساءل ترفتان تودورف " هل هناك عدد محدد من الأنواع كالشعر الغنائي، والملحمة، والدراما أم أن هناك أنواعاً أو أكثر من

ذلك؟"⁽⁶⁷⁾، والتساؤل السابق الذي يطرحه الناقد البلغاري تزفتان تودورف Tzvetan Todorov في مقالة له بعنوان الأنواع الأدبية يعكس حالة من الولع بالتصنيف والتقسيم داخل مجال العلوم الإنسانية، تلك الروح التي ظلت عالقة بالدراسات الإنسانية منذ تقسيمات اليونان حتى يومنا هذا غير أنها ازدادت قوةً بسبب تأثير العلوم الإنسانية بالطفرة الهائلة التي شهدتها العلوم الطبيعية في القرنين الماضيين، حيث تميل العلوم الطبيعية إلى التقسيم والتصنيف وتتزعج إلى التخصص.

فالدعوة إلى البحث عن الأنواع الأدبية وخصائصها المفارقة لها عن غيرها قابلتها دعوة أخرى تنفي عن النصوص الأدبية قابليتها للتصنيف والتحديد حيث كتب موريس بلاشو Maorive Blanchot "الكتاب وحده هو ما يهمنا، كأنه يقف وحده بعيداً عن الأنواع، وبمعزل عن العبارة الواصفة: نثر، شعر، رواية، شهادة... وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب على التصنيف."⁽⁶⁸⁾

وعلى الرغم من هذه المنظورات المتعارضة، يظل النص الأدبي هو المفهوم الأكثر اتساعاً، ذلك الذي تتدرج تحته كافة النصوص الشعرية والقصصية والدرامية.

النص الأدبي موضوع علم الأدب:

إن الأدب شأنه شأن كافة فروع الفنون له موضوعه المحدد وهو النص الأدبي، فالأدب لا ينشغل بغير ذلك من نصوص ولقد عرف يوست شنيدر Just Schneider النص الأدبي في كتابه "مقدمة في علم الأدب الحديث" تعريفاً شاملاً

⁽⁶⁷⁾ القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تودورف كينت بينيت كلر كوهن شولز لوشر ماي جولدمان ريد فوكو، ترجمة خيرى دومة دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة الطبعة الأولى 1997 ص 42.

⁽⁶⁸⁾ السابق ص 44.

بوصفه "سلسلة من العلامات الصوتية أو الكتابية المدونة / وأو المشكلة تشكياً
فنياً، / و أو التي تحتوي على مضمون خيالي" (69)

Ein literarischer Text ist eine Sepuenz von Laut-oder Schriftzeichen , die fixiert und/oder sprachkünstlerisch gestaltet und/oder ihrem Inhalt nach fiktional ist .

إن التعريف السابق يركز على ثلاث سمات للنص الأدبي هي التدوين (Fixierung) والخيال (Fiktionalitat) والصياغة الفنية (Künstlerische Sprachverwendung), وبسبب تنوع هذه السمات تتنوع أشكال النصوص الأدبية فهناك نصوص تشتمل على سمتين وهناك نصوص تشتمل على السمات الثلاثة .

والنص السردى نص أدبي توجد فيه السمات الثلاثة بامتياز, حيث أنه يعرض عالماً خيالياً, يوازي عالم الحقيقة, ولا يحاكيه محاكاة تامة, ذلك بلغة فنية, وإن كانت تميل إلى التقرير عندما يكون للتقرير ضرورة في السياق السردى, أما السمة الثالثة وهي التدوين فالنصوص السردى يتم تدوينها طباعياً, مما يعطيها كياناً مستقراً بصورة واضحة, والتدوين الطباعي ليس الوسيلة الوحيدة التي تكسب النص استمراره وديموميته, فالذاكرة الإنسانية ظلت وسيلة التدوين الوحيدة في الأدب الشفاهي القديم.

وعلى الرغم من تفرد كل نص أدبي عن غيره من النصوص عن طريق ما يحمله من سمات أسلوبية تخص كاتبه إلا أن ذلك لا يكفي لأن يكون مبرراً لنفي النص عن أية صلة له مع غيره من النصوص ليقف وحده في فضاء لا يشاركه فيه غيره, مثلما يريد موريس بلاشو.

(69) Jost Shneider , Einfuerung in die moderne Literaturwissenschaft , Aisthesis Verlag , 2. Auflage , Bielefeld , 1998, S. 9.

إن النص الأدبي أبعد ما يكون عن الانعزال فهو رسالة بين مرسل ومستقبل تخضع عملية كتابته إلى ثلاثة أمور جوهرية، أولها الكاتب وأسلوبه (المرسل) وثانيهما النص وغيره من النصوص المنتمية إلى جنسه وتلك التي لا تنتمي إلى جنسه فالاختلاف الذي هو أحد أصول الأدبية يفرض علينا النظر إلى علاقة من هذا النوع (الرسالة)، وثالثها أفق التوقع الخاص بالقراء (المستقبل) ويعلق رالف كوهين Ralf Cohen في بحثه التاريخ والنوع على أفق التوقع بقوله " وكان أقوى دليل على التوقعات الخاصة بالنوع ما قدمه هانز روبرت ياكوس في مقالته عن نظرية الأنواع والأدب العامي"⁽⁷⁰⁾ حيث يشير إلى أن النص الجديد يستدعي لدى القارئ أفق التوقع - كثيراً ما ترد ترجمة المصطلح بأفق التوقعات وهي ترجمة خاطئة - "أصول اللعبة" التي ألفها في نصوص سابقة وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدل أو يوسع، ومن الملاحظ أن ياكوس لم يتخذ من هذا المصطلح حجة لجعل القراء أصحاب الكلمة الأولى والأخيرة في العملية الأدبية كما يظن البعض، حيث أشار ياكوس إلى إمكانية كسر هذا الأفق بين الحين والآخر كما فعل بودلير في ديوانه "أزهار الشر" وبهذا الكسر تصبح العملية الأدبية تفاعلاً مشتركاً بين طرفي العملية الأدبية، ذلك التفاعل الذي تظهر نتيجته لا محالة في النص الأدبي .

العملية الأدبية - إذن - ليست عملية استاتيكية جامدة ولكنها عملية تفاعلية، وهذا التفاعل يجعل من المعايير الصارمة التي يضعها منظرو الأدب في مهب الريح فمع كل تفاعل جديد تستبغ هذه المعايير بألوان جديدة، بل وتتدثر أحياناً لتحل محلها معايير جديدة، إلا أن هذا التحول لا يؤثر على كل جوانب النص الأدبي بصورة متساوية فمفردات النصوص أول ما تطوله يد التغيير ثم الصيغ والتركيبات، فالألفاظ في قصة القطار لمحمد تيمور لن تجد لها

(70) السابق ص 32 .

أثراً في قصص محمد حافظ رجب بل إن بعض ألفاظ القصة - الخوان والضيعة والأفندي وطربوشه وأنجع ومئونة والبك وقائم مقام وأوداجه - لم تعد تستخدم في أيامنا هذه.⁽⁷¹⁾

إن المقومات الفنية الخاصة بالجنس الأدبي تظل آخر ما يمسه هذا التغيير حيث يبقى المقوم الفني صامدا لفترة ما حتى يطوله التغيير الذي لا يتم بصورة فجائية ولكنه يتم بصورة تدريجية فالحبكة في القصة القصيرة ظلت محتقظة لنفسها بشكلها التقليدي لفترة طويلة ثم بدأت تشهد بعض التغيرات شيئا فشيئا.

إن المقومات الفنية تمثل السمات الجوهرية الفارقة التي تفرق بين النوع الأدبي وغيره من الأنواع فالراوي في السرد يمثل فارقا جوهريا بينه وبين الشعر والمسرح، وليس معنى هذا الكلام أن الشعر يخلو تماما من الراوي في كل القصائد الشعرية، فقد يحل الراوي ضيفا على الشعر كما فعل الشاعر الكبير الراحل أمل دنقل في الكثير من قصائده، غير أن حضور الراوي هنا مجرد حضور الضيف لا أكثر. وقد يشهد المسرح في بعض الأوقات ظهور الراوي ليسرد بعض الأحداث التي يستحيل عرضها على خشبة المسرح لأسباب تخص مكان العرض أو مادة الأحداث المراد عرضها كالأحداث الجنسية مثلا. فظهور الراوي في الأعمال الشعرية والمسرحية ظهور باهت يتوارى خلف المشاعر والأحاسيس التي تغطي على النص الشعري، كما يتوارى خلف حوارات الشخص وصراعاتها في المسرح.

وكما أن المقوم الفني ينظر إليه بوصفه سمة فارقة بين الأنواع المختلفة فهو في الوقت نفسه سمة جامعة للأجناس التي تنتمي لنفس النوع ، فالراوي

⁽⁷¹⁾ لمزيد من التفاصيل ، عباس خضر ، القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930 ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة 1966 ، ص 115 حتى 119 .

حاضر دوماً في القصة والرواية والمقامة، إلا أن وجود الراوي في كل جنس من هذه الأجناس يكتسب حضوراً خاصاً وخصاً جداً، فلا يمكننا أن يكون راوي القصة القصيرة هو راوي الرواية فالأول يحكي على عجل، حكاية ذلك الذي سيلفظ أنفاسه بعد نصف ساعة أو ساعتين - الزمن الذي حدده آلان بو لقراءة القصة القصيرة - بعدها يلقي حتفه ويتوقف عن الكلام للأبد، فلا يبعث إلا على يد قارئ آخر ليعيش حياة أخرى لا تطول ولا تقصر عن حياته الأولى، أما راوي الرواية فهو راو ذو عمر أطول لهذا نراه يحكي على مهل يتوقف على تفاصيل من المستحيل أن يتوقف عليها راوي القصة القصيرة. فالفارق بين كل من الراويين يؤثر بصورة كبيرة على طبيعة المادة المسردة لا محالة.

فبالنظر إلى الآراء حول ماهية القصة القصيرة سوف نجد أمراً شديداً الغريبة حيث تشير آيان رايد Ian Reid إلى أن الحد الأقصى للقصة القصيرة يُعد أمر ليس واضحاً وتشير إلى قول آلان بو أن "الحكاية tale هي ما نستطيع أن نقرأه في جلسة واحدة (ومن الممكن أن نعتبر هنا "حكاية" tale مرادفاً لمصطلح القصة القصيرة ... فيذكر هنري جيمس Henry James القاعدة الثابتة المتعامل بها في المجالات المعاصرة وهي أن تتراوح القصة القصيرة ما بين ستة آلاف وثمانية آلاف كلمة ... ويلاحظ سمر ست موم Simerset Maughham ملاحظة يقول فيها في مقدمة كتابه الذي يشمل جميع قصصه القصيرة أن أقصر قصة فيه تحتوي على 1600 كلمة تقريباً، وأن أطولها عشرون ألفاً تقريباً." (72)

وتتقد المؤلفة المنظور السابق الذي يجعل من عدد الكلمات معياراً وحيداً لفن القصة القصيرة، وهذا الانتقاد في محله تماماً، فالقصة القصيرة تنتهي عندما تنتهي، هكذا فقط فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نجعل من عدد الكلمات أو عدد الصفحات مقياساً نقيس به الأعمال القصصية، غير أن إدجار آلان بو قد

(72) القصة القصيرة. آيان رايد . ترجمة د منى مؤنس الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1990 ص 25 .

ذكر إشارة في منتهى الأهمية بالنسبة لنا وهي أن القصة القصيرة تقرأ في جلسة واحدة، فجلسة القراءة الواحدة تشير إلى ما يمكن أن نطلق عليه معيار الوحدة في القصة القصيرة، وحدة التأليف ووحدة القراءة ووحدة الجو العام الخاص بالقصة، إن كل هذه الأمور تأثير بصورة واضحة جدا على نسيج القصة القصيرة ولغتها الشديدة الخصوصية، فاللغة بوصفها مقوماً فني يفرق بين الأدب وغيره من الفنون ستكون لها تحقيقاتها المختلفة في الشعر عن السرد عن المسرح حيث يكون لها في كل موضع لون يختلف تماما عن الموضعين الآخرين كما أن هذا النسيج اللغوي سوف يكون له خصائصه النوعية المختلفة في الأنواع السردية المختلفة.

إن الدراسة تحاول أن ترصد هذه الألوان التي اصطبغت بها المقومات الفنية الخاصة بالقصة القصيرة بعد الهزيمة الحربية في الجانب المصري والجانب الألماني، ويجب أن نشير هنا إلى أن العلاقة بين القديم والحديث تتوتر بصورة كبيرة في مثل هذه اللحظات مما يؤدي إلى ظهور وعي عام جديد يفرز وعياً أدبياً خاصاً بهذه الفترة، ذلك الوعي الذي لا ينسجم مع الجماليات الأدبية التي أفرزها وعي قديم، وكلما قل هذا التوتر كلما كان التغيير تغييراً شكلياً بسيطاً لا يتجاوز المستويات السطحية للنص الأدبي، أما إذا كان هذا التوتر كبيراً فإنه يعصف بهذه المستويات ليصل إلى المستويات الأعمق في النصوص الأدبية تلك المستويات التي تركز على المقومات الفنية الجوهرية.

وقد أشار الدكتور محمد فكري الجزار إلى العلاقة التي تربط بين نظرية القص والمجتمع حيث يرى أن "نشأة القص وتطوره وتشكل أنواعه تشير بقوة إلى المجتمع أكثر من إشارتها إلى اللغة، والغريب أن تستولي عليها الفلسفة التي قامت عليها اللسانيات البنيوية ومن بعدها السيمياء، فأخرجت المجتمع من نظرية القص والغريب - أيضاً - أن هذه النظرية قد وظفت نموذج الاتصال اللغوي، ولكنها أسقطت من اعتبارها طرفي كل اتصال "المرسل" والمستقبل" الفعلين.

الأمر الذي أدى بها إلى منظومة من التجريدات، لا شئ فيها فعليا كان أو واقعيا. فلا مؤلف فعلي بل ضمني، كما لا قارئ فعلي، وإنما ضمني كذلك، ولقد وهمت النظرية أنها بذلك تُخلص للنص القصصي، وأنها ترفع أدبيته على كل ما سواها. ولم تع هذه النظرية خصوصية أدبية القص وأنها - وهي تزيج المجتمع من مجمل تصوراتها - إنما تتعارض مع جميع أعراف القص" (73)

فالسرد إذن يرتبط بالمجتمع بصورة وثيقة، وعلى هذا يجب أن تكون الدراسة السردية على دراية بأن فعلها الاتصالي لا يتم في الفراغ ولكنه محاط بنموذج اتصال آخر، نموذج اتصال حقيقي، ومن المؤكد أن نموذج الاتصال السردية يتأثر بالنموذج الأوسع الذي يوجد داخله، فأى خلل يحدث في النموذج التواصلية الاجتماعية يؤثر لا محالة على نماذج الاتصال الأدبية "وفي الفترة من 1960 - 1990، شهد الواقع المصري والعربي تحولات اجتماعية وسياسية وعسكرية صادمة (كان أبرزها هزيمة 1967، بما تبعها من انهيار الأنساق والمشروعات والقناعات المستقرة، وفقدان الثقة في الذات، وفي أنواع الوعي القائمة.. الخ) وكان من نتيجة هذا كله، الانقلاب الكامل إلى الذات وعليها، في بحث عن منطق بديل، لا يركن إلى يقين، ولا يستقر في نسق ثابت" (74)

إن المقومات الفنية الجوهرية تظل أبية على التغيير السريع، وتحاول الدراسة أن ترصد إلى أي مدى تأثر المقومات الفنية الجوهرية في القصة القصيرة في الجانب العربي والجانب الألماني.

ولقد توقف غير واحد من النقاد عند هذه اللحظة التاريخية راشرين تجلياتها في الأدب المصري الحديث مثل أدوارد الخراط الذي يرى أن "حقبة الستينيات شهدت آمالا عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وطنية، أمجادا وآلاما وتغييرات

(73) د محمد فكري الجزار ، البلاغة والسرد ، نحو نظرية سردية عربية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، 201 ، ص 62 .

(74) د خيرى دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دراسات أدبية 1998 ، ص 11 .

عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية ... ولكن تحطيم الواقع القومي والاجتماعي على نحو خشن بكارثة 1967 أفضى إلى أن الاتجاهات الحديثة حلت الآن محل المنحنى الواقعي القديم الذي عفا عليه الزمن، والذي كان ومازال نجيب محفوظ بطله ونصيره. " (75)

إن عملية التحول الأدبي لا تتم بين يوم وليلة ولكنها تخضع لعملية جدلية طويلة من الصراع بين التيار الجديد والتيارات القديمة، فنتوني بينيت في بحثه "سوسيولوجيا الأنواع عرض نقدي" استند على لوكاتش في معالجته لهذه القضية فلوكاتش يرى أن "أشكال الأنواع الفنية ليست اعتباطية بل أنها على العكس تنشأ عن عامل يتجسد في ظروف اجتماعية وتاريخية محددة ويتحدد طابع هذه الأنواع وخصوصيتها من خلال قدرتها على التعبير عن سمات جوهرية في جانب اجتماعي وتاريخي معين، ومن ثم فإن الأنواع المختلفة تنشأ في مراحل معينة من التطور الأدبي." (76)

إن مثل هذه اللحظات التاريخية لا تمر مرور الكرام في الجانب الأدبي فقد تفرز تحولات كبيرة، حتى أن إدوارد الخراط يجعل من هذه التحولات مؤشرا لمولد ما أطلق عليه الحساسية الجديدة التي حصرها في عدد من الخصائص السردية هي كسر الترتيب السردى الاطرادي، وفك العقد التقليدية، والغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر وتحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم.

القصة القصيرة سرد منفتح على الشعر والدراما

النصوص القصصية القصيرة نصوص تنتمي إلى الدائرة الأدبية، تلك الدائرة الواسعة التي تضم أشكالا متعددة، وتضييق الدائرة الخاصة بالقصة القصيرة

(75) الحساسية الجديدة . إدوارد الخراط . دار الآداب . بيروت . الطبعة الأولى . 1993 ص 10, 11 .

(76) القصة الرواية المؤلف , مرجع سابق , ص 163 .

بانتمائها إلى دائرة أقل اتساعا هي الدائرة السردية الأدبية , حيث تنفي هذه الدائرة النصوص السردية غير الأدبية, لتقتصر على النصوص السردية الأدبية, ونقصد بتلك النصوص السردية الأدبية ما أطلق عليه أستاذنا الدكتور محمد فكري الجزار مصطلح "القص", أما تلك النصوص السردية الغير أدبية فأطلق عليها مصطلح الحكى.

إننا أمام دائرة كبيرة هي الدائرة السردية تلك التي تشتمل على ثنائيتين : الحكى والقص (السرد): السرد الفني (القص) السرد اللافني (الحكى).

والى جانب التفرقة السابقة يجب علينا أن نفرق بين دائرتين متداخلتين أحدهما تخص النصوص الأدبية اللاسردية والأخرى تخص النصوص الأدبية السردية.

فالنص القصصي نص أدبي يحمل سمات اتفاق مع النصوص الأدبية تلك التي تضع حدا فاصلا بينه وبين النصوص غير الأدبية, كما أنها تحمل سمات اتفاق مع النصوص السردية فنتفترق بها عن غيرها من النصوص الأدبية الأخرى مثل النصوص الشعرية والنصوص الدرامية, ومما لا شك فيه أن اللغة تمثل لنا الوعاء الذي تتحقق فيه السمات, سواء كانت تلك السمات سمات جامعة أو سمات فارقة.

اللغة- إذن - جوهر النصوص الأدبية وغير الأدبية, غير أنها تتخذ لنفسها لونا يوصف بالأدبي في أحدهما وبأنه غير أدبي في الآخر, وهذا ما أطلقت عليه العرب قديما الرواء, وهذا اللون الأدبي يتشكل في درجات أساسية مختلفة عن طريق مقومات خاصة جدا, فالتقسيم العربي القديم للأدب بوصفه شعراً ونثراً, اعتمد على المقوم الصوتي, حيث أصبح النص الشعري هو النص الموزون والمقفى, فالمقوم اعتمد على الأذن بصورة كبيرة, الأمر الذي كان متوافقا

مع شفاهية الشعر القديم، ومع ظهور الكتابة ظل المقوم الأذني السماعي محتفظاً لنفسه بفاعليته، على الرغم من اختلاف طريقة الاستقبال، وهذا الاستمرار يشير إلى جوهرية هذا المقوم فيما يخص الشعر، وإذا نظرنا إلى الأمر نفسه في السياق الغربي سوف نجد أن المقوم الموسيقي كان أحد مقومات السرد الملحمي كما كان المقوم الموسيقي حاضراً بصورة كبيرة في النثر الفني العربي، غير أن جوهرية الموسيقى في النثر تختلف عن جوهريتها في الشعر، ولهذا بدأت فاعليته في السرد تقل يوماً بعد يوم، في حين ظلت الموسيقى محتفظة بفاعليتها في الشعر الغربي لفترة أطول، فبغيا ب الموسيقى عن السرد الغربي أصبح للسرد لونا آخر عن ذلك الخاص بالملحمة القديمة.

وقد اكتسب الشعر في السياق العربي والغربي سمة شكلية عند تدوينه الكتابي عن طريق الكتابة العمودية، وقد أدى هذا التمايز الشكلي الكتابي إلى التأكيد على السمة الموسيقية بوصفها سمة جوهرية فارقة للشعر عن غيره من الفنون.

فالمقومات الأدبية توجد في مختلف الأنواع الأدبية إلا أن السياق الذي توجد فيه هذه المقومات يكسبها لونا مختلفاً.

إن هذه الألوان تنتج عن طريق تفاعل المقوم مع غيره من المقومات، فالمقومات الأدبية لها اختلافاتها النوعية.

فللقص مقومات عامة تشترك فيها النصوص السردية جميعاً، غير أن هذه المقومات لها تحققاتها المختلفة في كل جنس من الأجناس السردية، فهذه المقومات تتفاعل مع بعضها في الرواية مثلاً بصورة مختلفة عن تفاعلاتها في القصة القصيرة .

إن أشكال السرد متنوعة بصورة كبيرة، الأمر الذي أثر بصورة كبيرة عند تعريف المنظرين للسرد فرولان بارت يعرف السرد بأنه "مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة"⁽⁷⁷⁾ وهذا التعريف الذي عرضه الدكتور عبد الرحيم الكردي تعريف غريب حيث عرف لنا الماء بأنه ليس النار ولا الهواء فلا عرف لنا الماء ولا النار ولا الهواء، فيبقى التعريف تعميماً يفتح من التساؤلات أكثر ما يقدم من الإجابات، فما هي الحياة، وما هي الثقافة وما هو التاريخ، كما أن صفة "متطور" تقضي تمام على محاولة التعريف من بدايتها.

وأظن أن رولان بارت لم يكن مقصده في الجملة السابقة تعريف السرد، ولكنه أراد أن يوضح إحدى سمات السرد وهي تجليات صور السرد في كافة مناحي الحياة، حيث أن للسرد أشكالاً متناهية "فالسرد يوجد تقريباً في كل الأزمنة وكل الأمكنة وفي كل المجتمعات يبدأ السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية ليس شعب دون سرد لكل الطبقات لكل التجمعات الإنسانية سرداتها، ويسعى غالباً أناس من ثقافات مختلفة وحتى متعارضة لتذوق هذه السردات."⁽⁷⁸⁾

والقصة القصيرة أحد هذه الأشكال السردية التي لا تنحصر تحت تحديد صارم بسبب قصر التجربة القصصية الخاصة بها عن الرواية على سبيل المثال، سواء في فترة كتابتها أو في فترة قراءتها، فهذا العدد الهائل من القصص القصيرة التي يكتبها القصاصون أحد أهم الأسباب التي يستحيل معها حصر هذا النوع الأدبي داخل هيكل واحد، ولهذا تظهر أحكام النقد على القصة القصيرة كما لو كانت أحكاماً متناقضة، فالدكتور شكري عياد يرى أن "القصة القصيرة تبدو

⁽⁷⁷⁾ البنية السردية للقصة القصيرة، د عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، الطبعة الثالثة، القاهرة، مارس

2005 ص 13

⁽⁷⁸⁾ النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة انطون أبو زيد، منشورات عويدات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1988 ص 89.

جامعة للنقيضين في وقت واحد, مغللة في الذات مغللة في الموضوعية "(79), وتظل أحكام الدكتور شكري عياد الجامعة للمتباعدات عند وصفه لمؤلف القصة القصيرة بأن أظهر ما فيه قوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما, فالقصة القصيرة تجمع بين صفات الشعر بكونها مغللة في الذاتية, كما أن كاتبها لديه قوة الإحساس بالدراما.

وعلى الرغم من هذه التداخل بين سمات الشعر والدراما على سمات السرد الموجودة في القصة القصيرة وعلى الرغم من الكثرة المتناهية لنصوص القصة القصيرة, ظلت المقومات الخاصة بالسرد القصير واضحة غير أنها في حالة مستمرة من التلون والتشكل, فالراوي - بوصفه أحد أهم المقومات في السرد - يتغير شكله من الراوي المختفي تحت قناع الـ "أنا" والراوي المختفي تحت قناع الـ "هو", كما أنه ظل يغير موقعه من عملية القص فتارة يقص وهو في وسط الحدث منغمسا فيه ومعلقا عليه, وأحيانا يبتعد فيسرد بصورة محايدة تماما فلا يتدخل بالتعليق على الأحداث, وقد يظن البعض أن الراوي إما محايدا أو غير محايد وهذا الأمر قد يكون بعيداً عن القصة القصيرة على وجه الخصوص فالراوي الذي يظهر وكأنه محايد يلجأ إلى بعض الحيل القصصية التي تجعل أحكامه التي يريد قولها أمورا يعتقد بها القارئ كما لو كانت بديهية ولا تحتاج إلى الإشارة إليها أو التصريح بها .

وبسبب الحركة المستمرة للقصة القصيرة والعدد اللانهائي الذي يظهر من القصص القصيرة قد دفع البعض لاعتبار القصة القصيرة "نوع غير مستقر وغير مألوف" (80)

(79) القصة القصيرة في مصر , دراسة في تأصيل فن أدبي , د شكري عياد , دار المعرفة , القاهرة , 1979 ص 49 .

(80) القصة القصيرة , الطول والقصر , ماري لويز برات , ترجمة محمود عيد , فصول المجلد الثاني , العدد الرابع ص 47 .

إن القصة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية في ألمانيا وفي مصر بعد هزيمة السابع والستين قد شهدت تغيرات كثيرة في معالجاتها الفنية لموضوعاتها بصورة أثرت على المقومات الفنية الخاصة بالقصة القصيرة، فالراوي على سبيل المثال تم توظيفه بطريقة رائعة للتعبير عن لحظة اللايقين التي عاشها المجتمع الألماني بأثره، والأمر ذاته لجأ إليه كتاب القصة القصيرة المصرية بعد هزيمة السابع والستين حيث تحول الراوي من ناقل للحكاية ينقلها بوصفها يقينا لا يأتيه الباطل من خلف يديه إلى ناقل لها متشكك فيها في الوقت نفسه، ناقل يتدخل ويعلق، ولا يترك القص يسير في انسيابية توحى بانسباط التركيبة النفسية الخاصة بالمؤلف.

وقد يرى البعض أن القصة القصيرة ليست نوعاً أدبياً له خصوصيته الفنية التي تجعله يستقل عن نوع الرواية، بل هما نوع سردي واحد يختلفان في الطول والقصر ⁽⁸¹⁾

والواقع أن هذا الاختلاف الخاص بالطول والقصر واحد من أهم الاختلافات بين القصة القصيرة والرواية قد استلزم عدداً من التأثيرات على تقنيات القص، تلك التأثيرات التي أسهمت في رسم حدودٍ فاصلةٍ بين النوعين، وهو الأمر الذي يتضح من خلال التسمية الخاصة بالقصة القصيرة، تلك التسمية التي لاقت قبولاً كبيراً في الترجمات الخاصة بهذا المصطلح للألمانية والعربية، فالقصر - إذن - أحد أهم السمات الجوهرية في هذا النوع.

⁽⁸¹⁾ عرض الدكتور عبد الرحيم الكردي آراء نورمان فريدمان وسوزان برنار راجع البنية السردية للقصة القصيرة، مرجع سابق ص 58 . وكذلك القصة القصيرة . الطول والقصر لماري لوييز برات ، ترجمة محمود عياد ، فصول المجلد الثاني ، العدد الرابع .

فالقصر هنا لا ينظر إليه فقط في حدود قصر الحجم, حيث يستدعي قصر الحجم بعض السمات المرتبطة به ارتباطاً وثيقاً مثل وحدة الاستقبال الزمانية والمكانية ووحدة الإرسال الزمانية والمكانية أيضاً.

فقصر الشكل أمر لا يمكن أن نفصله بأي حال من الأحوال عن التقنيات التي يلجأ إليها المؤلف عند الكتابة, فكلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً كبيراً بصورة واضحة, فالتقنيات السردية التي يمكن استخدامها في القصة القصيرة تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك المستخدمة في غيرها من الفنون السردية, واختلاف التقنيات يستدعي بالضرورة اختلافاً في مادة الصياغة اللغوية في الفنون المختلفة.

" إن الفارق بين القصة القصيرة والدراما والرواية يقوم أيضاً على اختلاف كل منهما عن الآخرين في المادة المستخدمة, فالقصة القصيرة والرواية والخبر والمقال القصصي والصورة الكلامية كلها تعتمد على اللغة في تشكيل المواد التي تستخدمها, أما الدراما فلا تستخدم اللغة باعتبارها وسيلة أساسية بل تستخدم الفعل أو الحركة , وإذا كان هناك حوار لغوي في الدراما فإنما هو جزء من الفعل, أما الأداة الأساسية فيها فهي الحركة." (82)

إن الفارق بين السرد والدراما فرق جوهري حيث الحركة المرئية يقابلها في السر والشعر حركة متخيلة , الفارق كبير بين المرئ والخيالي فالصورة المرئية تحتوي على الكثير من المؤثرات غير اللغوية التي تؤثر على المتلقي عند استقباله الصورة أما الصورة الخيالية فوسيلة إنتاجها اللغة واللغة فقط .

(82) السابق ص 104 .

العلاقة بين القصة القصيرة والأجناس الأدبية السردية :

إن القصة القصيرة من أكثر الأنواع الأدبية السردية ارتباطا بغيرها من الأجناس فالعلاقة وثيقة بين الشعر والقصة القصيرة لكون القصة القصيرة بتعبير فرانك أوكنور صوت الفرد في حين أن الرواية صوت المجتمع, الأمر الذي يقرب القصة القصيرة من الغنائية الشعرية, الأمر الذي لاحظته أستاذنا الدكتور الطاهر مكي حيث يرى أنها "أقرب ألوان النثر من الشعر وفيها الكثير من خصائصه برغم ما يبدو بينهما من بعد للوهلة الأولى, يجمع بينهما أن عماد كل منهما التكتيف والتوتر والتلاحم العاطفي الجمالي, و أن إبداع القصة كإبداع الشعر, يومض فجأة وينبثق كشرة ويجئ عفويا ."⁽⁸³⁾

إن الدكتور الطاهر مكي يشير هنا إلى التشابه بين لحظة كتابة القاص لقصته ولحظة كتابة الشاعر لقصيدته, الأمر الذي سبقت الإشارة إليه فيما يخص الوحدة الخاصة بالقصة القصيرة في كتابتها وقراءتها وزمانها ومكانها, ولم تكن وحدة الكتابة هي التي لاحظها الدكتور الطاهر مكي ولكنه أشار أيضا إلى التشابه بينها وبين الشعر عن طريق إحداثهما لأثر متشابه في نفس القارئ " فالمشاعر والأحاسيس التي تثيرها فينا قصة جميلة لا تبعد كثيرا عما توقظه في نفوسنا قراءة قصيدة رائعة من الشعر ."⁽⁸⁴⁾

ولقد عرض شارلز ماي Charles May في دراسته "التحفيز الاستعاري في القص القصير. في البدء كانت القصة" " Metopharic motivation in short Fition لهذه العلاقة حيث يرى أن جوهر القصة القصيرة لا يكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو نحوها, إنما يكمن في القصة التي تحكيها حيث تميل إلى التكتيف لا التوسيع فهي "لا تستعمل إلا تلك التفاصيل الضرورية والنافعة للقصة

⁽⁸³⁾ الطاهر أحمد مكي , القصة القصيرة مختارات ودراسات , مرجع سابق ص 131.

⁽⁸⁴⁾ السابق ص 131 .

ويبدو التقدم فيها وكأنه متجه نحو هدف وحيد وعلاوة على ذلك فهي أكثر ارتباطا بصيغة الرومانس منها بالصيغة الواقعية، ومن ثم فإن الشخصيات فيها تكون أقرب ما تكون - كما يشير نورثروب فراي - شخوصا مأسلية أكثر منها ناسا حقيقيين ... وعلى حين يكون العنصر الغنائي مسيطراً في الشعر الرومانتيكي فإن الغنائية في القصة القصيرة - إذا استخدمنا عبارة جورج لوكاتش - قد أصبحت محتجبة وراء الخطوط الثقيلة للحدث ⁽⁸⁵⁾

إن النسيج الأدبي نسيج من نوع خاص يقبل كافة أنواع الخيوط، غير أن هذه الأنواع المختلفة يجب أن تتمحي سماتها الفردية وتذوب في السمة الأساسية العامة الخاصة بهذا النسيج.

فالغنائية سمة موجودة في القص وفي الشعر غير أن وجودها في القص يأتي ليخدم سيرورة السرد وأحداثه، وعلى هذا يمكننا أن ننظر إليها بوصفها وسيلة من الوسائل التي تخدم السرد أما في الشعر فالغنائية هدف أساس فيه.

و لم تكن العلاقة كبيرة بين القصة القصيرة والدراما كبيرة في القصة القصيرة التقليدية، إلا أن هذه العلاقة تطورت بصورة كبيرة في القصة القصيرة المصرية والألمانية بعد الهزيمة الحربية فاستخدم القصاصون بصورة مكثفة مقومات الكتابة الدرامية كالمنولوج والحوار ذلك لتصوير الصراع والداخلي والخارجي، ويشير يوسف الشاروني إلى أن "الفنون القولية الدرامية هي المسرحية والرواية والقصة القصيرة والملحمة التي نادرا ما تكتب اليوم وإذا كانت الملحمة تكتب شعرا والمسرحية أساسها الحوار فإن الرواية والقصة القصيرة تستخدمان السرد والحوار معا ... وبذلك يمكن تعريف الفصيلة - إذا جاز لنا هذا التعبير

(85) القصة . الرواية . المؤلف مرجع سابق ص 80 ، 81 .

هنا - التي تنتمي إليها كل من القصة القصيرة والرواية بأنها فن درامي أدواته اللغة، النشر لا الشعر، قد يتخلله حوار لكنه لا يقتصر عليه. "(86)

وفرق الشاروني أيضا بين القصة القصيرة والخبر حيث يرى أن الخبر الذي نقرأه في صحيفة يومية، فالخبر ليس إلا تسجيلًا لمجموعة من الحوادث المتتالية بأسلوب تقرير مباشر دون دلالة، أما القصة القصيرة فتقدم حدثًا أو مجموعة أحداث يتسبب كل منهما في حدوث الآخر بأسلوب تصويري ذي دلالة. "(87)

وعلى الرغم من شبكة العلاقات هذه التي تربط القصة القصيرة بأجناس أدبية غير جنس السرد فإنها تحتفظ لنفسها بمقوماتها الخاصة جدا تلك التي تكتسبها عن طريق تقنية المعالجة الخاصة، فتختلف القصة القصيرة عن الرواية، التي هي أقرب الأنواع إليها من بين الأنواع السردية الحديثة.

سمات القصة القصيرة وسمات الرواية :

ولقد عرض الدكتور عبد الرحيم الكردي إلى هذه العلاقات التي تربط القصة القصيرة بغيرها من الأجناس ثم فرق بينها وبين الرواية كون القصة القصيرة تعتمد على الإيجاز والتكثيف والإيحاء حيث يقول "قد أدت سمة الإيجاز والتركيز في القصة القصيرة ووحدة الصوت وأولية المادة المستخدمة في المعالجة الفنية إلى عدة نتائج منها:

أولاً: أنها عملت على تحديد شكل القصة القصيرة في إطار ضيق مما جعلها قصيرة غالباً، وقد عول النقاد كثيراً على هذا القصر في تحديد مفهوم القصة القصيرة وفي التفريق بينها وبين الرواية. رغم أن هذا القصر ليس

(86) يوسف الشاروني . القصة تطورا وتمردا . مركز الحضارة العربية . الطبعة الثانية . القاهرة . 2001 ص 38 .

(87) السابق ص 44 .

حدا مناسباً للتفريق بين الفنون وإنما هو نتيجة من نتائج الخصائص الفنية.

ثانياً: أن ذلك قد أثر على أسلوبها فجعلها تتخذ غالباً أسلوب الإيحاء والتلميح في الوقت الذي تتخذ فيه الرواية غالباً أسلوب التصريح.

ثالثاً: أن سمة الإيجاز في القصة القصيرة أدت إلى اختصاصها بموضوعات خاصة تختلف نوعاً ما عن الموضوعات الروائية، أقصد اختصاصها بموضوعات ذات طابع جزئي مغلق، وعدم صلاحيتها للموضوعات الممتدة، فوصف حب متبادل وسعيد مثلاً - كما يقول شلوفسكي - لا يمكن أن يسمح بتولد قصة قصيرة، وإذا ما تم ذلك فسوف يكون معارضا للقصص القصيرة التقليدية وإنما تصلح القصة القصيرة لموضوعات من قبيل حفلة معينة، أو جنازة، أو عملية شق كما تقول ماري لويزبرات.

رابعاً: أن سمة الإيجاز والتركيز في القصة القصيرة أدت إلى ظاهرة سيطرت على نماذجها وهي ظاهرة الاقتصاد في الجزئيات...

خامساً: أن راوي القصة القصيرة يختلف عن راوي الرواية، فبالإضافة إلى أن مادة القصة القصيرة عبارة عن صورة وخبر لشريحة ضيقة من الحياة، فإن الرؤية التي يستخدمها الراوي لإدراك هذه الشريحة محدود أيضاً بحدود هذه الشريحة مما يجعلها أكثر حسية وتأثيراً وتحديداً للهدف، وأكثر حدة في العرض، ويجعل المسافة التي تفصل الراوي والأحداث تكون معدومة، بخلاف الرواية التي تتسع فيها الرؤية وتتعدد زواياها، وتطول المسافة فيها بين الراوي والعالم الرحب الذي تحتويه" (88)

وأظن أن ما بناه الدكتور عبد الرحيم الكردي يحتاج إلى بعض المراجعة على الرغم من إشاراته بالغة الأهمية في التفريق بين القصة القصيرة والرواية، إلا

(88) د عبد الكريم الكردي , البنية السردية للقصة القصيرة مرجع سابق ص 110 .

أنه بنى هذه الفروق على سمة الإيجاز والتركيز، فجعل الفروق الخمسة نتيجة لهذه السمة، والواقع أن هذه السمة لا يمكننا أن نعوها علة للفوارق الخمسة فهي نفسها نتيجة لقصر الحجم في القصة القصيرة، فوعاء المادة القصصية وعاء ضيق يستلزم بالضرورة أن يكون زمن الحكى قصيراً، وقصر زمن الحكى يستلزم أن تكون المادة المحكية شديدة التكثيف والإيجاز، لقدّم قدم الدكتور عبد الكريم الكردي النتيجة على العلة وجعل من النتيجة علة ومن العلة نتيجة، وقد يرجع ذلك الأمر إلى أن البعض يرى في قصر الحجم مجرد سمة شكلية لا يجب وأن نستند إليه عند تعريف القصة القصيرة، غير أن الجانب الشكلي له نفس الأهمية الخاصة بالجانب الموضوعي، ولقضية الشكل والموضوع لها صداها في الفكر النقدي القديم والحديث منذ الجاحظ عندما قال المعاني مطروحة في الطريق وصولاً إلى مدرسة الفن للفن في العصر الحديث وقد حاولت الفلسفة الظاهراتية التوفيق بين الجانبين، وأظن أن الشكل والموضوع جانبين هامين في العملية الإبداعية الأدبية لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض، فقصر شكل القصة القصيرة أثر على تقنيات المعالجة الخاصة بمقومات القصة، الأمر الذي صبغ هذه المقومات، والنتيجة الثانية وهي ميل أسلوب القصة القصيرة إلى التلميح والإيحاء فأمر من سمات الأدبية عامة لا تختص به القصة القصيرة وحدها، وربما تكون أكثر النقاط أهمية لنا هو تفريقه بين الراوي في القصة القصيرة والرواية، أما القول بأن القصة القصيرة لها موضوعاتها التي تختلف عن موضوعات الرواية، الكلام الذي استند فيه إلى مقولات شلوفسكي وماري لويزبرات، فأمر لا يمكن القبول به فالقصة القصيرة لا يمكن أن تقتصر على موضوعات بعينها ولكنها تعالج كل الموضوعات التي تعالجها الرواية إلا أن الاختلاف يكون في طريقة المعالجة أو في كثافة الأحداث تلك التي تكتسب كثافة عددية في الرواية وكثافة فنية في القصة القصيرة، ولم يكن الدكتور عبد

الرحيم الكردي وحده هو الذي حدد موضوعات بعينها للقصة القصيرة حيث أشار فرانك أوكنور إلى أن الموضوعات الخاصة بالقصة القصيرة هي الموضوعات الخاصة بالمهمشين داخل المجتمع، هؤلاء اللذين طحتهم مشاكل مجتمعاتهم، حيث يشير إلى أنه "يوجد في القصة القصيرة دائماً ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون والتي تهيم على حواف المجتمع" ⁽⁸⁹⁾ وهذا أيضاً أمر لا يمكن القبول به فالفصل بين القصة القصيرة والرواية بأن تكون الرواية صوت الجماعة والقصة صوت الفرد أمر لا يمكن القبول به حيث أن الفرد هو اللبنة الأولى التي تتكون منها الجماعات والمجتمعات، فموضوع العمل ليس هو الجوهر الفني الذي يفصل بين الأنواع الأدبية المختلفة. ⁽⁹⁰⁾

إن الروابط التي تربط بين القصة القصيرة والرواية روابط الجنس الأدبي فقط، تلك التي تجعل كل منهما نوعاً من جنس أشمل هو جنس السرد أما السمات النوعية بينهما فالاختلاف فيها واضح أشد الوضوح.

وقد فرق فرانك أوكنور بين القصة القصيرة والرواية بصورة رائعة عندما أشار إلى أنه "من الواضح أن كلا من الرواية والقصة القصيرة معاً أنهما تستمدان من نفس المنابع، تستمدان بطريقة مختلفة تماماً وأنهما قالبان أدبيان متميزان، والفارق بينهما ليس فارقاً في القالب . مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب... وأعتقد اعتقاداً قوياً أننا يمكن أن نرى في القصة القصيرة اتجاهها عقلياً يجتذب جماهير الجماعات المغمورة على اختلاف الأزمنة كجماعات الشحاذين أو الفنانين أو المثاليين اللذين يشتهرون الوحدة، أو الحالمين، أو الفاسدين.

أن الرواية مازالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر، وعن الإنسان بوصفه حيواناً يعيش في جماعة كما هو موجود بوضوح عند جين

⁽⁸⁹⁾ فرانك أوكنور مرجع سابق ص 29 .

⁽⁹⁰⁾ لمزيد من التفاصيل راجع المقدمة التي كتبها الدكتور محمود الربيعي للكتاب .

أوستن وترولوب ولكن القصة القصيرة تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة، ورومنتيكية وفردية. " (91)

إن السمة التي فرق بها فرانك أوكنور بين القصة القصيرة والرواية تربط بين القصة القصيرة والشعر فالقصة فردية ورومنتيكية ذاتية لا يظهر فيها أصوات متعددة ولكن صوت واحد وهذه السمات تعد من أخص خصائص الشعر ولقد شغلت هذه العلاقة الكثير من النقاد مثل ادوارد الخراط في كتابه الكتابة غير النوعية والدكتور صلاح فضل في كتابه شفرات النص وكذلك الدكتور محمد عبد العليم غنيم في رسالته للدكتوراه بعنوان الفن القصصي عند فاروق خورشيد وكذلك الدكتور خيرى دومه في كتابه تداخل الأنواع الأدبية في القصة القصيرة المصرية والملاحظ هنا أن هذه قضية شائكة تحتاج إلى الحذر الشديد وعدم إطلاق الأحكام المطلقة كما فعل الدكتور صلاح فضل حيث يرى أن الفرق بين شعرية القص وشعرية القصيدة يكمن في أمر وصفه بالدقيق، هو أن ما ينجح في أحدهما لا ينتظر أن يوظف بنفس الكفاءة في الجنس الآخر وبعد ملاحظته الصحيحة السابقة نجده يطلق حكما عاما مؤداه أن التكرار من صميم شعرية القصيدة في مستوياتها المختلفة الإيقاعية والدلالية، فإذا ارتكز عليه القصاص أخفق في توليد التأثير المطلوب⁽⁹²⁾، والحكم السابق الذي أطلقه الدكتور صلاح فضل غير صحيح بالمرّة، ففي القصص القصيرة التي كتبها بورشرت نرصد ظاهرة التكرار في القصة القصيرة بصورة واضحة حيث يوظفها في إنتاج دلالات سردية خالصة ضاربا بذلك كافة الأحكام السابقة التي تجعل من التكرار سمة شعرية بعيدة كل البعد عن القصة القصيرة التي تميل إلى الإيجاز لا الإطناب والاختصار لا التكرار، ذلك من منظور النقد القديم.

(91) السابق 31 .

(92) لمزيد من التفاصيل ارجع إلى صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر العربي للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1990 .
خيرى دومه، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق .
محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، رسالة دكتوراه كلية الآداب جامعة المنصورة، 2001 .

إن الفرق كما أشار أوكنور يكمن في القلب أولاً، ثم في طريقة التناول ثانياً، أما فيما أشار إلية من اختصاص الرواية بموضوعات بعينها دون القصة القصيرة فأمر يحتاج إلى مراجعة فكاتب القصة القصيرة يستطيع أن يعالج كافة الموضوعات الخاصة بالقصة القصيرة ولكنه لا يستطيع عرضها كما يفعل الروائي فهو يعرضها عبر قناة اتصال أدبية لها سماتها الخاصة، ومن هنا تختلف طريقة العرض.

ولقد ذكرت ماري لويز برات - أستاذ في قسم الأدب المقارن في جامعة سنتانفورد - عدداً من الفروق بين القصة القصيرة والرواية وقد استندت في جميع فروقها على مسألة طول الرواية وقصر القصة القصيرة "فالطول والقصر يصبحان الجوهر الذي تتبع منه كل خصائص النوعين"⁽⁹³⁾

وقد لخصت الفروق في ثمانية نقاط نذكر منها :

- الرواية غالباً ما تقص حياة كاملة، بينما تروي القصة القصيرة جزئية من الحياة .
- تتناول القصة القصيرة شيئاً واحداً بمفرده، في حين تتناول الرواية أشياء كثيرة .
- الرواية الأولى مجرد عينة بينما الرواية تمثل الشيء كله.
- الرواية نص كامل أما القصة القصيرة فليست نصاً كاملاً، وتشير هذه القضية إلى الحقيقة المادية الملموسة بأن الرواية تحتل كتاباً (أو كتباً) كاملاً بينما لا تكون القصة القصيرة كذلك أبداً.

⁽⁹³⁾ ماري لويز برات، القصة القصيرة، الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع ص 47.

وبالنظر إلى القضايا الأربعة التي عرضتها الكاتبة نجدها جميعا قضية واحدة لا أكثر فالحياة الكاملة والحياة الجزئية في القضية الأولى لا يختلفان عن الشيء المفرد والأشياء الكثيرة في القضية الثانية، والقضيتين لا يختلفان عن القضية الثالثة فالحياة الكاملة والأشياء الكثيرة هما الشيء كله، بينما الشيء الواحد والحياة الجزئية هما العينة.

فالفارق بين الرواية القصيرة والرواية كما يشير ميشيل رايمون Michel Raimond في مقالة له بعنوان "بصدد التمييز بين الرواية والقصة" إلى أن القصة "تقدم شخصية أساسية وتنتقد موقفا أخلاقيا معرفيا في نفس الوقت الذي تعرضه فيه، إن القصة تتعارض مع الرواية تعارض البسيط مع المركب ولكن بساطتها تلك لا تكمن في تقديم مشهد قصير وعنيف مثل مشهد القصة القصيرة فبإمكان القصة أن تعرض مجرى حياة بكاملها شريطة أن تحرص على إلقاء كل الضوء على البطل المركزي، إن قصر القصة وصفاء نسقها يتعارضان مع ما يتميز به مفهوم العمل الروائي من الاتساع".⁽⁹⁴⁾

إن الحجم الخاص بالقصة القصيرة لا يجعل منه مناسبا للفنون الخاصة بالتسلية حيث تهدف التسلية لإمضاء الوقت في حين أن زمن الحكي الخاص بالتجربة القصصية قصير للغاية، وعلى العكس من ذلك مثل قصر الحجم وسيطا مناسبا للنقد الأخلاقي الذي يجب أن لا يكون هدفا للقصة بقدر ما يكون توشية تستنبط من أحداثها.

وقد سمحت اتساع حجم الرواية لتعدد الأصوات، فالسرد لا يسير في اتجاه واحد وإنما يتشعب في اتجاهات مختلفة بقدر يعكس عدد من الأصوات وعلى هذا

⁽⁹⁴⁾ طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة من الكتاب ، مجموعة من المترجمين ، منشورات الاتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، الطبعة الأولى 1992 ، ص 177

يفقد عامل الوحدة الخاصة بالحدث أو بالمكان أو بالجو النفسي العام، في تتحق هذه الوحدات في القصة القصيرة.

وهكذا تبدو القصة القصيرة قريبة كل القرب من الرواية فمقوماتها نفس مقومات الرواية ولكنها في نفس الوقت بعيدة كل البعد عنه ومرجع ذلك إلى تقنية المعالجة التي يلجأ إليها المؤلف التي تكسب مقومات القصة القصيرة سماتها النوعية.

وللقصة القصيرة علاقاتها مع غيرها من الفنون الأدبية، ولا شك أن هذا التشارك بينها وبين الشعر والرواية لا يتم إلا وفق تقنيات المعالجة الخاصة التي سبق الإشارة إليها، "من هنا يتضح أن مفهوم القصة القصيرة إنما يتعرف عليه من خلال التعرف على بنيتها وأن حدود هذه البنية تكمن في الكشف عن التخوم التي تحيط بها من جهة الأنواع الأدبية القريبة منها، وتتشترك معها في بعض المادة المكونة لبنيتها، وهي الخبر والصورة والمقال القصصي والشعر وتبين مما سبق أيضا أنها تقوم على بنية خاصة تعتمد على عنصرين هما مادة الصورة ومادة الخبر وأن امتزاجها في بنية مستقلة يتطلب أشكالا خاصة فم المعالجة الفنية." (95)

فالقصة القصيرة تفترق عن الفنون اللغوية الأخرى عن الخبر وعن الصورة الكلامية وعن المقال الصحفي من حيث المادة المستخدمة في كل منهما ومن حيث المعالجة الفنية لهذه المادة المحكية معتمدة على المزج بين الخبر والصورة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن القصة القصيرة ظهرت بعد فترة من ظهور الرواية البرجوازية الأوروبية الحديثة غير أن القصة القصيرة لم تكن هي النوع الأدبي السردي الذي ظهر بعد الرواية مباشرة فقد ظهرت النوفيل - الرواية

(95) البنية السردية للقصة القصيرة , عبد الرحيم الكردي مرجع سابق, ص 104.

القصيرة -، وهي نوع ينتمي إلى الرواية بنفس القدر الذي ينتمي فيه للقصة القصيرة ففي مطلع القرن التاسع عشر كانت الرواية القصيرة - النوفيل - في ألمانيا فنا سرديا قائما بذاته له كتابه ونقاده حيث قدم لنا يوهانس كلاين Johans Klein تأصيلا نظريا له في كتابه Geschichte der deutschen Novelle تاريخ الرواية القصيرة الألمانية، فالرواية القصيرة كانت "جنسا أدبيا قائما بذاته ومهما. وظهرت بعض النظريات الهامة - كانت مهمة في وقتها - متصلة ببناء متصلة ببناء الرواية القصيرة Novelle مثل التي كتبها لودفيش تيك Ludwig Tieck وأكد فيها أنه لا بد وأن يتضمن تسلسل أحداث الرواية القصيرة نقطة خارقة ملفتة للأنظار يتحول بعدها مجرى الأحداث (Wendepunkt) وكتب باول هايسن Paul Heyesen يقول أنه يجب أن يكون بناء خطوط الرواية القصيرة واضحا وقال آخرون أنه يجب أن يكون تسلسل الأحداث وتطورها تسلسلا منطقيا فيها، وقال آخرون أنه يجب أن تكون الكتابة فيها متجهة لنقطة تركيز هامة واحدة". (96)

فالنقطة الخارقة أو نقطة التحول سنراها في القصة القصيرة ولكنها ستتحوّل إلى المفارقة ونقطة التركيز الهامة ستتجلّى في القصة القصيرة عن طريق التكثيف، فالرواية القصيرة تمثل لنا حلقة وصل بين القصة القصيرة والرواية.

إن القصة القصيرة فن سردي له كافة السمات الخاصة بالنصوص السردية غير أنه يمتلك من السمات النوعية ما يكفي لكي نطلق عليه نوعا أدبيا، وقد يكون انفتاح هذا النوع السردي قد مثل أزمة منهجية عند تناول المنظرين له، فهو منفتح على كافة الأشكال السردية الأخرى كالحدوتة العربية وقصص الأطفال الخيالية الألمانية، مما جعل البعض ينظرون إليه على أنه مجرد تابع لفنون سردية أخرى مثل الرواية.

(96) آيان رايد القصة القصيرة، مرجع سابق ص 31.

إن القصة القصيرة لا تتفتح فقط على الأنواع السردية الأخرى فقط ولكنها تتفتح أيضا على الأجناس الأدبية الأخرى، ففيها الكثير من السمات الشعرية والسمات الدرامية.

والسؤال هنا كيف لنوع سردي قصير أن يشتمل على هذا العدد الكبير من السمات غير النوعية، فالسؤال السابق يحمل في طياته الجواب، حيث أن قصر السرد يفرز لنا منتجا لا نهائيا من أفراد ذلك النوع السردى، فبمقارنة بسيطة بين عدد القصص القصيرة وعدد الروايات التي تكتب في العام سيتضح أن أعداد القصص القصيرة يفوق أعداد الروايات وأرقام لا نهائية إن لا نهائية النصوص الخاصة بالقصة القصيرة يتيح لها ميزة هائلة في الجنوح إلى سمات الشعر والدراما.

المصطلحات الخاصة بمضمون العمل :

ويجب علينا الآن أن نوضح عددا من المصطلحات الخاصة بمضمون العمل القصصي، فكثيرا ما يتم الخلط بين مصطلحات الموضوع والمادة والموتيف والحبكة "الموضوع Thema يمكن أن نصفه بأنه مفهوم عام مثل الحب والسلطة والحرية والمرض والجريمة أو الشرف" (97) فالحفلة أو الجنائز لا يمكننا أن ننظر إليها بوصفها موضوعات وإنما يمكننا أن نراها جزءا من الحدث أو الموتيف.

وقد عرف جيرالد برنس الموضوع في قاموس السرديات " Dictionary of Narratology" بقوله:

"فئة دلالية على مستوى البنية الكبرى أو إطار يمكن استخراجه fram يمكن استخراجه من عناصر نصية متميزة توضحه ويعبر عن كينونات أكثر عمومية

(97) Einführung in die moderne Literaturwissenschaft Seite46.

و تجريدا يدور حولها النص" (98) فالتيمة فكرة كلية مجردة يدون حولها الألاف من الأعمال القصصية في مختلف الآداب, "فمصطلح التيمة" الموضوع " مفهوم عام كلي شامل غالبا ما يتم التعبير عنه بكلمة أو بكلمتين, أما المادة Stoff فيقصد به تركيبة متوارثة من الأحداث أو الحوادث التي تمت معالجتها بصورة متكررة في الأعمال الأدبية فطورت بذلك خصوصيتها الأدبية مثل مصير تريستال وايزولدا أو حياة فاوست التي صاغها كريستوفر مارلو وماكسميلين كلينجر وجوته وتوماس مان" (99)

وغالبا ما ترتبط المادة بأسماء العظماء من الفنانين والسياسيين والعلماء, وقد تكون مثل هذه المادة أمراً لا يوجد في المعالجات القصصية القصيرة لذاتية التجربة القصصية, أما الدراما والرواية فقد تجد في المادة مرتكزا لمعالجاتها الأدبية .

أما مصطلح الموتيف Motiv فهو يشير " إلى عناصر الأحداث التي تتكرر بصور نمطية عند معالجة موضوع محدد فأصبحت مثل القانون الأدبي كما أنها تتأثر كثيرا بالتناص ... فعند معالجة موضوع الحب فهناك أحداث ومواقف نمطية تتكرر بصورة شبه دائمة مثل حدث اللقاء بين الحبيبين والهرب السري من منزل الأسرة والمبارزة مع المحب الآخر ثم التصالح مع الأسرة". (100)

إن الطريقة التي تنتظم فيها الموتيفات تخضع في واقع الأمر للمؤلف الذي يكون له حرية في تقديم أحدها وتأخير الآخر, "ولقد وظف الشكلاونيون في كتاباتهم عن القص تفرقة بين جانبين من جوانب السرد, القصة والحبكة, فالقصة هي المادة الخام للسرد, إنها الأحداث في تتابعها الزمني المرتب أما الحبكة فهي السرد كما تم تشكله فعلا, ويمكننا أن نفكر في القصة كما لو كانت مماثلة

(98) قاموس السرديات , جيرالد برنس , ترجمة اليد إمام , دار ميريت للنشر والمعلومات , الطبعة الأولى 2003 , ص 199.

(99) Einführung in die moderne Literaturwissenschaft, just Schneider, Seite48.

(100) السابق ص 46 .

لحقائق التاريخ نفسه، أي أنها تجري بنفس سرعته وفي نفس اتجاهه. أما الحكمة فإن السرعة قد تتغير، والاتجاه قد يزيد في أيه لحظة ... الحكمة إذن هي تنقية قصوى تنظم هذه الموضوعات، بهدف التأثير الوجداني والتشويق في الموضوعات إلى أقصى حد.⁽¹⁰¹⁾ فالقصة - إذن - يمكننا أن ننظر إليها بوصفات المحاكاة التقليدية للزمن الحقيقي ولترتيب الأحداث بصورة أقرب ما تكون إلى الواقع الحقيقي أما الواقع المتخيل فهو واقع محاكي للواقع الحقيقي لكنه خيالي حيث أنه يعكس لنا طريقة إحساس الراوي بالقصة و رؤيته الخاصة بها، غير أن هذا الواقع يجب وأن يحمل في داخله قدرا من سمات الواقع الخيالي، حتى ولو كان هذا القدر قليل للغاية، وإلا انقطعت العلاقة بينه وبين الحقيقة التي يعيشها المؤلف والقارئ، فغياب عنصر التخيل كاف لهدم العملية الأدبية كاملة ولكن تخيل له صلاته بالواقع المعاش أيضا.

ويستند روبرت لوش إلى المفاهيم الخاصة بالشكلانيين الروس عند تعريفه للقصة والحكمة حيث يعرف القصة بأنها "مجل الموتيقات في نظامها السببي - التعاقبي، ويمكن تعريف الحكمة بأنها مجمل نفس الموتيقات، وفي الوقت نفسه ربط بين الرغبات وتطوير للتيمة، إن الوظيفة الجمالية للحكمة Plot هي بالتحديد هذا الوضع لنظام الموتيقات في مركز انتباه القارئ. ويسمى توماتشيفسكي مبدأ التنظيم : التحفيز Motivation ويلاحظ أن التحفيز هو دائما توفيق بين الواقع الموضوعي والتراث الأدبي. وحيث إن القراء يحتاجون إلى وهم مشابه للحياة فإن القص لابد وأن يمددهم به."⁽¹⁰²⁾

إن أحداث القصة تتوالى واحداً تلو الآخر، فإذا انقطع السرد يسأل القارئ وماذا بعد أما الحكمة في القصة القصيرة فهي التي تضيف على القصة غرابتها

(101) القصة، الرواية، المؤلف مرجع سابق ص 147.

(102) السابق ص 50.

عن القص العادي, والملاحظ هنا أن الغرابة تدفع القارئ إلى إيقاف عملية السرد ليسائل كافة أنواع الأسئلة بداية من السؤال الشكي بأداة الاستفهام هل مرورا بمتى وأين ولكن يبقى السؤال الأكثر استوقافا للقارئ هو ما معنى هذا, ولماذا هذا؟

وقد عرض إ.م. فوستر مثالا بسيطا فرق من خلاله بين الحكبة والحكاية " فالحبكة سلسلة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا. والحبكة أيضا سلسلة من من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج. فإذا قلنا "مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك" فهذه حكاية, أما "مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا" فهذه حبكة." (103)

ومن المصطلحات التي استوقفت الشكلايين الروس مصطلحي المتن الحكائي والمبنى الحكائي, وقد فرق توماتشفسكي بينهما فالمتن الحكائي هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية. أما المبنى الحكائي, فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته. وبعبارة أوضح: إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع, والمبنى الحكائي هو القصة نفسها, ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني ذلك أن القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي لقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع), فهو يعتمد إلى التقديم والتأخير, والتلاعب بالمشاهد, وهذا ما يسمى "المبنى الحكائي" وفي أغلب الأحيان "الحبكة الحكائية". (104)

الراوي

(103) أركان القصة, إ.م. فورستر, ترجمة جمال عياد, مراجعة حسن محمود, تقديم ماهر شفيق فريد, الهيئة المصرية العامة للكتاب, سلسلة أمهات الكتب, 2001, ص 114.

(104) بنية النص السردي. حميد الحمداني. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, الطبعة الأولى 1991. ص 21.

يمثل الراوي أحد أكثر السمات التي تميز السرد عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، الشعر والدراما، فأحداث السرد لها دوماً فاعلان، فاعل قام بالحدث وآخر يرويّه، هذا الراوي يتوارى في الشعر فلا يظهر إلا على استحياء، ويكاد يغيب تماماً عن الدراما .

إنه مثل الوسيط الذي ينتقي لنا الأحداث فلا يعرض لنا منها إلا ما يخدم السرد، " ففي الروايات والقصص لا يتعلق الأمر بمجرد حكاية يحكيها شخص ما عن عدد من الأشخاص، وإنما يتعلق الأمر بموقف اتصالي معقد".⁽¹⁰⁵⁾

إن التعقيد الخاص بنماذج الاتصال السردية يرجع إلى علاقة ثلاثية أساسية في كل اتصال سردي، بسبب وجود ثلاثة مرسلين وثلاثة مستقبلين داخل النموذج الاتصالي السردية، فهناك المؤلف الحقيقي، والمؤلف الضمني، والسارد الداخلي في العمل الأدبي، وبالمثل فهناك القارئ الحقيقي والقارئ الضمني والمسرود له داخل العمل السردية .

فالمؤلف الحقيقي هو ذلك المؤلف الذي ينبض قلبه ويعيش داخل العالم الواقعي الحقيقي، وهذا المؤلف حياته تبدأ مع لحظة ميلاده وتنتهي بموته، فنجيب محفوظ المؤلف الحقيقي عاش من الحادي عشر من ديسمبر عام ألف وتسعمائة وأحد عشر حتى الثلاثين من أغسطس عام ألفين وستة .

أما المؤلف الضمني فهو مجرد صورة فكرية نكونها من خلال كافة الأعمال الأدبية الخاصة بالمؤلف الحقيقي، كما نقول على سبيل المثال لقد فجرت كلمات نزار قباني اللغة الشعرية، فنزار قباني المقصود هنا نزار قباني الشاعر وليس نزار قباني الإنسان، وهذا المؤلف يعيش طالما عاشت أعماله، أما

(105) Just Schneider , Seite 152.

المؤلف الثالث فبنية توجد داخل العمل السردى تعيش بمجرد فتحنا للكتاب الذي يحتويه ويموت بمجرد غلقنا للكتاب.

وعلى الجانب الآخر فإن القراء أيضا لهم ثلاثة صورة في العمل السردى، فهناك القارئ الحقيقي الذي يحمل الكتاب بين يديه، وهذا القارئ يوازي المؤلف الحقيقي، وهناك القارئ الضمني وهو مجرد صورة فكرية يكونها المؤلف الحقيقي، وهذا القارئ يقابل المؤلف الضمني، وهناك مسرود له ثالث لا يوجد إلا داخل الإطار السردى، ولا وجود له خارج هذا الإطار وهذا النوع من المسرود له، ظهر في العصر الحديث بصورة كبيرة.

يمكننا أن نشير هنا إلى أن المؤلف الحقيقي يجب وأن يفصل نفسه تماما عن مسرودته أما المؤلف الضمني فلا يمكن له بأي حال من الأحوال أن ينفصل عن مسرودته، حيث أن لغة المسرود غالبا تتأثر بلغة المؤلف الضمني التي يكتب بها دائما، أما السارد الثالث فهو فتدخله في العمل أمر متواتر في معظم الأعمال.

وقد أشار ترفيان تودوروف في دراسته التي عنونها بـ "مقولات السرد الأدبي" إلى هذه العلاقة بين المرسل والمستقبل بقوله "للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه: بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون قد وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد ما دون أن يتجسد في كتاب، غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا

المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم ، إنما الكيفية التي بها
أطلعنا السارد على تلك الأحداث." (106)

وهناك ثلاثة أشكال للرواية، الأول الرواية بضمير الأنأ Ich - Form
والثاني الرواية بضمير الهو Er - Form والثالث هو الرواية بضمير المخاطب
Du- Form والشكل الثالث لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن الماضي
"وفي شكل الرواية بضمير الأنأ يحكي الراوي عن ذاته، فالأنأ إذن هي الوسيط
الذي ينقل الحكاية، كما أنها تمثل إحدى شخوص الحكاية، أما في الرواية
بضمير الهو فالراوي يحكي عن غيره من الشخوص". (107)

يمكننا القول أن الرواية تكون رواية براويها فهو ذلك الكيان الذي يرتبط
وجودها به، فهو الذي يرسمها بكلماته إن جاز لنا ذلك التعبير، فهو المقوم
الرئيس الذي يقوم عليه القص، إلا أنه لا يلتزم بشكل واحد دائماً فهو يتشكل وفق
عملية معقدة جداً لا يمكن شرحها دون الإشارة إلى الزمن الذي عاش فيه مؤلف
العمل الحقيقي، فراوي العصر الحديث لا يشبه بأي حال من الأحوال راوي
عصر التنوير مثلاً فراوي عصر التنوير راوي معلم شارح ومنور لعقول قرائه، أما
الراوي في العصر الحديث فلم تعد عملية التنوير أو التعليم تعنيه في قليل أو
كثير، أنه راو مازوم لا يهتم إلا أن يصرخ في وجه العالم الذي يعيش فيه معلنا
رفضه له وقطعيته معه في الوقت نفسه.

(106) طرائق تحليل السرد ، مرجع سابق ص 42 .

(107) Einführung in die nerere deutsche Literaturwissenschaft , ein Arbeitsbuch
Dieter Gutzen . Nobert Oellers . Jürgen H. Petersen . Erich Schmidt Verlag. 6.
Auflage . Berlin 1989 . Seite 17.

العلاقة بين الراوي وشخص القصص

تتبع العلاقة بين الراوي وشخص القصص القصيرة خصوصية شديدة الأهمية فالشخص في القصص القصيرة ليس لهم هذا التنوع والانتشار الخاص بالرواية مما يجعل هذه العلاقة بارزة أثناء القص، ويسمح للراوي أن يقترب أكثر من شخص العمل. ولقد رصد الناقد تزفيتان تودوروف هذه العلاقة، وهو من أهم النقاد الذين عالجوا النظرية السردية، ويعود إليه الفضل في التأسيس لمصطلح السرد، ذلك المصطلح الذي نحتة في عام ألف وتسعمائة وتسع وستين. فالدراسات العلمية السردية دراسات حديثة في السياقين العربي والغربي حيث ظل النقد منصبا على الشعر دون النثر، الأمر الذي أشار إليه عبد الفتاح كليطو في كتابه "الحكاية والتأويل". دراسات في السرد العربي" حيث يقول "عندما نقارن بين ما ألف حول السرد فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل الضيق الذي لحق بالسرد. ما أكثر الكتب التي تعنى بتاريخ الشعر العربي، أما السرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحلته وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخا للسرد." (108)

لقد أطلق تودوروف على مصطلح الرؤى على هذه العلاقة فالرؤى "تتبع العلاقة بين" هو "(فاعل المنطوق) وبين "أنا" (فاعل النطق) بين الشخصية والراوي" (109)

ويعرض لنا تودوروف ثلاثة أنماط مع العلاقات بين الراوي والشخص

هي:

1- الراوي أكبر من الشخصية ووصفت هذه العلاقة بأنها كانت غالبية في السرد الكلاسيكي حيث تفوق معارف الراوي وإدراكاته معارف الشخص وإدراكاتها

(108) الحكاية والتأويل . دراسات في السرد العربي . عبد الفتاح كليطو . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء .

الطبعة الأولى 1988 ص 6 .

(109) الأدب والدلالة ، تودوروف ، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب 1996 الطبعة الأولى ص 77.

فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة البطل، لا يخفى عليه شيء، وراوي كهذا يعكس يقينية لا مرء فيها في عملية القص، فهو على يقين بكافة الحوادث التي تتم في وقت واحد وفي أماكن مختلفة. إن هذه الرؤية تتفق مع الفلسفة القديمة التي تنتظر إلى الكون بوصفه كونا منتظما يسير على وفق إرادة خالق يتحكم في كل كبيرة وصغيرة فيه تسير الشخوص فيه بإرادتها ولكن في الطريق الذي تختاره لنفسها، إلا أن كل هذا يقع من قبل في علم خالق هذا الكون.

2- الراوي يساوي الشخصية وهذا العلاقة توجد بصورة كبيرة في الأدب الحديث وهو ما يطلق عليه الرؤية المحايدة حيث تتطابق في هذه الحالة معرفة الراوي مع معرفة الشخوص فلا يقدم لنا تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخوص.

وفي مثل هذه الحالة يقترب السرد بصورة كبيرة من المسرح، فعندما "يكون الراوي/ الكاتب محايدا بحيث يجعل الشخصيات تظهر وكأنها تعبر بتلقائية عن نفسها كما هو الشأن في المسرحية"، هكذا يتولد العنصر الدرامي في نظر ليوك عندما يحاول الروائي مسرحية Dramatization الأحداث الروائية⁽¹¹⁰⁾، فتواري الراوي يضيف على النص نوعا من المباشرة بين القارئ والشخوص، "فإذا كان العمل الدرامي يقتضي شكلا واحدا هو استقلال الشخصيات وتعبيرها عن نفسها فإن ميزة الرواية أن الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته، ومن خلالها، أو أن يؤمن لنا الإصغاء إليها وهو مطلع على أحاديث الذات النفسية، ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعماق وأعمق ويرمق الحس الباطني".⁽¹¹¹⁾، إن القصة القصيرة بهذا التنوع الشديد في استخدام الرواية وتغير مواقعهم من الحدث السردية

⁽¹¹⁰⁾ بنية النص السردية . حميد الحمداني . المركز الثقافي العربي للثقافة والنشر . الطبعة الأولى . 1991

ص 14 .

⁽¹¹¹⁾ السابق ص 15 .

يعطي ميزة كبيرة لكاتب القصة القصيرة، حيث تتنوع امكانات التعبير التي يستخدمها فالراوي المحايد الذي نتكلم عنه يفسح المجال أمام تقنيات أسلوبية تعد من أخص خصوصيات الدراما مثل الحوار والمنولوج، ففي المنولوج يمكننا أن نلمح سمات مسرحية وشعرية وقصصية في الوقت نفسه، حيث يتوحد الصوت في المنولوج فلا يظهر غير صوت صاحبه وعلى هذا يقترب اقترابا من الشعر، فلا يمكننا أن نتصور منولوجا واحدا خاليا من الغنائية، كما أن المنولوج يتيح لكاتب القصة فرصة لتوقيف الزمن السردى وبالتالي تصل تصل درجة التكثيف النفسي إلى أقصى درجاتها .

3- الراوي أقل من الشخص في هذه الحالة لا يعرف الراوي سوى ما تصرح به الشخص فمعرفة الراوي تقل عن معرفة الشخص، إن مثل هذه الرؤيا تعكس حالة من التخبط الشديد وقلب لموازن العالم القصصي، حيث تفوق معرفة المفعول به، المروى عنه معرفة الفاعل الراوي، ويعلق تودوروف على هذه العلاقة بأنها أندر ما تكون في القصص، وأنها لم تستخدم إلا في القرن العشرين، وقد تكون هذه العلاقة انعكاسا لشعور إنساني عام ساد بعد الحرب العالمية الثانية حيث شكك الإنسان في وجود إله يتحكم في هذا الكون، وعرضت صورة الإله بوصفه عجوزا فقد السيطرة على أبنائه، كما فعل فولفجانج بورشرت في مسرحيته الوحيدة "بالخارج أمام الباب" drausen vor der Tuer وكذلك هينريش بول فر روايته "أين كنت يا آدم" Wo warst du . Adam

إن الراوي في هذه الحالة مثل الشاهد الذي وقف أمام المحكمة ليسرد واقعة خطيرة لا يعرف عنها شيئا إلا ما قاله الشخص - تعد مسرحية شاهد ما شفش حاجة تمثيل دقيق لهذا الموقف السردى .

وقد يلجأ الراوي إلى بعض الحيل السردية التي تضيف على هذه العلاقة بعض الغموض الأدبي حيث نجد السارد في التراث العربي كثيراً ما يبدأ سرده بعبارة "يُحكى أن" وتركيبه المبني للمجهول هذه تجعل من الراوي نائباً لراوي آخر، وقد يبدأ الراوي سرده بعبارة "زعموا أن" فيتوارى خلف عدد من الراوهِ الذين ينقل كلامهم بصورة محايدة تماماً، كما بدأت المقامات بعبارة "حدثني عيسى ابن هشام" ومن العبارات الشهيرة جملة شهرزاد "بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد". إن مثل هذه الإشارات يجب الوقوف عليها فهي من أحد الجوانب تمثل إعلاناً عن بدء الحكى من ناحية كما أنها تضيف دلالات واضحة عن الراوي والرؤية التي يمثلها في الحكاية.

وفرق تودورف أيضاً بين مصطلح الرؤى السردية ومصطلح آخر أطلق عليه سجلات الكلام حيث يؤكد على أن "الرؤى السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية. أما سجلات الكلام فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض حكايته وتقديمها ونحن نحيل إلى هذه السجلات عندما نقول إن الكاتب يُري الأشياء على حين أن كاتباً آخر يقول الأشياء ولدنا سجلان رئيسيان: التمثيل والحكي." (112)

إن العلاقة وثيقة بين الرؤى والسجلات السردية فالسجل السردى يمكننا أن نراه نتيجة للرؤية الخاصة بالراوي "ولقد فرق هنري جيمس وعلى أثره بيرسي لوبوك بين أسلوبين أساسيين في السرد: الأسلوب "البانورامي" والأسلوب "المشهدى" ويشغ كل من هذين المصطلحين مفهومين اثنين: المشهدى وهو في نفس الوقت التمثيل والرؤية المحايدة (الراوي يساوي الشخصية) والبانورامي وهو الحكى أو الرؤية الخلفية (الراوي أكبر من الشخصية)" (113)

(112) السابق ص 81 .

(113) السابق 84.

ويشير الدكتور عبد الرحيم الكردي في كتابه السرد ومناهج النقد إلى تلك الزاوية التي تنتج من موقع الراوي من أحداث قصته وشخصها مبيّنا الفرق بين طريقتين في "الأداء السردى: الإخبار Telling والعرض Showing ويشير دارسو السرديات إلى أن الاهتمام بهذه الفكرة كان قد أثر منذ بداية هذا القرن على يدي هنري جيمس - كما يقول نورمان فريدمان - مهتما بالبحث عن زاوية Center أو بؤرة Focus لقصصه.⁽¹¹⁴⁾ ففي الإخبار نجد الراوي يقبض على كافة الأمور في يده يملّي على القارئ ما يراه بعينية أو ما قد رآه من قبل أما الحالة الثانية فالراوي يترك الأحداث تسرد نفسها فهو بعيد كل البعد عن الحدث، فالراوي يظهر وكأنه لا يريد أن يتحمل مسؤولية الرواية فيظهر وكأنه مجرد قناة اتصال بين القارئ والحدث، ومما لا شك فيه أن الدور الخاص بالقارئ يختلف في طريقة الإخبار عنه في طريقة العرض، فهو مستمع في الأولى أما في الثانية فيرى بعينه، وبالتالي تسمح له الطريقة الثانية حرية أكبر للقارئ.

أن الراوي في القصة القصيرة له سماته التي تميزه عن راوي الرواية، حيث يسمح له قلة الشخصيات في القصة القصيرة، في أن يكون له ظهوره المائز، أما في الرواية فقد تضيق صورة الراوي تماما نظرا للعدد الكبير من الشخصيات التي يكون كل منها لسانا ينطق به في أثناء عملية السرد.

(114) عبد الرحيم الكردي . السرد ومناهج النقد . ص 102 .

الفضاء السردي :

لابد أن يجد الحدث القصصي مكانا يحدث فيه, فالشخص لا تعيش في المطلق فهي مقيدة بقيود المكان والزمان, وللمكان علاقة وثيقة باللغة التي يستخدمها الكاتب حيث تكون اللغة لسان حال المكان الذي تقال فيه, وكذلك لسان حال الشخصية الناطقة به, وفي القصة القصيرة يمثل هذا الفضاء أحد التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب لتشكيل منظومته السردية, وقد عرض حميد الحمداني لأربع مفاهيم تخص المكان في الأعمال السردية هي " الفضاء الجغرافي وهو مقابل لمفهوم المكان, ويتولد عن طريق الحكي ذاته, إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال, أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا, غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية - باعتبارها أحرفا طباعية - على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.⁽¹¹⁵⁾

ويمثل المكان الجغرافي أحد أهم المؤثرات التي أثرت على تشكل الوعي الخاص بالكتاب في كل من الجانبين, ففي الجانب الألماني كان المكان قد تحول إلى خراب ودمار لم يشهده التاريخ من قبل وقد أطلق على الأدب الألماني المكتوب بعد الحرب العالمية الثانية أدب الأطلال, حيث أختصر الاسم كافة

(115) بنية المص السردى حميد الحمداني مرجع سابق ص 62.

السمات الخاصة بالأدب في هذه الفترة فهو أدب يرتبط بالمكان بصورة كبيرة فلم يعد الأدب تعبيريا أو تأثريا أو كلاسيكيا أو تنويريا أو رومانسيا، وإنما أدب طللي مكاني بامتياز، أما في مصر فقد فقت مصر شبه جزيرة سيناء، ظلت صورة الوطن المنقوص مرسومة في وعي الكتاب المصريين في هذه الفترة.

وبقراءة العناوين الخاصة بالقصة القصيرة يمكننا أن نرصد بوضوح شديد الأهمية الخاصة بالمكان في القصة القصيرة الأمر الذي يظهر بوضوح في العدد الأول لمجلة جاليري، حيث نشر في المجلة سبع قصص، منها قصة فلسطينية، أخرى مترجمة وخمس قصص بأقلام مصرية هم:

لأنهم يرثون الأرض لإبراهيم أصلان.

المهرج لأحمد البحيري .

مكان بلا ملامح لأحمد البحيري.

دعد لإبراهيم عبدالعاطي .

وقصة خامسة لإبراهيم عبد العاطي جاءت تحت عنوان غريب وهو عبارة طويلة هي " كل الشخصيات فيما يلي تخيلية، وأي تشابه بينها وبين أي شخص حي أو ميت محض تصادف محض " وطول العبارة السابقة، وعدم اتصالها بالمضمون الأدبي للقصة، وألفتها الشديدة يجعل التسليم بأنها عنوان أمر مشكوك فيه، حتى أن الفهرس الخاص بالمجلة لم يذكر العبارة كلها وإنما ذكر فقط " كل الشخصيات تخيلية"، أما القصص الأربعة الأخرى فقد عنونت اثنتان منهم بعناوين تشير إلى المكان.

ويعد قصر الفضاء النصي للقصة القصيرة مؤثرا كبيرا في تشكيل بنيتها القصصية، كما يمكن توظيفه في البنية السردية فيصبح الشكل الكتابي للحروف

وطريقة الكتابة علامة دلالية يوظفها السارد في الحكى كما فعل بدر الدين
الديب في كتاباته القصصية .

الزمن السردي :

إن تشكيل الزمان داخل المسرودة يعد أحد أهم التقنيات التي تؤثر على
البنية السردية، والزمن السردي يختلف بصورة كبيرة عن زمانين هما الزمن
الطبيعي والزمن النحوي، فلعالم السرد زمانه الذي يتحكم فيه المؤلف، حيث
يختلف في أمور كثيرة عن الزمن الطبيعي ولقد رصد بول ريكو هذه العلاقة بين
الزمن السردي والزمن النحوي والزمن الطبيعي في كتابه الزمان والسرد وأكد على
العلاقة الوثيقة بينهم فهو يرى أن "نظام الأزمنة النحوية بصرف النظر عن
استقلاله عن الزمن وتعييناته الراهنة، لا يقوم أبداً بقطيعة واضحة على كافة
المستويات مع تجربة الزمن. يخرج نظام الأزمنة النحوية من الزمن ويعود إليه،
ويتعذر محو علامات هذا الأصل وهذا المصير في توزيع الأزمنة النحوية." (116)

أن العلاقة بين الأزمنة المختلفة السابقة هي التي يتحدد من خلالها
التصور الخاص بالزمن السردي، ذلك التصور الذي يكتسب خصوصية بسبب
الاختلاف بين الأنظمة النحوية بين اللغة العربية واللغة الألمانية فالنظام النحو
العربي عبر عن الأزمنة الطبيعية - الماضي والحاضر والمستقبل - بصيغتين
هما الماض والمضارع أما المستقبل فعبر عنه بصورة مركبة من المضارع
والسين أو سوف .

أما اللغة الألمانية فعبرت عن الزمان الطبيعي بعدد أكبر من الأزمنة
النحوية، مثل المضارع البسيط ليقابل الحاضر، أما الأزمنة النحوية الدالة على
الزمن الحقيقي الخاص بالماضي فعبرت عنها الألمانية في ثلاثة أشكال هي

(116) الزمان والسرد . التصوير في السرد القصصي . الجزء الثاني . بول ريكو . ترجمة فلاح رحيم . دار
الكتاب الجديد المتحدة . الطبعة الأولى 2006 ص 131

المضارع التام والماضي البسيط والماضي التام، والمستقبل عبرت عنه الألمانية بزمينين نحويين هما المستقبل البسيط والمستقبل التام.

إن السرد فن لغوي تخضع له الإمكانيات التي تتيحها اللغة للسارد بأزمئتها النحوية وغيرها من الظروف الخاصة بالزمان، فيخض هذه الإمكانيات اللغوية لتصوره الخاص عند تشكيل الزمن السردى، فهو يركز عليها ليخالفها لا ليحاكيها، فيستخدم الماضي للدلالة على الحاضر والمستقبل للدلالة على المضارع ولم يكن السارد وحده هو الذي يخالف الدلالات الزمنية النحوية الخاصة باللغة، فكثيرا ما يتم هذا التجاوز في الاستخدام العادي للغة، ففي قولنا سيزور الرئيس برلين الأسبوع القادم نشير إلى حدث حقيقى مستقبلى ولكن بصيغة نحوية مضارعة. وأحيانا نستخدم الصيغة النحوية الخاصة بالمستقبل للدلالة على الحاضر فى الزمن الطبيعى، وهذا الاستخدام نجده فى العربية والألمانية سواء بسواء.

ففى الحالة الأولى نستخدم صيغة نحوية دالة على المضارع للتعبير عن حدث مستقبلى قد تم الإعداد والتجهيز له بصورة تجعل من حدوثه أمرا أكيدا يتم فور انتهاء الفترة الزمنية المحددة - الأسبوع - والإشارة السابقة تشير إلى يقين يقع فى رأس قائل الجملة، فهو الذى يعرف هل تمت الإعدادات أم لا، فالقاعدة النحوية تشير إلى اللغة فى حال الخمول، أما الاستخدام البشرى لها فيشير إليها فى حالة النشاط الذى تكتسبه من قبل قائلها.

الأمر نفسه يتم فى الاستخدام الثانى، حيث تستخدم صيغة نحوية تدل على المستقبل للدلالة على حدث آنى، كقولنا أين محمد؟ سيكون فى البيت. ففي هذا المثال نشير إلى احتمال يقع فى ذهن القائل أيضا.

يمكننا القول أن هناك علاقة وثيقة ربطت بين الأزمنة النحوية والزمن الطبيعي, فهي مبنية على وفق النظام الطبيعي الذي ينقسم إلى ماضي ومضارع ومستقبل, غير أن القصديّة الخاصة بالقائل عندما يستخدم اللغة هي التي أنتجت لنا هذا الاختلاف بين الأزمنة النحوية والزمن الطبيعي, فاللغة الألمانية تستخدم ثلاثة أزمنة نحوية للدلالة على الزمن الطبيعي الآن, هي الماضي البسيط والماضي التام والمضارع البسيط وللتفريق بينها نجد أن الفروق كلها لا علاقة لها بالحدث وإنما بالقائل, فالماضي البسيط مجرد حدث تم وانتهى يعرضه قائله وهو على أقصى حالات المحايدة والبعد مثله مثل الراوي الذي يروي القصة من الخارج فوعيه أقل من وعي الشخصية, أما المضارع التام فيدل على حدث تم وانتهى في الماضي إلا أن هذا الحدث له أثر, والأثر يقع على المتكلم, إن مثل هذا الحدث يذكرنا بتقنية الفلاش باك حيث يكون الحدث منتهياً في الماضي, إلا أن المتكلم يستحضر هذا الحدث إلى لحظة الحاضر, فالحدث ماضي في حدوثه مضارع في أثره.

أن القائل هو الذي يحول الجملة من جملة لغوية إلى خطاب , فالخطاب يولد على يدي القائل ليتلقاه المستقبل, ويستند بول ريكو على الآراء الخاصة لبنفست عند تفريقه بين الخطاب والتاريخ. "المتكلم في التلفيز التاريخي غير موجود ضمناً, لا أحد يتكلم هنا, تبدو الأحداث وكأنها تسرد نفسها. لكن الخطاب يعين أن كل تلفيز يفترض متكلماً وسامعاً. وفي المتكلم القصد إلى التأثير في الآخر بطريقة ما. إن لكل نمط من التلفيزات نظام أزمنته النحوية: أزمنة مقبولة, وأخرى مستبعدة." (117)

إذا كانت الأزمنة الخاصة بالجملة اللغوية قد تمثل بالنسبة لنا مصطلح فرندناد ديسوسير اللونج فإننا نرى أن الزمن السردي يمثل لنا مصطلح دي

سوسير البارول، فالزمن النحوي يمدنا بمنظومة للأزمنة الخاصة باللغة إلا أن السارد يستخدم هذه الأنظمة على وفق منظومة أخرى تخدم أغراضه السردية، إلا أن هذا الاستخدام يخرج تماما عن الانصياع التام للزمن الطبيعي، كما هو الحال عند الأزمنة النحوية، تلك التي تظل غالبا خاضعة للزمن الطبيعي لا تتخطاه، فالزمن السردى يمثل خروجاً عن نظاميين زمنيين أزلهما هو النظام الزمني النحوي، وثانيهما هو النظام الزمني الطبيعي.

إن السارد يشكل الزمن كما يحلو له، فالقصص العربي القديم والقصص الألمانى القديم استخدماً صيغة واحدة لبداية القصص صيغة تحدد زماناً ماضياً للقصص، فالعرب بدأت قصصهم بصيغة متواترة هي "كان ياما كان" أما الألمان فكان لديهم صيغ هي:

Eines Mal

بمعنى ذات مرة

Eines Tages

بمعنى ذات يوم. ويفرق الدكتور هيثم الحاج على في رسالته للدكتوراه، التي عنونها بـ "بآليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات" بين الزمن الحقيقي والزمن السردى، فالزمن الطبيعي سيال مستمر والزمن السردى متقطع، حيث يتميز الزمن السردى "بامتلاك السارد لزمّنه، وتحكمه فيه بالصورة التي يراها مناسبة، وضرورية لعرض أحداث مسرودته، وهدفه منها"⁽¹¹⁸⁾

إن السارد يخضع الزمن لقصديته هو فيتقدم به ويتأخر به كيفما يشاء، يزيد من سرعته في المواضع التي تقتضي ذلك ويبطئ من سرعته في مواضع أخرى.

⁽¹¹⁸⁾ لمزيد من التفاصيل راجع الفصل الأول من الرسالة .

وهناك زمن محكي وآخر يطلق عليه زمن الحكي فالأول ينتمي إلى الزمن السردى فهو زمن خيالى يحكى يضع للحكاية إطارها الزمنى أما الثانى فهو الزمن الذى تستغرقه قراءة العمل، وهما زمنان متداخلان بصورة شديدة فالأول يقع فى الثانى .

إن الصورة الزمانية الخاصة بالعمل السردى عبارة عن تقنية سردية تتسلسل فيها الأحداث المنفردة، ولا يشترط لهذا التسلسل أن يلتزم بنفس تسلسل الأحداث فى زمنها الطبيعى، فالسارد ممكن أن يسير مع الزمن الطبيعى، أو أن يسير عكس سيره فيبدأ الحدث من نهايته، وقد يبدأ من نقطة زمانية فى وسط الأحداث ثم يرجع عن طريق الفلاش باك ثم يصل إلى النقطة التى بدأ فيها سرده ثم يسير بعد ذلك حتى يصل إلى نهاية السرد، وقد تظهر هذه السلسلة السردية الزمانية بصورة واضحة وقد يعرضها السارد بصورة غامضة، ومن الممكن أن تنعدم هذه السلسلة تماما وتصبح مهمة القارئ صعبة للغاية فى تشكيل سلسلة سردية داخل العمل.

فالزمن السردى له تأثير على المقومات الخاصة بالقصة القصيرة ، ذلك بسبب قصر زمن الحكاية فى القصة القصيرة، حيث أثر ذلك على الزمن المحكى الذى غلب عليه أيضا القصر، حيث لا تميل القصة القصيرة لعرض زمن محكى طويل، وبالتالي لا توجد هنا فتره فراغ معلن عنها مثلما هو الحال فى الرواية مثلا، وبناء على ذلك تكون عملية انتقاء ويؤثر هذا الزمن أيضا بصورة مباشرة على اللغة، تلك التى ينسج بها كل شئ داخل القصة القصيرة، فالشخوس تظل شخوصا مؤسلة على الرغم من كافة الحيل الأسلوبية التى يلجأ إليها السارد ليضفى الحياة عليها ، والاقتصاد فى الزمن يؤدي أيضا لاقتصاد فى اللغة داخله وبالتالي يبقى لكل حرف ولكل كلمة داخل النسق القصصى وظيفته الخاصة التى يؤدي حذفها إلى خلل داخل البناء القصصى.

ولهذا يرى الدكتور هيثم الحاج علي أن "الزمن أهميته القصوى في التأثير على السمات المميزة للقصة القصيرة وقد لا نغالي إذا سلمنا بأنه أحد أهم العوامل التي تبرز اختلافات القصة القصيرة عن باقي أخواتها من أنواع السرد." (119)

إن للزمن - إذن - أهميته في الفنون الأدبية السردية والدرامية بينما تقل هذه الأهمية في النصوص الشعرية، فلا سرد بدون زمن، ولا دراما بدون زمن، والزمن في القصة القصيرة يقترب كثيرا من الزمن في الدراما اليونانية القديمة، تلك التي ارتكزت على الوحدات الثلاثة الخاصة بالزمن والمكان والحدث فالزمن المحكي الخاص بالدراما القديمة كان لا يتجاوز اليوم الواحد، فحده الأقصى أربع وعشرون ساعة، وهذا الزمن قليل جدا بالنسبة للرواية، تلك التي يمكن أن يشغل فيها الزمن المحكي عشرات السنوات، في حين أن هذا الزمن الشديد القصر بالنسبة للرواية، فهو شديد الطول بالنسبة للقصة القصيرة، تلك التي يمكن أن يقتصر زمنها المحكي على عدة لحظات أو دقائق معدودة.

إن العملية الأدبية ليست عملية مطلقة، فبالرغم من الحرية الكبيرة التي يتمتع بها مؤلف النص الأدبي، يوجد أيضا عدد كبير من القيود التي تحد من هذه الحرية بصورة واضحة، فالدراما على سبيل المثال مقيدة بأمر من قبيل مناسبة مكان العرض، وديكوراتها، فالدراما بوصفها فنا مرئيا تختلف عن الشعر والسرد بوصفهما فنان سماعيان، إن طريقة التلقي العيانية تستلزم وحدة الزمان والمكان والحدث، فالمكان الواحد أنسب من تعدد المكان لأن الأماكن المتعددة لا بد وأن تتحقق عيانيا للمشاهد وهو أمر مكلف ماديا، وزمنيا أيضا، كما أن وحدة الاستقبال تستلزم أيضا وحدة الحدث، حيث أن الدراما لا تتناسب مع تعدد الأحداث لأن المشاهد يراها لمرة واحدة وبصورة متواصلة أما في الفنون الشعرية والسردية فالقارئ له الحرية في إيقاف عملية التلقي أو استمرارها، بل ومن الممكن

(119) السابق ص؟

أن يتم الرجوع لأجزاء أخرى سبق قراءتها ليستعين بها على تأويل النص، ومثل هذا الاستقبال الاسترجاعي أمر لا يمكن القيام به في الدراما.

ويعد صغر حجم القصة القصيرة أحد أهم الخصائص الذي أثر بصورة على كينونها، وأدى إلى ميلها لأن تعرض حدثا واحدا وزمن واحدا ومكانا واحد في الغالب، شأنها في ذلك شأن الدراما، غير أن هذا الاتجاه الوجداني كان نتيجة لطبيعة التلقي في الدراما، ولصغر الحجم في القصة القصيرة .

الشخص

ينتمي السرد إلى دائرة أوسع، هي الدائرة الأدبية، تلك الدائرة التي يدور في فلكها علم الأدب، وهذا بدوره ينتمي إلى العلوم الإنسانية، والعلوم الإنسانية مع تشعبها وتنوعها تظل مرتبطة ببعضها البعض عن طريق موضوعها العام والشامل وهو الإنسان.

فالإنسان هو مركز كل دراسة تنتمي إلى العلوم الإنسانية، وعلى هذا يمكننا أن نرى في شخص السرد مركزا هاما في المنظومة السردية، ولهذه الأهمية الخاصة بالشخص يعنون عدد كبير من النصوص السردية بشخصها، فهملت وفاوست، أبو زيد الهلالي شواهد على أهمية الشخص في السرد.

ويجب علينا أن نفرق بين مصطلح الأشخاص Personen ومصطلح الشخص Figures فالأشخاص هم هؤلاء البشر الحقيقيون اللذين يعيشون في العالم الحقيقي أما الشخص فهم هؤلاء الخياليون اللذين يسكنون العالم السردى، ذلك العالم الذي أبدعه المؤلف وفهم لهم كل الصفات البشرية إلا أنهم يبقون دائما شخصا على الورق، تبنوهم الكلمات وتهدمهم الكلمات، الشخص من الناحية الكيفية أقل من الأشخاص فالمؤلف يعطي لنا فقط مجرد إطار للأشخاص، حيث أن الأشخاص أكثر تعقيدا من الناحية النفسية والاجتماعية

والشكالية, غير أن الشخوص أكثر من الأشخاص من الناحية الكمية فالأشخاص يقتصرون على البشر أما الشخوص فعالم واسع لا نهائي ينتمي إليه من يعقل وما لا يعقل, الجماد والحي, النبات والأشجار, بل والآلهة والمخلوقات الفضائية.

ويعرف يوست شنيدر Jost Schneider الشخصية الأدبية بأنها "كيان له وعيه الخاص, له تحديد جسدي واضح, يقوم بعملية التواصل داخل العمل الأدبي." (120)

يمكننا أن نحدد ثلاث جوانب للشخصية الأدبية في التعريف السابق, هي التجسيد, الوعي والتواصل.

فالجانب الجسدي الخاص بالشخصية يخص كل السمات الخارجية التي يصف بها المؤلف الشخصية الأدبية, تلك التي تظهر للعين عندما تقع على الشخصية الأدبية, وقد يكون هذا الجانب على هامش اهتمام كاتب القصة القصيرة لسببين أولها أنه يعالج الجوانب النفسية والقضايا الإنسانية الجوهرية في الغالب, والثاني يختص بضيق المساحة الخاصة بالفضاء النصي للقصة القصيرة.

والجانب الخاص بالتواصل يقصد به كافة أشكال التواصل التي تقوم بها الشخصية الأدبية داخل العالم السردي الخيالي, كل أفعالها وردود أفعالها.

والجانب الخاص بالوعي فيمثل ماهية الشخصية تلك التي ترسم داخل وجدانها, وعلى هذا يمكننا أن نلخص هذا الوعي وهذه الماهية من خلال تخيلنا لإجابة الشخصية عن سؤال مؤداه:

من أنت ؟

(120) Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Just Schneider . Seite 34 .

وهذا الجانب يمثل لنا أهمية اللغة في القصة القصيرة حيث أنه يمثل لنا النتيجة التي نحصل عليها من مجموع الجانبين الجسدي والتواصلي.

فالجوانب الثلاثة السابقة يستخدمها الكاتب في محاولته لأنسنة الشخص فالشخص هذه تبقى على علاقة وثيقة بالقراء وكلما نجح الكاتب في أنسنة شخصه كلما كانت العلاقة قوية بين هذه الشخص والقراء , وقد تصل العلاقة إلى حالة من التوحد بين القارئ وإحدى هذه الشخص عندما يصل تعاطف القارئ مع هذه الشخصية الأدبية إلى قمته, وقد تصل العلاقة إلى درجة شديدة من العدائية عندما تكون التركيبة النفسية الخاصة بالشخصية الأدبية على النقيض من تلك الخاصة بالقارئ.

تمثل العلاقة السابقة أحد علاقات ثلاثة عرضها يوست شنيدر وهي :

1- العلاقة بين الأشخاص الطبيعيين والشخص / العلاقة بين الشخص والمؤلف.

2- العلاقة بين الشخص وبعضها داخل العالم السردي.

العلاقة بين الشخوص والقارئ .

وتعد الصورة التي تظهر فيها الشخوص في العمل السردى أحد أهم الفروق بين القصة والرواية، فالقصة "تقدم شخصية أساسية وتنتقد موقفا أخلاقيا في نفس الوقت الذي تعرضه فيه. إن القصة تتعارض مع الرواية تعارض البسيط مع المركب، ولكن بساطتها تلك لا تكمن في تقديم مشهد قصير وعنيف مثل مشهد القصة القصيرة، فبإمكان القصة أن تعرض مجرى حياة بكاملها شريطة أن تحرص على إلقاء الضوء على البطل المركزي." (121)

فغالبا يقابلنا في عالم القصة القصيرة عدد من الشخوص الرئيسية أقل من الرواية، في الكثير من القصص نجد شخصية وحيدة فقط، أما عالم الرواية فهو عالم متشعب مملوء بالشخوص الرئيسية والثانوية. السرد وتجاوز حدود الجملة

يؤكد رولان بارت في كتابه النقد البنيوي للحكاية على ضرورة أن يتجاوز تحليل لغة السرد حدود الجملة التي هي أساس الألسنية حيث إن الألسنية الخاصة بالخطاب السردى يجب أن تنظر للخطاب السردى بوصفه "موضوع ألسنية ثانية، أبعد من الجملة." (122)

إن السرد سرد لشيء ما، وهذا الشيء يمثل لنا جوهر الفارق بين السرد والشعر، فالحدث هو وحدة السرد لا بد من أن يكون متسلسلا، قائما على الاختلاف فالحدث هنا يمكن أن نعتبره مثل العلامة اللغوية فكما أن العلامات المتشابهة لا تكون لغة، فالأحداث المتشابهة لا تكون سردا، كما تتشكل العلامات اللغوية في سلسلة تنتظم فيما بينها عن طريق القواعد اللغوية يطلق عليها الجملة

(121) طرائق تحليل السرد الأدبي ص 177 .

(122) النقد البنيوي للحكاية . رولان بارت . مرجع سابق ص 94 .

اللغوية، تنتظم العلامة السردية - الحدث - في تسلسل يستوجب وجود رابط له، المهم أن تكون هناك علاقة ما بين الأحداث، وليس من الضرورة أن تكون هذه الرابطة رابطة سببية، تجعل من الحدث الأول دافعا لحدوث الثاني، والثاني دافع للثالث وهكذا، ويمكننا أن نطلق على وحدات هذه السلسلة السردية الجملة السردية .

إن الحدث لا بد له زمان ومكان ليحدث فيه وهذا المكان والزمان لا يتشكلان عن طريق المحاكاة الحرفية للزمان والمكان الحقيقي، بل عن طريق التخيل السردى فالزمان زمان سردي والمكان مكان سردي. فكما عرف النحو اللغوي ظروف الزمان والمكان عرف السر أيضا فضاءه السردى وزمانه السردى. وأحداث القصة لا تدور من تلقاء نفسها وإنما تدور عن طريق فواعل أحداث السرد وهي الشخص، تلك التي تنتظم في داخل الفضاء والزمان السردى عبر عدد من العلاقات التي ترتبط بها مع بعضها من ناحية داخل القصة، كما أنها ترتبط بعلاقات أخرى مع السارد الحقيقي والسارد الضمني، كما أن مستقبل النص أثناء عملية القراءة يقيم علاقات مع فواعل أحداث السرد من خلال شعوره بالتعاطف معها أو العكس .

ومن الأمور الهامة أن كل جوانب القص السابقة لا تتشكل إلا من خلال اللغة، أو بعبارة آخر لا تتم إلا من خلال الصياغة اللغوية التي يقوم بها المؤلف الحقيقي، فهو الذي يشكل العالم القصصي وهو الذي يختار الطريقة التي تتسلسل بها أحداث القصة ، تلك التي يطلق عليها الحكمة.

ومن خلال العرض السابق يمكننا أن نحصر المقومات الخاصة بالقصة القصيرة في المحاور التالية تلك المحاور التي توجد في الفنون السردية الأخرى إلا أنها لها اختلافاتها النوعية التي تمتاز القصة القصيرة من خلالها:

- محور الراوي
- محور الحدث
- محور الفضاء السردي
- محور الزمان السردي
- محور الشخص
- محور الحبكة

سوف نختار عدد من القصص المنشورة في مجلة جاليري 68 ونحاول أن نعرض لهذه المحاور لنرى مدى تأثرها بالوعي الأدبي الجديد الذي ساد في هذه الفترة، ذلك الوعي الأدبي الذي ساعد بصورة واضحة في الخروج من الشكل التقليدي للقصة القصيرة، ذلك الشكل الذي يجعل من القصة القصيرة مرتكزة على "ثلاثة عناصر أساسية هي: الموقف والحدث ثم التنوير فكل قصة قصيرة غالبا ما تصور حدثا له تأثير كلي، بداية ووسط ونهاية وينبغي أن يتطور الحدث في القصة تطورا ذا معنى مصورا للشخصية وبدون المعنى لا يمكن أن يتحقق للحدث الاكتمال"⁽¹²³⁾، أما في الجانب الألماني فسوف نعرض لعدد من القصص القصيرة التي نشرت بعد الحرب العالمية الثانية، لأعضاء المجموعة 47 بالإضافة إلى فولفجانج بورشت الذي لم ينضم إلى المجموعة 47 لوفاته، غير أن أعماله تدرج تحت نفس التيار الذي تنتمي إليه أعمال أفراد المجموعة 47.

(123) دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها، أعلامها، د محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1983، ص 57، 58.

وسوف نعرض هذه النصوص القصصية ثم نحللها في ضوء الموقف اللغوي الاجتماعي الذي ظهرت فيه.



الفصل الثالث: الجانب التطبيقي

الفصل الثالث : الجانب التطبيقي

أولا : الجانب المصري

لقد شهدت صفحات جاليري 68, أو الأدباء 68 تنوعا فنيا فريدا في نهاية الستينيات, حيث نشرت المجلة أعمالا لكتاب مصريين وعرب وأجانب , كما أنها لم تقتصر على جنس أدبي بعينه ولكنها نشرت كتابات شعرية وسردية ومسرحية. إلى جانب ذلك فقد نشرت المجلة أعمالا من الفن التشكيلي, ويمكننا أن نلاحظ هذا التوجه الشمولي الذي سيطر على المجلة بصورة واضحة في التقديم الخاص بالعدد الأول للمجلة, الذي كتبه الشاعر أحمد مرسى "يعيش الوطن العربي في هذه الأيام تجربة مخاض عظيمة وأليمة. ذلك لأن النكسة العسكرية التي حلت بأممتنا لم تكن نهاية في حد ذاتها. بل كانت الثمن الفادح للوقوف على الحقيقة عارية. وهذه الحقيقة هي الأرض الصلدة التي نقف عليها بأقدامنا اليوم, في انتظار لحظة الميلاد المجيد.

وبصدور العدد الأول من مجلة 68 في ظل الأحداث التاريخية التي تشهدها البلاد, لا يسع المجلة إلا أن تقطع على نفسها عهدا بأن يكون لها شرف وضع لبنة متواضعة في صرح الوطن الاشتراكي الديمقراطي الحر الجديد, وعلى الرغم من أن مجلة 68 ليست مجلة سياسية, فهي تؤمن بأنها لو نجحت في الكشف عن حقيقة ما يختلج في جوانح الكتاب والشعراء والفنانين من أبناء جيل اليوم, تكون قد أوفت بالعهد الذي قطعته على نفسها, بالمشاركة في تحرير الوطن.⁽¹²⁴⁾

إن التصدير السابق يعكس لنا عدة أمور, أولها حالة من الحيرة في هذه الفترة, تلك الحالة التي ضربت مصر كلها بعد النكسة, فالوطن المأمول وطن

⁽¹²⁴⁾ جاليري العدد الأول ص 2 .

اشتراكي ديمقراطي حر جديد, ثلاثة صفات للوطن لا أظنها تتحقق على أرض الواقع.

والأمر الثاني الذي يعكسه التصدير الربط بين الأدب والسياقات الاجتماعية والسياسية, ذلك إلى جانب التأكيد على التطلع إلى الحقيقة, تلك التي وصفت بأنها عارية.

أما أهم النقاط فهي هذا التنوع والانفتاح على كافة التيارات, فالمجلة تعرض ما يختلج جوانح الكتاب والشعراء والفنانين, والمقصود بالكتاب هنا مؤلفي السرد ونقاد الفن والمترجمون.

ونشرت المجلة عددا كبيرا من الرسوم التشكيلية في كل أعدادها بصورة لافتة, في إشارة إلى التكامل بين الفنون والآداب, هذا النزوع نحو التكامل الفني الذي يظهر جليا من خلال الكتابات الخاصة بأحد كتاب جاليري هو الدسوقي فهمي⁽¹²⁵⁾, حيث نشرت له المجلة قصة الجلباب الأبيض في عدد فبراير 1969, كما نشرت له المجلة بعض الترجمات عن الألمانية.

ومن الواضح أن مجلة جاليري قدمت محاولات جادة للاتصال بالآداب الأوروبية عن طريق عدد من الترجمات لأعمال إبداعية ونقدية, وكان للأعمال الألمانية نصيب كبير في هذه الترجمات, فمن خلالها تعرف القارئ العربي على أعمال كافكا, وقد يكون لاختيار كافكا على وجه التحديد دون غيره من الكتاب

(125) فنان تشكيلي مصري ولد في بركة السبع محافظة المنوفية عام 1938, حصل على بكالوريوس الفنون الجميلة قسم التصوير جامعة القاهرة 1963, له عديد من المعارض داخل مصر وخارجها, نشر القصص القصيرة في جريدة المساء والهلال والكتاب وصباح الخير وجاليري, صاحبت رسومه الصحفية العديد من كتاب جيل الستينيات, نشر فصولا من ترجمة كتاب " لاؤوكون " للكاتب الألماني جوتفريد افرام ليسنج عند حدود فن الشعر وفن التصوير, نشرت الترجمة في جريدة المساء بدءا من 23 أكتوبر 1976 على عشر حلقات أسبوعية, ترجم من الألمانية بعض الدراسات في علم النفس. ترجم " أمريكا " لفرانس كافكا ونشرت مسلسل مصحوبة برسومه في جريدة المساء من فبراير حتى أول مايو عام 1970, كما ترجم " الدودة الهائلة لكافكا ونشرت في أفق الترجمة 1997 و " رسائل إلى ميلينبا " لكافكا ونشرت في أفق الترجمة عام 1998.

دلالته فكافكا الذي ولد في الثالث من يوليو عام 1883 لأسرة يهودية تشيكية ومات في الثالث من يونيو عام 1924 ظل لفترة طويلة مجهولا على المستوى العالمي, بسبب النظام النازي الذي أحرق كتبه, ولكن بعد الحرب العالمية الثانية تم استقبال أعمال كافكا في لحظة تاريخية جماعية تتوافق بصورة كبيرة مع الحياة الكافكاوية بامتياز, فعالم الراوي في أعمال كافكا يتلون بكافة الألوان الحزينة التي عاشها المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الثانية, وكذلك المجتمع المصري بعد هزيمة 1967 مع الفارق لقد شكلت فترة ما بعد الحرب في كل من الجانبين سياقاً مشجعاً لإحياء استقبال الأدب الخاص بفرانس كافكا من جديد.

وسوف يتم تحليل عدد من القصص المنشورة في مجلة جاليري, لنستخلص منها السمات الخاصة بالمقومات القصصية في هذه الفترة.

ولقد وقع اختيارنا على مجلة جاليري بسبب دورها الواضح في هذه الفترة في الحياة الأدبية, الأمر الذي ظهر جلياً فيما كتبه نقاد الأدب في هذه الفترة في الجرائد والمجلات الأدبية, نذكر منهم:

- محمود أمين العالم - الأخبار 20 مايو 1968 .
- غالي شكري - مجلة الطليعة يونيو 1968.
- أحمد عبد المعطي حجازي - روز اليوسف 17 يونيو 1968.
- لطفي الخولي - الأهرام 24 أبريل 1968.
- علاء الديب - صباح الخير 20 يونيو 1968 .
- سامي خشبة - مجلة الآداب ديسمبر 1968 .

كما أن المجلة كانت ساحة رحبة نشر فيها أعمال الكتاب الشباب , فتعرف القارئ المصري من خلالها على بعض الكتاب الجدد مثل محمد حافظ رجب ويوسف القط .

1- قصة لأنهم يرثون الأرض لإبراهيم أصلان

القصة المصرية الأولى على صفحات مجلة جاليري قصة الراحل إبراهيم أصلان (126) .

تبدأ القصة بحوار , والحوار يمثل هنا مساحة نصية كبيرة بمقارنتها مع مساحة السرد الكلية للنص , حيث يبدأ النص بتحديد أحد طرفي الحوار الممتد عبر القصة كلها , ذلك الحوار الذي يقطعه بين الحين والآخر أحداث قصة تروى بلسان راو آخر غير الراوي الأصلي فتبدأ القصة بهذه البداية التي تقلب بصورة تامة العلاقة التقليدية للسرد الكلاسيكي الذي نادرا ما يبدأ القص بالحوار .

"قال هو :

- "ولكن كل هذه مسكنات ."

وخرجنا من البيت :

- " سأجربها "

التفت إلي وهو يبتسم :

- " مثل كل مرة ؟ "

- " لا . هذه المرة ليست مثل كل مرة "

(126) ولد في الغربية وتربى ونشأ في إمبابة بالقاهرة بحي الكيت كات , عمل في بداية حياته بهيئة البريد , وأبرزت هذه التجربة مجموعته القصصية " وردية ليل " أختيرت روايته مالك الحزين من أفضل مائة رواية في الأدب العربي , عمل في بدايات التسعينيات رئيسا للقسم الأدبي بجريدة الحياة اللندنية , كما تولى رئاسة تحرير إحدى السلاسل الأدبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة , واستقال منها بعد الضجة التي صاحبت نشر رواية " وليمة لأعشاب البحر " للكاتب السوري حيدر حيدر . توفي في السابع من يناير عام 2012 .

- " وماذا تنتظر إذن ؟ "

قلت وأنا أشعر بدوار خفيف :

- " أن يخف الألم ولو بعض الشيء "

وتوقف على الطوار , وتوقفت أنا الآخر . ناولتنا السجائر صبية داكنة العينين . وضع هو علبة في جيب سترته , ووضعت أنا علتي في جيب سروالي , وانحرفنا إلى الطريق العام . كانت الشمس قد اختفت وراء المباني عبر النهر , ولكن مصابيح الطريق الكهربائية لم تكن قد أضيئت بعد . قال وهو يشير برأسه :

- " عمك عمران , الرجل الذي كلمتك عنه " (127)

عندما تبدأ القصة بالحوار يتوارى الراوي وتكون العلاقة بين القصة والقارئ علاقة مباشرة , فالقارئ يتعرف على الأحداث من خلال أقوال شخصها , لا عن طريق الراوي , هذه المباشرة تسمح للقارئ بمساحة أوسع , وقد زاد من هذه المساحة , المسكوت عنه في الحوار السابق فنحن لا نعرف أي مرض يعاني منه المتحدث , أو ماذا ينتظر . ومع زيادة المسكوت عنه في النص يزيد دور القارئ ويقل دور الراوي .

ولم يفقد الراوي وظيفته من خلال الحوار فقط , ولكن شخصية الراوي شخصية سلبية تماما , فهي تابعة للآخر , فالراوي بوصفه شخصية في الحكاية تتبع الآخر في حركاته وسكناته يتوقف الآخر على الطوار فيتوقف الراوي يضع علبة السجائر في جيبه فيضع الراوي علبة في جيبه , ويعد ذلك يجلس فيجلس الراوي , وهكذا طوال النص .

إن الراوي هنا تابع تماما لهذا الهو , في سلبية واضحة , كما أن هذا المتبوع لا نعرف له اسما أو صفة طوال النص فهو " هو " فقط لا غير .

(127) جاليري العدد الأول ص 17 , 18 .

الراوي يعاني من ألم ما أو مرض ما ويتناول المسكنات، ذلك المرض الذي يشير إلى واقع أليم لا يستطيع الراوي أن يعيش معه ويهرب منه بالمسكنات دوماً.

وفي وسط هذا الألم ينحرف الراوي والهو إلى الطريق العام، واستخدام الراوي هنا كلمة انحرافاً في إشارة إلى اختلاف شديد بين طريق قديم سار فيه الراوي مع الهو، والآن فقط هما ينحرفان ليسيران في الطرق العام الذي يسير فيه الجميع .

هي إذن حالة المبدع في ذلك الزمن الذي سار فيه الجميع يتغنون بنظام يقودهم حتى ولو كان يتجه نحو الهاوية. حالة تجعل من الدوار والألم أحد أهم ملازمات الرأس لا محالة .

وفي هذه الحالة ستجد أن الشمس قد اختفت وراء المباني البعيدة عبر النهر، حالة الظلام إذن هي التي تسيطر على الفضاء السردى والزمان السردى الذي سيدخله الراوي والهو تواء، ومن اللافت أن الليل هو الزمان السردى الأكثر ظهوراً في قصص ما بعد حرب السادس والستين، وأكد الراوي على هذا الظلام بقوله "ولكن مصابيح الطريق الكهربائية لم تكن قد أضيئت بعد" (128)

وفي نهاية السرد سوف نلاحظ أن المصابيح سوف يتم إضاءتها، نحن إذن أمام زمينين أحدهما يبدأ مع توارى الشمس والآخر يبدأ بإضاءة المصابيح الكهربائية، وبين توارى الشمس وإضاءة المصابيح الكهربائية، ندخل إلى قصة أخرى تماماً يتحول فيها هذا الراوي السلبي الذي يحاكي ذلك الهو دوماً، إلى مروي عليه أكثر سلبية هذه المرة، وفي هذه القصة داخل القصة يؤكد الراوي الجديد لأكثر من مرة أنه يحكي التاريخ الحقيقي. كرر ذلك ثلاث مرات .

" حكاية من التاريخ. التاريخ الحقيقي."

(128) السابق ص 18 .

" أنا أحكي لك من التاريخ , التاريخ الحقيقي."

" إنه التاريخ أقول لكم. التاريخ الحقيقي. "

وبالرجوع نحو هذا التاريخ الذي يصفه الراوي الجديد بالحقيقي نجده غير حقيقي بالمرّة فالدروز لا يعبدون النار والحجر , قد يرد البعض على أن قصة هنا تخيلية لا تقاس على التاريخ الحقيقي, لكن هذا التخييل يجب وأن يظل على علاقة بالتاريخ الحقيقي , فالقصة هي تلوين للتاريخ ليست هدمًا لحقائقه.

وهنا تظهر شخصية عبد الله القهوجي ذلك المتلقي الأساسي لحكايات الراوي الثاني والمشجع له دائماً, ذلك المتلقي الذي لا يلعب دوراً سلبياً فحسب ولكنه يهمل دائماً لحكايات عم عمران - الراوي الثاني -

" قال عبد الله وهو يجلس بجوارنا على الطوار:

"هيه, قول يا عم عمران". (129)

وهنا يسرد عم عمران حكاياته عن التاريخ, التاريخ الحقيقي على حد زعمه والحكاية تدور عن حرب عالمية يحارب فيها الجيش المصري وفي ظهره الجيش السوداني ثم الاسترالي ثم الانجليزي.

وعم عمران يجلس أمام منضدة عليها كوب الماء الذي يتناوله عم عمران بين الحين والحين لكي يبلل به شفتيه, وهذا الموتيف يتكرر مصحوباً بموتيف مركزي آخر وهو بصق عبد الله في البالوعة الجافة .

إن عملية تزيف التاريخ أمر لا يقدر عليه الراوي الثاني عم عمران دون اللجوء إلى كوب الماء ليلبل به شفتيه الناطقتين بالتاريخ المزيف, كما أن متلقيه الأول عبد الله القهوجي يعينه كثيراً على هذا التزيف عن طريق تصديقه وتهليله

(129) السابق ص 18 .

لكل حكاياته, بل ويصل الأمر أيضا لأن يكون مرجعا يرجع إليه الراوي كلما ضاعت الحكاية من رأسه وهنا يصير الراوي الثاني أيضا تابعا للمروي لهم.

" قال هو :

- " ايه حكاية جديدة ؟ "

قال عبد الله :

- " اه " والتفت إلى الرجل : " قول يا عم عمران "

قال العم عمران وهو يلتفت إلي :

" حكاية من التاريخ . التاريخ الحقيقي "

ومال برأسه. ظهرت الخيوط الدقيقة في جلد رقبته. بصق عبد الله في البالوعة الجافة :

- " وماذا قال الكابتن ؟ "

- " أنا سألته "

- " أيوه أنت سألته " (130)

هنا يظهر الراوي الثاني في صورة متناقضة تماما مع ما صرح به بأنه راوي لتاريخ حقيقي, فالتاريخ الحقيقي يلزمه راوي أكثر فاعلية ووعيا, أما راوينا فيروي بعد أن يعطيه متلقيه الأول - عبد الله - طرف الخيط .

ويمكننا نرى صورة هذا الراوي من خلال وصف شخصية الهو له عندما يوجه حديثه للراوي الأصلي, الذي يلعب نفس دور التلقي السلبي هو الآخر. " مال هو وهمس في أذني :

(130) السابق ص 19 .

- "على فكرة قلبه ضعيف جدا ومن المحتمل أن يموت فجأة وهو بيننا" (131)

فالراوي مريض لدرجة تجعل توقع موته في أي لحظة أمرا مؤكدا، فالراوي هنا مع ثنائيته التي يمثلها الراوي الأصلي وعم عمران الراوي الثاني يمثلان لنا تحققا واضحا للحظة التاريخية في مصر بعد الحرب، فمن المفترض في الراوي أن يكون له دور أكبر في لحظات القصص التاريخية التي تتسم بقدر من الاستقرار أما بعد النكسة فقد اختلطت الأمور بصورة كبيرة للغاية، بصورة جعلت من تحول فاعل السرد إلى مجرد مفعول به يتلقي السرود عبر عدد من الشخوص داخل النص السردى أمرا مألوفا في القصص التي نشرت بعد عام ألف وتسعمائة وسبع وستين.

والملاحظ أن مقارنة بسيطة بين مقومات السرد في القصة الأصلية بنظيراتها في القصة داخل القصة نجد أن الراوي الأصلي يعرض للقصة الداخلية بشيء من التفصيل الذي تتمحي معه تفاصيل السرد الخاصة بالقصة الأساسية، فهو يصف الراوي في القصة الدخيلة قائلا " ومد يده ، وتناول كوب الماء البارد من على المنضدة وبلل شفثيه. كان عجوزا جدا وأذناه رقيقتين. يرتدي بيجامة نظيفة ويجلس على مقدمة المقعد وهو يتكئ بيديه على عصا منتصبه بين ساقيه ومستقرة على الأسفلت بجوار البالوعة الجافة. أعاد الكوب إلى مكانه، وهز رأسه مرة أخرى". (132)

وهذا الوصف التفصيلي لا نجد له أثرا عند الراوي الأصلي، وهكذا دواليك فالأحداث في القصة الأصلية أصغر كثيرا من نظيراتها في القصة الفرعية غير أنهما مرتبطتين ببعضهما تمام الارتباط، والأمر نفسه بالنسبة للشخوص، والزمان والمكان.

(131) السابق ص 19 .

(132) السابق ص 18 .

وقد كان إبراهيم أعلان عليه رحمة الله موقفا في صياغة حبكة القصة, فعلى الرغم من وجود حكايتين مختلفتين تماما ربط البساطي بينهما عن طريق حبكة قصصية جعلت من الحكايتين نسيجاً واحداً, وسوف أعرض القصة هنا كما نشرت في مجلة جاليري بالضبط مع تغيير لون الخط لكي أبين إلى أي مدى كانت الحبكة موفقة. (133)

قال هو :

- "ولكن كل هذه مسكنات ."

وخرجنا من البيت :

- " سأجربها "

التفت إلي وهو يبتسم :

- " مثل كل مرة ؟ "

- " لا . هذه المرة ليست مثل كل مرة "

- " وماذا تنتظر إذن ؟ "

قلت وأنا أشعر بدوار خفيف :

- " أن يخف الألم ولو بعض الشيء "

وتوقف على الطوار, وتوقفت أنا الآخر. ناولتنا السجائر صبية داكنة العينين. وضع هو علبته في جيب سترته, ووضعت أنا علبتي في جيب سروالي, وانحرفنا إلى الطريق العام . كانت الشمس قد اختفت وراء المباني عبر النهر, ولكن مصابيح الطريق الكهربائية لم تكن قد أضيئت بعد . قال وهو يشير برأسه :

(133) كل الفقرات الملونة وردت من صفحة 17 حتى صفحة 24.

- " عمك عمران , الرجل الذي كلمتك عنه "

وتطلعت أنا إلى هناك. وكان الرجل يجلس على المقعد القش عند الناصية وهو يتحدث مع عبد الله القهوجي. وعندما اقتربنا منهما رفع الرجل وجهه بينما قام عبد الله ليحضر لنا المقاعد. جلس هو وجلست أنا أيضا. وقال الرجل:

- أنا اشتريت الدواء . اشتريته .

وقال هو :

" عال " .

وقال عبد الله وهو يجلس بجوارنا على الطوار :

- " هيه قول يا عم عمران "

هز الرجل رأسه :

نحن أمام أربعة شخوص اتتان منهما يعانيان من المرض و الدوار والألم هما الراويان والآخران يبدو أنهما لا يعانيان من شيء، الراويان تابعان تماما للشخصيتين الأخريتين.

الزمن هنا غير واضح, لا نعرف أي عام أو أي شهر, ولكن التحديد الوحيد هنا أن الزمن ليلي والمكان بدأ في البيت الذي تم مغادرته سريعا إلى الطريق العام لتجريب أحد المسكنات لعل الألم يخف ولو قليلا.

ومن اللافت هنا أن هذا الراوي الثاني لا يهتم بالمتلقين الجدد للحكاية فهو يهز رأسه ويستمر في الحكى الذي بدأ قبل قدوم الراوي الأصلي والهو, وكأن الحكاية لها مفعول السحر الذي يأثر المتلقي فورا, حتى ولو سمع الحكاية من منتصفها, إننا أمام حكاية دائرية متكررة لا تستطيع أن تحدد لها بداية من نهاية.

- " أنا سألته . ذهبت إلى الكابتن وسألته . قلت له يا كابتن لماذا تضعون الجيش المصري في الأمام , وتضعون الجيش السوداني وراءه , والجيش الاسترالي وراءهما , والجيش الانجليزي في الخلف , لماذا يا كابتن ؟ "

" ومد يده , وتناول كوب الماء البارد من على المنضدة وبلل شفثيه . كان عجوزا جدا وأذناه رقيقتين . يرتدي بيجامة نظيفة ويجلس على مقدمة المقعد وهو يتكئ بيديه على عصا منتصبه بين ساقيه ومستقرة على الأسفلت بجوار البالوعة الجافة . أعاد الكوب إلى مكانه , وهز رأسه مرة أخرى :

- "والجيش الانجليزي في الخلف."

وراح يتطلع إلي بعينين .

قال هو :

- "ايه حكاية جديدة؟ "

قال عبد الله :

- "اه" والتفت إلى الرجل : "قول يا عم عمران"

قال العم عمران وهو يلتفت إلي :

"حكاية من التاريخ . التاريخ الحقيقي"

ومال برأسه . ظهرت الخيوط الدقيقة في جلد رقيته . بصق عبد الله في البالوعة الجافة :

- "وماذا قال الكابتن؟"

- "أنا سألته"

- "أيوه أنت سألته , وماذا قال لك بعد أن سألته؟"

- "الكابتن قالي, إذا خائنا الجيش المصري يضربه السوداني, وإذا اتفق المصري مع السوداني يضربهما الاسترالي. وإذا اتفق الجيش المصري مع السوداني والاسترالي مع السوداني, يضربهم الجيش الانجليزي."

أصلان لا ينتقل من الحكاية الأصلية إلى الحكاية الثانية بصورة عشوائية ولكنه كلما خرج من الحكاية الثانية فهو يربطها بالأولى عن طريق وصف الراوي كما حدث في الفقرة السابقة, وإضفاء بعض المعلومات عنه فهو حكاة لا تتقطع حكاياته, غير أنه لا يحكي بصورة متواصلة ولكنه البساطي يوقفه فجأة ليغذي السرد الأصلي بروابط تجعل من الحكايتين حكاية واحدة.

قال عبد الله القهوجي:

- "يا عيني" وقام واقفا: "دقيقة يا عم عمران".

واختفى داخل المقهى.

مال هو وهمس في أذني:

- "على فكرة الرجل قلبه ضعيف جدا ومن المحتمل أن يموت فجأة وهو بيننا".

وأمامي عبر الطريق الضيق كنت أستطيع أن أرى عامل المحل وهو يجلس منحنيا إلى المنضدة يعمل في إحدى الصور. وبين الحين والآخر كان يرفع الصورة أمام عينيه ويروح يتطلع فيها ز وعندما شعرت به يأخذ في الابتسام انحرفت على المقعد. ولاحظ هو حركتي فالتفت إلي وتلاشت ابتسامته. قلت:

- صحيح يا أخي, الواحد لا يمكن يعرف أن قدرته على تحمل الألم محدودة إلا إذا تألم فعلا " .

عادت الابتسامة إلى وجهه :

- " طبعا "

قلت :

- " لا . أنا أقصد أنك لا يمكنك أن تعرف فعلا إلا إذا شعرت به " .

قال :

- " ولكن كل واحد يعرف أن قدرته على تحمل الألم محدودة "

- "وأنا أيضا كنت أعرف ذلك. ولكن معرفتي أصبحت متغيرة بعد أن شعرت به". وأشعلت سيجارة: "وهل تتصور مثلا أنني كنت أبكي أكثر من مرة؟"

- "وهل بكيت؟"

- "لا"

- "لماذا؟"

- "في كل مرة كنت أوشك فيها على ذلك, كنت أتوقف في اللحظة التي تسبق الدموع مباشرة, وأفكر بأن البكاء قد لا يخفف الألم"

- "هيه؟"

- "ولم أكن أبكي"

وقال عبد الله بصوت مرتفع وهو يعود إلى مكانه:

"قول يا عم عمران, لا تشوقنا وتتركنا".

وبصق مرة أخرى في البالوعة الجافة. قال الرجل بصوته المجهد:

هنا يختفي الهو تماما ليظهر لنا "هو" جديد لا نعرف عنه سوى أنه عامل المحل الذي تنقطع علاقته بالعالم الخارجي تماما, فهو ينحني إلى المنضدة يعمل في إحدى الصور, وفي الغالب ينظفها, ثم يرفعها بين الحين والآخر ويتطلع فيها ثم يأخذ في الابتسام, ابتسامة سخرية من مصير حزين جدا يعيشه الجميع

وعندما شعر بملاحظة الراوي الأساسي له تلاشت تلك الابتسامة ودار بينهما ما يمكن أن نطلق عليه ديالوجا من حيث الشكل فقط , فالحديث بين اثنين في الواقع إلا أنهما متوحدان شعوريا, يجترفهما حزن كبير وألم لا يحتمل, إن هذا المقطع السردى منولوجا من الدرجة الأولى حيث يقوم المؤلف هنا بالدخول إلى أعماق النفسية الخاصة بالراوي فيعبر لنا عن حقيقة آلامه تلك التي يحاول أن يهرب منها عن طريق المسكنات مسكنات تاريخ مزيف لا شك في ذلك, ومع هذا يجد ذلك التاريخ من يطرب له وينتشي به .

إنها اللحظة التي تختصر كل معاناة الستينيات, لحظة ألم لا يحتمل ومع هذا تظل الدمعة حبيسة العيون.

إنها لحظة الكشف عن مقدار الآلام التي يهرب منها الراوي عن طريق المسكنات, تلك التي تعتصر عامل المحل أيضا الذي يهرب من هذا الواقع عن طريق النظر إلى الصورة والابتسام لها. وفي وسط هذه الحالة الداخلية يعلن عبد الله عن الدخول إلى عالم المسكنات عن طريق البصق في البالوعة ودعوة عم عمران لمواصلة حكيه, والغريب أن عم عمران ينتقل فجأة من حديثه مع الكابتن ليقفز بالحكاية إلى نقطة أخرى تماما.

- "يا سلام. الله يرحمك يا عبد السلام.

والتمعت عيونه الباهتة تحت حاجبيه الخفيفين:

- "كان الترك يضربون البومب فوقنا. وافقت أنا وعبد السلام, الله يرحمك يا عبد السلام, إذا وجدني ميتا يضعني بعيدا لكي لا يدوس علي أحد وإذا وجدته ميتا أضعه على جنب الحائط.

هنا تبدأ حكاية أخرى, مأساة أخرى, فبعد مأساة الجيوش العربية تلك التي تتصدر المشهد عندما يكون هناك لقاء مع الموت, تبدأ مأساة الفرد أيضا مع

الموت لنرى مأساة الصديق عبد السلام الذي يموت وي طرح على جانب الطريق كي لا يدوس عليه أحد، تلك الجملة التي يركز عليها ليخرج بنا من الحكاية الثانية إلى الحكاية الأولى في إشارة إلى أن المأساة هي جوهر القصة الأولى وجوهر القصة الثانية، إنها مأساة الموت غريبا بعديا عن الأهل - عالج بورشرت نفس الموضوع في قصته " رادي " - تلك المأساة التي جعلت الراوي الأول يبتسم في ابتسامة تشير إلى سخريته تلك السخرية التي يرد عليها الراوي الثاني بتأكيديه على أن هذا هو التاريخ الحقيقي.

والتفت إلي : "كي لا يدوس عليه أحد".

حاولت أن أبتسم. رفع إصبعه وهزه في بطة:

- "أنا أحكي لك من التاريخ، التاريخ الحقيقي كان الترك يضربون البمب فوقنا . وعندما كنت أجرى وجدت عبد السلام داخلا في خشبة، فأخذته وجرجرته على جنب لكي لا يدوس عليه أحد. ورحت أجري وأجري وأجري واحتقن وجه الرجل وتقطعت أنفاسه: لغاية ما وصلت إلى جبل عاللي. لكن أنا كنت صحة وقدرت آخر النهار أطلع فوقه. وجدت حجرات كبيرة بدون سقف. قعدت على الأرض و أغلقت ملابسي. وكان معي فلوس ورق. من كل الدنيا كان معايا فلوس ورق. جنيهات مصري وانجليزي. وليرات طلياني ودولارات امريكاني وماركات الماني. وكنت أشعر بالجوع والعطش."

إن التداخل السابق بين الحكايتين عن طريق جملة واحدة "واحتقن وجه الرجل وتقطعت أنفاسه" تشير للترابط الكبير بين الحكايتين، فالعجوز يعيش بكل جوانحه داخل الماضي، حتى أنه تتقطع أنفاسه عندما يبذل مجهودا كبيرا داخل الحكاية التي يحكيها.

ومد يده. تناول كوب الماء البارد وبلل شفثيه، وقال عبد الله "

- " قول يا عم عمران, قول. وجدت حجرات بدون أسقف"

أعاد الكوب إلى مكانه:

- "آه, وجدت حجرات بدون سقف".

- "وبعدين؟"

- "قعدت على الأرض". ورفع وجهه إلى أعلى وسبل عينيه: "عطشان أشرب .
أشرب. عطشان". وفتح عينيه عن آخرها, وخف صوته أكثر "طلع لي رجل
طويل طول الباب حملني كأني ولد صغير وأدخلني في المخزن. وجاءت
زوجته وأولاده. كان الرجل هو الحانوتي الذي يدفن الدروز الذين يعبدون النار
والحجر". والتفت إلي: "الدروز يعبدون النار والحجر". وسألته عن دورة المياه
وأخرجت له جنيها بدون أن يراني وأعطيته له وقلت اشترى لنا فراخ. وهو
طلب مني أن أساعده. وفي مرة الدروز الذين يعبدون النار والحجر أحضروا
واحدا ميتا. والرجل الذي طول الباب قال لي غسله وتركني وراح يشترى.
وكان الميت على اللوح الخشبي بجوار البير. وغسلته ترحلق مني ووقع في
البير".

هكذا تستمر الحكاية الأولى في مقاطعة الحكاية الثانية, ولكنها مقاطع
الغرض منها الربط بين الحكايتين في محاولة لجر الحكاية الأولى لفتناتيا
الحكاية الثانية, الأمر الذي يتحقق من خلال كلام عبد الله في المقطع التالي,
حيث يقول عبد الله بالتعبير عن تصديقه الكامل لفتناتيا الحكاية الثانية في حين
أن الراوي الأول يظل في منطقة البين بين فهو لا يكذب ولا يصدق كلام عم
عمران, الأمر الذي يقابله عم عمران يتوجيه الكلام إليه دائما والتأكيد على أن
هذه الفتناتيا ما هي إلا التاريخ الحقيقي.

صاح عبد الله:

- "يا خير، وقع في البير".

والتفت هو إلي وهمس:

- "ألم أقل لك؟"

وقال الرجل:

- "أنا لما وقع مني في البير أحضرت الحبل وربطته في رقبتة وربطت الحبل في العجلة قبل أن يعود الرجل لأنه راح يشتري. والحبل خلع دماغه من جسمه".

صرخ عبد الله

- "يا نهار أزرق".

- "آه. وعندما حضر الرجل رأى قال لي لا تخف. وأحضرنا الخيط والإبرة الكبيرة وركبنا رأسه في جسمه. لكن رأينا رأس ركبنا خطأ. قفاه محل وجهه ووجهه أصبح محل قفاه".

- "الله".

- "إنه التاريخ أقول لكم. التاريخ الحقيقي".

وقال هو:

- "تفضل يا عم عمران"

الملاحظ هنا أن شخصية هو تقترب كثيرا من شخصية عبد الله وتلعب هي الأخرى نفس الدور، دور ذلك المستمتع بذلك التاريخ والمصدق له على الرغم من كل ما فيه من أكاذيب، حيث يقول له "تفضل يا عم عمران" بعد أن قال عمران "إنه التاريخ الحقيقي".

- "وعندما رأينا أهله في الطريق البعيد دفناه. وقلنا لهم لقد دفناه. وأنا قلت له بعد ذلك أريد العودة إلى مصر التي ولدت فيها. وقال لي لماذا لا تعيش معنا؟ وقلت له أريد أن أعود إلى مصر لكي أرى أهلي، وعندما أموت يدفنوني في أرضها. وأعطيته الفلوس. وهو اشترى حصانا وحمارا".

ومد يده، وحمل كوب الماء وبلل شفتيه:

يظل الموتيف المركزي هنا يربط بين أطراف الحكاية وهو حمل كوب الماء وتبليل شفتي الراوي الثاني، ذلك الحدث الذي يتكرر كلما وصلت الفنتازيا إلى درجة كبيرة، وكأنه يعين الراوي على مواصلة التزييف، بالطبع جنبا إلى جنب مع محاولة عبد الله في التهليل للراوي.

- "وعندما نورت الأرض بنور الشمس أيقظوني". وأعاد الكوب إلى مكانه، ركبناهم وذهبنا إلى البحر. وأنا قلت للقبطان أريد أن أعود إلى مصر، وأنا أعطيك من المال ما تطلبه. لكنه قال لي إن المركب ليست مسافرة إلى مصر".

ومسح فمه الخالي من الأسنان بظهر يده وقال هو:

- "إلى أين كانت مسافرة؟"

وقال عبد الله:

- "قول يا عم عمران قول".

يظهر هنا جليا تفاعل شخصية هو مع ما يحكي عم عمران، ليبقى الراوي الأصلي وحيدا منعزلا عنهما، هنا يظهر جليا أن حالة الغياب عن الواقع هي المسكنات التي يجب أن يجربها الراوي حتى يتخلص من الألم ولو قليلا .

- " قال لي إنها ليست مسافرة إلى مصر, ولكنها مسافرة إلى بور سعيد. وأنا ركبت معاه, وتركت الحصان والحمار للرجل, وسافرت إلى بورسعيد, ثم ذهبت إلى مصر, ودقيت على الباب وقال أبي: من؟ قلت أنا, رجعت من الحرب. وخلعوا عني ملابسني, وحلقوا شعري, ودهنوني بالزيت, وأرقدوني على السرير الكبير. وأنا عشت معاهم, ووضعت النيشان في الدرج".

هكذا قرر الراوي أن يضع النيشان في الدرج في إشارة لانهاء دور المحارب, ولكن سرعان ما سنكتشف أن هذا النيشان نيشان صفيح لا قيمة له.

- "عندك نيشان؟"

قال:

- "وضعت النيشان في الدرج".

- "تريد رؤيته يا عم عمران".

- "أنا رميته"

وأراح ذقنه على يديه القابضتين على مقبض العصا :

- "أصله نيشان صفيح. رميته"

وأغمض عينيه, وأضيئت مصابيح الطريق الكهربائية. وقال عبد الله :

- "يا سلام, الله يفتح عليك يا والدي".

وبصق في البالوعة الجافة وانصرف. وقمت أنا وقفا .

قال وهو يرفع حاجبيه وينظر في عيني:

- "الله. أنت لم تشرب شيئاً"

لم أكن قادراً على النطق. قال وهو يهز رأسه .

– "ألم أقل لك، لا تكتفي بالمسكنات ولا بد أن تجربها؟"

هزرت رأسي أنا الآخر وابتسمت له. ورفعت يدي محييا وأنا أترجع حتى هبطت من على الطراز. وقبل أن أستدير، رأيت ساقَي الرجل العجوز عاريتين، وأرجل بيجامته مرفوعة إلى ركبتيه .

ومع التصريح بأن النيشان من صفيح سوف ينقشع الظلام الذي يحيط بالحكاية من أولها حتى نهايتها عندما تضاء المصابيح الكهربائية، لينصرف عبد الله مباشرة بعد قوله "الله عليم يا والدي، وكأنه لا يستطيع الحياة إلا في ظلام الكذبات، وبعدها يصدر أول فعل يقوم به الراوي من تلقاء نفسه حيث يفر من سيطرة الهو عليه" قمت أنا واقفا "في إشارة إلى خروجه من تأثير المسكنات مؤكدا على استقلاليته هذه عن طريق التوكيد بالضمير أنا، دون أن يشرب شيئا، ثم يرسم لنا صورة للراوي وهو عاري القدمين لا تغطي البيجامة ساقيه في صورة هزلية تماما .

إن المقومات الفنية الخاصة بالقصة السابقة تأثرت بصورة واضحة بالسياق السياسي والاجتماعي الذي كتبت فيه، فظهرت المقومات في شكل جديد ، فالراوي لم يعد راويا واحدا، هو الذي يهيمن على العالم السردي، لكن الراوي هنا تأثر بصورة كبيرة بغيره من شخوص السرد، سواء الراوي الأصلي أو الراوي الثاني.

إن هذا الشكل الجديد الخاص بالراوي، يعكس لنا موقفا اتصاليا جديدا في سرد القصة القصيرة، فالراسل (الراوي الأول) يتحول مع استمرار القص إلى مستقبل ليحل محله الراوي الثاني .

والملاحظ أن كلا الراويين خاضعان تماما لغيرهم من شخوص القص الأخرى.

الحوار في القصة السابقة شغل مساحة واسعة من النص، والحوار يسمح دائماً بتعدد الأصوات داخل النص، ويخرج النص من دائرة التلقي المألوفة في القص التقليدي، حيث يختفي الراوي القديم، ذلك الذي يلقي بسرده على المستقبلين، فالحوار يسمح لنا بأن نشاهد الحدث القصصي بصورة مباشرة، لا أن نتلقاه عبر عيون الراوي ومسامعه.

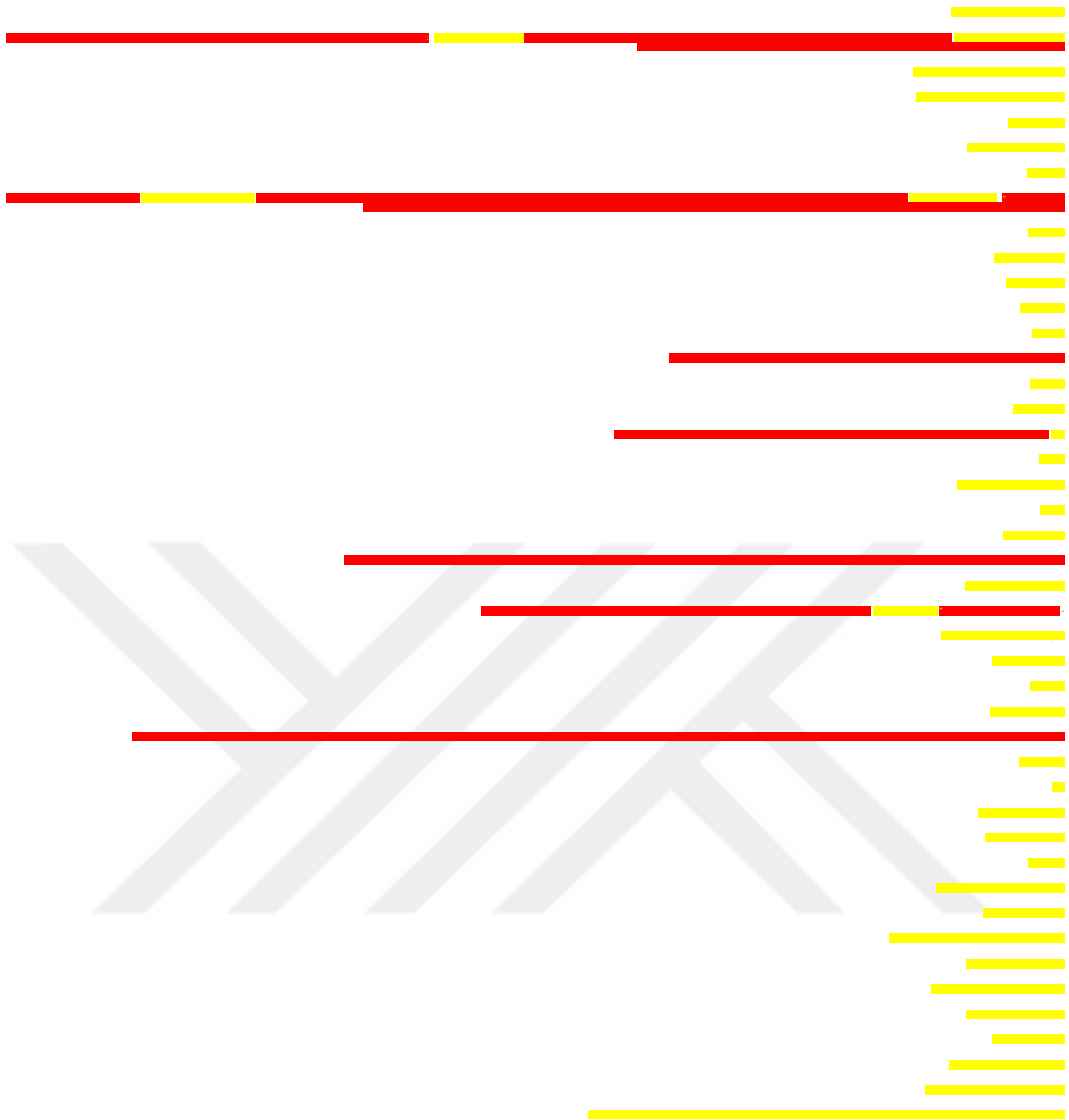
إن التداخل بين الحكايتين أفرز تداخلاً بين زمانين سرديين، زمان خاص بالحكاية الأولى وزمان خاص بالحكاية الثانية. الأمر نفسه ينطبق على المكان. والزمان هنا غالباً ما يكون في الليل، في مكان يملأه الظلام، فالمصباح غير مضاءة، وهذا الزمان قد تكرر ظهوره في كثير من القصص القصيرة المنشورة في مجلة جاليري.

ظهر التكرار، تكرار الجمل، وتكرار الكلمات بصورة واضحة داخل السرد، والتكرار هنا يوظفه إبراهيم أصلاً بصورة جديدة، فالتكرار لا يؤكد المعنى، أو يساعد في إحداث إيقاع صوتي محدد، لكنه يستخدم لينفي المعنى، ويؤكد على أنه معنى مغاير للحقيقة، فالراوي يكرر جملة "إنه التاريخ الحقيقي" في مواضع واضحة وضوح الشمس على أن تاريخ مثل هذا لا وجود له في الحقيقة.

لم يكن التكرار هنا مقصوداً على التكرار اللفظي، لكن كان هناك تكرار لموتفات الحدث، مثل تكرار موتيف البصق في البالوعة الجافة.

والشكل الملون التالي يبين لنا مدى التداخل بين الحكايتين، حيث يشير اللون الأصفر للحكاية الرئيسية واللون الأحمر للحكاية داخل الحكاية.





ويشير الشكل السابق إلى أن الحكاية داخل الحكاية، دخلت السرد بصورة تدريجية، فاللون الأصفر يغلب على بداية السرد ونهايته، أما اللون الأحمر فيظهر بصورة تدريجية من خلال ثلاث تداخلات لها نفس المساحة تقريبا، ثم يغلب اللون الأحمر على السرد في منطقته الوسطى وبعد ذلك يتوارى في النهاية عن طريق اللون الأصفر .

2- قصة إبراهيم عبد العاطي (134)

قصة إبراهيم عبد العاطي وهو قاص من جيل الستينيات توقف بعدها عن كتابة القصة، أشار الأستاذ براء الخطيب في مقال له بجريدة اليوم السابع في السابع والعشرين من أكتوبر عام ألفان وعشر إلى أنه صاحب فكرة مجلة جاليري، وجاءت القصة تحت عنوان طويل جدا وهو "كل الشخصيات فيما يلي تخيلية، وأي تشابه بينها وبين أي شخص حي أو ميت محض تصادف والغريب أن هذا العنوان لم يرد في فهرس المجلة، وقد يكون هذا بسبب طول العنوان، وقد تكون القصة دون عنوان، حيث تتشابه الصياغة اللغوية للجملة السابقة مع جملة افتتح بها الراوي قصته وهي "(هذا العالم فكاهي تقريبا .. وحزين أيضا بطريقة تبدو غير مفهومة - أ. م.)" فإذا أضيفت الجملة السابقة هذه إلى العنوان سنجد أننا أمام فقرة متماسكة تماما ، كما أن هذه الجملة هي الوحيدة التي وردت في متن القصة دون أن يضع قبلها رقما، وبعد ذلك قسمت القصة على أربعة أقسام عنونت بالأرقام 1 و 2 و 3 و 4 .

والملاحظة هنا أن الراوي ينظر للعالم بنظرة سوداوية تماما فلا فرق بين الموت والحياة عنده، ولا فرق بين الفكاهة والحزن.

والقصة يمتزج فيها الحقيقة بالخيال وهي نفس السمة الموجودة في قصة أصلان السابقة. فكل مقطوعة في السرد عنونت برقم خاص بها كالتالي:

(1)

هناك شيء واحد فقط على وجه التحديد والحصر قاتل تماما ، وعلى نحو
فظ : أنني أوجد .

(134) صاحب اقتراح مجلة جاليري، توقف بعد ذلك عن كتابة القصة القصيرة رحل في عام 2009 ؟؟ ذكر في ببلوجرافيا القصة القصيرة أن إبراهيم عبد العاطي نشر أربع قصص جميعها في مجلة جاليري.

(وضع الجورب في قدمه اليسرى, وسقط ميتا)⁽¹³⁵⁾

هنا يتساوى الوجود والعدم الحياة والموت وبصورة سلسلة تماما يقص لنا كيف ينتقل البطل من حالة الحياة إلى حالة الموتى قبل أن يكمل لبس جوربه. والملاحظ هنا هو أن العلاقة السببية التي تترابط الأحداث من خلالها مشكلة الحكمة القصصية واهية تماما, فالأحداث تتابع بصورة أقرب إلى العشوائية, فالحدث هنا أقرب للتفتيت منه إلى الترابط .

الراوي هنا يروى بضمير الهو وتستمر الرواية بنفس الضمير في المشهد الثاني القصير جدا أيضا مثله مثل المشهد الأول.

(2)

في الجنازة, كان صديق المتوفي, والذي يعرفه في المقهى, وفي نطاقه فحسب, هو الشخص الوحيد الذي كان حزينا بين المشيعيين. وهكذا ترى أنه لم يكن لديه شيء ضده (كنت داخل النعش أراه جيدا, وأخرج له لسانني)."

في هذا المشهد يتداخل صوتان من الرواة أحدهما يقص بضمير الهو والآخر يقص بضمير أنا وسوف تتقطع الرواية بضمير الهو بعد هذا المشهد حتى نهاية القصة .

(3)

طول حياتي ظللت أشعر أنني ثابت تقريبا .. أما الزمن فهو الذي يتحرك: كحد السكين في الزبد.
الآلم ."

⁽¹³⁵⁾ السابق ص 26.

نحن هنا أمام صورة شعرية كاملة حيث يتوقف السرد تقريبا حيث إنه منولوج داخلي حالة من الألم الشديد، تلك التي يتلقاها الراوي في صمت وثبات تام . وبعد هذه اللغة الشعرية، يستكمل الراوي حكايته ليصف لنا علاقته بمحبوبته دعد التي يحبها ولا يعرف لون عينيها وفي كل مرة يسألها تجيب إجابة مختلفة ولا يعرف لون عينيها إلا عندما يكون وحيدا في آخر الليل في غرفته، أو هائما على وجهه ليلا تحت شحوب المصابيح الزرقاء في الشوارع الجانبية المقفرة، هنا فقط يجزم بأن عيناها فيروزية اللون، ثم يسرد الراوي حلما فانتازيا يعيشه كل ليلة حيث يغوص بعيدا تحت طبقات المياه ليعثر على محارتين فريدتين "أفتحهما وأنا تحت الماء، فيشع لون فيروزي قوي ودافئ، ويغمرنني لحظة ثم يتدافع الماء إليه ويحاصره فيتلاشى كلية، وتستحيل المحارتين إلى مجرد عشب مرجاني عادي"⁽¹³⁶⁾ وهكذا تظل العلاقة وثيقة بين النقيضين، السعادة الناجمة عن اللون الفيروزي الدافئ والتلاشي السريع لها ومع نهاية المقطع الثالث عندما كان الراوي على وشك الزواج، إتخذ قرارا بأن يجنبها تعاسة هذا الزواج وقرر الذهاب إليها، ولكن السرد ينقطع مع ارتدائه الجورب في قدمه اليسرى، ليرجع بنا السرد إلى لحظة الموت كما جاءت في المقطع الأول، ليبدأ بعد ذلك السرد في المقطع الرابع من فضاء سردي جديد داخل القبر.

(4)

مرت ليلة واحدة في المقبرة ثم جاء حارس القبور وجردني من الثوب الذي يلف جسدي (وسمعتة يقول : قبل أن يتعفن) وكنت أظن أن المقبرة ستكون باردة ولكن لم يحدث شيء من هذا القبيل "⁽¹³⁷⁾

⁽¹³⁶⁾ السابق 27 .

⁽¹³⁷⁾ السابق ص 28.

إنها حالة من المأساة لا تنتهي حتى بالموت - عالج بورشرت الحالة نفسها في بعض قصصه القصيرة مثل قصة رادي -، فبعد الموت تنتاب الراوي نفس المشاعر التي انتابته من قبل فيحكي لنا نفس الحكاية تقريبا حكايته مع دعد التي أحبها وكتب في وصيته إلا يخبرها أحد بموته وأن يخبروها بأنه سافر إلى مكان غير معلوم، وفي بداية الأمر لم يوافق صديق المقهى على ذلك، ولكن في نهاية الأمر وافقه .

"فوافقتني(عندئذ ولما توصلت إلى هذا الاتفاق أخرجت له- بيني وبين نفسي- لسانی). " (138)

هنا يتضح لنا أن شخصية صديق الراوي في المقهى ما هي إلا الراوي نفسه حيث قال الراوي عندما توصلت ولم يقل عندما توصلنا، فالراوي يتمنى أن يتزوج صديقه دعد" وتمنيت لو أنه يتزوج(دعد) إنه يستحقها - عن جدارة - وأنها سوف تسعد معه بلا شك، حيث أنه يتمتع - في نظري - بكل خصال الرجل النبيل . " (139)

ويختتم إبراهيم عبد العاطي قصته بتأكيد على أن هذا الزواج لن يتم لأن دعد لم توجد قط " (كنت أعرف جيدا أنه لن يحدث ذلك و انه لن يفعل , وإن كان يعرف تفاصيل حياتنا إلى درجة أنه وهو لم يراها سوف يتعرف عليها لو قابلها في الطريق وجها لوجه - لكنه يقينا لن يعرفها حتى لو قابل فتاة بها كل التفاصيل والملاح فإن دعد لم توجد بالفعل قط.)

هكذا تنتهي القصة بنفي كل ما جاء من قبل فدعد لا وجود لها في الأساس وقد لجأ الكاتب إلي نفيها تماما عن النص أيضا عن طريق وضعها دائما بين

(138) السابق ص 28.

(139) السابق ص 28.

قوسين داخل النص فلم يظهر اسمها إلا وهو بين قوسين وكأنها أسيرة داخل هذا القوسين لا تستطيع أن تنفك منهما.

وهنا تتضح لنا سمة جديدة على القص في هذه الفترة وهي استخدام الكاتب لعلامات الترقيم بصورة تجعل منها علامات دلالية في حد ذاتها، حيث يتم توظيفها بصورة جديدة تتسع معها دلالاتها السابقة التي ترتبط بها داخل منظومة الترقيم .

وقد استخدم الكاتب تقنية وضع القوسين في النص تسع مرات ، ثلاث مرات منها اختصت به دعد والستة مرات الأخرى وظفها الكاتب كالتالي :

1- (هذا العالم فكاهي تقريبا.. وحزين أيضا بطريقة تبدو غير مفهومة- أ.م.)

قد يكون هذا جزء من العنوان كما أشرنا من قبل، إنه يصف لنا عالمه الخاص جدا، عالم تختلط فيه الفكاهة بالحزن، عالم متوتر وغير مفهوم، إنه عالم إبراهيم وحده منقطعاً عن كل ما يربطه بالآخر حتى ولو كان لقبه، الأمر الذي يظهر لنا جلداً من خلال حرفي الألف والميم، أول حرف وآخر حرف في اسمه .

2- (وضع الجورب في قدمه اليسرى، وسقط ميتاً)

الجملة الجوهريّة في القصة فكل الأحداث تدور حول هذا الحدث .

3- (كنت داخل النعش أراه جيداً، وأخرج له لسانى.)

الجملة الثالثة بين القوسين جاءت في المقطع الثاني من القص، إنها سخرية الذات من الذات، وحزن الذات على الذات.

4- (وسمعه يقول قبل أن يتعفن) هي تعرية للجسد قبل أن يتعفن، فالراوي سمع حارس القبور عندما سرق الكفن يقول ذلك في تبرير ذاتي لعملية السرقة.

5- (عندئذ ولما توصلت إلى هذا الاتفاق أخرجت له- بيني وبين نفسي- لساني). نفس الموتيف الذي يسخر من خلاله الراوي من ذاته والذي تكرر من قبل. عندما سخرج الراوي من حزن صديق المقهى منه .

6- (كنت أعرف جيدا أنه لن يحدث ذلك وأنه لن يفعل, وإن كان يعرف تفاصيل حياتنا إلى درجة أنه وهو لم يراها سوف يتعرف عليها لو قابلها في الطريق وجها لوجه - لكنه يقينا لن يعرفها حتى لو قابل فتاة بها كل التفاصيل والملاح فإن دعد لم توجد بالفعل قط.).

إن دعد هنا تشير إلى مصر التي عشقها الراوي تلك التي لن يقابلها بالرغم من أنه يعرفها ويحبها ويستحق أن يتزوجها .

ودعد المرأة المثال, نموذج الجمال في التراث الشعري العربي, أُلِفَ فيها قصيدة, اُختلف في قائلها, واختارها الشاعر فاروق شوشة في من بين أجمل عشرين قصيدة غزل في التراث العربي, وقد نسب القصيدة إلى دوقلة المنبجي, ويصف شوشة القصيدة بأنها "من عيون تراثنا الشعري وأن القدماء لما أدركوا جمالها وروعيتها وأصالتها وتفردا أطلقوا عليها اسم "اليتيمة" أي التي لا شبيه لها ولا نظير... "واليتيمة" تنطق بشاعرية شاعر أصيل مقتدر, تقنن في وصف محبوبته "دعد", فلم يترك شيئا منها, إلا وقد وصفه أدق وصف وأجمله, وكأنه يقدم صورة للجمال كما تعشقه العربي القديم, وحتى ليخيل لقارئ القصيدة أنه يتأمل لوحة فاتنة أبدعتها ريشة رسام مبدع.⁽¹⁴⁰⁾ , كما ذكرها الدكتور عبد السلام الترماني في كتابه "الزواج عند العرب" سلسلة عالم المعرفة, العدد (80) ⁽¹⁴¹⁾,

⁽¹⁴⁰⁾ فاروق شوشة , أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي , طبعة دار الشروق , الطبعة الأولى ,

1991 , ص 152 = 153

⁽¹⁴¹⁾ لمزيد من التفاصيل راجع مقال الدكتور حسن عباس " بعض محاسن اليتيمة "مجلة العربي الكويتية العدد 369 , - 1989 - الألو سي " بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب , وكذلك كتاب "الزواج عند العرب" سلسلة عالم المعرفة العدد 80 .

وللقصيدة قصتها المأساوية عن أميرة في نجد تدعى دعد وقد قطعت عهداً على نفسها أن لا تتزوج إلا لمن يكتب لها أجمل قصيدة غزل يصفها فيها، ومن فرط جمال الأميرة تسابق الشعراء في وصفها، وحاول جميع الشعراء نيل رضاها بكتابة قصائدهم دون جدوي، وكتب أحد الشعراء قصيدة لا مثيل لها وانطلق قاصدا دعد وفي طريقه، قابل إعرابياً وتعارفا على بعضهما البعض.

ولما عرف الإعرابي مقصده طلب منه أن يلقي عليه القصيدة ففعل، وكان من عادة العرب حفظ الشعر من الرواية الأولى عند كثير من رواة العرب، عندئذ قام الإعرابي وقتل الشاعر، وعندما وصل للأميرة وألقى عليها القصيدة، قالت الأميرة اقتلوا قاتل وزجي فتعجب من في البلاط لفكرة الأميرة وسألوها كيف عرفت أنه قتل زوجها،

فقالت الأميرة، يقول هذا الشاعر في قصيدته

إِنْ تُتَّهِمِي فَتَّهَامَةٌ وَطَنِي أَوْ تُنَجِّدِي يَكُنِ الْهُوَى نَجْدُ

فالإعرابي ليس من تهامة ولا في لكنته شيء من هوى نجد.

هي إذن الأميرة التي يخطب الجميع ودها، تلك التي حرّمها الغدر والخيانة من زوجها، ذلك الذي عشقهها دون لقاء.

وإبراهيم عبد العاطي يستدعي صورة دعد في قصته السابقة، تلك التي استطاع العربي القديم أن يصفها بصورة دقيقة، كرسام يرسمها بريشة الكلمات، غير أن العربي الحديث لم يعد يعرف من جمالها إلا صورة غير واضحة المعالم، لتنتهي القصة بإعلانه أن دعد لم توجد قط.

3- قصة دعد

من الأمور اللافتة أن إبراهيم عبد العاطي له قصة أخرى منشورة في العدد نفسه عنوانها، دعد ولقد حافظ الكاتب على نفس نهجه في القصة الأولى بداية من التصدير الذي صدر به السرد الذي كتبه بخط مختلف عن بقية النص، فكتب "لو أنك دقت النظر إلى الأشياء تغيرت الأشياء"⁽¹⁴²⁾ وجاءت كلمة دعد أيضاً طوال النص بين قوسين مثل القصة الأولى تماماً. هنا نلاحظ أن ظهور ضمير المخاطب في السرد بصورة لم تكن معهودة في قصص ما قبل الحرب.

تبدأ القصة بإسقاط واضح على الوضع السياسي في مصر "كانت الأشياء في بيتنا واضحة تماماً. والمراكز محفوظة. أبي له سريره لا يجروء أحد أن يرفع ملاءته وينام. وأمره تصدر إلينا عبر الخادم. وحينما يعود في المساء لا تراه عيوننا حتى أننا نسينا وجهه."⁽¹⁴³⁾

هنا يقوم المؤلف بكتابة أحد جمل السرد بخط طباعي سميك وهي جملة "لا يجروء أحد على أن يرفع ملاءته وينام" فمكان هذا الأب مكانه وحده لا يستطيع أحد أن يشغل مكانه.

ويستمر إبراهيم عبد العاطي في ستمه الأسلوبية عندما يربط بين الحقيقي والفتنزي، ومن خلال هذا الجنوح إلى الفتنزيا يتهم على الماضي حيث يقول "حدثني أمي قالت" عن أمها، عن أمها، الخ"⁽¹⁴⁴⁾

وهنا يضع الكاتب علامة استفهام على جملة خبرية، وكأنه يشك في حديث الماضي المتوارث جيلاً بعد جيل وعندما نسمع هذا الحديث نجده حديثاً فتنزيا بصورة كبيرة، كما يتحول الراوي إلى مروي عليه داخل العمل القصصي.

(142) السابق ص 58 .

(143) السابق ص 58 .

(144) السابق ص 58 .

"- كان زوجي, أبوك, فارح القامة. يمسك الطيور من السماء حين يمد ذراعه. وكانت السحابات الواطئة تخفي رأسه. وكان يعود مرة كل عام. لأنه يرحل عنا إلى بلاد لم أرها أبدا. وحين كان يقدم علي يغلق الباب والستر. وفي الظلام يقبلني ويحيطني بذراعه. وفي الصباح كان يقابل أناسا غرباء لا يأتون إلا في ذلك اليوم. وقبل أن يحل المساء كان يرحل." (145) هي حالة الغربة إذن تلك التي ألفت بظلالها على المجتمع المصري كله, فالزوج غريب عن زوجته , كما أنه غريب كل الغربة عن ابنه الذي نسي وجهه, وسوف يصفه الراوي بعد ذلك بأنه سيده وليس أباه فعلاقتة الأب بالابن علاقة غير مباشرة بالمرّة, فالخادم دائما موجود مثل الجدار الذي يفصل بين شخوص القصة " كان الخادم يبلغنا كلام سيدي. يهمس بكلام خفيض. لكنه حاد كطرف سكين وكان يقول وهو يضع إصبعاً على شفتيه:

- "إنه يرى... (146)"

هكذا طالما أنه يرى فلا بد وأن نرى نحن أيضاً, فالنقاط الثلاثة التي تبعت كلمة يرى تشير إلى أن ما يراه سوف نراه أيا كان هذا الذي يراه, فالنقاط الثلاثة لها دلالة انعدام الدلالة حيث أن كافة الدلالات تتساوى طالما أنه يراها فلا فرق إذن بين دلالة الشر ودلالة الخير, دلالة الجمال ودلالة القبح. إنها حالة من السجن الفكري, الأمر الذي يصفه من خلال صورة شعرية في المقطع التالي له مباشرة "فكرت أن قضبان النوافذ عديمة الفائدة .. لو أحضرت كرسيًا فوق كرسيًا وصعدت لا تطول أصابعي حتى حوافها.

والشمس تستطيع مع ذلك أن تصل إلينا:

فما هي مواهب الشمس؟" (147)

(145) السابق ص 58 .

(146) السابق ص 89 .

إن الحدث هنا لا يمثل للسرد أي أهمية، فالسرد يطارد مشاعر وأحاسيس الراوي، فالأحداث تظهر منعكسة داخل وعي الراوي متماهية فيه تماما، كما أن الرابطة السببية منعدمة تماما.

وبعد ذلك يسرد حلما فانتازيا لتظهر فيه دعد للمرة الأولى ويرى فيه وجه أبيه للمرة الأولى أيضا " كنت أصحو وسط الليل. وأفتح عيني وأذني. فإذا كلام بعيد كأنه صدى صوت يصرخ في مكان سحيق. وأرمي الغطاء وأقوم، والصوت يجرجرني وراءه، فأمشي في ردهات لا أراها بالنهار. طويلة وطويلة وضيقة. وحيطانها مرتفعة جدا حتى لا أكاد أرى لها نهاية. وأظل أمشي وأمسي حتى يطلع نور من الفجر. وتضيئه شمس فضية لطيفة، فتختفي الحيطان. وأجدني في صحراء واسعة بلا ضفاف ولا تخوم. أرضها من ماء مستو بلا أمواج. وصاف ولكنه لا يكشف عن القاع ولا الأسماك. وتمر مركب من زجاج أمامي تماما وأمد يدي فلا أ لمس شيئا. وأرى في الوسط تماما نافذة بقضبان وخلفها وجه أبي واضح القسمات، عيونه خضراء كياقوتة، لكنني أعرف يقينا أنها لا يمكن أن ترى. وناديت بصوت عال جدا. وأشعر أن صوتي لا يصل إليه - فالهواء معدوم تماما. وتقبل المركب نحوي، وتمر من فوق، وأنفذ خلالها، وتعبرني، وعندما تنتهي من العبور أدير وجهي إلى الخلف فلا أراها، وإذا الماء لونه أحمر ولزج جدا، ويرتفع ويرتفع، حتى يصل إلى عنقي، ولمنه يرتفع ثانية فأعطي وجهي. وتأتي فتاتي "دعد" التي حدثتني عنها أمي. ولكنني لم أرها قبل اليوم فتضمني تحت جناحيها وتطير. وأنا لا أزال أعطي وجهي. ثم تضعني في السرير وتغطيني .. وعندما أ لمس نعومة الفراش أكشف وجهي لأراها فأجد الخادم فأجد الخادم بباب الغرفة يقول لي:

- "أنه يرى أنك تستيقظ وتتناول الإفطار"

فلا أعرف ماذا أجيب وأنصاع في سكون.⁽¹⁴⁸⁾

هنا ينتهي الحلم فحتى لحظات المتعة التي لا وجود لها إلا في الحلم مأمورة بسلطان الواقع الذي يقطعها عن طريق الخادم، والحلم يرسم لنا صورة جميلة لعدد وللأب، غير أن هذا الصور لا وجود لها في الواقع .

إن القصة تنتهي هنا من الناحية الفنية مع نهاية الحلم، إلا أن إبراهيم عبد العاطي لم يكن موفقا عندما أطل السرد بعد ذلك أربع صفحات دون ضرورة فنية، حيث تحول السرد إلى شرح للقصة، ذلك من خلال بعض المشاهد الخاصة بالراوي مع معلمه في المدرسة، ومع إمه في البيت، ثم سرد لنا حلما آخرافنتازيا أيضا، تكرر فيه ظهور عدد بنفس دورها في الحلم السابق، وسط عدد من المشاهد الفنتازية مثل مشهد شق صدر الأم ودخوله إلى قلبها وسباحته خلال الدماء، ومشهد قطع أنفه وقطع أنف الخادم.

إن الطابع الفنتازي لقصص إبراهيم عبد العاطي قد أثر بصورة واضحة على المقومات الفنية الخاصة بالقصة، فاللغة تقترب كثيرا من اللغة الشعرية، والزمان والمكان غير واضحين في القص، كذلك الشخوص، أما الأحداث فتظل عنده مزيجا بين الأحداث الواقعية والأحداث الفنتازية، والقصة تمتلأ بالرموز، تلك التي يتم توظيفها بصورة فنية داخل القصة، فالفنتازيا عند إبراهيم عبد العاطي فنتازيا الهروب من الواقع، والماضي في الوقت نفسه.

فالماضي يمثل للشخصية الرئيسية لغزا غير مفهوم بأي حال من الأحوال، لهذا تكثر الاستفهامات في القصة، تلك التي تدور كلها حول الماضي "كان المدرس يأتي ومعه جرس وسبورة وقلم.

وكان يعلمني الحروف والأعداد ومبادئ الرسم.

(148) السابق ص 60 .

وعندما ينتهي يغلق باب الحجرة ويذهب. وأظل أنا أفكر: من أين يأتي؟ وكيف يخرج؟ وأين يختفي؟... فإن بيتنا لا أبواب له ولا أعرف هل هناك شيء خلف جدرانه.

كنت دائما, وظللت, طوال سبعين ألف عاما من طفولتي أفكر في شيء واحد:

- كيف تولد الورقة من الشجرة, ومع أن الورقة أهم فلماذا تسقط وتذبل؟

ذات يوم جرؤت أن أقول للمعلم:

- ما الذي يجعل الألف أول الحروف, والواحد أول الأرقام ؟ .."

- لماذا نرسم العين دائرة حولها قوسان مغلقان ..."(149)

إن السرد مثقل هنا باستفهامات كثيرة لا مبرر لها, ولم توظف في السرد بصورة جيدة, فمن الأفضل أن يكون الاستفهام ضرورة سردية, ينبت في تربة السرد بصورة طبيعية, لكن إبراهيم عبد العاطي أقحم الاستفهامات على السرد بصورة كبيرة, فالاستفهامات بصورتها السابقة, استفهامات خاصة بإبراهيم عبد العاطي وليست خاصة براوي السرد, أنه يشكك في الماضي بكل ما فيه, حتى مع وصفه لطفولته التي استمرت سبعين ألف عام ظل الاستفهام غريبا على الراوي, وظلت الاستفهامات بعيدة عن الموقف السردى الخاص بالقصة.

الشخصية الرئيسية شخصية تعاني من القهر والكبت, شخصية تتطلع لأشياء جميلة, لكنها تفقدها جميعا.

(149) السابق ص 60 .

وتظل العلاقة مع الماضي علاقة متوترة تمام التوتر في قصص إبراهيم عبد العاطي، علاقة التوتر تبدو واضحة من خلال عدم التواصل مع دعد على الرغم من حبه الشديد لها.

والقصة لا تعرض حدثا متاميا، يبدأ من نقطة البداية ليسيير في طريقه حتى يصل لنهايته، ولكن الحث مفتتا بصورة واضحة وغير مترابط بالمرة، فإبراهيم عبد العاطي يتخذ من القصة قناعا ليصف لنا وعيه الداخلي وما يدور فيه من اضطرابات.

4- المهرج لأحمد البحيري

نشرت جاليري في عددها الأول قصتين لأحمد البحيري هما قصة "المهرج" وقصة "مكان بلا ملامح".

يروى لنا الراوي بضمير الهو قصة المهرج الذي يتخذ موقفا مركزيا طيلة السرد، هو مركز السرد دائما، ذلك السرد الذي يسيير في زمن سردي منتظم من الأقدم إلى الأحدث، الراوي لا يرسم لنا سوى جانب واحد من جوانب شخصية المهرج هو الجانب النفسي فقط، فكل السمات الجسدية غائبة تماما، ويبدأ السرد من خلال تصوير لمشهد المهرج وهو يحاول جاهدا رسم الضحك على وجوه سكان الجبل اللذين جاءوا إلى السهل بحثا عن الضحك، ولما فشل المهرج في إضحاكهم، عاقبوه بكَي مؤخرته بالحديد، علاقة معكوسة بين شخص يحاول إضحاك غيره فيقدمون له العذاب بلا هوادة ودون أدنى شعور بالذنب.

أن العلاقة المهترئة بين المهرج والرجال العشرة تكتمل عندما ينهض ويرجع إلى البيت "ولما أفاق المهرج تحسس مؤخرته ثم نهض. وذهب إلى بيته، فقابله أبناؤه. ونظروا إليه باستنكار. وأقبلت امرأته توبخه. وقالت له أنه طول عمره لا

يصلح لشيء (وكانت هي الأخرى مهرجة) ثم قلبته على وجهه ودهنت مؤخرته بشحم الخراف. (150)

إنها صورة البطل المهزوم، حتى داخل بيته، وعندما يأتي الأصدقاء أصروا أن يروا مؤخرته فأظهرها لهم فتصنعوا الشفقة، وعندما خرجوا سأل أحدهم على من الدور؟

ومن الأمور اللافتة استخدام الكاتب للقوسين، حيث استخدم القوسين ثلاث مرات في النص، المرة الأولى في المقطع السردى الأول "واتخذ الرجال قرارهم بسرعة، (فقد كانت هذه إحدى ميزاتهم النادرة)".

والمرة الثانية في المقطع السردى السابق "أقبلت زوجته توبخه. وقالت له إنه طول عمره لا يصلح لشيء (وكانت هي الأخرى مهرجة) "

والمرة الثالثة وضع بين القوسين كلمة واحدة هي كلمة (مغات) .

وفي مساء اليوم التالي ذهب للمقهى فقدموا له (مغات) في دلالة على فقدان الرجولة فشرب حتى فقد وعيه، ثم مضى يهرج وأصدقاءه المهرجون يضحكون. إن المأساة تنتقل من البطل إلى زوجته التي كانت مهرجة أيضا، وأصدقاءه اللذين سيأتي عليهم الدور حتما، وعندما وقع على الأرض في المقهى حمله أصدقاءه للبيت، فاستقبلته زوجته بالشتائم "وفي نهاية السهرة حمله أصدقاءه المخلصون إلى بيته فاستقبلته امرأته بالشتائم. قال لها إنه يفضل الموت. فطلبت منه أن يخفض صوته حتى لا يستيقظ الأولاد. فذهب إليهم وتحسسهم في حنان ووجد أن طرطور أحدهم قد انزلق من فوق رأسه، فأعاده إلى مكانه. (151)

(150) السابق ص 36 .

(151) السابق ص 36 .

هكذا يظل الموت - الحقيقي والمعنوي - حاضرا دائما في كل القصص القصيرة التي عالجناها حتى الآن وتظل المأساة مأساة الفرد تمتد لتشمل الجماعة أيضا، فأبناء المهرج المعذب مهرجون أيضا، سوف يعذبون في المستقبل لا محالة .

ويظل الحلم أيضا حاضرا في معظم القصص، فالراوي ينهي قصته عن طريق حلم ينجح فيه في إضحاك الرجال العشرة، غير أن حلمه هذا يعد دلالة على جنونه في نظر الجميع.

" ثم ذهب إلى فراشه، وحلم ليلتها أنه نجح في إضحاك الرجال العشرة، ومع ذلك أحرقوا مؤخرته، واستيقظت امرأته على صراخه فقص عليها حلمه فقالت أنه جن .

وفي الصباح قص الحلم على أولاده فقالوا أنه جن. فذهب وقص الحلم على أصدقائه فقالوا أنه جن. فذهب إلى حكيم السهل وقص عليه الحلم فقال أنه جن، فوقف في ميدان وقص حلمه فقال كل الناس أنه جن، فقعد القرفصاء وصار يبكي، حتى أدركته امرأة ودهنت رأسه بشحم الخراف وجرت به إلى البيت." (152)

هكذا تنتهي القصة، واللافت هنا ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة تبدو متناقضة مع جوهر القصة القصيرة التي تلجأ إلى التكتيف والقصر، غير أن التكرار هنا له وظيفة فنية، فتكرار الصيغة، وتكرار الحدث، وتكرار النتيجة لهم وظيفة فنية في تكتيف الشعور عند المتلقي على أن كل الاتجاهات تشير إلى جنون المهرج، فالتكرار هنا يؤدي إلى تكتيف دلالة الجنون، مما يستلزم أن يدهن بشحم الخراف ولكن على الرأس هذه المرة .

(152) السابق ص 37 .

لقد ارتكزت القصة على الشخصية الخاصة بالمهرج بصورة لافتة , فكل أحداث القصة ترسم لنا جزءا في هذه الشخصية, وخاصة جوانبها النفسية الداخلية, لقد عرض لنا الراوي الجوانب النفسية دون أن نسمع للمهرج صوتا أو منولوجا داخليا, وبالرجوع إلى القصة سوف نرصد للمهرج الصراخ في المشهد الأول, وعندما رجع للبيت لم نسمع له صوتا أيضا, الأمر نفسه تكرر عند زيارة أصدقائه له في البيت, وعند لقائهم به في المقهى, وعندما رجع للبيت سوف نسمع صوته للمرة الثانية بعد صراخه في المشهد الأول حيث قال لزوجته أنه يفضل الموت فطلبت منه زوجته أن يخفض صوته .

عندما نام المهرج حلم بأنه نجح في إضحاك الرجال العشرة, ومع هذا أحرقوا مؤخرته, مما دفعه للصراخ مرة ثانية وفأخذ يقص حلمه أربع مرات لأربعة أشخاص مختلفين وعندما اتهمه الجميع بالجنون أخذ في البكاء.

يمكننا أن نرصد أفعال القول الخاصة بالمهرج:

صراخ - تفضيل الموت - قص - قص - قص - قص - بكاء .

هنا يتضح لنا مدى الألم الذي يعتصر الراوي, فكل أقواله لا تخرج عن دائرة الألم, حتى فعل القص الذي استخدمه لأربع مرات يقابل دوما باتهام بالجنون, ربما لأنه قد حلم, أو لأنه استطاع في الحلم أن يضحك الرجال العشرة, أو لأنهم حرقوا له مؤخرته .

5- مكان بلا ملامح :

في العدد الأول نشرت أيضا قصة مكان بلا ملامح لأحمد البحيري, وكما ارتكزت قصة المهرج على أحد مقومات القص, هو الشخصية الرئيسية, تلك التي تعنونت القصة بها, ارتكزت قصة مكان بلا ملامح على مقوم آخر, هو المكان, وتعنونت القصة بها.

" كانت عاصفة ترابية على القاهرة، فعرفت أن الربيع قد أقبل" (153)

القاهرة إذن هي مكان هذا الفضاء السردي، المكان هنا سيد المقف السردي فالراوي الأنا عرف الزمان بعد أن دلت عليه القاهرة عندما كساها التراب. والزمن هو العدو الأول للراوي فهو دائما يكرر جملة "لمجرد قتل الوقت" ست مرات في القصة.

فشخص القصة ثلاثة لا غير، لم يجتمع الثلاثة أبدا معا، فوجود الراوي مع أحدهما يعد مؤشرا على غياب الثاني ذلك الذي يشكل موضوع الحديث بين الحاضرين. القادمان يأتيتان من مكان غريب ويذهبان دوما إلى مكان غريب.

" لمحت أحد أصدقائي ينتظر الأتوبيس مثلي، فذهبت إليه، وربت على كتفه فنظر إلي وابتسم في شحوب. وقال إنه أتى من مكان غريب. فتصنعت الدهشة وسألته عن التفاصيل بدون أي رغبة حقيقية في أن أعرف ... ولكن لمجرد قتل الوقت، فقال إنه مكان غريب جدا، وأنه كان يشعر طول مدة وجوده فيه بشعور غريب جدا. وأنه لا يستطيع أن يقول أكثر من ذلك. ولما طلبت منه - لمجرد قتل الوقت - أن يصف لي المكان قال إن هذا المكان ليست له أي ملامح مميزة. فقلت له أنني كنت أظن أنه ليست هناك أي أماكن غريبة لم أرها فقال لي أنني واهم بلا شك. وأقبل الأتوبيس وركب صديقي" (154)

إن ذلك المكان الذي بلا ملامح جعل كل شيء في القصة بلا ملامح أيضا حتى العلاقات بين الشخص الثلاثي فهي مشاعر بلا ملامح "وفكرت في صديقي ذي الابتسامة الشاحبة، واكتشفت بعد تفكير طويل أنني لا أستطيع أن أحبه، وكذلك لا أستطيع أن أكرهه." (155)

(153) السابق ص 37 .

(154) السابق ص 37 .

(155) السابق ص 38 .

هكذا ينتهي المشهد الأول ليبدأ مشهد ثاني، في تقنية أشبه بتقنيات السينما، الراوي وفتاة لا نعرف عنها شيء سوى أن الراوي قد قابلها يوما في بورسعيد، فبورسعيد تمثل لنا مفتاح شفرة الدلالة لهذه الفتاة إنها رمز للوطنية والكفاح المصري، "وكننت مازلت أنتظر عندما لمحت فتاة نحيفة بدرجة غير عادية تنتظر هي الأخرى، وفكرت في أنني لو ذهبت إليها وجاذبتها أطراف الحديث لمجرد قتل الوقت فقد أستطيع بعد ذلك أن أستدرجها إلى حجرتي. فذهبت إليها وربت على كتفها فنظرت إلي وابتسمت ابتسامة شاحبة. واكتشفت أنني قابلتها يوما في بورسعيد. قالت لي أنها ذاهبة إلى مكان محدود ومحكم الانغلاق على نفسه. فقلت لها إن هذا المكان مناسباً تماماً في جو مثل هذا. وسألتها عما إذا كان هذا المكان هو مأواها فلم تجب. واكتشفت أن عينيها واسعتان بدرجة غير عادية فمضيت أحملق فيهما وإذا بها هي الأخرى تحملق في عيني. فقلت لها إن عيناها الواسعتين غير مناسبتين للمرة لجو مثل هذا، لأنهما سوف تبلعان كمية كبيرة من الأتربة. فقالت أنها قد تعودت على ذلك وأنها ستغسلهما باستمرار بالدموع، فإن غددها الدمعية قوية تماماً" (156)

هنا يرسم لنا الراوي شخصية الفتاة في إسقاط على مصر تلك التي امتلأت عيناها بالتراب، وأصبحت غددها الدمعية قوية تماماً. تلك التي صار مأواها مكان محدود ومحكم الغلق.

بعد ذلك نلاحظ تكرار من نوع آخر فالراوي سوف يكرر كل أقوال صديقه الذي تركه منذ قليل في إشارة إلى حالة الرتابة والملل الذي سيطر على الجو العام الذي عاشه كاتب النص فلم يعد هناك أي فرق بين الراوي وصديقه، وانعدام الفروق يشير إلى أن الشخصيات أيضاً أصبحت بلا ملامح مثلها مثل الفضاء السردى في النص .

(156) السابق ص 38 .

"وحاولت أن أقول أي شيء لمجرد قتل الوقت, فقلت لها أنني آت لتوي من مكان غريب, فدهشت وسألتي عنه فقلت لها إنه مكان غريب جدا, وأني كنت أشعر طول مدة وجودي فيه بشعور غريب جدا, وأني لا أستطيع أن أقول أكثر من ذلك. ولما طلبت مني أن أصف لها هذا المكان قلت لها أنه مكان بلا أية ملامح مميزة, وفجأة بدأت عيناها تدمعان بغزارة"⁽¹⁵⁷⁾

عندما أصبح المكان بلا ملامح بدأت الفتاة في البكاء بغزارة, لم يكن البكاء بسبب العاصفة والتراب, لكنه كان عندما فقد المكان ملامحه.

إن الراوي يتخذ من المشهد الأول مرتكزا للمشهد الثاني فيكرر في الثاني ما جاء في الأول, والاختلاف الوحيد هو جعل الكلام على لسان الراوي وليس على لسان صديقه, وفي المشهد الثالث سوف يكرر كلام الفتاة ولكن على لسان صديقه هذه المرة. حيث ينتظر الراوي الأتوبيس, ذلك الذي لا يركبه أبدا مهما تكررت انتظاراته له.

فبعد أن ينتهي المشهد الثاني بنفس نهاية المشهد الأول بركوب الفتاة للأتوبيس, يبدأ المشهد التالي مثل سابقه "وبعد أيام لا أتذكر عددها, ولكني متأكد من أنها لم تزد عن أسبوع, كانت عاصفة ترابية تهب على القاهرة, فعرفت أننا ما زلنا في فصل الربيع. وكنت واقفا أنتظر الأتوبيس - فشعرت بيد تربت على كتفي, ونظرت فوجدت صديقي الشاحب الابتسامة, فابتسمت. وقال لي أنه ذاهب إلى مكان محدود ومحكم الانغلاق على نفسه. فقلت له إن هذا يكون مكانا مناسباً تماماً في جو مثل هذا . وسألته عما إذا كان هذا المكان هو مأواه فلم يجب فطلبت منه أن يصف المكان فقال إنه بلا ملامح مميزة فسألته(لمجرد قتل الوقت) عما إذا كان يعرف فتاة نحيفة بدرجة غير عادية وعيناها واسعتان بدرجة غير عادية وغدها الدمية قوية تماماً وكانت في وقت ما ببورسعيد قال

⁽¹⁵⁷⁾ السابق ص 38 .

(ربما) فقلت لمجرد قتل الوقت أنني أعرف هذه الفتاة وأنني قابلتها عند محطة الأوتوبيس، وأنها كانت ذاهبة إلى مكان محدود ومحكم الانغلاق على نفسه فقال لي (ربما) وأقبل الأتوبيس، فركبت الفتاة، وأقبل الأتوبيس فركب صديقي.⁽¹⁵⁸⁾

هنا تكررت جملة وأقبل الأتوبيس فركبت الفتاة وأقبل الأتوبيس فركب صديقي، هما يركبان نفس الأتوبيس ويتجهان نفس الاتجاه ولكنها غريبان كل الغربة عن بعضهما، فنفس المشهد سوف يتكرر، هذه المرة بين الراوي والفتاة وسيسألها نفس السؤال وسوف تقدم له نفس الجواب (ربما) ذلك الجواب الذي يتساوى مع عدمه تماما.

وقد أثر المكان بصورة كبيرة على شخوص القصة الثلاثة، فأصبحوا مثلهم مثل المكان بلا ملامح واضحة، فالشخصية السردية لها ثلاثة جوانب، الجانب الجسدي والنفسي والجانب التواصل والملاحظ أن هذه الجوانب الثلاثة متشابهة بصورة كبيرة عند الشخوص الثلاثة، والاختلاف أحد أهم السمات التي تركز عليها كينونة العلامة اللغوية، ذلك الذي بغيا به تغييب الحياة عن العلامة اللغوية، كذلك الشخصية بوصفها علامة في اللغة السردية يجب أن تختلف عن غيرها من العلامات الأخرى - الشخوص الأخرى - غير أن حالة الرتبة الكئيبة التي غلفت الحياة المصرية بعد الهزيمة في السابع والستين أثرت بدورها على مقومات السرد القصصي في هذه الفترة، ففي أكثر من قصة نجد حالة التطابق التام بين الشخوص وبعضها البعض، وفي قصة إبراهيم عبد العاطي تحدث حالة استنساخ الشخوص فالبطل وصديقة صورتان لشخصية واحدة، غير أن هذا الاستنساخ سرعان ما يختفي مع نهاية السرد عندما تتوحد صورتان مرة أخرى. الأمر نفسه سوف نجده في قصة إبراهيم منصور " الحزن من الجانب ومن الأمام".

(158) السابق ص 39 .

الحزن من الجانب ومن الأمام

قصة إبراهيم منصور المنشورة في العدد الثاني من جاليري⁽¹⁵⁹⁾ 68 تركز على الحوار فالقصة قصيرة بصورة لافتة عن كل المحاولات القصصية السابقة، حيث أن عدد كلمات القصة مئة وواحدة وأربعون كلمة فقط .

أما الملمح الثاني في القصة فهو أن الحوار يشغل القصة القصيرة من بدايتها إلى نهايتها، وتغلب على جمل الحوار القصر الشديد فمعظم جمل الحوار تتكون من كلمة واحدة أو كلمتين.

وطرفي الحوار هنا هما الراوي و شريكه في الحوار، غير أن الشخصيتين ما هما إلا شخصية واحدة فالمشاعر واحدة، والأفكار واحدة بصورة تجعل الحوار حوارا من ناحية الشكل فقط أما من ناحية المضمون فالحوار منولوجا مسرحيا بامتياز .

لم يقدم لنا الراوي سردا تقليديا للقارئ وإنما قدما حوارا فقط ، فالشخصيات والزمان والمكان والحدث تظهر بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار، حيث يعكس الحوار حالة من الحزن التي تسيطر على الجو العام للقصة وعلى مشاعر الراوي بصورة تجعل من القصة تقترب كثيرا من الشعر الغنائي.

قسم إبراهيم منصور القصة إلى قسمين عنوان الثاني منه بالرقم 2 تبدأ القصة مباشرة دون أي تمهيد.

" كنت حزينا وكنت أعبر الشارع .

وقال:

- إسماعيل .

(159) في نفس العدد نشرت المجلة قصيدة ليسري خميس الذي ترجم عددا من المسرحيات الألمانية الحديثة للغة العربية منها مارا- صاد .

ووجدته بجانبني . لعل الحزن يذهب .

قلت:

- أهلا . إزيك . فينك إزي الصحة؟

وقال هو معي

- أهلا . حمد الله على السلامة . الحمد لله.

ازيك انت" (160)

بعد هذا الحوار الذي يعكس توحيد الشخصيتين الأمر الذي يتضح من تشاركهما نفس الجملة في نفس الوقت ،يتوقف الحوار ليتدخل الراوي بسرد قصير للغاية " وسرنا معا . حزينيين . وكان الشارع كله حزينا . الحزن بحر . حزن أم . ابتسامة من فم واسع " .

هنا تظهر اللغة بصورة شعرية تماما يمتزج فيها كل شيء بطعم الحزن حتى الابتسام أيضا . ويجب علينا أن نفرق بين الراوي بوصفه أحد أطراف الحوار والراوي بوصفه راويا للقصة ، فالأول يظهر في الحوار فقط ، هو شخصية داخل النص ، أما الثاني فوظيفته السرد ، السرد فقط .

يعد ذلك يظهر الحوار مرة أخرى

" قلت :

- فينك ؟

قال والحزن يتدافع من فمه :

- فينك أنت ؟

قلت:

(160) جاليري العدد الثاني؟؟؟ ص 19 .

- في الدنيا

أنا واثق أن الحقول أيضا حزنها أخضر

قال:

- يا سلام دنيا.

كان الشارع أيضا مزدحما بالحزن وقلت:

- تشرب شاي؟ أنت فطرت؟

أجاب بالإيجاب.

الحزن ينكمش ولكنه لا يذهب⁽¹⁶¹⁾

هكذا يتداخل شخصية الراوي بين جمل الحوار الثنائي الشكل الأحادي الجوهر، وفي كل مرة يكون الحزن مركز التعليق السردى بصورة تجعل من الحزن يحيط بالحوار من الأمام ومن الجانب كما يشير عنوان النص. ثم يفصل الكاتب بالرقم 2 ليبدأ مشهداً حوارياً جديداً، لكن جوهر الحوار هو الحزن أيضاً، ومن اللافت أن ظاهرة التكرار اتخذت أشكالاً متنوعة في القصة القصيرة المصرية بعد الحرب، فتارة يظهر التكرار على المستوى اللغوي حيث يتم تكرار كلمات معينة أو جمل معينة، وتارة يظهر التكرار على مستوى الشخصيات فتظهر السمات الخاصة بشخصية ما بصورة مطابقة لشخصية أخرى، وتارة يكون التكرار على المستوى السردى كله فيتم تكرار مقاطع سردية كاملة مع تغيير شخص المقطع السردى.

2

لم أكن أعبر الشارع ولكني كنت حزينا وقال في حزن:

(161) السابق ص 19.

- إسماعيل.

قلت له وقد وجدته حزينا كعيني سحلية .

- أهلا. ازيك . فينك. إزي الصحة؟

وقال هو وكأن الأمر قد أصبح لا يطاق:

- أهلا و الله يسلمك. عال. الحمد لله.

يا إلهي. هذا العالم حزين." (162)

هنا يتكرر الحوار نفسه مع وجود بعض الفروق التي لا تسمح بأن يتبدل الحزن فالراوي هنا لم يكن يعبر الشارع ولكن ظل الحزن قائما، وشريكه في الحوار هذا يصاحبه أينما ذهب، ويدهامه بالنداء عليه دائما، بصورة تجعلنا نتصور هذا الشريك ما هو إلا هو الراوي نفسه، ذلك الذي سأم الحزن وسأم الحياة بل وسأم نفسه في النهاية بصورة تجعل الحوار ينتهي سريعا هذه المرة.

إن هذه الحالة تتناسب تماما مع الجو العام بعد النكسة، فالشعب كان عنده رغبة جارفة للحرب وطرد الصهيوني المحتل، غير أن الأمر لم يكن سهلا، لإعادة بناء الجيش تطلب وقتا، ولم يكن الشعب قادرا على الصبر لفترة أكبر.

زمن الحكي هنا قصير للغاية، وزمن الحكاية مجهول تماما بصورة تقترب بنا كثيرا من القصة القصيرة جدا التي ظهرت في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي، الأمر نفسه سوف نجده في كتابات القصة القصيرة الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية، كما هو الحال عند فولفجانج بورشرت في قصته "رجلان".

ومن الأمور اللافتة أيضا ظهور الجمل العامة في الحوار، الأمر الذي لم يكن مألوفا في السرد التقليدي.

(162) السابق ص 19.

وبمقارنة بسيطة لجمل السرد مع جمل الحوار سنجد أن بينهما تداخلا
واضحا فدائما ما تتدخل الجمل السردية بين الجمل الحوارية.



عابد الثلاثة :

قصة الراحل يوسف القط - مات متجمدا من البرد في إحدى حدائق دمياط في الثمانينيات - نشرت في مجلة جاليري بعدها الثاني. (163)

الراوي الأنا يبدأ من خلال جملة " كان هناك الصوت ... " وتنتهي بجملة " قال الصوت إلى أين؟ " فالقصة كلها تدور بين الجملتين سؤال موجه إلى الراوي عن وجهته، فأني طريق سوف يتخذ؟ تظل النهاية مفتوحة دون إجابة واضحة .

فالراوي لا يعرف أي طريق سوف يتخذه ويبدأ سرد الراوي هنا بجملة تشير إلى أن الراوي مضطرب تماما، ليس على يقين من الحكاية ، وهي ظهرت ظهرت في قصة أصلان من قبل. "يقال أنني عندما خرجت من بطن أمي، بكيت ثم ضحكت....، ثم قهقت ...وقالت أمي أنني مثل جدي "العربي".

تذكرت بطاقتي الشخصية ... كنت قد نسيتها على المنضدة ، فعدت أدراجي لأحضرها ... أنا من مواليد عام 1948 ... (164) يظهر لنا جليا من هذا المقطع استخدام الكتاب لعلامات الترقيم بصورة مختلفة حيث تنتهي بعض الجمل بنقطتين وليس بنقطة واحدة، ودائما ما تشير النقطتين إلى اختصار مسافة زمنية داخل زمن الحكاية، حيث تفصل بين الضحك والبكاء والمسافة الزمنية التي

(163) ولد ببني سويف ومات بدمياط ، نشرت مختارات من قصصه في كتاب " 9 قصص " سلسلة أقلام عام 1980 جمع الشاعر محمد علوش بعض أعماله في كتاب " تحت السقف ، عالم يوسف القط القصصي " سلسلة رواد العدد 68 سنة 2001 ، نشرت قصة " الصيد " في كتاب " 9 قصص " عام 1980 وفي كتاب " القصة القصيرة في دمياط " سلسلة الرواد العدد 25 سنة 1990 ، أقام نادي أدب دمياط حفل تأبين له في الثالث والعشرين من يناير سنة 1986. نشر الأديب سمير الفيل شهادته عن الراحل يوسف القط في كتاب " تحت السقف " جاء فيها " كان قد خاصم الدنيا كلها وأعطاهما ظهره ، يمشي غاضبا محثا أحجار الطريق متأبطا كتباً لن يقرأها في لحظات الصفاء . تصعد إليه في غرفته فوق السطح يهز رأسه ولا ينبس بكلمة واحدة . حاول أصدقاؤه أن يستعيدوه ، أن يغزوا صمته ويحركوا موهبته ثانية، لكنه اعتصم بالصمت ، وقرر أن يهجر الكتابة هجرا جميلا ، وأن يشتم الجميع بلا سبب ... وجده ميتا في الحديقة العامة المطلة على نهر النيل ، ظل في ثلاجة المستشفى ثلاثة أيام قبل أن يفتنوا إلى شخصيته فقد كان بلا بطاقة أو أي أوراق تثبت هويته ، وأنت أخته من مدينة بعيدة ودفنته . (164) جاليري العدد الثاني ، ص 27 .

تذكر فيها أين وضع بطاقته, كان من الممكن أن يعبر عن ذلك عن طريق الكلمات بقوله مثلا فكرت لفترة, تذكرت أنني قد وضعتها على المنضدة .

الراوي مثل جده العربي, وولد عام 1948 تاريخ نكبة فلسطين, فالراوي هنا رمز لكل فرد عربي في هذه الفترة. ولم تذكر هذه المعلومات بصورة مباشرة, بل تصدر الفعل "تذكرت" هذا المقطع السردي في إشارة لنسيان الراوي لهذه المعلومات أو تناسيها.

ومع تحديد زمن الحكاية بقي المكان محاطا بقدر كبير من التعميم فنحن لا نعرف إلا أنه كان في بيته.

بعد ذلك يوظف الراوي مقطعا سرديا يزيد عن ربع النص ليصف لنا الجو العام الذي يعيشه الراوي " وأنا نازل أقفز وأصفر ... وأغني لحنا شائعا هذه الأيام ... تسمعه على جميع الموجات وعلى جميع الاسطوانات ... وتراه على جميع الشاشات, كبيرها وصغيرها ... وتقرأه في المجلات المصورة, والتي بلا صور ... وتراه على واجهات المحلات, وعلى أسطح المنازل ... وحيطانها, حتى وراء الجدران حيث يحتجب الناس بعد يوم شاق طويل ... يطلبون الراحة ويتوسدون الحشايا ... تلمحه في عيون الناس, أينما سرت ... أينما ذهبت ... شبانا كانوا أو شابات ... شيوخا ... كانوا أو كهولا ... يصدرك في الكباريهات... في عيونهم ووجودهم, قبل أن تتقارع الكؤوس ... حتى في الكازينوهات والحدائق, حيث يخرج الناس إلى النزهة ... هربا من الفراغ ... والملل".⁽¹⁶⁵⁾

⁽¹⁶⁵⁾ السابق ص 27 .

إنه إسقاط واضح على اللغة التي انتشرت في الستينيات والصوت الواحد الذي لا يسمح لغيره النفاذ، ونلاحظ هنا أن النقطتين أصبحتا يتوسطان الجملة الواحدة بعد أن كانا يظهران قبل ذلك في نهاية الجمل.

بعد ذلك يصف لنا الراوي إحساسه الداخلي. ذلك الإحساس الذي يملأه التناقض بصورة تعكس حالة التوتر الشديد الذي عاشها المبدع المصري بعد النكسة حيث يصف لنا مشهدا يدور بعد منتصف الليل على السلم الغارق في الظلمة هنا حيث ينتهي ذلك اللحن الذي يصبغ الحياة بأثرها كما وصفه في المقطع السابق. "أنا أحب الظلام والنور ... الأسود والأبيض ... الأحمر والأزرق .. أحب الصرصار والعقرب ... القنفذ والثعبان ... أحب القط والفأر ... الكلب والثعلب ... الجمل ... وكل شيء حي. الشرق والغرب ... الشمال والجنوب. قمة السلم وأسفله"⁽¹⁶⁶⁾

أنها حالة من العدمية تلك التي تتساوى فيها الأضداد بصورة غريبة، وقد تكون الحالة التي يصفها الراوي لنا نتجه عكسية لحالة اللون الواحد والاتجاه الواحد التي وصفها في المقطع السابق، فالراوي قد سأم من الرتابة الشديدة التي تسيطر على العالم الخارجي بصورة جعلته يعشق الشيء وضده، لا لشيء سوى الانفكاك اللاجديد التي تسيطر على العالم الخارجي .

إن السرد يتوقف تماما في هذا المقطع، ليصف لنا الراوي مشاعره وأحاسيسه المضطربة .

حتى هنا نحن مع الراوي في بيته، لم نخرج إلى الشارع، ذلك الخروج الذي سيكون مصحوبا بالمطر، ذلك الخروج الذي يعكس لنا حالة من الصراع الشديد بين الراوي والمجتمع "عندما خرجت إلى الشارع كانت الدنيا تمطر ..

⁽¹⁶⁶⁾ السابق ص 27 .

والرياح تعوي ككلب مسعور أطلق صراحة ... تعوي عواء ... غريبا ... فولا -
فو - فو - لا - ف - و - ل ... تسحبني إلى الخلف ... ألم ملابسي على
جسدي وأتقدم ... فتسحبني إلى الخلف من جديد ... فولا - فو - لا - ف - و -
ل ... فيسح المطر على رأسي. ويسيل على وجهي ويتسلل من فتحات ملابسي
... ويغرقني من قمة رأسي إلى أخمص قدمي ... الرياح لا تعرف أنني أحب
المطر ... (167)

هنا يوظف يوسف القط أصوات العواء ليضيف جوا من الرعب والخوف
على المشهد، ويستمر في توظيف العلامات غير الكلامية مثل تقطيعه لصوت
العواء، فاللغة القديمة لم تعد قادرة على التعبير عن الحالة التي يصفها لنا الراوي،
وعلى الرغم من استخدام الرياح لسلاح المطر لكي تخيف الراوي سنجد الراوي
يفاجأها بأنه يحب المطر .

" أنا أحب الصيف والشتاء ... الدفء والبرودة ... الربيع والخريف سمعت
الصوت نظرت إلى الخلف ... كان هناك الصوت ... لو كان هناك أحد في
الطريق، لما فتحت فمي أستقبل به القطرات المنهمرة .. مطر - مطر - مطر -
طر ... طر ... طر ... طر ... طر ... طر ... طر ... طر ... طر ...
طر ... طر ... (168)

مرة أخرى يصف لنا الراوي شعورا مضطربا يحب فيه الأشياء وضدها،
ويستخدم أيضا صوت المطر بصورة متقطعة في دلالة على حالة النفسية
المهترئة، وعلى الرغم من تصريحه السابق بأنه يحب المطر سوف يحاول
الاحتماء منه

(167) السابق ص 28.

(168) السابق ص 28.

" ثم خرجت أحتمي بشرفات المنازل ... من شارع إلى شارع وأنا أجري ...
كنت وحيدا كنت وحيدا ... كنت وحيدا. (غطست الشمس وراء السحب, غامت
الدنيا فجأة ... اختفى ضوء الحياة ... واكتست الدنيا برذا رمادي ... وران على
المكان صمت أخرس ... فلا همسة ولا نأمة ولا أنفاس تتردد ... وعندما ظهر
الملك تسبقه المهابة والجلالة ... هلل الكل في نفس واحد :

يحيا الملك ... يحيا الملك ... ثم خروا ساجدين)" (169)

هنا نلاحظ التكرار لجملة كنت وحيدا لثلاث مرات وأتبع هذا التكرار بصورة
وضعها بين قوسين في أحكام للعزلة التي فرضها على نفسه بعيدا عن الناس
الذين يهللون في صوت واحد يحيا الملك وبخروا ساجدين.

تلك الصورة التي ينهيها الراوي بقوله وانقطع الخيط ليعود لحالته هو تلك
الحالة التي تجعله يسير من شارع إلى شارع ليستقر به المطاف في شارع
الحرية, بعدها يدور حوار بينه وبين الصوت الذي يصاحبه من بداية القصة.

" وانقطع الخيط ... عدت إلى نفسي عندما دخلت في شارع طيبة ... ومن
حارة إلى حارة ومن شارع إلى شارع ... دخلت في شارع محمد فريد ... ووصلت
إلى نهايته ... ومشيت في شارع الحرية ... وانقطع المطر وسمعت الصوت" (170)

هنا يستخدم يوسف القط أسماء لها دلالتها بداية من طيبة وهو اسم مصر
في العصر الفرعوني, ثم محمد فريد وهو مناضل وطني, ليصل إلى شارع الحرية
هنا فقط ينقطع المطر الذي يفر منه لتنتهي القصة بمحاولة الصوت أن يقيم
حوارا مع الراوي ولكنه يظل حوارا منقطعا حيث يقابل الراوي نداءات الصوت بلا
اكتراث وفي النهاية يقابل سؤاله بلا جواب .

(169) السابق ص 28 .

(170) السابق ص 28 .

"قف يا سيد ...

لكني جلست ووضعت ساقا على ساق ...

وتصاممت .

- يا سعادة البيك ...

ونزلت الساق من على الساق ...

- يا مفضل ... يا مهذب ...

رحت أدور حول نفسي في دائرة ... أدور , وأدور ... كالنحلة . الخيالة .

- يا وجيه يا شريف ...

أدور ...

- يا جناب الشيخ

دوراننا ..

- يا خواجه ...

أدور ...

- يا أفندي ... يا حضرة ...

دوراننا, أدور, وأدور حول نفسي ... كالفنار ... على شاطئ مهجور ...

- قف لنتحدث ...

طول القطر ينقص ... ينقص ... ينقص. جلست, عدت إلى ما كنت عليه.

قال الصوت "إلى أين" (171)

(171) السابق ص 28 .

هنا يقوم الصوت باستدعاء كافة الألقاب التي شهدتها مصر في فترة ما قبل الهزيمة، لكن الراوي يدور في إشارة لرفضه لكل هذه الألقاب وعندما يتوقف المطر يدعوه الصوت للحديث ويسأله إلى أين فلا يجيب، إنه تصوير للواقع المصري بعد النكسة واختلاط الرؤى، تلك التي جعلت الطريق ضبابيا لأقصى درجة.

فالماضي هنا حاضر بصورة واضحة داخل القص، والحاضر متواري تماما، فالحاضر هنا غير واضح المعالم فالشخصيات التي تسكن عالم الحاضر لا شكل ولا وصف لها، فالراوي ليس أفنديا، كما أنه ليس خواجه، وليس شيخا أيضا، وشريكه في الحوار لا يستطيع أن يتواصل معه في حوار، أما الماضي فشديد الوضوح، فهناك ينقطع المطر ويجد الراوي الحرية، في الماضي فقط. أما الحاضر الذي يهرب منه الراوي فحاضر يملأه هتاف الجميع "يحيى الملك"

ومن الأمور اللافتة هنا أن القصة تركز على شخصية الراوي فقط، فالشخصيات الأخرى لا تظهر إلا في مواضع قليلة جدا من القص، كما أن الشخصية الثانية، شخصية الصوت يمكننا أن نصفها بأنها شبه شخصية، فنحن لا نعرف لها أي وصف جسدي أو نفسي واضح، كما أن تفاعلها يكاد يكون منقطعا غيرها من الشخصيات.

ويمكننا أن نصف شخصية الصوت بأنها ضمير الراوي وليست شخصية منفصلة عنه، ذلك الضمير الذي يطارده أينما سار، يطارده بأسئلته ونداءاته المتكررة، غير أن الراوي لا يعيره اهتماما، لأنه بالفعل لا يستطيع أن يرد على سؤاله إلى أين يذهب.

إن لغة القص الخاصة بيوسف القط تمتاز بقصر الجملة وعلى الرغم من قصر الجملة تمتاز بكثافة المعنى، لغة بسيطة وقريبة من الاستخدام اليومي، إلا

في مواضع قليلة والجملة السردية ترسم لنا صورة واضحة من غير إسهاب في التفاصيل، صورة تعتمد على الإيحاء والرمز بدلا من الشرح والإغراق في التفاصيل.

قصة الصيد ليوسف القط (172)

وليوسف القط قصة أخرى يظهر فيها يعالج فيها الهزيمة بصورة رمزية بعنوان الصيد:

"كانت الحجرة مستطيلة الشكل، محدودة، وكان شباكها مفتوحا، بلا حدود، وكان بداخلها طفل غارق في البكاء. كان الطفل ممددا على الأرض، يهمش الهواء بقدميه، وهو يبكي وكان لبكائه معنى كالكلام."

يرسم لنا يوسف القط المكان السردى فالطفل الباكي في الغرفة، يشير إلى أرض الوطن التي تركت مشاعا وسط بكاء طفل له معنى الكلام.

وقد تكرر الفعل كان خمس مرات في هذا المقطع السردى القصير مما أثر على السرد فورود الفعل كان بهذه الصورة المتتالية يزيد من بعد المسافة الزمانية بين الحكاية ومتلقيها.

هنا يظهر السرد بلغة الشعر، خاصة في ظل هذه الجمل القصير المتتالية في تناسق كمي، وإذا حذفنا الفعل كان وغيرنا طريقة الكتابة لأصبح السرد قريبا جدا من مقاطع الشعر لا ينقصه سوى الانتظام في تفعيلية شعرية:

الحجرة مستطيلة الشكل

محدودة

(172) نشرت قصة "الصيد" في كتاب "9 قصص" عام 1980 وفي كتاب "القصة القصيرة في دمياط" سلسلة الرواد العدد 25 سنة 1990. كما نشرت القصة في كتاب "تحت السقف. عالم يوسف القط القصصي". إعداد: محمد علوش. فرع ثقافة دمياط، 2001، الصفحات 90، 91، 92.

شباكها مفتوح

بلاحدود

بداخلها طفل

غارق في البكاء

الطفل ممدد على الأرض

يهمش الهواء بقدميه

يبكي

لبكائه معنى كالكلام

"عندما هبط الليل، حط على حافة الشباك طائر بشع. كان في حجم الطفل بل أكبر. وكان أزرق الجسد ضارب إلى السواد. نظر إلى الطفل طويلاً ثم استدار، وفرد أجنحته، ثم رفرف، طائراً في الفضاء."

نحن أمام سرد يتوالى في شكل عدد من الصور المتتالية، فبعد الصورة الأولى التي ترسم لنا صورة الطفل وحده، تظهر الصورة السردية الثانية مكملتها للصورة الأولى، فالطائر أحد أركان الصورة الجديدة يظهر في الصورة فيقوم الراوي بسرد وصفي له طوال المقطع السردى.

ويتم تشكيل الزمن السردى، فالوقت هو الليل، الوقت المفضل للطائر الأسود في التهام ضحاياه. الطائر يستكشف الأجواء فالطفل وحيد، لكنه يحتاج أن يتأكد من أن الفريسة بمفردها.

"كان الليل قد لف الكون في غلالة سوداء داكنة، وكانت البلدة نائمة في ثبات عميق. لا صدى إلا صوت نباح الكلب. تجتمع ثم تنفض، تتبجح ثم تتبجح. عاد الطائر وحط على حافة الشباك، وكان الشباك ما زال مفتوحاً بلا حدود."

والآن يتم تصوير الفضاء السردي بصورة تامة، فالمدينة نائمة، الشوارع خالية إلا من النباح، والشباك مفتوح، إننا الآن أمام نص سردي يتشابه مع ما يطلق عليه في المسرح النص الجانبي أو الهامشي " والنص الهامشي يحتوي على كافة الملاحظات التي يتم من خلالها وصف خشبة المسرح وكافة الإرشادات الخاصة بالإخراج، تلك التي يتم كتابتها بخط طباعي مختلف أو بين قوسين، ذلك حتى يكون مختلفا عن النص الرئيس الخاص بكلام الشخص. "(173)

وفي وسط هذا الجو لم يكن يسمح لأحد بالحديث سوى الكلاب، فلا نسمع غير نباحها، في حين أن الشباك مفتوحا بلا حدود.

"حاصر الطائر الطفل بين شعاعي عينيه فازداد الطفل بكاءً. نظر الطائر خلف ظهره، ثم اعتدل وسأل الطفل قائلاً: لماذا تبكي؟

وأوأ الطفل قائلاً: خرجت أُمي هذا الصباح مع رجل، ولم تعد.

. هل هو أبوك؟

. لا .

هز الطائر ذيله، وقال : رجل غريب إذن .

نظر خلف ظهره، ثم اعتدل وسأل الطفل: أين أبوك؟

وأوأ الطفل قائلاً: لا أعرف .

. هل هو في الحقل ؟

. لا أعرف .

. هل هو في المصنع؟

(173) Einführung in die Literaturwissenschaft S 178.

. لا أعرف .

. تاجر؟

. ربما.

وعاد يهمش الهواء بقدميه، بينما تحرك الطائر في مكانه، ثم قال في شبه همس:
أين أبوك إذن؟

وعاد يهز ذيله، وسأل الطفل: أليس لك أب؟

. ربما.

. أنت بلا أم، ولا تعرف لك أبا. أنت صيد سهل.

وفجأة انقض على الطفل، وأكل قدميه ويديه، ثم عاد إلى مكانه على حافة الشباك، ولم يلبث أن فرد أجنحته، ثم طار، وترك الطفل يبكي ألماً، والدم يسيل منه ."

هنا بعد أن رسم يوسف القط حدود المكان والزمان ورسم شخوص القصة، بدأ الحوار ولحظة الهجوم، في تقنية أشبه بتقنيات المسرح، فالقصة تبدأ بتمهيد ثم تتصاعد الأحداث لتصل إلى قمته ثم تبدأ الإثارة في الهبوط لنصل لنهاية القصة، الأمر الذي أطلق عليه مثلث الدراما التقليدية الذي تحدث عنه جوستاف فرايتاج باستقاضة في كتابه تقنيات الدراما.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحوار مثل أحد الركائز التي ارتكز عليها القص بعد هزيمة السابع والستين. فالحوار يشير دائماً لغياب الراوي، حيث تقوم الشخوص بعرض رؤيتها للعالم مباشرة دون وسيط ينقلها، فغياب الراوي عن السر يشير في الكثير من القصص لحالة من الشك، تلك التي تغطي على السرد، أشبه بحالة الشك الديكارتية، فلم يعد للراوي في عالم السرد فاعليته القديمة التي تسمح

له بأن ينقل للمسروود له كافة التفاصيل داخل العالم السردي، فالحظة السابقة، لحظة التهام الطائر الأسود للطفل الرضيع - لحظة الهزيمة المصرية - لا تحتل أن ينقلها الراوي عن طريق السرد، إنها لحظة تصاعد الدراما لقمتها، وهذه اللحظة لا يحتمل سوى النقل المباشر، المباشر فقط، أما تسجيلها عن طريق الراوي فلا محل له من السرد.

"مر يومان كأنهما سنوات على الطفل الوحيد. عيناه تتحرك، لكنه لا يبصر. عاجز عن الحركة، عاجز عن الدفاع عن نفسه. كان ما زال يصيح ويبكي، وكان الدم قد تجمد على الرسغين وعلى الصدر، والبطن والفخذين، وعلى الساقين، وعلى الأرض بجانبه ذراعان وساقان من الدم. تجمد.

وعندما هبط الليل، في اليوم الخامس ... حط على حافة الشباك طائر بشع كان رأسه في حجم رأس الطفل، بل أكبر، وكان أزرق الجسد، ضارب إلى السواد، وما أن لمح الطفل، حتى أخذ يصيح باكيا. استدار الطائر ثم فرد أجنحته. رفرط طائرا في الفضاء.

كان الكون غارقا في بئر تضرب فيه الظلمة الحالكة السواد. وكانت البلدة غارقة في سبات عميق لا صدى لصوت إلا نباح الكلاب. تجتمع لتتبع وتنفض وهي تتبج.

عاد الطائر وحط على حافة الشباك، وكان الشباك مازال مفتوحا وبلا حدود.

ابتدري الطفل قائلا في صوت يقطر دموعا: لقد عادت أمني لكنها هزيلة ضريبة تسير على هدي عكاز، أسمعها صوتي، لكنها خرجت ولم تعد.

تحرك الطائر في مكانه، وقال كالمخاطب نفسه: أنت بلا أم ولا تعرف لك أبا. أنت صيد سهل.

وفجأة انقض على الطفل، وأكل ساقيه، وفخذه وبطنه، وصدره وذراعيه، ثم عاد إلى حافة الشباك، ولم يمكث طويلاً. فرد أجنحته، ثم طار. لف في الفضاء لفتين، ثم عاد وهجم على الطفل، فأكل رقبته، وترك الرأس تشر دما.

هنا تشير الأيام التي لم تتعد الأسبوع إلى مدة حرب السابغ والسفن.

والقصة تمتلأ بالإشارة والرموز التي تشير إلى حالة مصر في فترة الهزيمة، التي كان لسلاح الجو السبب الرئيسي لها، لهذا صور الطائر الأسود حراً طليقاً يتلذذ بالتهام الطفل ذلك الذي نسيه أبو وأمه .

ومن الملاحظات الهامة في كتابات يوسف القطر، قصر الجمل وتتابعها وعلى الرغم من هذا القصر فهي مليئة بالأحداث، الأمر الذي يزيد من سرعة السرد، فسرعة السرد هنا تعادل سرعة الأحداث والصدمات التي تعرضت لها مصر في هذه الفترة، وقد وصلت سرعة السرد إلى درجة عالية جداً في نهاية القصة " وفجأة انقض على الطفل، وأكل ساقيه، وفخذه وبطنه، وصدره وذراعيه، ثم عاد إلى حافة الشباك، ولم يمكث طويلاً. فرد أجنحته، ثم طار. لف في الفضاء لفتين، ثم عاد وهجم على الطفل، فأكل رقبته، وترك الرأس تشر دما".

فالجمل شديدة القصر، تتكون في الغالب من كلمتين، الكلمة الأولى فعل ماضي والثانية مفعول وضمير المضاف إليه، وقد ساعدت اللغة العربية على سرعة السرد من خلال استتار ضمير الفاعل، الأمر الذي لا يتحقق في اللغة الألمانية.

وعلى الرغم من قصر الجمل إلا أن كل جملة تحتوي على حدث، وأفعال اللغة يمكننا أن نقسمها على:

فعل يدل على الحدث مثل شرب الولد اللبن.

فعل يدل على الحالة مثل تقع مصر في إفريقيا .

وعندما يغلب على السرد الأفعال الدالة على الحالة تكاد سرعة السرد أن تتوقف, وعندما يغلب على السرد الأفعال الدالة على الحدث تزيد سرعة السرد. والأفعال في المقطع السردى السابق هي: انقض, أكل, عاد, لم يمكث. فرد, طار. لف, هجم, أكل, ترك, تشر. فالأفعال كلها أفعال حدث, والفعل الوحيد الدال على الحالة جاء مسبوقا بحرف النفي لم, لهذا غلبت السرعة على المقطع السردى السابق.

ومعظم الأفعال السابقة أفعال استغراقية, يلزم لحدوثها مرور فترة من الوقت عدا الفعل الأول "انقض" فالفعل انقض لحظي الحدث, وغلبة الأفعال الاستغراقية تطيل من الزمن المحكى وتقلل من زمن الحكى.

والسرد عند يوسف القط ليس سردا خالصا, حيث يتداخل السرد مع الوصف بصورة كبيرة, فالوصف يعكس لنا دائما رؤية الراوي لمفردات القص المختلفة, فالمكان والزمان والشخص موصوفة بصورة دقيقة عدد نوفمبر 68⁽¹⁷⁴⁾ ونشر في العدد أربع قصص هي الصفارة لعبد الحكيم قاسم, الذي سافر إلى ألمانيا بعد ذلك ومكث بها عشرة سنوات تقريبا.

وقصة الركض في سرداب موحد لمحمد إبراهيم مبروك, وقصة رائحة المطر لإبراهيم أصلان, وقصة لوقا لإبراهيم عبد العاطي.
الصفارة :

قصة واقعية, تصف لحظة درامية في حقل الذرة بين حسن وهانم, تبدأ القصة بوصف للمكان ووضع الشخصيتان الرئيسيتان على مسرح الأحداث "

⁽¹⁷⁴⁾ من الملاحظات الهامة في هذا العدد وجود دراسة مترجمة بعنوان " كافكا جوجل ناثانيل وست " لإدريس باي " ترجمة شوقي فهميم . وكذلك عمل مترجم لكافكا بعنوان سور الصين العظيم ترجمه الدسوقي فهمي .

صف طويل جدا من الصبية يتسللون بين أعواد الذرة ليضعوا تحتها حفنات الكيماوي ووراءهم خولي معه خيرزانة طويلة وصفارة .⁽¹⁷⁵⁾

بعد ذلك يتحول القص كله في اتجاه حسن وهانم , اللذين يبعدان عن بقية الصف في ظل جو معتم تماما , حيث يتبادلان النظرات "والجو ثقيل معتم وخيوط العنكبوت المعلقة بين العيدان تلتصق بالجهة وبالأصداغ والأوراق كساكين لينة تشرخ الرقبة والخدود".⁽¹⁷⁶⁾

جو كهذا قد يبدو غير ملائم لمشاعر الحب بين الاثنين, إلا أنهما وسط كل هذا الجو الثقيل المعتم يبحثان عن مساحة لتتبت فيها مشاعر الحب. وقد اقتربت اللغة من لغة الشعر عن طريق التشبيهات التي يستخدمها الراوي بكثرة.

"وهو يلحظ البنت هانم كل حين وهي تجفل قليلا وتبادل له نظرة حذرة, ويميل عليها فتتزاح جانبا, ورويدا ... رويدا بعدا كثيرا عن باقي العمال. والولد حسن أنفاسه أسرع وكثرت لفتاته نحو هانم ثم ازدادت جفلاتهما عمقا, والحنفان الصغيرة من السجاد أصبحت لا تصيب جذور العيدان تماما"⁽¹⁷⁷⁾ إنهما يبحثان عن تلك المساحة عبر بعدهما عن باقي العمال, ذلك البعد الذي لا يتم إلا بمساعدة حسن لهانم حيث يميل عليها بالمساعدة غير أن اقترابهما المأمول وقفت له أعواد الذرة بالمرصاد" وصدى حسن عودة من الذرة اهتزت سنبلة فتارت زوبعة صغيرة من حبوب اللقاح وبرقت الحبات في ضوء الشمس المعلق فوق شواشي العيدان, ثم نزل مطرا دقيقا التصق بوجهه وقفاه المبتلين, وقنوات العرق حملت الحبات الدقيقة إلى صدره وظهره, وسرى من كفه إلى ساعده, ذوب الملح الكيماوي ولم يستطع بيديه الملوطين أن يحك جلده الذي التهب نارا"⁽¹⁷⁸⁾

⁽¹⁷⁵⁾ جاليري العدد الرابع , نوفمبر 68 ص 32 .

⁽¹⁷⁶⁾ السابق ص 32.

⁽¹⁷⁷⁾ السابق ص 32.

⁽¹⁷⁸⁾ السابق ص 32 .

هكذا تظل لحظة الاقتراب بين حسن وهانم محاطة بهالة من العذابات طوال القصة. فكلما اقتربا من بعضهما البعض سوف يظهر في الأفق ما يعكر صفو هذا الاقتراب وخاصة من خلال صافرة الخولي ذلك الذي لا نسمع سوى صوت صافرته وعصاه "ومال برأسه وحك بقمة كتفه قطرة عرق تسير على مهل على الجلد الملتهب خلف أذنه ورمق هانم طويلا وأنفاسه تحدث صوتا وهي خارجة من أنفه والبنت صغيرة تحت نظراته نكست وجهها، وسقط الثماد بعيدا جدا عن جذور العيدان"⁽¹⁷⁹⁾ هنا تتكرر جملة سقط الثماد بعيدا عن جذور العيدان في إشارة إلى الاقتراب بين حسن وهانم بعد ذلك سوف نسمع صوت حسن للمرة الأولى والأخيرة ولن ينطق سوى بكلمتين " - بت يا هانم ...

... والبنت أقعت على مؤخرتها حالما سمعت فحيحه الصارم وزرعت كفيها في الأرض خلفها، وإناء السماد ارتمى مائلا بجوارها، وفكها الأسفل تدلى مفرجا شفيتها وخصلة شعر غبراء التصقت بجبينها المبلول، وانحسر الثوب وبدا سروالها الأحمر.

وارتكز الولد حسن على ركبتيه وكفيه وبدا يزحف نحو البنت هانم وكان ثدياها الصغيران يرتفعان وينخفضان فوق صدرها.

وفجأة سمعا صفارة الخولي وبسرعة أمسكا بالأواني وعادا لوضع الحففات الصغيرة تحت جذور الأعواد".⁽¹⁸⁰⁾

هكذا مع بعدهما تعود حبات الكيماوي تحت جذور الأعواد، ولكن تظل كلمة فحيحه الصارم هنا غير مناسبة تماما للسياق، فالفحيح صوت الحية، وصوت الحية له دلالات لا تتناسب مع الجو العام الخاص بلحظة التقارب بين حسن وهانم.

⁽¹⁷⁹⁾ السابق ص 33.

⁽¹⁸⁰⁾ السابق ص 33.

وفي ظل هذا البعد يزداد الجو ثقلاً وعممة "والجو يزداد ثقلاً وعممة، ونزع بعنف ورقة ذرة كادت تنفذ بين جفنه وتشج حبة عينه"⁽¹⁸¹⁾ وفي ظل البعد أيضاً "وقفت جرادة نطاطة على قفاه، وساقها المنشاري نسب في جلده"⁽¹⁸²⁾ ومع كل هذا سوف تظل الرغبة في الاقتراب مسيطرة على الاثنين بصورة تجدهما قد توحدتا معا "وكان الصوت الرتيب لحركة يديهما المترددة بين الإناء والعيدان هي فقط التي تسمع وفجأة جمد الولد حسن في مكانه وجمدت هانم بدورها كأنها جزء منه وانحنى إلى الأمام مائلاً بأذنه ليتسمع. لم يكن هناك سوى حركة الجنادب ... كانا وحيدين" هنا سوف يحدث تقارب شديد بينهما ويمسك يديها بقوة وتكاد جباههما أن يتلامسا وفجأة يسمعان صفارة الخولي "وفجأة سمعا صفارة الخولي وانتصب حسن واقفا ولا بد أن شظية زجاج شجت إصبعه فقد كان يقطر دماً".⁽¹⁸³⁾

بعد ذلك يظل حسن في أداء عمله على الرغم من الألم الشديد وفي النهاية يظهر النور ليجد بقعة شمس فينتصب واقفا ويجري نحو التربة ليغمس وجهه في الماء.

والملاحظ أن القصة من القصص القليلة التي ذكر فيها اسم الشخص، كما أنها التزمت بالسّمات الخاصة بالقص التقليدي، فالزمن سيال من البداية للنهاية، والأحداث في القصة تدور كلها عبر مشهد واحد، والزمان والمكان قد تم وصفهما بصورة دقيقة، كما أن الموضوع الذي اختاره الكاتب موضوع واقعي تماماً، غير أن براعة الكاتب حولت بعض التفاصيل الصغيرة جداً في حياة الفلاحين إلى قصة قصيرة مفعمة بالحركة والتصوير، ذلك الذي خدم السرد تماماً.

⁽¹⁸¹⁾ السابق ص 33 .

⁽¹⁸²⁾ السابق ص 33 .

⁽¹⁸³⁾ السابق ص 34 .

فالحديث هنا هم المقوم المركزي للقص، فكافة المقومات الأخرى تخدم الحدث بصورة كبيرة، فحسن ونعيمة لا يظهران هنا بوصفهما جوهر القصة، لكنهما تابعين تماما للحدث الذي ينمو مع كل مقطع سردي جديد، المكان والزمان والشخص توابع للحدث، ذلك الذي يكتسب دينامية كبيرة عبر التقارب والتباعد بين حسن وهانم، فالتقارب بين حسن وهانم ينحسر مع صفارة الخولي، فالصفارة - عنوان النص - تمثل لنا سطوة الأشياء على المشاعر الإنسانية. ألحان غير متقابلة لجميل عطية إبراهيم :

القصة تتكون من حوار بين الشخصية الرئيسية وعمته، ذلك الحوار الذي يتخلله في نقاط محددة حوار آخر يستدعيه الراوي عبر الفلاش باك، والقصة على هذا الشكل يمكن أن نطلق عليها مصطلح القصة الحوار، فالحوار يشغل تقريبا القصة كاملة. وفي مثل هذا النوع من القصص لا يظهر الراوي وتعرض الأحداث مباشرة عبر الحوار الذي يدور بين الشخص. فالراوي فقط مثل المذيع الذي لا يتدخل ولا يعلق على الأحداث، فقط ينقل الميكروفون من فم إلى آخر، عندما يبدأ هذا الآخر بالحديث.

" قالت العمدة: اشرب.

وضع الكوز بجانبه، حدثها عن الوحدات المجمعة، ومياه الشرب النقية.

قالت:العمدة يبني مقبرة جديدة بالطوب الأحمر، بها غرفة السكنى، ودورة مياه.

سأل: لماذا ؟

زجرته بعينها، قالت: بيت الآخرة .

حومة حمامة حول صورة قديمة للعمدة، هشتها، قالت: ذبحت لك زوجين.

صمت. (184)

إنه حوار بين طرفين متناقضين تماما، هي تريده أن يشرب، لكنه يحدثها عن المياه النقية.

يسألها لماذا يبني العمدة مقبرة، بها غرفة للسكنى، ودورة مياه فنتجاهل السؤال، تجيب على سؤال آخر هو لماذا يبني المقبرة.

وشخصية العمدة هنا محاطة بهالة من التقديس الشديد فبمجرد أن حامت الحمامة حول صورة العمدة هشتها العمة، وتبع ذلك تصرخها بأنها ذبحت من الحمام زوجين. وبعد هذه الجملة لخص الراوي لنا رد فعل الشخصية الرئيسية بجملة واحدة قصيرة، تتكون من كلمة واحدة هي "صمت" جملة قصيرة تتناسب مع حدث الذبح فالذبح الذي سيستدعي الموت، الصمت بعد لحظات قليلة، الأمر نفسه حدث عند الشخصية الرئيسية، فالصمت رد فعل الطيور بعد الذبح، نفس رد الفعل عند الشخصية الرئيسية، والحمام هنا يجعله يستدعي حوارا آخر عن طريق الفلاش باك، حوار بينه وبين حبيبته.

"في الميدان الواسع، وقف بجوارها يطعم الحمام بيده، سألته: هل تزلع الذرة في بلدك؟

قال: نعم.

قالت: والقمح؟

قال: نعم.

وعندما علمت أنهم يذبحون الحمام ويأكلونه غضبت، قالت: همجية، توحش، وغادرت. وكانت قد صرحت له في الصباح بأنها حامل.

(184) جاليري عدد يونيو 68 ص 11 .

وعندما سألها: هل هي خائفة؟ قالت: لا. (185)

هنا ينتهي الفلاش باك، لتظل علاقة الشخصية الرئيسية مع الآخر علاقة انفصام، سواء مع عمته التي تمثل لنا علاقته بالماضي، وكذلك علاقته بحبيبته التي تمثل لنا علاقته بالحاضر، فالشخصية الرئيسية تعاني في علاقاتها مع الماضي ومع الحاضر.

" قرب الكوز من فمه، شم رائحة الشبة ونوى المشمش. شرب. عرضت ابنة عمه أن تغسل له قدميه، قال انه يحب أن يغسل قدميه بنفسه.

غضبت العمه، سبته بشدة، وقالت انه قليل الأصل مثل أبيه، وبخيل أيضا.

قال إنه حضر في مهمة رسمية.

دست في يده عشرين جنيها، طلبت أن يوزعها على الأقارب، وأن يزور المقبرة قبل معاينة الوحدة، ولا يناقش العمدة أمام الفلاحين.

سألها: هل هي خائفة؟

قالت: نعم.

نظر إلى ساعته، وخرج لمقابلة ملاحظ الأنفار. (186)

هنا يتضح لنا المسافة الشاسعة بين الماضي والحاضر، الحاضر الذي لم تخف فيه حبيبته من حملها، في حين أن ابنة عمه تعرض عليه أن تغسل له قدميه، الماضي الذي يتمثل في عمدة يبني للموت، في حين أن الشخصية الرئيسية يشرف على بناء وحدة لمياه الشرب النقية .

(185) السابق ص 11.

(186) السابق ص 11 .

كل هذا الصراع يتجمع في نظرة الشخصية الرئيسية في ساعته, بعدها يخرج لمقابلة ملاحظ الأنفار.

إن القصة تعكس علاقات شديدة التوتر بين شخوصها المختلفة, فالشخصية الرئيسية تعيش علاقات مهترئة مع حبيبته ومع عمته ومع ابنه عمه. قصة في الحديقة لرؤوف مسعد (187)

القصة يرويها الراوي وأنا وتبدأ بوصف لقطار يركبه الراوي وكل أوصاف القطار أوصاف سلبية تماما "استيقظت فجأة. وجدت القطار قد توقف. قطار طويل مكتظ, بطيء, حار, عفن. صاخب. رأيت شخصا لا أعرفه يجلس بجواري. ابتسم لي, فكشرت له. دارت عينائى تبحث عن رفيقي. لم أجده. نظر إلي الرجل الذي كشرت له, وهو يبتسم متسائلا فكشرت له ثانية". (188)

هنا ينتهي المشهد القصصي في القطار والشخصية الرئيسية تعلن لنا في وضوح شديد عن غربتها, وعندما انسجامها مع كل شيء, المكان والشخوص. وهي الحالة نفسها التي أشرت إليها في القصة السابقة, غير أن رؤوف مسعد يصف لنا هذه الحالة عبر سياق قصصي فنتازي أما جميل عطية إبراهيم فيصف لنا الحالة نفسها, لكن في سياق قصصي واقعي.

يلعب الوصف هنا دورا كبيرا في السرد, فالراوي دائم الوصف, ذلك الوصف الذي يعكس إحساسه بالأشياء.

(187) عاش خارج مصر بعد أن سجن بها ومعه القاص عبد الحكيم قاسم والروائي صنع الله إبراهيم بسبب اشتراكه في أحد التنظيمات الشيوعية, سافر إلى بولندا لدراسة الإخراج المسرحي. ومن بولندا بدأت رحلته في العواصم العربية والأفريقية التي امتدت بين بغداد والقاهرة. له عدة روايات قيمة أمثال: بيضة النعامة, مزاج التماسيح, صدر له مؤخرا رواية زجاج معشق, كتب مؤخرا عددا من المقالات, اتهم فيها علاء الأسواني بسرقة روايته "نادي السيارات" من رواية الكاتب ماريو بارجاس يوسا "حفلة التيس"

(188) جاليري عدد فبراير 1969 ص 11

بعد ذلك يصف لنا المحطة تلك التي يعرفها جيدا لكنه يراها غريبة أيضا " بدت المحطة مألوفة قليلا. تركت مكاني فجأة ونزلت، قرأت اللافتة المعلقة على مبنى المحطة ولم أفهم شيئا. أخذت أتأمل حروفها وعقلي يبحث عن رفيقي. قرأ عقلي اللافتة، صعقت. كانت محطتي ... مر الناس حولي دون أن يلتفتوا إلي. رجعت بهدوء إلى القطار وأخذت حقيبتي الصغيرة الوحيدة. علقتها على كتفي. كانت خفيفة. نظر إلي الشيال نظرة محايدة. هذا هو الباب. أنا أعرفه. مررت به. اجتزته. خرجت إلى الشارع." (189)

الشخصية الرئيسية غريبة أيضا عن ذاتها، عندما تقرأ اللافتة لا تفهم شيئا في حين أن عقلها عندما قرأ اللافتة صعق لأن المحطة محطته، فالغربة التي تمثل لنا حتى الآن أهم الملامح الداخلية للشخصية غربة مع المكان وغربة مع المجتمع، فالناس تمر من حوله دون أن يلتفتوا إليه، وغربة مع النفس. والتراب بوصفه أصل للمكان وللإنسان معا هو الآخر غريب عنه بالرغم من ماضيه مع هذا التراب " ثمانية عشر عاما لم أجتز فيها هذا الشارع. لم تطأ قدماي هذه الأرض منذ ثمانية عشر عاما. أحسست التراب غريبا تحت قدمي. في هذه المدينة: ولدت. وكبرت. وأحببت. وبكيت. ونمت. ولعبت في شوارعها. وضربت في أزقتها. مدينتي. ها أنذا أرجع إليها بعد..." (190)

إن الأفعال تغلب على هذا المقطع الحكائي، بصورة متواليه، حيث تغيب عن الجملة كافة أركانها عدا الفعل المتصل بضمير الفاعل مما يكسب يزيد من سرعة القص. وهذه السرعة تحكي عن ماضي الشخصية الرئيسية، تلك التي يتوالى عليها هذا الشريط القصصي.

(189) السابق ص 11 .

(190) السابق ص 11 .

وعلى الرغم من ماضيه الذي يملأه الكثير من الأحداث إلا أنه يشعر بالغربة والوحدة بصورة كبيرة "أين ذهب رفيقي؟ تلفت حولي. لم أجد سوى وجوها غريبة" (191)

وبعد هذا المقطع القصصي يبدأ قص جديد مختلف تماما مكتوب بخط طباعي أكثر سمكا، قص فنتازي بدأه بجملة "كنت دائما لأبدأ ثرثرتي" وبعد هذه الجملة التي توحى لنا بأن الأمر مجرد ثرثرة يبدأ الراوي في رسم لوحة فنتازية لببيت به حديقة وشجرة جميز ومعزة يشرب الراوي لبنها كل صباح وبئر به ثعبان يأكل العصافير، تلك التي تستسلم له وهو يتحرك نحوها ليأكلها والراوي لا يخاف من الثعبان لأن أباه أخذ على الثعبان العهد أن لا يضر الولد. وبعد ذلك يرجع من الثرثرة إلى الموقف القصصي الأساسي، ذلك الموقف الذي يعكس لنا علاقة متوترة بين الراوي وكل ما ينتمي إلى ماضيه. "تلفت خلفي فقد لمحت وجها بدا لي مألوفاً لكن الوجه غاب عني في الزحام. أخذت أتذكر. وجهه من هذا؟ حاولت أن أتذكر، لكنني فشلت. سرت في الشارع. بدا لي هو نفس الشارع القديم المترب، لكن شيئاً ما فيه قد تغير. تساءلت: ألا يكون الوجه هذا الوجه هو وجه أبي؟ أخذت أسترجع وجه أبي. أحاول أن أتذكره ولكنني لم أسطع. قلت لنفسني لأتذكر وجهه قطعة قطعة: عيناه ما لونها؟ حاجباه؟ لم أتذكر. أنفه فمه؟ ذقنه؟ أذنيه؟ لم أسطع. يقولون أنه يشبهني. أنا أشبهه. أخذت أتذكر وجهي. لكنني فشلت. لم أعرف لون عينايا أو شكل حاجبايا أو أنفي أو ذقني. إذا رأيت مرآة فسوف أتذكر. لكن ماذا يهم الآن؟" (192)

حالة من الانقطاع والنسيان مع الماضي، بل والرفض له، ذلك الرفض الذي يجعل الشخصية الرئيسية لا تعرف شكل أبيها، بل وشكلها نفسه، إنها الرغبة في

(191) السابق ص 11.

(192) السابق ص .

أن ترسم لنفسها ملامحا جديدا حيث أنها ترفض ماضيها بكل ما فيه، فقط هي تريد أن تأخذ ثعبانها الموجود في البئر، والملاحظ أن الراوي قد جعل اجتيازه لهذا الشارع بدأ بعد ثمانية عشر عاما تماما، سن الرشد أو السن الذي يستطيع فيه أن يفكر بنفسه خارج منظومة الماضي بكل ما فيه، لهذا يظل رفيقه الذي رافقه طيلة السنوات السابقة على منأى عنه وكلما رآه وحاول الاقتراب منه يجد الرفيق يتركه ويبعد. ومن الجدير بالذكر أن الانتقال من مشهد قصصي داخل النص إلى مشهد قصصي آخر يتم دائما بصورة مفاجأة، فالأحداث الجديدة تسبق دائما بكلمة "فجأة".

وتظل الغربة طوال النص هي السمة المسيطرة على الموقف القصصي تماما حتى مع وصوله إلى بيته، ذلك المكان المنوط به كسر الغربة "نظرت حولي فجأة فرأيت اسم الشارع. لمحت رقم المنزل. اقتربت من الباب وأنا أتنفس بعمق. دفعت الباب فلم يفتح. سمعت صوت نباح الكلب من الداخل. أخذ الكلب يخمش الباب بعنف بمخالبه وهو ينبج بشدة. تساءلت في دهشة: من أين أتى هذا الكلب؟ فلم يكن عندنا يوما أي كلب؟ لم يكن والدي يحبها. ولا أنا" (193)

هنا يبدأ الراوي في وضع ما أل إليه بيته الآن، إنه رفض للماضي وللحاضر في الوقت نفسه، حيث نجده غير قادر على تمييز إن كان هذا الذي سيفتح له الباب أبوه أم لا "أخذت أخبط على الباب بشدة. سمعت وقع أقدام ثقيلة بطيئة. فتح الباب رجل عجوز. سألته: هل أنت أبي؟ قال إنه لا يذكر" (194)

ثم ينتهي السرد بحصول الراوي على ثعبانه بين كثير من الثعابين تلك التي اعتلته كلها وسط الحديقة ويخرج بعدها من المنزل ولكنه تذكر وقتها أنه مازال لا يعرف إن كان هذا الرجل الذي فتح له الباب أبوه أم لا.

(193) السابق ص .

(194) السابق ص .

إن القصة السابقة تنتمي إلى تيار القصص الفنتازي الذي انتشر في كتابات الجيل الجديد الذي ظهرت كتاباته الأولى بعد الحرب. فالرفض الشديد للواقع بعد النكسة قد فتح باب القصص الفنتازي، فلم يعد الحديث عن مفردات الواقع يجذب كتاب القصة، فخرجت القصة القصيرة من الدائرة الواقعية الاجتماعية التي عكست فيها حالة المجتمع المصري في الخمسينيات وبداية الستينيات، تلك المرحلة التي يمثلها يوسف إدريس بامتياز.

وقد اتجه البعض للقصص الفنتازي هروبا من واقع يرفضونه تمام الرفض ولا يجدون فيه أملا للتغيير، بينما اتجه بعضهم للتراث القديم مثلما فعل جمال الغيطاني في قصته "هداية أهل الوري بشأن ما جرى في المقشرة". حديث الألفة: يحيى الطاهر عبد الله (195)

القصة تختلف كثيرا عن عالم حيى الطاهر عبد الله القصصي، ذلك العالم الذي ظل فيه مخلصا لقريته الكرنك، حيث تدور الأحداث في المدينة وسكانها اللذين جعلهم الطاهر عبد الله مجرد أشباه لبعضهم البعض ويبدأ القصص بعرض لمكان الأحداث، ذلك الذي يربط بين شخوص القصة وهو بار فينوس "الذين يجلسون في بار فينوس يجرعون كنوسا من الخمر، أنواعها شتى وطرق احتسائها شتى ربطت بينهم صداقة صامته، فهم يشعرون أنهم أفراد عائلة واحدة، بل كأنهم شخص واحد وإن اختلفت أسماؤهم وهواجس عقولهم ..."

هنا يسير القصص في اتجاه واحد، اتجاه يكشف من دلالة التوحد تلك التي تجعل من جميع الشخوص شخصا واحدا "كان بار فينوس مكان التقاء هذه الجماعة من مدمني الخمر، أعضاؤها السبعة يتألفون تألفا وجدانيا قلما تحقق

(195) نشرت مجلة جاليري في عددها الخامس قصة حديث الألفة والقصة لم تنشر في مجموعته ثلاث شجيرات تثمر برتقالا المنشورة في عام 1970 أو في مجموعته الدف والصندوق، أو في الأعمال الكاملة له التي نشرت 1983 بعد وفاته.

مثله. ألف كل واحد منهم صاحبه وأصبح يدمن نظرته وابتسامته وامتداد يده إلى الكأس والفراغ الذي يحلق في قلبه وحال انتقاله إلى النشوة الرائعة".

ويستمر القص المقسم إلى مقطوعات منفصلة عن بعضها البعض في طريقة الكتابة ليصف لنا الراوي في المقطع التالي دستور جماعة البار وهو أن يظل البار محرماً على النساء وكذلك إلا يخوضوا في حديث عن امرأة.

في المقطع القصصي التالي يصف لنا الراوي كيف نجح في الانضمام لجماعة البار بصعوبة على الرغم من تمرسه في شرب الخمر.

ويبدأ المقطع السردي التالي بجملة "أبي هو الذي حثني - سرا - على أن أعزل العائلة لأتخلص من مشاكلها وأقيم وحدي".

بعد ذلك تظل شخصية الأب - شخصية الأب ظهرت بصورة سلبية في هذه الفترة - في مركز السرد، ذلك السرد الذي يرسم لنا صورة لشخصية الأب شديدة السلبية، فالأب وسط مشاكل بناته وأبنائه يقف موقف سلبي تماماً "وأبي هايس وسطهم يتسلى بمراقبة أفعالهم ويوحي لكل منهم ومنهن أنه " موافق طبعاً، لكن تقول إيه".

الأب ضاعف مصروف الإبن الذي استأجر غرفتين، يدفع الأب إيجارهما ويتخذ من إحداها مكاناً لممارسة الرزيلة وعندما علم أن الإبن يقيم بصورة شبه دائمة في البار نظر بصدق للإبن على غير عادته وقال "أحسن حاجة إنك تفهم وتسکر في نفس الوقت".

هي حالة من الهروب من الواقع تكلك التي تجعل من الفهم والسكر حدثان متلازمان، حيث أن الفهم، الحقيقة أمر مریر لا يجدي معه سوى الهروب إلى عالم السكر.

وعلى الرغم من أن دستور جماعة البار يحرم أي حديث عن النساء نجد أن النساء أحد أهم الركائز في حياتهم جميعا فالخواجة إلياس سكرتير جمعية القديس جرجس الخيرية يمهّد الطريق للراوي لإقامة علاقة مع ابنته في حين أنه يذكر المسيح في حديثه، وعندما يعود الراوي إلى بيت العائلة ويبعد عن عالم السكر لا يجد سوى المشاكل تلك التي تدفعه للهروب للشارع.

وعندما بدأت الألفة التي تجمع رفقاء جماعة البار في أن تتلاشى فأنيس بك الأميرالاي السابق ارتسمت على وجهه علامات الإجهاد الروحي صرخ بكلمات لاتينية فسرّها الراوي بأنها عبارة قالها يوليوس قيصر اثر عودته منتصرا من إحدى المعارك. "سي نجيب وهو أحد السبعة وصاحب محل براويز أخذ يبكي بكاء لم أفطن لخطورته. لكن ميشو حدثني عن ذلك الحادث وهو في غاية من القلق والجزع "سي نجيب راخر موش عارف ماله. أنا موش مستريح أبدا "وساد بارنا المقدس نوع من التوتر، لم أفهم كنهه أو مصدره".

واللغة اللاتينية هنا تشير إلى أن اللغة المعاصرة لم تعد قادرة على التعبير عن الحالة الغريبة التي أصابت الرجل، فلم تعد كلمات اللغة قادرة على أن تعبر عن شعور الشخصية فلجأت للصراخ باللغة اللاتينية.

هنا أصبح المفر من الواقع الأليم أليماً أيضاً، فالبار ذلك الملجأ الذي يهرع إليه الجميع أصبح غريباً ومتوتراً بعد أن كان منبع الألفة التي يجتمعون عليها.

وتنتهي القصة بمشهد يصف فيه الراوي عزلته الشديدة التي لم تستطع مادلين أن تخرجه منها وهروبه من الواقع بكل ما فيه وتمنيه الموت "رجعت إلى منزلي. كانت الساعة قد جاوزت الثانية بعد منتصف الليل. صعدت درجات السلم متجهاً إلى أعلى. الظلمة حالكة. يسري في الخمر في دماغي. الخواطر كلها

تتقمص أشكالاً غريبة. عند الباب، وقفت مادلين. وتذكرت العبارة اللاتينية ونظرت إليها في الضوء، قلت في إعياء "أنا عايز أنام" ومضيت إلى الفراش.

"جسمي كله تعب، مفاصلي كلها بتوجعني، دماغي مصدعة، عضمي بينأح علي" طرحت نفسي على غطاء، أبيض كالقطن، وأسلمتها لنوم كالموت.

هنا نلاحظ قصر الجمل وسرعة الانتقال من حدث لآخر والاستغراق في وصف الراوي لحالته، وكذلك استخدامه للضوء بوصفه رمزا للحقيقة، فنظرته لمادلين في الضوء قد كشفت كل الأباطيل التي يعيش فيها الراوي السكران دائما مما جعله يشعر بالألم يضرب كل أعضاء جسده ويذهب للنوم - الموت.

ويجب أن نشير إلى أن مجموعة يحيى الطاهر عبد الله الصندوق والدف حفلت بعدد من القصص التي يمكننا أن نعدّها من القصص القصيرة جدا مثل قصة الحية وقصة إلى سنوحي.

ذلك اللحن لأيمن الأمير :

وفي العدد نفسه نشرت جاليري قصة ذلك اللحن لأيمن الأمير⁽¹⁹⁶⁾ والقصة هي الأولى التي تأتي على لسان راوية أنثى تلك الراوية التي تروي أحيانا بضمير الأنثى وتروي أحيانا بضمير المخاطب وضمير المخاطب يظل دائما أم الراوية والغريب أن الراوية تريد في كل مرة قتل أمها سواء وصفت الأم هذه بصفات سلبية أو إيجابية، فالأم تمثل هنا قيم الماضي ذلك الذي ترفضه الراوية بكل ما فيها بلوه ومره. "لم أنت رائعة ... رائعة يا ماما. كم أنا معجبة بك أيتها الخنزيرة البليدة ... طيبتك الشديدة وقناعتك ... تمساح ينام في أشعة الشمس ... ثم معرفتك الواثقة بكل أمور الدنيا منذ بدء الخليقة حتى نهايتها.

إيمانك الراسخ العظيم كجبل من الطين الأسمر بداخله كوم زباله ... كم أنت رائعة، في يوم من الأيام سأقتلك... نعم سأذبحك بسكين المطبخ وألقي بك في بالوعة الحمام. وأنزل إلى الشارع فأرقص لأول شاب ألقاه ثم أذهب معه إلى الفراش ثم ... ثم أبتسم في إعياء مصطنع وأسأله بعد ذلك عن اسمه."⁽¹⁹⁷⁾

إن الراوية هنا تصف لنا كل ما يدور في نفس الأم، وتستخدم التشبيهات وعلى الرغم من هذه التشبيهات تظل لغة السرد لغة تقريرية، خطابية، حيث تقوم الراوية بالهجوم الحاد على أمها، بلغة هجائية.

فالماضي بكل ما فيه يمثل للراوية إرث يجب التخلص منه، إنه يمثل لنا حالة من الظلام الذي لا تستطيع الراوية أن تتخلص منه ويظل محيطا بها "مدت يدها لتشعل الضوء، ولكنها توقفت ثم صلبت جسدها كله على الحائط وشدت ذراعها في خط مستقيم بحذاء رأسها وألصقت جبهتها بالحائط"⁽¹⁹⁸⁾

⁽¹⁹⁶⁾ سألت بعض كتاب جاليري مثل الأستاذ رؤوف مسعد عن اسم الكاتب فذكر لي أن اسم أيمن الأمير لم يكن معروفا بينهم وأظن أن اسم أيمن الأمير اسم مستعار .

⁽¹⁹⁷⁾ جاليري عدد فبراير 69 ص 15 .

⁽¹⁹⁸⁾ السابق ص 16.

تستمر الراوية في الحديث لأمرها رافضة العريس, باحثة عن هدف آخر في حياتها, حتى ولو وصل الأمر بها للغواية.

وتظل الراوية تبحث عن لحنها الغائب ذلك الذي تسمعه جيدا ولكنها لا تعرف له بداية أو نهاية, إنه البحث عن لغة جديدة غير اللغة القديمة, لغة تفر من خلالها الراوية من لغة الماضي العقيمة. وكثيرا ما يظهر لنا اللحن بوصفه بديلا تعبيريا عن اللغة القديمة المألوفة في قصص ما بعد حرب السابع والستين.

ومن الملاحظات الهامة أن القصة تعكس لنا مشاعر الأنثى بصورة قريبة جدا تجعلنا نشك في أن كاتب القصة ليس أيمن الأمير وإنما أنثى اختفت خلف هذا الاسم الذكوري, فبالبحث عن اسم أيمن الأمير لم نجد له قصصا منشورة قبل ذلك في جالري أو في غيرها من المجالات. عدد خاص بالقصة القصيرة :

خصصت جاليري عدد إبريل 69 للقصة القصيرة ونشرت خمس عشرة قصة ودراسيتين نقديتين, ومن هذه القصص قصص كتبت قبل 67, فنشرت قصة في جوار رجل ضرير لإبراهيم أصلان والقصة قسمت إلى تسعة مقاطع حكاية, يبدأ كل منها برقم خاص, وتعكس المشاهد القصصية كلها حالة من العزلة, والانسحاب من المجتمع, والسأم من الحياة. واستخدم الراوي الظلام ووقت المساء, فالظلام يمثل هنا الزمن الغالب في القصة, وعندما يلمع الضوء لبرهة يكون الراوي يتألم وينزف دما.

ويظل الحدث المتناثر أيضا في قصة إبراهيم عبد العاطي تلك التي قسمت أيضا لأربع مقاطع حكاية لكل منها عنوانه الخاص, وانتقل فيها من الراوية بضمير الهو للرواية بضمير الأنأ في أسلوب يغلب عليه اللغة الشعرية تلك التي

تظهر بصورة واضحة في عنوان العمل "تقارير شاملة ونهائية عن بعض الحالات الخطرة التي تجلس في هدوء في مقهى على جانب من الأهمية"

والقصة مليئة بالإشارات التي تشير لرغبة الراوي في قطع كل علاقاته بالماضي "إن أهم صفات الرجل العصري الناضج تكمن في ألا يرتبط بقيم أحد سلفا (وكانت هذه إحدى آرائه المتقنة) ولكنه استطرد أنه تعلم ذلك من اطلاعه على الآداب الأجنبية". وفي مثل هذه التعليقات يتحول الراوي من راو لحكاية إلى واعظ، ومثل هذا الوعظ يضعف النص السردى أكثر مما تقويه.

والراوي هنا يسرد الكثير من علاقاته الجنسية، والملاحظ أن الكثير من قصص هذه الفترة قد وصفت علاقات جنسية لشخصها. ويرصد بعض الموضوعات الجديدة على عالم القصص مثل ما جاء في المقطوعة السردية الثالثة والتي عنوانها "تاريخ غير شرعي لحياة سرية" حيث عرض لقصة صديقه مع الجنس وممارسته للاستمناء.

وفي العدد نفسه نشرت قصة إبراهيم منصور "اليوم 24 ساعة" وهي القصة الوحيدة التي قسم النص القصصي فيها إلى نص وهامش، الراوي يتدخل في الهامش ليعلق على أحداث القصة المسرودة في النص الأصلي، وتقسيم النص الأدبي إلى نص، نص أساسي وآخر هامشي أحد أهم سمات النص المسرحي، والقصة يمتزج فيها الواقع بالخيال ومثلها مثل قصص هذه الفترة يتكرر فيها موتيف الموت والجنس بصورة لافتة. ولقد قطع النص السردى بستة هوامش علق فيها الراوي على الحدث المروي "ورأيت رجلا يسير في الشارع فظننته أبي (1) ولكنني تذكرت أنه مات هو وعمتي وزوج عمتي" (199) وكتب في الهامش "ولم أرى جنازته لأنني لم أكن بالمنزل ولكنني رأيت جنازة عمتي وكذلك جنازة زوج عمتي الذي مات وهو يتفرج على رواية بوليسية في التلفزيون وظل ميتا أمامه حتى

(199) جاليري عدد ابريل 1969 ص17.

اكتشفت ابنته أنه مات فعلا وأذكر أنها قالت لي وهي تبكي أنها نسيت التلفزيون
فظل دائرا حتى الصباح."

ولعلها القصة الوجدية التي لجأ فيها الراوي إلى هامش ليعلق على الأحداث
فيه .

والحدث في القصة يبدو مفككا غير مترابط بصورة واضحة.
هداية أهل الورى بشأن ما جرى في المقشرة :

يلجأ جمال الغيطاني إلى الماضي ليتخذ منه قناعا ينقل من خلاله
الحاضر بكل ما فيه من ظلم واستبداد وقد نشر جمال الغيطاني في جريدة
الوطن في عدد الجمعة 21 ديسمبر 2012 مقالا تحدث فيه عن القصة حيث
ذكر أنه كتب القصة بعد هزيمة يونيو، بعد أن استمع لواقعة حكاها ضابط
شرطة قديم مخضرم، كان مكلفاً بحراسة المعتقلين أثناء نقلهم من الإسكندرية إلى
معتقل أقيم في أبي قير .

" كان الضابط في أول خدمته، ولاحظ أن قائد الحراسة يغض الطرف عن
حركة المعتقلين، يدعهم يختلطون بالركاب، ينزلون ويطلعون، يشترتون ويجادلون
الباعة، فلما لفت نظره إلى خطورة ذلك فوجئ بإجابة قائد الترحيلة، قال إن ذلك
أفضل، عند الوصول سيتم تجميع المعتقلين فإذا اكتشف هروب بعضهم سيتم
العدد من الركاب العاديين بحيث يصل إلى المعتقل والعهدة سليمة

القصة تعود إلى العصر المملوكي من خلال أوراق متناثرة لأمر سجن في
العصر المملوكي، افترضت أنني عثرت عليها في مسجد سيدي مرزوق بالجمالية،
الأوراق متناثرة، وتصف سادية وقسوة السجن المملوكي. وقد تخلت وجهه قاسي
الملامح لا رحمة فيه، يشبه وجه خيرت الشاطر إلا قليلاً، يهرب مساجين من
السجن، عددهم أربعون. عندئذ أمر السجن مع بعض رجاله إلى الطريق العام

ويقبضون على أربعين من المارة. القصة نُشرت في جريدة المساء، ولأنني كتبتها باللغة السائدة في العصر المملوكي نشرها الرقيب على أنها بالفعل أوراق قديمة... ولّى العصر الذي كانت نتيجته I2 القصة والرواية، ولكن الواقع الغريب يعود مرة أخرى أفاجأ أن ما جرى في قطار أبو قير عام ثمانية وأربعين، وما تخيلته في العصر المملوكي يعود مرة أخرى في مصر الحالية المنكوبة بالاحتلال الإخواني ". (200)

فطريقة كتابة النص جعلت الناشر ينشرها كأنها نصا تراثيا حققه الكاتب، ذلك لجدة هذه التقنية الكتابية، فالنص قسم إلى مقطوعات سردية ثلاثة، الأولى أشار فيها الراوي إلى النص الذي سوف ينقله للقارئ وهو نص من مخطوطة قديمة وجددها أحد جوامع الجمالية وصف فيها بصورة تقريبية زمن الحكاية، ثم انتقل مباشرة إلى النص المنتمي إلى عصر المماليك لتختلف بذلك السمات الأسلوبية اللغوية لتتوافق مع زمن الحكاية وفي المقطوعة السردية الثانية يتدخل الراوي أحيانا واضعا كلامه دائما بين قوسين وغالبا لا يزيد تدخله عن جملة واحدة، وختمت القصة بالرجوع إلى المقطوعة السردية الأولى فرجع لنا الراوي معلقا على الحكاية ونصها .

وقد شرح جمال الغيطاني الأسباب التي جعلته يلجأ لهذا الأسلوب في ندوة نظمها معهد اللغة والحضارة العربية نشرتها مجلة نزوة التي تصدر في سلطنة عمان بتاريخ 14 - 7 - 2009 .

وقد ربط جمال الغيطاني القصة وبين القهر البوليسي في هذه الفترة التي يصفها بأنها "كانت هناك تجربة ضخمة تهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية. تهدف إلى تحقيق أحلام البسطاء. يقودها زعيم كبير هو جمال عبد الناصر. ولكن كان مقتل هذه التجربة في رأيي، هو الأسلوب الذي تعاملت به مع

(200) <http://www.elwatannews.com/news/details/99859>.

الديمقراطية. ... عانينا من الرقابة في الستينيات. وأسلوب التعامل البوليسي. وأتصور أن هذا كان أحد أسباب علاقتي القوية بالتاريخ. كنت مهوماً بالبحث في تاريخ مصر، وبقراءة هذا التاريخ خاصة الفترة المملوكية، التي وجدت تشابهاً كبيراً بين تفاصيلها وبين الزمن الراهن الذي نعيش فيه... وقد انتهت هذه السلطنة في عام 1517 بهزيمة عسكرية كبيرة في مرج دابق شمال حلب. وعندما طالعت مراجع شهود العيان الذين عاشوا هذه الفترة، ذهلت من تشابه الظرف بين هزيمة 67 والأسباب التي أدت إليها وبين هزيمة القرن السادس عشر. ... وكنت قد وصلت بعض قراءة طويلة -- بل لا أقول قراءة ولكن معايشة -- إلى اكتشاف بلاغة جديدة، لم يكن الأدب العربي يتعامل معها. بلاغة يمكن الآن أن أقول إنها بلاغة مصرية، تجمع ما بين الفصحى وخلفية العامية المصرية في التراكيب اللغوية. وهذه نجدها عند المؤرخين وليس عند الأدباء. عند المقرئزي وابن إياس ثم الجبرتي فيما بعد. وربما يرجع ذلك إلى أنهم كانوا يكتبون الأحداث بسرعة، فلا يتأنقون ولا يغوصون في أساليب البلاغة المستقرة من زمن قديم. هذه البلاغة شعرت أنها تمسك بالواقع أكثر من الأساليب السردية السائدة ... طبعاً كان كتابة «المقشرة» بهذا الشكل، نوع من التحايل على الرقابة، ... كان هناك رقيب موجود بالصحف ... عندما قرأ الرقيب قصة «المقشرة» دفع بها للنشر، بعد أن وقع على أساس أنها مخطوط قديم فعلاً. ونشرت بجريدة «المساء» في الصفحة الثقافية⁽²⁰¹⁾

القصة بدأت بالراوي وهو يمهد للحكاية " ... اطلعت على هذا المخطوط منذ شهور في خزانة كتب أحد الجوامع القديمة بالجمالية، وأثارني بغرابة موضوعه، إذ لا يمت إلى أي من المسائل المتعلقة بالفقه أو الشرع، حيث تضم الصفحات ذكريات أمر السجن الذي عرف في عصور المماليك الغابرة باسم

⁽²⁰¹⁾ <http://www.nizwa.com/articles.php?id=1670>

المقشرة, وكثير من صفحات المخطوطة مفقودة, غير أنني أثرت نشر ما وجدته لندرة مادته وغرابتها , ولم أتدخل إلا نادرا. كذلك لاحظت أن المؤلف لم يحدد عصر السلطان الذي تولى فيه أمر المقشرة, غير أنني أرجح أنه كان زمن السلطان الأشرف قايتباي, أو الأشرف قانصوه الغوري, آخر سلاطين المماليك. ولعل القارئ أو الباحث يجد في هذه الصفحات مادة مفيدة وصفحات هامة لبعض مما يجري في مصر خلال هذه الأزمان البعيدة . غفر الله لنا ما تقدم وما تأخر من ذنوبنا" (202)

وتنتهي القصة "هكذا تنتهي أوراق المخطوط فجأة وأكاد أكون متيقنا أن هناك أجزاء مفقودة منه, كل ما أرجوه ألا تكون يد الفناء قد امتدت إليها فأنتهت عليها, لذا أرجو من هواة ودارسي المخطوطات القديمة إذا ما عثروا على الأجزاء المكملة لتلك الأحداث الغريبة أن يتكرموا بإرسالها إلي حتى أنشرها ويمكن الاستفادة منها" (203)

ذلك البحث عن لغة جديدة للتعبير يعكس لنا حالة إفلاس اللغة القديمة, تلك التي لم تعد قادرة على تلبية حاجات اللحظة الراهنة, وهذا الاتكاء على لغة قديمة جدا ترجع لعصر المماليك يعكس لنا أيضا رفضا للحاضر, ذلك الرفض الذي دفع الكاتب للهروب إلى الماضي, إن ذلك الأسلوب القصصي يجعل لنا راويتين داخل الحكاية, والغلبة تكون غالبا للراوي المنتمي للماضي وليس الراوي الخاص بالزمن الأحدث, فذلك الراوي لا يتدخل إلا قليلا ويأتي كلامه دائما إما بين قوسين, وإما بخط طباعي مختلف, على غرار تقنية كتابة النص المسرحي, والقص الداخلي مقسم أيضا إلى مقطوعات قصصية تبدأ جميعا بجملة "رب يسر وأعن" كما أن الراوي المملوكي بعد أن يصف أحوال السجن والمسجونين اللذين

(202) السابق ص 46 .

(203) السابق ص 51.

يمكن أن يصيروا بين عشية وضحاها من نزلاء السجن دون أي ذنب "والعامة والسوقة والمشايخ وجميع أهل مصر يقولون أنه من أبشع السجون وأشدّها هولاً. يقاسي المسجونين فيه من الغم والكرب ما لا يوصف. والذين يقولون عنه هذا لم يروه من الداخل فكيف بهم إذا دخلوه. ولو مر الرجال والنساء من جواره لقالوا سرا أو علانية وهم من بنائه يبتعدون، اللهم عافنا شره وبلاءه. وأسمعهم يقولون هذا فأسخر منهم. لا يستبعد واحد منكم نفسه عن المقشرة. ربما اليوم وسط عيالك وإلى جوار امرأتك وفي الصباح في أسفل طباق المقشرة"⁽²⁰⁴⁾

هنا يتضح لنا أيضاً الرواية بضمير المخاطب وهي ظهرت انتشرت في قصص بعد الهزيمة في السابع والستين.

وكثيراً ما يترك الراوي الأصلي بمساحة للقارئ من خلال تعليقاته مثل "كلام مطموس في الأصل" "كلام فاحش أثرت حذفه"⁽²⁰⁵⁾ وفي موضع آخر "هنا أصاب الورقة تلف جعل الأحداث تتوقف، غير أن ما يلي هذا لا يبعد الأحداث عن سياقها الطبيعي"⁽²⁰⁶⁾ وقد تكون مثل هذه التعليقات وسيلة من الكاتب لخداع الرقابة.

ويلجأ الراوي المملوكي دائماً إلى استخدام الدين لتبرير أفعاله مع المساجين "وما ذنبي أنا؟ هل أنا الذي ابتدعت الحبوس؟ أليس أمير المؤمنين وثاني الخلفاء هو الذي ابتدع الحبس في الإسلام، وابتاع داراً في مكة يضع فيها ما يرى أنه يستحق أن يوضع"⁽²⁰⁷⁾.

وفي المقطع السردى الأخير الخاص بالراوي المملوكي سوف يمهّد لنا الراوي بنص ديني خالص للحدث الأكثر بشاعة وهو عملية القبض على أربعين

(204) السابق ص 47 .

(205) السابق ص 48 .

(206) السابق ص 50 .

(207) السابق ص 49 .

شخصاً لا ذنب لهم لكي يضعهم مكان الأربعين الهاربين "سبحانك إني تبت إليك وأنا أول المؤمنين. اللهم اشف عنا واغفر لنا، اللهم لا تشمت بي الأعداء ولا تجعلني مع القوم المارقين، أرجو رحمتك بقولك - إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين - ذنوبنا كثيرة، وطاعتنا يسيرة، كلنا تحت الزلة والتقصير، يارب لولا ذنب المذنب لما ظهرت صفة عفو الكريم، ولولا تقصير المقصر لما بان غفران وحلم الحليم، اللهم إني ألوذ وأستجير بحبيبك الذي نزل في حقه "وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين". (208)

هكذا تواصل الشخصية خداع نفسها، فهي تستدعي صورة الله الرحيم قبل الجريمة البشعة التي ستقترفها، فالتوبة سابقة على الذنب، إنها صورة ساخرة تماماً.

حكايات حول حادث صغير :

لعبد الحكيم قاسم نشرت في العدد الخاص بالقصة القصيرة في مجلة جاليري، وقد سبق أن تم نشرها في مجلة "المجلة" عدد أغسطس 1967. وقد نوه يحيى حقي في مقدمة العدد إلى أن القصة لكاتب شاب بقوله "ويسر المجلة أيضاً أن تضم إليهم كاتباً تنشر له قصة لأول مرة هو الأستاذ عبد الحكيم قاسم الذي بدأ بشبابه يصعد السلم، ليكون في هذا الانضمام رمز للارتباط بين الأجيال وتبشير بالمستقبل"، وعلى الرغم من تبشير يحيى حقي بالكاتب الشاب الجديد، بوصفه أحد ممثلي جيل المستقبل، فإن القصة تسير على نفس أسلوب القص الواقعي، ولا يظهر التجديد على مستوى مقومات القص إلا بقدر بسيط، ولكنه يظهر بصورة كبيرة في السمات الأسلوبية الخاصة بالكاتب، فالكاتب يكتب القصة القصيرة التقليدية الواقعية ولكن بأسلوبه هو .

والحكايات التي وصفها العنوان بأنها تدور حول حادث صغير تدور حول الموت, فالموت ذلك الحدث الجلل قد أصبح حادثا صغيرا, من كثرة تحقيقاته في زمن الهزيمة , القصة مقسمة على سبع حكايات كل واحدة منها ترصد مرحلة من مراحل الحدث حتى انتهاء الحدث بالدفن.

وقد عنونت كل حكاية فرعية بعنوان خاص بها:

الفتاة العمياء

من عدلي إلى الإسماعيلية

في تلك الفيلا البعيدة

عند بائع الأكفان

وجوه في الزحام

لن يعود أبدا

عن الذباب

وتظل الحكايات كلها تعرض لحادث الموت وكأنه حادث بسيط هين, لا يستدعي الوقوف عليه. والتقسيم السابق قد أكسب القص طولا نسبيا, ومشاهد متعددة بصورة تقترب كثيرا من النوفيل, أو النوفيل القصيرة إن أردنا الدقة. وكل مقطوعة قصصية يمكن أن نعتبرها قصة قصيرة مستقلة, غير أن هذه المقطوعات ترتبط مع بعضها البعض مكونة النص الكلي.

الفتاة العمياء :

الفتاة العمياء عنوان الحكاية الأولى يشير لنا بالفقد من بداية القراءة, ثم يبدأ القص بوصف الجو الكئيب المناسب لحدث الموت "الجو مثقل بكآبة غريبة, والشمس تؤذن بالمغيب والعمياء الصغيرة متربعة بجوار السور على رصيف

الأسفلت, يداها مبسوطتان على ركبتيها, ذابلتان سمران, لا عيون, حفرتين عميقتين متآكلتي الرموش, فمها واسع وشفاتها مليئتان بالتوتر.

ترتل القرآن كفونغراف قديم, كل انتباهها مركز على أذنيها ... فلربما في هذه اللحظة يختل نظام هذه الخطوات قليلا ثم تتلأأ قبالتها هنيهة ثم يسقط قرش في حجرها هنا فقط تتحرك يدها لتلتقط القرش وتقذف به في جيبها ثم تنتظم في القراءة". (209)

قراءة القرآن من فتاة عمياء, تقرأ فقط بلسانها في حين أن كل تركيزها منصب على القرش الذي يرمى في حجرها, بعد ذلك يمهد لنا الراوي لحادث الموت عن طريق المجاز اللغوي عن طريق عدد من الاستعارات "وهكذا, وقت ممطوط بلا نهاية, تقطعه لحظات الترقب تلك التي لا تلد القروش دائما بل غالبا ما تمضي الخطوات مصممة, غير مبالية وتموت هذه اللحظات دون أن تعقب" "لكن في ذلك الظلام كان ثمة شيء يموت, كلمات مختنقة ولهثات مريضة, ليس الخطو الذي يحبل به الرصيف هو الذي يعنيه هذه المرة, إنما تلك الكلمات المختلطة التي يحملها الهواء إلى أذنيها يا له من عالم مبهم, الأشياء تتحرك في الظلام دون أن تتخذ شكلا ما, تحدث أصواتا لكنها لا ترى". (210)

بهذه اللغة الشعرية يصف لنا الراوي شعور البنت التي ترى العالم بأذنيها, ذلك العالم القصصي الذي يملأ الموت, الموت فقط, فالحوار الذي يبدأ بعد هذا الوصف مباشرة يبدأ بالموت " - أنا هموت

- الشر بعيد يا خويا

صوت رجل لاهث مقطوع النفس, حزين كعديد الندابة, والمرأة لعلها زوجته, أو أخته ... هيه ... الناس يموتون كل يوم, لكن ...

(209) السابق ص 71 .

(210) السابق ص 71 .

أرهفت أذنيها لكنها فشلت في التقاط بقايا الحديث, غرق في ضجيج الشارع, ازدادت شفتاها توترا وقطبت جبينها قليلا ...

ثم مرة أخرى واصلت ترتيل القرآن كفنوجرام قديم وهي تهز جسدها هزا مع القراءة وتحكم اتصالها بأسفلت الرصيف لتلتقط الخطوات القادمة وتتصيد اللحظات المليئة بالترقب والتي قد تلد في حجرها قرشا".⁽²¹¹⁾

هكذا يحضر الموت عن طريق الحديث بين الرجل وبين زوجته أو أخته فالراوي لا يعرف هل هي زوجته أم أخته, ففي الحوار استخدمه المرأة كلمة يا أخويا, والعلاقة بين الأخ والأخت علاقة لها شمولية مهيبه في التراث المصري, فكل العلاقات بين الرجل والمرأة بكافة صورها تختزل ساعة الموت في علاقة الأخ بالأخت, فالفلاحة المصرية غالبا ما تتادي على الميت بكلمة أخويا كان زوجها أو ابنها أو أباه.

من اللافت أن البنت لم تقف كثيراً أمام حدث الموت المنتظر الذي يطل علينا من حديث الرجل, فهي تواصل القراءة في انتظار القرش الذي سوف يرمى في حجرها, فعدم التوقف أمام كارثة الموت واستمرار الحياة ظهر في الأعمال الخاصة بالجانب الألماني أيضا .

وفيما يخص اللغة نلاحظ أن جمل السرد قصيرة بصورة ملحوظة, وغلبة الجمل الفعلية على السرد واستخدام بعض المجازات اللغوية. من عدلي إلى الإسماعيلية :

تصف هذه الحكاية الطريقة التي تم إبلاغ أخ الميت في الإسماعيلية بخبر الموت عن طريق التليفون, حيث وصف الراوي شعور المتصل أولاً ثم وصف لنا شعور الأخ, ذلك الذي يجب عليه أن ينام لأنه سوف يسافر غدا في الصباح, ففي موقف مثل هذا يؤكد الراوي أن الأخ يسيطر عليه الشعور بضرورة النوم,

(211) السابق ص 72 .

ذلك عن طريق تكرار جملة "يجب أن ينام" طوال المشهد الحكائي الثاني، فمع حدث الموت، يظل الأخ يفكر في راحته الجسدية فقط، ويظل الراوي يعكس لنا من خلال الوصف حزن الأشياء، الأشياء فقط على الميت "الرسوم تتلوى والورود تتخذ أشكالا غريبة" "وهاهي العتمة تغرق كل شيء والكراسي الكبيرة تستطيل مساندها كشواهد القبور"⁽²¹²⁾، أما الأخ فيظل مشغولا بأمور مادية أحيانا وشخصية أحيانا أخرى. ونحن لا نرى الميت إلا من خلال وصف الأخ لابتسامته ونظرته المستهجنة الراضة، تلك التي تطارد الأخ دائما، تلك التي يرميه بها أخوه حتى بعد الموت. يقوم الراوي بتقنية زمنية حيث يقدم لنا أحداث ما بعد الدفنة في اللحظة التي يبحث فيها الأخ عن قدر من النوم ليسافر في الغد "يجب أن ينام فإن عليه أن يسافر مبكرا في الصباح، وهناك سيكون وقورا هادئا مكتسي الوجه بالأسى، لن يبكي فهذا لا يليق، لكن ربما سكب دمعة في بعض المواقع، على أي حال سيكون صوته عميقا متهدجا قليلا، وسيأمر كثيرا من المحطين به، وسوف تعلق أحبال المصابيح، وترص الكراسي، وينطلق صوت المقريء، وسيدفع تكاليف كل شيء، هو لهذه المواقف وغيرها، من لها سواه"⁽²¹³⁾

وتظل قراءة القرآن والأمور المادية متلازمان مع حدث الموت أيضا، وتظل مراسم الحزن الشكلية من لوازم الحدث أما الحزن الحقيقي، فيتوارى جانبا، فالموت، لا يتم التوقف أمامه إلا بصورة شكلية. فالأخ سيجري الحديث على لسانه بصورة غريبة في موقف الموت، ليرمي أخاه الميت بالسرقة، غير أن نظرة أخيه المستهجنة الراضة سوف تكون له بالمرصاد فموتيف الميت الذي يدخل إلى الحياة مرة أخرى من الموتيفات التي تكررت في الجانب العربي والجانب الألماني "وحيثما يوغل المساء سيكون جالسا في ركن من أركان المكان ذابل العينين تاكل حزين، وهو هناك في القبر، ربما تكون عيناه في ذات اللحظة تبرقان بتلك النظرة الراضة المستهجنة، وتلتوي شفتاه بتلك الابتسامة الهازئة، ذلك

(212) السابق ص 73 .

(213) السابق ص 73 .

الإنسان الغريب الذي طعن لحظات انتصاره بتلك النظرة، وتلك الابتسامة تماما مثل ذلك اليوم حينما جلس الجميع على الكنبات المرصوفة إلى جوار الحيطان في بيت الأسرة الكبيرة، وهو يحكي كيف توسط عند المدير وكيف حصل له على عمل مناسب رغم أنه فشل في دراسته ولا يملك شهادة ما. ثم كيف سرق مخازن الشركة وباع المسروقات وأنفق ثمنها على ملاهيه وأصحابه السيئين. وبالرغم من ذلك لم يقدم للمحاكمة فقط فصل من عمله ... إكراما لخاطره هو...

كان يحكي وله كل العيون وكل القلوب، ولكن أخاه كان هناك يرمقه رافضا مستهجننا". (214)

فجريمة السرقة تلك التي عوقب عليها بالفصل، تسقط تماما عن الميت البريء منها في الحكاية الثالثة التي عنونت ب "في تلك الفيلا البعيدة" فالمقطوعات السردية تظل دائما مترابطة، فدائما ما يرتكز المقطع الحكائي على حدث تم التنويه له في المقطع الحكائي الذي يسبقه. في تلك الفيلا البعيدة :

تلك التي تحكي لنا علاقة الميت بصاحب العمل، ذلك الذي يسبغ عليه الراوي سمات الجهل الشديد والثراء الشديد في الوقت نفسه مصحوبا بالتعاسة أيضا فالحكاية تبدأ بوصف لذلك المالك الفاقد "بالرغم من أن الجو لم يكن باردا إلا أنه كان معتادا على أن يحكم اللحاف حوله حتى أكتافه، وبالرغم من أن الفراش كان وثيرا إلا أنه لم يكن ينام إلا لماما، وكان يقضي الساعات الطويلة يتأمل مصراعي الباب المغلقتين وفي تلك اللحظة دخلت عليه زوجته.

- الكاتب مات .

لم يدرك ماذا قالت, ظل يتأمل وجهها دون أن يكون في رأسه فكرة واحدة, ثم بدأ تساؤل صغير يزحف على عقله, لماذا تضع نظارتها الطبية في هذا الوقت من الليل".⁽²¹⁵⁾

فالفيلا التي يقطنها والفراش الوثير والزوجة يملكها الرجل ولكنهم مثل العدم , كما أن موت الكاتب حدث يمر أمامه مرور الكرام.

هنا يستدعي الرجل صورة الكاتب وهو في مكان عمله وسط الصفحات والأرقام والكلمات, تلك التي ظلت سرا مكنونا أمام ذلك الرجل الغني, في حين أنها تتكشف بأسرارها تماما في حضرة الكاتب وقد كانت هذه المفارقة السبب الوحيد في اتهام صاحب العمل للكاتب بالسرقة وطرده من عمله, فعندما خرجت زوجته بعد أن أوصته بأن يذهب في الصباح لزوجة المتوفى ليأخذ بخاطره نجده يستحضر مواقف سابقة عن طريق الفلاش بالك ليختفي لنا الراوي الأصلي ويتم تغيير طريقة الرواية بضمير الأنأ تلك الرواية التي تقطعها الرواية بضمير المخاطب في بعض مناطق السرد "ابتسم حينما رأى وجه الكاتب في تلك الغرفة وسط أكداس صناديق الزجاجات الفارغة والمليئة, وذلك المكتب الصغير وصفوف الدفاتر السوداء الأغلفة. تلك الدفاتر تسير سخطه دائما. الصفحات والخانات والأرقام والكلمات. أسرار مبهمة لم يستطع طول حياته أن ينتصر عليها. صعد من الحضيض إلى القمة. دار بصندوق العدة في الشوارع يصلح السخانات والثلاجات. جلس القرفصاء أمام أبواب الشقق. نظرت إليه مئات العيون الكالحة نظرات شذراء. ثم امتلك لنفسه فيلا وسيارات ومصنع لكنه لم ينتصر على سر الكتابة"⁽²¹⁶⁾ إنها صورة للغني الجاهل وفي المقابل نجد صورة متناقضة تماما مع الصورة السابقة "ذلك الكاتب الصغير كان يجلس على مكتبه

⁽²¹⁵⁾ السابق ص 74 .

⁽²¹⁶⁾ السابق ص 74

في الحجرة المكدسة بصناديق الزجاجات الفارغة والمليئة، ويمد يده وتحتضن أصابعه الطويلة الرشيقة الدفتر الأسود الغلاف في حنان وتفاهم ويفتح الصفحات. وتنتشر أمام عينيه الخانات والأرقام والكلمات صفوف من الوجوه الدقيقة الممسوخة تنظر إليك ببراءة وهي تخفي المؤامرات والسرقة".⁽²¹⁷⁾

هنا يظهر لنا أسلوب الرواية بضمير المخاطب فالأموال تنتظر إليك (الرجل الغني) فهي على الرغم من براءتها تظل في نظره الستار الذي يخفي السرقة، فالمرئ عدو ما جهل، وبعد ذلك الشك يستدعي الرجل الغني الحوار الذي طرده فيه من العمل ويتداخل الرواة

- آدي دفتر الصادر يا حج ميت صندوق برتقال للمعلم عرفه ..

إنه يدرك سرها ويلعب بي ذلك الكاهن. جهد خارق فوق طاقة البشر سنين وسنين من العمل المتواصل بلا هواة وها هو ذا يقف صغيرا زريا كحذاء قديم أمام ذلك الكاتب النبيل الجبهة وخصلات من شعره الفاحم تنسدل عليها في جمال .

- اطلع من مصنعي

كان الصوت يرن في داخله وتهزه الكلمات غير المنطوقة بعنف تحت اللحاف.

- ليه يا حج ؟

- إنت كداب ودفاترك كدابة .

- وديها للمحاسب .

- أنت تضحك عالمحاسب وعالمحامي وعلى وكيل النيابة وعلى الدنيا بحالها

- أقول إيه أنا في الكلام ده ؟

⁽²¹⁷⁾ السابق ص 74

- ما تقولش حاجة .. اطلع من مصنعي... روح اشتكيني... أشمع المصنع ...
بس مش هتعتبه ثاني .

- مش شاكيك يا حج رزقي عيالي على الله. " (218)

هكذا يرسم لنا الحوار صراعا بين الظالم والمظلوم بين الجاهل والضحية,
وبعد ذلك يستدعي الرجل بعض المواقف التي يراها دلائل سرقة لم تحدث,
فالكاتب كان يسهر مع أصدقائه.

" - سهرتوا فين امبارح .

- عند حميدو كان مطاهر ابنه .. عقبال عندك في ولاد ولادك

- والقعدة بقي ... بتحكم؟

- أهى بتحكم يا حج, المهم نكون الصبح في شغلنا ..

جاءته الأخبار, كانت عزومة هائلة, كل بضعة أيام عزمة, وفي آخر الليل
وزع على كل واحد نصيبه من السرقة أولاد الأفاعي ... " (219)

وبعد أن جاء بكاتب آخر, وأصبحت الحسابات كلها أخطاء, ومع هذا لا
يعترف بأن الكاتب لم يسرق, الصراع بين رجل كريم على فقره ورجل بخيل على
غناه هو الذي جعل السارق يظن أن كل الناس سارقون "لقد مات الكاتب, كان
يسرقني, وأنا أسرق الخواجة أريستون ... لكنني لا أهين قروشي أبدا ... وهو
يسحقها بحذائه .

- يا ابني كون نفسك ... للزمن.

يضحك ويظهر الاستخفاف على أطراف شفتيه .

(218) السابق ص 75 .

(219) السابق ص 75.

- خلي بكره على رب بكره يا حج .

إنه يحتقر الحاج بذكائه الخارق وجبينه النبيل - ذلك الكلب الذي لا يفهم
- لماذا تبقى عينان تتظران إليه هكذا ؟.. ماذا يفعل ليخرس كل العيون ؟..
إنه بليد يدرك الأشياء ببطء لكن هناك بضعة أشياء كان يجب أن يدركها
ذلك الكاتب - الحاج يؤمن بها بقوة - إنها حياته هو من غيرها لأشياء, لكنه لا
يفهم ... لم يفهم أبدا. " (220)

فالسارق يرى كرامته في أن يظل المال في يديه لا ينفقه, إن السارق يظن
أن المال الذي يأخذه الكاتب حتى ولو كان راتبه ماله هو, ذلك الذي يجب أن
يصونه الكاتب, إنها مأساة السرقة التي يتهم صاحب المال بأنه يسرق ماله.
ويظل هذا المقطع الحكائي أقل ارتباطا بغيره من المقاطع الحكائية الأخرى
, فالسرقة والبخل والكرم والشك موضوعات تتخذ مكانها في السرد الكلي بصورة
قلقة غير مستقرة.
عند بائع الأكفان :

الحكاية الرابعة تنقل لنا تفاصيل استخراج شهادة الوفاة وتصريح الدفن ثم
الذهاب لشراء كفن شرعي, وأثناء عملية الشراء يقوم الكاتب بعدد من الإسقاطات
على المال, ذلك الوحش الذي يحيط بالحياة والموت على حد سواء " - عاوزين
كفن شرعي ...

- حضراتكم عاوزين الكفن شرعي ... والا هتجبجوا شوية .

- السنة يا حج ... أنت أدرة طبعا ... في حدود المعقول ...

جاء تساؤله عميقا حاسما.

(220) السابق ص 76 .

- أنتم متبرعين بشرا الكفن ...؟

- لا ... لا ... بس أولاده أولى .

- الله مولى من لا مولى له" (221)

وبعد أن ينزل الثوب يذهب ويحضر معه الخياط الذي يخطط الكفن، في صورة تشير إلى مدى الترابط الذي يربط بين المسلم والمسيحي على التراب المصري "طوى القماش ووضعه تحت ابطه، وتحركت الكراسي الصغيرة والأجساد المتوترة تفسح له الطريق، عاد ومعه رجل هزيل تتحرك عيناه بسرعة ويفرك يديه بإلحاح I2.

- الأسطى خياط ... جارنا ... مسيحي ... مش من ملتنا، شافني بدور على حد يخطط الكفن قال أنا أعمله ... فهمته على شرعنا، طريقنا هيخيطه تبرع ... من غير فلوس" (222)

والصورة هنا شديدة الدلالة على مدى الترابط الذي يربط بين المصريين على ترابها ذلك الترابط الذي يجعل بائع الأكفان يشهد له بالخلق الطيب بالرغم من إقراره بأن مصيره النار " - ولد طيب ... لهم الدنيا ... ومالهم في الآخرة من نصيب ... كان وجهه حاقدا رهيبا" (223)

وتختتم الحكاية بحوار يدور بين بائع الأكفان ورجل يطلب منه كفن لكنه يقابله بثورة عارمة، ويشير بعد ذلك إلى أن الرجل يحتال ويكذب عليه لمجرد الحصول على القماش.
وجوه في الزحام :

(221) السابق ص 77 .

(222) السابق ص 78

(223) السابق ص 78

خصص الراوي هذه الحكاية ليعرض لنا مشهدا واحدا وهو مشهد الذهاب إلى العزاء, لكن المشهد يتكرر لأكثر من مرة عن طريق تغيير الشخو وتغيير وسيلة المواصلات, سيارة ملاكي, أتوبيس, ترام, تاكسي, غير أن المشاهد تعكس لنا حالة من الحنق الشديد على مراسم العزاء تلك التي يحرصون عليها رغما عنهم, كما يشير إلى تعاطف البعض مع الميت والحزن عليه, وتشير كل أحداث المشاهد إلى انغماس المعزيين في التفكير في أمور بعيدة كل البعد عن الميت أو العزاء, " تتدى جبينه بالعرق, والتوت شفاته بالغضب المكظوم, لعن الحماقات والطقوس التي تحيط بالموت, وجلوس الناس كالدمى المضحكة ينصتون إلى مقرئ القرآن لا يستمعون إليه, حماقات مقرفة تأتي بالناس ما أقاصي الأرض ليمثلوا أدوارا هزلية في لعبة لا يعرفون من مقترحها." (224)

لن يعود أبدا :

يصف فيه بدقة تفاصيل الغسل وطقوسه

عن الذباب :

يصف فيه عملية الدفن

القصة السابقة على الرغم من تناولها موضوعا واقعيا تماما, وبالرغم من أنها لم تلجأ لتقنيات الكتابة الفنتازية, إلا أن القصة ارتكزت على لغة شعرية في منطق كثيرة, كما أنها قسمت إلى عدد من المشاهد الحكائية التي يربطها حادث الموت, ذلك الحدث الذي وصف على أنه حادث صغير.

ومن نواحي التجديد في القصة السابقة تعدد أشكال الراوي بين الراوي بضمير الهو والراوي بضمير المخاطب, وكذلك اللغة الشعرية التي غلبت على القصة, واستخدام الكاتب لتقنيات التقطيع, والمونتاج السينمائي, فكل مقطوعة من السرد تعبر عن مشهد والمشاهد على الرغم من تعددها يربطها جو شعوري واحد.

الأب حانوت :

قصة محمد حافظ رجب, تلك التي نشرت في مجموعته القصصية الكرة ورأس الرجل في مايو 1968 وفي حديث جمعي به ذكر لي أن تاريخ كتابة القصة كان قبل الهزيمة ف 67 وقد تم نشر القصة في مجلة المجلة في عدد نوفمبر 1965, وقد كتب فوق القصة "قصة حديثة" في إشارة إلى خروج القصة من دائرة الحكاية التقليدية.

غير أن القص الخاص بمحمد حافظ رجب يمثل لنا تجديدا غير مسبوقا في القص المصري الحديث, "فهو يصور عالما مشوها ... فلا نجد انفصالا بين الواقع والكابوس ... إننا أمام عالم محطم, والقصة تبدو كذلك في أسلوب مختلط قد تخلصت تماما من فكرة الترتيب الزمني والعنصر الحكائي ... إن رجب يقدم قصته خارج الزمن, بعد الساعة الرابعة والعشرين".⁽²²⁵⁾

إننا نضم قصص محمد حافظ رجب لدراستنا لارتباطها بقصص ما بعد السابع والستين من حيث التجديد في أسلوب الكتابة, فنحن نستند لتاريخ النشر بوصفه التاريخ الذي يكتمل فيه النص الأدبي, ذلك الذي لا يتحقق إلا عن طريق القراءة.

قصة الأب حانوت قصة يرتبط فيها ما هو واقعي بما هو فنتازي بصورة وثيقة, تجعل القارئ يشعر بواقعية القصص في أكثر لحظات القص فنتازية.

فنتازيا الواقع نتطلق دائما عند حافظ رجب من أدق تفاصيل الواقع, وتعود إلى أدق التفاصيل هذه مرة أخرى .

نبدأ من العنوان "الأب حانوت" فالأب مبتدأ وحانوت خبر, فمن المهم أن ننظر للعنوان على أنه جملة اسمية تتكون من مبتدأ وخبر, فحانوت ليس اسم للأب وليس صفة له لكنه الخبر, والخبر هنا يختلف عن الخبر النحوي الذي

⁽²²⁵⁾ القصة القصيرة في الستينيات, د عبد الحميد إبراهيم, دار المعارف, القاهرة, سلسلة اقرأ, العدد 541, 1988, ص 63 - 64 .

يدور في علاقة المسند والمسند إليه ولكنه يشير إلى التطابق التام بين المبتدأ والخبر، وأحياناً يكون الخبر أشمل من المبتدأ، ففي أثناء القص سوف نجد أن صفة الأبوة تتمحي أمام سمات الحانوت. فإذا قلنا مثلاً "الأب مدرس" هنا تظل الأبوة هي الأساس الذي يسند إليه صفة التدريس، أما في عنوان القصة فلا يوجد مسند ولا مسند إليه، لكن المسند والمسند إليه على نفس الدرجة، فالأب هو الحانوت والهانوت هو الأب، وبهذا التساوي بين المسند والمسند إليه يقوم المجاز البلاغي الذي جاء على هيئة التشبيه البليغ، "فالعنوان يقوم على التشبيه البليغ الجامع بين الأب والهانوت غير أن صفحتين - تقريباً - من القصة تمران دون أن يظهر فيهما سوى الابن المتعرض لتعذيب الأب في صورة وحشية، ولقهر زوجة الأب المقهورة بدورها منه".⁽²²⁶⁾

تبدأ القصة بمشهد فنتازي تماماً، لا يقترب من الواقع من قريب أو بعيد ولكن مع استمرار القص سيحول المشهد الفنتازي إلى مشهد واقعي تمام الواقعية "في اللحظة التي طرق فيها باب الكوخ المعلق فوق السطح كان معلقاً من شعره في خطاف حديدي يتدلى من سقف الكوخ فوق ألسنة النيران تتطلع إليه وهو عار وامرأة بنابيين مخضبتيين بالدماء تتخز قلبه بمذرة شوكية" احمل أكواب الماء إليهم ... احملها إلى الرجال الفعلة "وكان يجيب لن أفعل ... لن أفعل"⁽²²⁷⁾

هنا يصف لنا الراوي معاناة الشخصية الرئيسية التي تسكن بمفردها في حجرة من الصفيح فوق السطح في حين يسكن أبوه في شقة بالأسفل والشخصية الرئيسية نائمة في الغالب تهرب من واقعها المرير ولكن الواقع يطاردها حتى بعد النوم، حيث تحلم بأنها معلقة من شعرها بخطاف تحت لهب النيران في حين أن هناك امرأة -سنعرف بعد ذلك من الراوي أنها هي التي تطرق الباب عليه -

⁽²²⁶⁾ المجاز بوصفه تقنية سردية وتوظيفه في القصة القصيرة عند محمد حافظ رجب . د هيثم الحاج علي ، مجلة كلية الآداب بقنا

⁽²²⁷⁾ جاليري . عدد إبريل 1969 ص 100 .

مخضبة بالدماء تتخز قلبه بمذرة ذلك من خلال قولها "احمل الماء إليهم" فهذا العذاب الداخلي الشديد سببه أنه يعمل في مطعم وطوال يومه يحمل الطلبات للزبائن.

"اشتدت الطرقات على الباب ... فهوى جسده على الأرض. وتناثر شعره في فراغ الكوخ, فدار يلتقطه شعرة, شعرة, وأمسك بملابسه يستر بها جسمه العاري ... وفتح الباب فوجد المرأة ذات النابين الحماوين أمامه ... وصرخ وهو يهرول إلى ركن الكوخ "لن تعلقيني ثانية ... لن تعلقيني " ... مد الرجل المتجهم الذي طرق الباب ... ودخل الكوخ الآن ... مد يده وأخرج مدية مغلقة فتحها, وقدمها إليه"(228)

بعد المشهد السابق المغرق في الفنتازية تبدأ الفنتازيا تتلاشى بصورة بطيئة ولكنها مستمرة فالرجل يهوى على الأرض ويتناثر شعره وعندما يفتح الباب تظهر المرأة التي كانت تتخز قلبه بالمذرة والمخضبة بالدماء, لكنها الآن تظهر أمامه على أرض الواقع, في أنه يظل غارقا مع صورتها الفنتازية ولكنه يعود مباشرة إلى أرض الواقع فيمسك بملابسه يستر جسده العري وهنا يصرخ بأنه لن يسمح بأن يظل معلقا معذبا بصورة دائمة, بعد ذلك يدخل الرجل الذي كان يدق على الباب ويعطيه مدية بعد أن يفتحها له. ويطلب منه أن يطعنه بها في حين تتوسل إليه المرأة أن لا يفعل .

" - تعال .. اخرج من الركن .. وخذ المدية .

ظل ممسكا بملابسه يرتعد: رفض الخروج من الوحشة, احتفى بها ... رفض المدية ... حذلت خلف الرجل المتجهم امرأة فزعة ... قالت للرجل:

- ماذا ستفعل له ؟

(228) السابق ص 100.

لم يرد عليها ... أهملها .

قال الرجل المتجهم له أمسك المدية، تناولها .

أمر ... كلماته أمر ...

- خذ المدية ... امسكها. "(229)

هنا يواصل الموقف تحوله من الفنتازية للواقعية فالرجل يقدم للشخصية الرئيسية سكينا. الشخصية الرئيسية تشعر بالوحشة وتحتمي بها في الوقت نفسه، الرجل متسلط دائما مجرد تلفظه بكلام يتحول إلى أمر والشخصية الرئيسية تظل دائما تعيش في داخلها قهرا كبيرا لا تستطيع أن تفر منه. "قهر ... كلماته تقهر روحه ... تضغط جسده ... تقتته ... أصبح ذرات، تناولت الذرات المدية ... أمسكت بها ... أطاعت القهر". (230)

هنا تتضح لنا أزمة الشخصية الرئيسية، القهر الذي ينفذ إلى داخله عبر أوامر أبية، تلك التي تقبلها روحها في قهر شديد مما يجعل روحه محطمة أشد التحطيم. يرسم لنا المشهد السابق القصة كلها، القهر إذن هو المركز الذي تنطلق منه كافة التأويلات لكافة الأحداث الفنتازية والواقعية.

والملاحظ هنا أن الراوي يصف لنا الشخصية الرئيسية تلك الراضة في جوهرها للقهر غير أن ذراتها هي التي تقبل به. هو الانقسام ذلك الذي يفتت الشخصية الرئيسية بين الرفض للقهر والرضوخ له.

بعد ذلك يصف لنا الراوي اللحظة التي تصل فيها الأحداث إلى ذروتها، الابن يحمل السكين والأب يطلب منه أن يطعنه بها وينتهي الأمر "المدية في يده

(229) السابق ص 100 .

(230) السابق ص 100.

... في يد الفزع ... والرجل متجههم ... متعجل ... يريد أن ينهي الأمر ...
والمرأة فزعة ... مقهورة ... قهرها المتجههم الشرس:

- والآن اطعني ... اطعني في القلب .

صرخت المقهورة : لا ... لا ... لا تطعه

قال المتجهم القاهر: أسكتي أنت يا امرأة ... اطعني حالا "

هنا يتمدد قهر الرجل ليشمل الابن والأم " (231)

يظل الابن عاجزا مقهورا ترتجف يداه لينقلنا الراوي مباشرة إلى مشهد آخر
مشهد الأب الحانوت والابن المقهور "الذرات المفتتة ... لم تتجمع ... ظلت
يذاها قابضة على المدية ... ترتجف ... أبوه من أصحاب الحوانيت ... هو
حانوت ... حانوته مطعم تأكل فيه عشرات الأصابع ... تنغمس في أطباق
القول والعدس ... يخدم الأصابع رجال قصار وطوال ... صنايعية ... في
المطعم موائد وملاحات وملح ومقاعد وقدر فول ... هو ابنه ... ملاحه ملح ...
في المطعم ساعة الغداء تنتشر الأصابع تختار الطعام الأرخص ... الفول." (232)

هنا يتحول الراوي ليصف لنا مشهدا آخر غير أنه يحمل هذا المشهد
بإحساس الشخصية الرئيسية له، فهو لا ينقل لنا أشياء العالم الصغير الذي
يعيش به الشخصية الرئيسية ولكنه ينقل لنا إحساسه بهذا العالم، حيث فالكائنات
التي تسكن هذا العالم فقدت مشاعرهما وفقدن قلبها النابض وتحولت إلى أشياء،
فالأب تحول إلى حانوت والابن تحول إلى ملاحه داخل الحانوت، والزبائن
تحولت إلى أصابع.

(231) السابق ص 101 .

(232) السابق ص 101 .

"أصابعه المنهكة تنتقل لعذاب تحمل للأصابع المنتظرة ... الأطباق ... فوق الموائد أصابع تحفر في الأرض ... تبني عمارات مجاورة ... تصلح سيارات قديمة مستعملة في جراجات قريبة ... جميعهم في لحظته التسعة بيتسمون في سرور أبله احتفاء بالعادة المتكررة ... ويستدير أبوه: الحانوت ... يلبي نداء الجوع من الصنایعية: ينحني لأصابع زبائنه ... يدعوها أن تمسح كل الأطباق ... " (233)

هنا يتحول الإنسان إلى عشرة أصابع تلتهم الطعام، والهانوت الأب يلبي طلبات الأصابع في سرور، إن الراوي يختزل العالم كله في عشرة أصابع ويتوارى الإنسان خلفها، فتلك الأصابع هي الإنسان بأشكاله المختلفة "أصابع الفقراء خارج الحانوت معذبة ... داخل المطعم قاسية ... تستعذب عذابه ... تتجرع الأكواب ... تطلب أطباقا أكثر ... وتتمنى أصابعه أن ترفع طبقا ترطم به وجه فاعل ... يحرقه بالصهد القاسي المتصاعد عن الطبق ... ومن شواء أصابعه" (234)

عذاب الولد هنا عندما يتحول إلى خادم ينفذ الأوامر الصادرة له من الزبائن، تلك التي ترضخ لها أصابعه، هذه الأصابع تمثل لنا أحد طرفي صراع جديد، صراع بين أصابع تحمل الأطباق والكؤوس وأصابع أخرى تنهش هذه الأطباق والكؤوس، صراع يدفعه لأن يتمنى فرار أصابعه من القهر لترفع الأطباق وبدلاً من أن تضعها على الطاولة ترمي بها في وجه هؤلاء الفعلة.

أن الراوي يصف لنا كيف يتحول الضحية إلى جاني، فالأصابع المقهورة في العمل عبر أوامر أولي الأمر، تتحول إلي أصابع قاهرة عبر أوامرها للشخصية الرئيسية داخل الحانوت. فالنقاش يتجبر بحريته، لكنها حرية مؤقتة "قال نقاش شاب مبتهج لحرية المؤقتة .. لحظة تناول غذائه:

(233) السابق ص 101.

(234) السابق ص 101 .

- هات .. وهات .. وهات ..

وراح النقاش يضحك حتى خرجت أمعاؤه من بطنه فرفعها له تابعه - الفاعل -
حتى ينتهي من ضحكه." (235)

هنا يفر النقاش من قهره إلى قهر آخر يتحول فيه من مقهور إلى قاهر،
من متلقي الأوامر إلى مصدرها، من تابع إلى متبوع، وعندما يضحك وتخرج
أمعاؤه سيجري تابعه ليرفعها له، حتى ينتهي من ضحكه.

ويستمر النقاش في الأوامر، طالبا المزيد من الطعام، ذلك الذي يسيطر به
على تابعيه، فلقمة العيش هي السوط الذي يلهب ظهور الجميع، والشخصية
الرئيسية تحترق في صراع داخلي، هل تستمر في الرضوخ للقهر أم تنتفض فارة
منه. " عاد النقاش يطلب قطعا من لحمه: وهات لهم ... وهات لهم ...

حاول أن يسرع ليلبي كل الطلبات وصوت النقاش يلاحقه ليضمن به
سيطرته على الفعلة الذين يحيطون به.

وبينما هو يجري ... تلكأت أصابعه ... لهثت ... قالت: مستحيل أن
أستمر.

وقع بين المستحيلين: العجز ... وترضية رغبات الشراسة ... حاول أن
يحرضها ... يخوفها بنظرات أبيه: الحانوت ... لم تطعه ... وانتصر العجز." (236)

هنا يتضح لنا الصراع الشديد الذي يدور داخل الشخصية الرئيسية، لكي
ينتفض ويخرج من حالة العجز التي تجعله خاضعا، تابعا دائما للأوامر. لكنه
يعجز ويستمر العجز - الخضوع.

(235) السابق ص 101.

(236) السابق ص 102.

" جاء بالأطباق متلئأ ... وجد الشراسة تنتظره ... أراد النقاش إخراج الأشياء الغامضة المترسبة في جوفه منذ يمسك الفرشاة من الصباح حتى آخر النهار.

- اقترب... يا بغل ...

أراد أن يرمي الأطباق ... يهشمها ... ويجلس فوق مائدة يطلب هو الآخر طبقا ... يأكله في هدوء ... يغيط الالنفاش المتفاخر بعدد أتباعه الفعلة المحيطين به ..."⁽²³⁷⁾

النقاش يعيش حالة من القهر المترسبة داخله, تلك التي يسقطها على غيره, على أتباعه وعلى الشخصية الرئيسية, فيسبها.

هنا تقر الأشياء من حالة القهر التي تسيطر على العالم الإنساني, قاهريه ومقهوريه, فتقوم الأشياء بفعل الثورة على هذا العالم, حيث تقر الأطباق وتختار طريقها لتتسكب على ملابس النقاش "هم أن يضع الطبق فوق المائدة ... فانزلق الطبق فوق النقاش: اختار طريقه نحوه ... لم يوجهه هو ... رفع النقاش وجهه يده ... وارتطم به ... أسقط الطبق الثاني فوق وجهه على الفور ... حركه هذه المرة بإرادته ... وجلس فوق المائدة ... وصفق: هات لي أنا الآخر ... طبقا ... سأدفع ثمنه ... ليس هناك أحد أحسن من أحد ..."⁽²³⁸⁾

بعد أن فر الطبق من أسر القهر, نجح الإنسان أيضا, فالشخصية حركة الطبق المرة الثانية بإرادتها, فرت من عجزها, جلس على المنضدة, وأصدرت الأوامر هي الأخرى طالبة طبقا على حسابها, ولم يعد هناك أحد أحسن من أحد , هنا يختل نظام الحانوت, فالزبون هو الذي يدفع المال, المال ذلك المحرك

⁽²³⁷⁾ السابق ص 102

⁽²³⁸⁾ السابق ص 102

الأول لكل أفعال القهر في هذا العالم, العالم الذي يختل إذا كان الجميع سواسية, لهذا سوف يسرع الحانوت لإنقاذ عالمه, عالم يؤسس على القهر والظلم .

"أسرع الحانوت يجري ... وجد النقاش يمسح ملابسه والفعلية سيكون حوله ... وهو واقف ممسك بالأطباق الفارغة ..."(239)

مجرد وجود الحانوت في المشهد, لا بد للعالم أن يعود سيرته الأولى, فالأبن سوف ينهض من على المنضدة ويمسك الأطباق مرة أخرى. هنا سيمطر الحانوت الابن بوابل من السباب

" - يا بن ... يا بي ... تريد أن تغلق الدكان ... وتطرد زبائني ... لو سكت الحانوت بعد ذلك ... لسكت هو ... لاعتبر الأمر محاولة إرضاء الأصابع الجائعة التي تملأ جيوب الفوطاة بالنقود ... لكن الحانوت اندفع ... خاف على أصابع زبائنه ... تغادر الحانوت ولا تعود ... وتبقى الأطباق ناصعة البياض كما هي بعد غسلها ..

- يا بن ... يا بن ... وانهاالت القسوة عليه تمزقه بأسنانها .."(240)

الشخصية الرئيسية التي اعتادت القهر تعلن استعدادها لتقبل القهر الذي يصل لدرجة السباب, مبررة ذلك بخوف الحانوت على الحانوت, لمن استمرار الحانوت في السباب والقسوة على الابن قضى على التوازن الغريب الذي يسمح للشخصية الرئيسية أن تستمر في الرضوخ للقهر, مما يشكل انهيار لمنظومة القهر بكل توازناتها " ... الآن لا توازن في كل الأشياء ... لا شيء يلجم الغضب الهادر المتعب وبقيدته ... وجد أصابعه المنهكة ... تتناول السكين ...

(239) السابق ص 102 .

(240) السابق ص 102 .

وترفعها في وجه الحانوت ... الأب تلاشى ... جدار وقدره ساخنة وموائد
وملاحات ملح وقروش في جيب الفوطة ...⁽²⁴¹⁾

هنا تتلاشى صورة الأب, فالسكين لا يمكن لها أن ترفع في وجه الأب
ولكنها ترفع في وجه الحانوت, الحانوت فقط, فالذي يقف أمامه ليس الأب, لكنه
الجدار والقدره والموائد والملاحات والقروش التي تملأ جيب الفوطة. هنا تتلاشى
الإنسانية بكل مشاعرها وتبقى أشياء العالم هي التي تتحكم فيه.

" رفع السكين في وجه الحانوت ... ليشق جداراً I2 نه . صرخ الحانوت :
ترفع السكين في وجهي ؟

مات قلب الأب ... سقط قلب العالم صريعاً فوق بلاط المطعم فتكسر : يا
ابن الحرام ... ترفع السكين في وجهي ...!

العالم ابن حرام ... لو لم يدركه ... أصابعه أكثر تعسا من الفقراء ...
أصابع أكثر الفقراء ... فقرا ... تعذبه ... الأب ... حانوت ... يصطنع
الاضطهاد داخل قدرة فول مكتومة ... معبأة بالبخار ... هو بداخلها ... الأب
فوقها ...

يتناول من أصابع الفعلة ... وعمال الجاراجات القروش المستديرة ...
ويردها إليهم أقراصاً هي الأخرى مستديرة ... سبحت في الزيت المغلي: طعمية".
⁽²⁴²⁾

يصف لنا الراوي احتراق الشخصية الرئيسية وغليناها بسبب القهر الذي
يسود عالماً فقد قلبه, ذلك الذي تكسر على بلاط الحانوت, فهو المقهور, ضحية
القهر الذي يقهره فيه أكث المقهورين في العالم.

⁽²⁴¹⁾ السابق ص 102.

⁽²⁴²⁾ السابق ص 103 .

هو يبحث عن أبا مدفون داخل الحانوت, أبا سحقه القهر فأصبح مجرد
حانوت لا مشاعر له.

" تجمع رجال كثيرون: بوابون زبائن ... وأنصاف رجال متآكلين: صنايعية
الханوت.

- عيب عليك ... اخجل ... ألق السكين من يدك ... إنه أبوك .
قال متمتما: أبي, إني أبحث عنه في داخله ... سأشق بطنه لأراه ...
قالوا: هات السكين ...

قال: وأترك الحانوت كما هو؟

أخذو منه السكين ... خلع الفوطة و انصرف ...

ذهب إلى كوخه الصفيح المعلق فوق السطح ... حيث يقيم فوق شقة أبيه...⁽²⁴³⁾

والراوي هنا يستطيع أن يدخل إلى أعماق شخوصه ويشرح لنا مشاعرهم
الداخلية بصورة واضحة تماما فيصف لنا شعور الأب بعد انصراف الابن "تغير
الханوت ... بعد انصراف الغضب ... خلع الفوطة هو الآخر ... عرى القلب
... وجد سكين الابن مغروسة فيه: هنا أراد إذن أن يطعنني ... لم يعد في العالم
خير ... مات الآباء في قلوب الأبناء ... يجب أن يموت الأبناء في قلوب الآباء
... فليتم الوحش ما بدأه ... فلينه ما أراده ... فليطعنني في المنتصف ... وتنزف
الدماء من الثقب ... ترى هل سيبكي وقتها؟ هل سيصرخ ويشد الشعر ؟ هل
سيجرؤ ويمد يده ؟ .. سأغامر لأستريح .. يجب أن أستريح ولو بطعنة سكين
... سأمنحه الفرصة كاملة ... من أجل اخوته ... من أجله ... شيدت الدكان
... لكنه يريد هدم الجدران وقتل الحانوت ...⁽²⁴⁴⁾

⁽²⁴³⁾ السابق ص 103.

⁽²⁴⁴⁾ السابق ص 103 .

هنا يرجع الأب رويدا رويدا، ويختفي الحانوت، فقلب الأب العاري مغروس به السكين، فالطعنة هي التي سوف تقتل الحانوت، ليعود الأب للحياة من جديد، فراحة الأب في أن يتم طعن الحانوت حتى ولو فقد الأب حياته، حتى ولو مات الأب الحانوت في عيون الابن، أو العكس، وبعد ذلك تأتي جملة سردية ثنائية الدلالة هي "يجب أن أستريح ولو بطعنة سكين ... سأمنحه الفرصة كاملة ... من أجل إخوته ... من أجله ... شيدت الدكان ... لكنه يريد هدم الجدران وقتل الحانوت..."⁽²⁴⁵⁾ هل منحه الفرصة لقتل الحانوت من أجل إخوته ومن أجله، أم أن بناء الحانوت قد تم من أجله ومن أجل إخوته ؟

الجملة السابقة تعكس لنا الجيلين، جيل الأب الذي يرى في بناء الحانوت ضمان لعيش الولد وإخوته حياة كريمة، وجيل آخر يرى في بناء الحانوت قتل له ولإنسانيته.

في هذه اللحظة يتوقف العالم القصصي كله في انتظار نتيجة الصراع، ونرجع للمشهد القصصي الذي بدأ فيه الراوي القصة، ذلك المشهد الذي يتوسطه أب وابن يعاني من الصراع الداخلي والانقياد النفسي، ممسكا بمدينة أعطاهما له أبوه ليطعنه والزوجات يقف بينهما "كل الأشياء في الخارج تقف متوترة في انتظار نتيجة اللعبة: الزمن والكوخ ... والسطح ... والمرأة زوجة الحانوت في الداخل ... تشهد القسوة وهي تتصارع على المصير: المدينة ...

قال الرجل - أبوه في الماضي - إضرب ... أطعني ... ولننته ... ظل ممسكا بالمدينة يهتز ... الحانوت وصاحب الحانوت في مواجهته ... القسوة ... قال الرجل - أبوه في الماضي - أطعني ... أليس هذا ما تتمناه.

(245) السابق ص 103.

لو اقترب منه سيطعنه ... سيطعن الأطباق وأكواب الماء والفيلة
والمتوحشين ... صرخت فيه زوجة الرجل الذي كان أباه : لا ... ارم المدينة من
يدك ... ارمها .. ظل يهتز ... الخارج والداخل يهتز ... كيف كانت صورة
وجه هذا الرجل من قبل ... منذ زمن كان له أب ... قال الأب للرجال : هذا
ذراعي اليمنى لن أقطعها ... قطع هذا الرجل ذراعه... سأله فجأة أين ذراعك
اليمنى ...

قال الأب

- قطعها يا ابن الخائنة ... " (246)

صراع بين جيل انفك من أسر أبيه وجيل جديد يحاول أن ينفك من القهر
الذي يعيش فيه غير أنه يجد صعوبة شديدة, فالعالم بأثره يهتز في هذه اللحظة "
لكنه هو الآخر يهتز: كيف يجرؤ على رفع السكين ... انه برفعها في وجه
الآباء والجدود: العالم غير مستقر ... الابن يهدد شجرته ...

- اطعني ... وانتته من كل هذا ... اطعني ... اطعني يا بهيم!... " (247)

هنا في هذه اللحظة يتوارى الراوي وتتم الرواية بضمير المخاطب" في
كلماته الأخيرة رائحة الملل... مل اللعبة ومع ذلك لو اقترب سأطعنه ... لن
يهمني الثقب والدماء تنزف منه ... والجثة رمة ملقاة في ملاحه ملح ... والرجال
يشيرون: (الابن قتل الأب) ... أنتم تكذبون ... الآباء يأكلون الأبناء ...
يوسعون بعظامهم الحوانيت ... الفيلة - مانحوا القروش - هم الأبناء الشرعيون
الآن". (248)

(246) السابق ص 104 .

(247) السابق ص 104.

(248) السابق ص 104.

لقد تحول المال إلى الأب الشرعي لمنطق هذا الزمان, هو الذي يكسب الآباء أبوتهم والأبناء بنوتهم, المال وحده.

لقد وصف لنا الراوي هنا جيل الآباء اللذين عاشوا القهر واستمتعوا به, بصورة تجعلهم لا يستطيعون الحياة بدونه "قالت زوجة الحانوت: أنه أبوك يا مجنون ... الق بالمدية من يدك ... عيناه بركة دماء تغطيها غشاوة ... تحثان عيني الحانوت ... لا تضطرنني لأغمدھا في جسدك ... أنت زوج الحانوت وأنا زوج نفسي" (249)

هنا يزداد الحنق والغیظ ليشمل الحانوت وزوج الحانوت, تلك التي يحبها الشخصية الرئيسية, لكنها اعتادت على القهر وتمكن منها "أود أن أعانقك وأبكي وألقي بالمدية ولكنك كوب ماء يشربه فاعل جائع يضع قرشا في جيب الفوطة ... أنت المرأة ذات النابين المخضبتيں بالدماء ... لكن المذرة في يدي أنا سأطعنك بها ... الزوجة تود لو أطعنك لتتحرر من القهر ... ومع ذلك تصرخ لألقي بالمدية وأحررك , فتعود تحتل جسدها من جديد ."(250)

وتنتهي القصة بانسحاب الأب وأمره للابن بأن يجمع ملابسه وأن يغادر الكوخ.

إن القصة تعكس حالة من الانشطار الذي عانت منه الشخصية المصرية في هذه الفترة, ذلك الانشطار الذي جعل من الشخصية منقسمة على نفسها, يعترئها الخوف الشديد على نفسها, في الوقت نفسه تحمل لنفسها قدرا كبيرا من الكراهية والعداء الشديدين.

(249) السابق ص 104 .

(250) السابق ص 104 .

"و دقيقة " رؤوف مسعد

القصة كما يشير العنوان تدور حول الزمن, ذلك الذي يمر فيتغير العالم.
الزمن هنا هو مركز الأحداث, فالأحداث تستمر مع مرور الوقت, الزمن هو
الرابط الذي يربط بين الأحداث ويسلسلها, تبدأ القصة بتحديد الزمن "ساعة
الميدان. الثانية وخمس دقائق وثلاثون ثانية.

السلاسل الحديدية في خصور النساء والأحزمة الجلدية على بطون الرجال
. وأربعون ثانية ."(251)

هكذا يتحول الزمن من خلفية يدور الحدث أمامها إلى صدارة الموقف
القصصي, وتتوارى الأحداث كتتابع له.

الزمن هنا هو خيط الذي تتسلسل فيه الأحداث إنه مثل الإطار الذي يحيط
بالحدث , فالقصة مقسمة بصورة دقيقة على أساس الزمن, وفي بعض المقاطع
يتساوى تماما زمن الحكي مع الزمن المحكي " وأربعون ثانية .

سائق الترام يدخن سيجارته الخامسة. النشال ينشل محصوله الأول.
الموس تترك منزلها بعد أن استيقظت من نصف ساعة لتتسوق, وتقطر, وتفكر
وتصيد .

وخمسون ثانية." فزمن قراءة المقطع السابق يستغرق عشر ثوان تقريبا,
والثواني العشرة هي نفس الزمن المحكي بين الثانية الأربعين والثانية الخمسين.

الأمر نفسه يتكرر في المقطع الحكائي التالي: "قطار الصعيد يأتي متأخرا نصف ساعة. الأتوبيس يصطدم بعمود النور لأن السائق غضب من الكمساري، والكمساري غضوب لأن زوجته لا تستجيب لمداعبته . وستون ثانية ."

ويستمر التطابق بين زمن الحكى وزمن الحكاية في المقطع الحكائي الثالث الذي يستمر دقيقة واحدة "كان يراقب الساعة الكبيرة في الميدان من نافذة غرفته العلوية طوال النهار. سريره مرتب رتبته صاحبة البنسيون. كوب الشاي أحضرته ابنتها. ملابسه كواها المكوجي أسفل العمارة. سجائره التي أحضرها البواب موضوعة فوق الكتاب الذي استعاره من المكتبة العامة. جوربه ملقى على الأرض. اشترته له صديقه في عيد ميلاده. حذاءه اشتراه أخوه له. بلوفره الصوفي صنعه له أمه. بطاقته الشخصية كتبها له موظف السجل المدني. مقص أظافره أعطه له أخته. بريانتين شعره أعطه له ابنة صاحب البنسيون. ملابسه الداخلية اشترتها له عشيقته السابقة. ساعته أخذها هدية من أبيه حين نجح . نظارته الطبية دفع ثمنها خاله . خطاباته أرسلها الآخرون له . محاضراته أملاها عليه الأساتذة . (...) يأخذها من أصدقاءه الثانية وسبع دقائق ."

هنا تكرر ضمير الملكية أكثر من عشرين مرة، وكلما ظهر ضمير الملكية، تبعه جملة تنفي عن صاحب الضمير أي فضل أو أي فاعلية لفعل التملك، فكل شيء ملكه ملكه إياه شخص آخر، فالشخصية الرئيسية هنا تملك كل شيء دون أن يكون لها دور في فعل التملك، في إشارة إلى سلبية كبيرة عنده.

والمقطع الحكائي السابق هنا يستمر دقيقة بالضبط، بعد مقاطع حكائية استمرت عشرة ثوان لكنها كانت مفعمة بالفعل "يدخن، ينشل، تترك، تتسوق،

تفطر, تفكر, تصيد" أما عالم الشخصية الرئيسية فعالم يغلب عليه الجمود I8. هذا العالم الذي يهرب منه الشخصية الرئيسية بالنظر من النافذة ليظهر عالم آخر عالم تملأه الحركة " ورجع مرة أخرى إلى الشباك. شاب يسير وراء فتاة يكلمها . جندي يضرب بائعا. طفل يسقط تحت عجلات الأتوبيس . سائح يلتقط صورة. أتوبيس الإسكندرية يصل في موعده . أغنية في الراديو. سقط . الثانية وعشر دقائق ."

هنا يطور الزمن المحكي عن زمن الحكاية, ولهذا بدأ المقطع الحكائي بثلاث نقط متبوعة بثلاث نقط بينهما مسافة . العالم الخارجي مفعم بالحركة, والأحداث تلك الأحداث التي تجذب الشخصية الرئيسية إليها فيسقط من عالم الجمود إلى عالم الحركة. والملاحظ أن المؤلف لجأ هنا إلى الجمل القصيرة المتتالية, التي تعبر عن أفعال يقوم بها الفاعل, لكن الجمل تتوالى دون وجود أي رابط بينهما, فالشخص تعكس حالة من عدم الترابط فيما بينها. وبعد ذلك تتوالى الأحداث سريعة ويطول الزمن المحكي ويقل زمن الحكاية بصورة واضحة " الثانية وعشر دقائق.

عربة الإسعاف.

الثانية والنصف.

قسم البوليس.

الرابعة والنصف.

تلغراف لولده.

الثامنة والنصف.

البنسيون. السرير. معصمه الأبيض. والده ينتظر.

هنا يفتح المؤلف مساحة كبيرة للقارئ ليكمل الحدث, فالنص تملأه
الفجوات, تلك التي يكملها القارئ, ذلك عن طريق الحذف, والجمل غير الكاملة .
ويقرر الأب بعد ذلك أن يأخذه إلى بلدته, لكنه ينتقل أيضا إلى غرفة يعزل
من خلالها عن مجتمعه القديم وتنتهي القصة بنهاية مفتوحة, عندما يخرج شفرة
الحلاقة من جيبه "التاسعة والنصف.

والده أشعل سيجارته الثانية في نصف ساعة. يتصفح مجلة مصورة .
العاشرة والنصف.

يقرر والده أن يأخذه إلى البلد .

الثامنة صباحا .

شباك غرفته القديمة. الذباب يأكل عين الحصان وعين العربي. بائع عرقسوس.
طفل يتبول ويكتب ايمه ببوله. مجنون يخمش وجهه. طالبة ذاهبة إلى المدرسة
تقرض أظافرها. معزة تحك ظهرها في الحائط. أغنية في الراديو. أخرج الموسيقى
من جيبه.

الثامنة وخمس دقائق. "

الشخصية الرئيسية لم تقم في القصة كلها تقريبا إلا بإخراج موسى، وحتى فعل السقوط فقد جاء في صورة الفعل اللازم، الدال على الحدث، دون الدلالة على الفاعلية.



الفصل الثالث

الجانب الألماني

الباب الثالث

الجانب الألماني

من الضروري أن نعرض قصة ألمانية قصيرة كتبت قبل الحرب العالمية الثانية ليتعرف القارئ العربي من خلالها على مقومات القصص، ومن ثم يقارنها بمقومات القصص بعد الحرب وقد اخترت إحدى قصص الكاتب الألماني فرانس كافكا .

لا شك أن السلسلة الأدبية الخاصة بالقصة القصيرة في ألمانيا لم تكن سلسلة متصلة بصورة طبيعية كما هو الحال في الجانب المصري، حيث مثلت الفترة التي حكم فيها النازيون فترة جمود وانقطاع عن التطور الطبيعي، ولهذا نعرض قصة فرانس كافكا القصيرة "في انتظار العدالة" والتي كتبت قبل الحرب العالمية الثانية، لنعرض من خلالها مقومات القصة القصيرة في الجانب الألماني، فبدون عرض هذه المقومات لا يمكن لنا أن نتبين التغيرات التي طرأت على مقومات القصة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية.

وهذا الأمر لم نقوم به في الجانب المصري لسببين، الأول أن سلسلة تطور القصة القصيرة في الجانب المصري لم تشهد فترة انقطاع مثل تلك التي شهدتها السلسلة الخاصة بالقصة القصيرة الألمانية، والثاني أن الرسالة مكتوبة باللغة العربية لقارئ عربي، ومن المفترض أن القارئ العربي على دراية بالسلسلة الخاصة بالقصة القصيرة المصرية .

في انتظار العدالة :

حارس يقف أمام باب العدالة. أقبل رجل قروي نحو هذا الحارس وطلب منه السماح له بالدخول إلى حضرة العدالة، غير أن الحارس قال له أن دخوله

الآن أمر غير مسموح, ففكر القروي وسأل عما إذا كان بإمكانه الدخول لاحقاً,
فقال الحارس " لاحقاً ؟ ممكن طبعاً أما الآن فلا.

وبما أن باب العدالة كان مفتوحاً كما هو دائماً والحارس يقف على جانب
منه, كان القروي يختلس النظر إلى الداخل وعندما لاحظ الحارس ذلك ضحك
قائلاً " إذا كان الأمر يغريك بالنظر, فلتجرب مرة أخرى أن تنتظر بالرغم من
منعى لك, ولكن فلتنتبه إلى كوني قوياً, كما أنني أول الحارس, وبين كل صالة
وأختها يوجد حارس أقوى من سابقه, فأنا لا أستطيع مجرد احتمال رؤية ثالث
الحراس.

وعندما خرج القروي من قريته لم يتوقع مثل تلك الصعوبات فقد ظن أن
العدالة يجب أن تكون ميسورة لكل فرد وفي أي وقت ولكنه عندما نظر نظرة
فاحصة للحارس في معطفه الفرو بأنفه الضخم المدبب ولحيته الطويلة الخفيفة
السوداء اتخذ قراره بأنه من الأفضل أن ينتظر حتى يسمح له بالدخول, حبيئاً
أعطاه الحارس مقعداً وسمح له بالجلوس على على بعيداً عن الباب.

وهناك جلس أياماً وسنوات. وقام بمحاولات عديدة للحصول على تصريح
بالدخول وأضنى الحارس بتوسلاته. وقد استجوبه الحارس استجابات خفيفة,
سأله عن موطنه وعن أشياء كثيرة, غير أنه سأل بدون اكتراث كتلك التي يلقيها
كبار القوم وفي النهاية قال له مراراً وتكراراً بأنه ليس بمقدوره الدخول بعد.

وبذل الرجل الذي تزود في رحلته بالكثير أثنى ما معه لرشوة الحارس وقبل
الحارس الرشوة دون شك ومع ذلك قال "إنني آخذها فقط حتى لا تظن انك قد
قصرت في شيء." وظل القروي يراقب الحارس طيلة سنوات بلا انقطاع. لقد
نسي غيره من الحراس, وبدأ هذا الحارس له كالعقبة الوحيدة التي تمنعه من
الدخول إلى العدالة, وأخذ يلعن لحظة العثر بصوت على وبلا اكتراث في

السنوات الأولى، وعندما تقدم بع العمر أخذ يهتمهم مع نفسه، أخذ يتصرف مع مرور الوقت بصورة طفولية .

ولأنه درس الحارس لسنوات طويلة فقد حفظه وحفظ تلك البراغيث التي تسكن ياقة المعطف الفروي، حتى أنه أخذ يتوسل إلى البراغيث لكي تساعد في تغيير رأي الحارس.

وفي النهاية بدأ الضعف يضرب عينيه، ولم يعد بمقدوره أن يعرف هل أحكم الظلام حوله أم عيونه هي التي تخدعه، غير أنه كان على يقين من النور الوضاء الذي ينبعث من غرفة العدالة وهنا وفته المنية وقبل موته استجمع كل خبراته وقواه العقلية طيلة حياته مكونا سؤالاً لم يكن قد سألته للحارث من قبل فأشار إليه حيث أنه لم يعد بمقدوره أن ينتصب بجسده المتيبس وكان على الحارس أن يسرع نحوه وينحني إليه فقد أصبح فارق الحجم بينهما كبيراً لصالح الحارس .

سأله الحارس "ما الذي مازلت تريد معرفته؟ أنك لا تمل من التساؤل."

فقال الرجل "أن الجميع يتطلعون إلى العدالة فكيف لم يطلب غيري الدخول إلى العدالة؟"

وهنا أيقن الحارس أن الرجل في الرmq الأخير فصاح حتى يصل صوته إلى مسامعه "ليس بمقدور أحد الدخول هنا، حيث أن هذا المدخل خاص بك وحدك ، الآن أذهب وأغلقه."

الراوي هنا راو عليم يعرف ما يدور في نفوس شخوص القصة من ظنون ، يحكي القصة حكاية الواثق من روايته، يتدخل ويعلق .

والمكان واضح ومحدد، أمام باب المحكمة، أما زمن الحكاية فيطول ليبلغ الشهور والسنوات، ولينتهي مع موت الشخصية الرئيسية .

أما زمن الحكى فقصير نسبيا , حيث يمكن قراءة القصة في زمن قصير لا يزيد عن الربع ساعة.

وشخص القصة عددهم قليل فلا يوجد سوى شخصيتين فقط, ويميل الراوي إلى رسم الجوانب الخارجية للشخص, والجانب التواصلى بينهما , أما الجوانب النفسية فلم يتم وصفها بصورة كافية, على الرغم من براعة كافكا في عرض الجوانب النفسية الداخلية الخاصة بشخص روياته .

والجانب التواصلى بين الشخص يتم وصفه بصورة كبيرة عن طريق الحوار ذلك الحوار الذي يأتي فقط لكي يدفع السرد إلى الأمام, فلا يقوم الحوار بأي وظائف أخرى غير ذلك, الأمر الذي تغير تماما في قصص ما بعد الحرب العالمية الثانية.

أما لغة النص فتميل إلى استخدام الجمل القصيرة غير أن هذه الجمل القصيرة ترتبط مع بعضها البعض عن طريق الروابط التي تجعل من هذه الجمل القصيرة غالبا جملا أساسية وأخرى فرعية مرتبطة ببعضها البعض كما في بداية القصة.

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen.

فهذا المقطع الحكائي يحتوي على ثماني جمل غير أن الروابط المذكورة فيه يبلغ خمس روابط, وإلى جانب الترابط الناتج عن طريق كثرة الروابط النحوية, هناك روابط دلالية تربط بين الجمل التي لا ترتبط ببعضها البعض عن طريق الروابط النحوية , الأمر الذي يوضحه المثال التالي:

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande

الجملة الأولى ترتبط مع الجملة الثانية عن طريق الفاعل ففاعل الجملة الأولى "الحارس" يكون مع حرف الجر ركنا في الجملة الثانية.

والجملة الثانية تبدأ بالجار والمجرور, في حين أن الجملة الأولى تنتهي بالفاعل, وبهذا التجاور الدلالي والكتابي ترتبط الجملتين ببعضهما البعض.

فالنص هنا متماسك للغاية. وقد ساعدت الحبكة الخاصة بالقصة في زيادة هذا التماسك, حيث ظهرت الحبكة متوافقة مع التسلسل الطبيعي للحكاية, فلا يوجد استتبات أو استرجاعات.

فولفجانج بورشرت

يمثل لنا بورشرت في الجانب الألماني ظاهرة متفردة في القص حيث كانت قصصه انحرافا كبيرا عن الكتابات القصصية السابقة, وفي واقع الأمر لا يمكننا أن نطلق على كتابات بورشرت أنها كسر لأفق التوقعات الخاصة بالقراء, لأن أفق التوقع في هذه اللحظة كان يقترب من الدرجة صفر "كان الجمهور الألماني في الفترة من 1933 حتى 1945 منعزلا تماما عن أي تطور أدبي في البلاد الأخرى. فحتى أعمال أدباء المهجر ظهرت في الخارج ولم تكن معروفة في ألمانيا. أما أعمال الأدباء التعبيريين وأدباء العشرينيات فكان استقبالهم ضعيفا من قبل القراء, إذ إن النازي كان قد اضطهد هؤلاء الأدباء أيضا, فمنع كتاباتهم أو أحرقها." (252)

أن الفترة من 1933 حتى 1945 تمثل لنا أهمية كبيرة حيث سهلت القطيعة المعرفية التي فرضها النظام النازي على الأدب الألماني في هذه الفترة عملية التحول الأدبي حيث كان الارتباط بالقديم في أوهى صوره, فكتب بورشرت على غير مثال يحتذيه لقد كان يكتب عن واقعة الذي عاشه ليعرض لنا إحساسه هو بالواقع الذي يعيشه.

(252) عصور الأدب الألماني, باربارا باومان - بريجيتا أوبرله, ترجمة د هبة شريف, مراجعة د عبد الغفار مكاوي. عالم المعرفة عدد 278 ص

ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نفهم القصة القصيرة التي كتبها بورشرت دون أن نفهم بعض التواريخ الهامة في حياته , ولا نقصد من خلال عرض هذه التواريخ أن نعيد مقولات المدرسة الفرنسية الخاصة بتين , فنرى في القصص القصيرة الخاصة ببورشرت صورة تتطابق للواقع الذي عاشه , ونرسم صورة لبورشرت من خلال أعماله ففي ذلك جور كبير على الأدب , وعلى الجانب الآخر لا يمكننا أن نطبق مبدأ المحايثة ونحن نعالج قصص بورشرت , ففي ذلك قطع للنص عن سياق ظهر فيه ولا يمكن لنا تفسيره , ونحن منقطعين عنه تمام الانقطاع .

1- عام ألف وتسعمائة وواحد وعشرون : في هذا العام ولد بورشرت أي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية , وقبل تولي هتلر للحكم باثني عشر عام .

2- عام ألف وتسعمائة وست وثلاثين : بداية الكتابات الشعرية لبورشرت

3- عام ألف وتسعمائة وتسع وتسعون : دراسة التمثيل ونشر أول قصائده في هامبورجر أنتسيجر Hamburger Anzeiger

4- عام ألف وتسعمائة وواحد وأربعين عمل في بداية من شهر مارس في المسرح بمدينة هانوفر ووصف هذه الفترة بأنها أجمل أيام حياته. في منتصف العام نفسه تم استدعائه للخدمة الحربية.

5- عام ألف وتسعمائة اثنان وأربعون وثلاث وأربعون جرح وأصيب بالدفترية واتهم بتعمد إصابة نفسه , وطلبت النيابة العمة حكما بالإعدام, إلا أن المحكمة أصدرت حكمها بالبراءة في الواحد والثلاثين من يوليو =, وبعد البراءة ثم اتهمه بتهمة أخرى تخص آرائه المعادية للنازية والتي وصفت بأنها تساعد على نشر الروح الانهزامية داخل الجيش =, ذلك بسبب بعض الخطابات التي كتبها من قبل وحكم عليه بالسجن ستة أسابيع.

في نوفمبر من العام نفسه تم الدفع به إلى الجبهة الشرقية في روسيا, ثم أصيب باليرقان - الصفراء - واشتباه بالإصابة بحمى التيفود .ثم تم تسريحه من الجيش.

بعد الخروج من الجيش عمل بالتمثيل إلا أنه قبض عليه بسبب بعض العروض.

6- عام ألف وتسعمائة وأربع وأربعون حكم عليه بالسجن تسعة أشهر ننتسهما نشر الروح الانهزامية وقبل انتهاء مدة الحبس تم الدفع به مرة أخرى إلى الجبهة .

7- عام ألف وتسعمائة وخمس وأربعون هرب من الأسر الفرنسي وعاد إلى ألمانيا وهو يعاني بشدة من المرض وعمل مساعدا لمخرج في مسرح مدينة هامبورج .

8- عام ألف وتسعمائة وست وأربعون نشر قصائده التي ألفها في الفترة بين ألف وتسعمائة وأربعين وعام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين وكتب في هذه الفترة قصصه القصيرة .

9- عام ألف وتسعمائة وسبع وأربعون كتب مسرحيته " بالخارج أمام الباب في أسبوع واحد وهو يعاني من مرض الموت, وعرضت المسرحية للمرة الأولى في هامبورج في الواحد والعشرين من شهر نوفمبر من العام نفسه, ذلك بعد يوم واحد من وفاته في إحدى المصحات في سويسرا .

هكذا كانت حياة بورشرت دوما بين شقي الرحى, حيث كان قتله هدفا لمن يحارب ضده ومن يحارب معه, إلا أن المرض قام بالمهمة في سرعة بالغة .

وسوف نعرض لأربع قصص لبورشرت .

رادي لفولفجانج بورشرت :

قصة رادي لفولفجانج بورشرت من القصص القليلة التي سمى فيها بورشرت بطل قصته، بل وجعل من اسمه بطلا للقصة، وعندما يكون اسم القصة اسم أحد شخوصها تركز القصة على هذه الشخصية، فالزمان والمكان والراوي وكل مقومات القص تدور حول هذه الشخصية والقصة تبدأ بتحديد زمان الحكاية "اليوم بالمساء" والليل هو الزمان المفضل الذي تدور فيه أحداث معظم القصص الخاصة ببورشرت، الأمر الذي تكرر كثيرا في القصص القصيرة المكتوبة بعد الحرب في الجانب الألماني والجانب المصري أيضا، ليل يغلب عليه الخوف والحزن.

أما المكان فيتغير ما بين غرفة نوم الراوي وروسيا وحديقة المنزل، وبالرغم من المسافة المكانية الشاسعة بين غرفة نوم الراوي في ألمانيا وقبر رادي في روسيا يتم الانتقال بين المكانين دون أن نلاحظ أي تغير يطرأ على زمن الحكاية، فزمان الحكاية واحد لم يتغير، كما أن السرد لا يشير لأي تغير زمني فرادي يأخذ يد الراوي لينتقل به من غرفة نومه لروسيا ويؤكد على أن هذا الانتقال يتم في سرعة وسهولة، فالتغيير الكبير الذي يطرأ على المكان يقابله تغير يكاد يكون غير ملحوظ على زمانها، وهذا الأمر تختص به الراوية حيث تدور أحداثها في أماكن متعددة، أما القصة القصيرة فغالبا ما تمتاز بوحدة المكان والزمان والحدث مثلها مثل الدراما الأرسطية القديمة .

في القصة لا يظهر لنا سوى شخصيتين أساسيتين، رادي والراوي، غير أن رادي يظهر في القصة في ثلاث صور مختلفة تماما عن بعضها البعض، هم :

1- رادي الفتى القديم الذي كان يتكلم كثيرا عن النساء، وكان حليق الذقن.

2- رادي الهيكل العظمي الراقد في روسيا.

3- راڊي الشخصية الجامعة، الذي يجمع بين راڊي الفتى وراڊي الهيكل العظمي، فيعاني معاناة شديدة، فالأول مختلف تمام الاختلاف عن الثاني، لهذا سنجده يتعجب من الوضع الذي آل إليه في روسيا.

وفيما يخص شخصية الراوي هنا فنحن لا نعرف عنها أي معلومات سوى أنها كانت زميلة لراڊي في طفولته.

وعلى الرغم من أن الحرب هي السبب الرئيس فيما آل إليه وضع راڊي فنحن لا نجد ذكرا مباشرا للحرب، ولكنه يعرض لها من خلال بعض الإشارات مثل الخوذة، ليظل موضوع الغربة هو المسيطر على الجو العام الخاص بالقصة.

والحوار يغلب على القصة بصورة ملحوظة، حيث يستخدم بورشرت الحوار كتقنية سردية تحول الراوي إلى مروي إليه حيث يتحول راڊي إلى راو يسرد للراوي الأصلي ما حدث له في الحرب.

واللغة الخاصة بالسرد يغلب عليها الجمل القصيرة، المتتالية في شكل حلقات منفصلة عن بعضها البعض غير أنها جميعها تشكل سلسلة تامة من السرد. فعلى الرغم من عدم وجود أدوات ربط تربط بين الجملة وبعضها البعض فتماسك النص السردية فيها متين للغاية. إن جمل القصة قصيرة للغاية تتكون في الغالب من الأركان الرئيسية للجمل، وكثيرا ما يتم حذف الأركان الرئيسية أيضا، وهذا أدى إلى سرعة الإيقاع السردية، فالجمل تتدافع من الراوي مثل ضربات قلب عداء يجري بأقصى سرعة.

إن القصة تتوزع بين السرد والحوار والوصف بصورة واضحة، ففي السرد يظهر صوت الراوي جليا، أما في الحوار فيسود صوت الراوي جنبا إلى جنب مع

صوت رادي، بل وغالبا ما يتوارى صوت الراوي تماما ليغلب على الحوار صوت رادي، أما الوصف فيتوزع بين الراوي ورادي كما في المثال التالي:

اليوم بالمساء كان رادي لدي. كان أشقرا مثلما كان دوما وضحك فاكترسي الضحك وجهه الكبير الغض. عيناه أيضا لم تتغيرا: شيء من الخوف وشيء من "الريبة". حتى اللحية المدببة الخفيفة الشقراء كانت كما هي.

لم يتغير شيء.

قلت: لكنك ميت يا رادي.

أجاب: نعم. من فضلك لا تضحك. (253)

- وما الذي يضحكني؟ (254)

- لقد ضحكتم دوما علي، أنني على يقين من ذلك. كانت قدمي تطئان الطريق بطريقة كوميدية، أتحدث في طريقي للمدرسة عن العديد من الفتيات، هؤلاء اللاتي لم أعرفهن أبدا. لقد ضحكتم دائما على هذا الأمر. ولأن الخوف كان رفيقي دائما. إنني على يقين من ذلك.

إن المقطع السابق يبدأ بالسرد غير أن السرد سرعان ما يتوقف ليبدأ الوصف، وعندما يتوقف السرد ويبدأ الوصف تبدأ غنائية القصة القصيرة فالوصف يعكس لنا إحساس الراوي بالموصوف، كما أن الوصف يبتعد بالرسالة اللغوية السردية عن وظيفتها التواصلية البرجماتية.

(253) الترجمة الحرفية للجملة "نعم، أجب رادي، من فضلك لا تضحك" غير أن اللغة العربية لا تقدم جملة القول على فعل القول، وبهذا تكون الجملة "أجب رادي: نعم، من فضلك لا تضحك". وقد قمت باستخدام النقطة بدلا من الفاصلة في الترجمة حتى أفصل بين جملة "من فضلك لا تضحك" عن الجواب "نعم"، فسياق الجملة الألمانية يقدم جملة القول على فعل القول، وبهذا لا تأتي جملة القول متتابعة سيالة، لهذا استبدلت الفاصلة بالنقطة، الأمر الذي سيكرر في الكثير من جمل القول في الترجمة. (254) الشرطة القصيرة غير موجودة بالنص الأصلي ولكنني أضفتها لتمييز جمل القول بين الراوي ورادي، وفي الجمل المسبوقة بفعل القول لم أضفها.

بعد ذلك يبدأ الحوار ليتحول الراوي إلى مستمع لرادي يسأله فيجيب رادي، وهنا يرسم لنا رادي عن طريق الحوار صورة لنفسه قبل الحرب وفي سرده الحوارى هذا يكثر من ذكر التفاصيل الصغيرة مثل ذهابه للمدرسة، طريقة مشيه حديثه الدائم عن الفتيات، خوفه الذي رافقه دائما، من أن يسخر أصدقاءه منه أو أن يكتشفوا زيف قصصه مع الفتيات، ذلك الخوف الذي يرافقه حتى بعد موته، لهذا يكرر طلبه من الراوي أن لا يضحك عليه. هنا تكشف لنا مثل هذه التفاصيل الصغيرة عن جوانب شخصية رادي النفسية، إنسان شديد الحساسية، إنسان رومانسي حالم، غير واثق من نفسه، لينتقل بنا الراوي مباشرة إلى حالة أخرى تختلف تماما عن الحالة الأولى، هي حالة الموت غريبا عن الأهل والوطن.

"سألت: هل أنت ميت منذ فترة طويلة ؟

قال: لا. مطلقا، غير أنني سقطت في الشتاء. لم يكن بإمكانهم أن يواروني التراب بصورة صحيحة. لقد كان كل شئ متجمدا. كل شئئ تصلب كالحجارة.

— أوه، لقد سقطت بالتأكيد في روسيا، أم لا؟

— نعم. في أول شتاء للحرب، أنت، لا تضحك!، ولكن ليس من الجميل، أن يموت المرء في روسيا. لقد كان كل شئ غريبا عليّ. الأشجار شديدة الغرابة. حزن شديد أتعرف. فأشجار البتولا تغطي معظم الأرض، وفي المكان الذي أرقد فيه تقف أشجار البتولا حزينة والأحجار تنن في بعض الأحيان متوجعة من قدرها بأن تكون أحجارا روسية، والغابات تصرخ ليلا من قدرها أن تكون غابات روسية والجليد يصرخ من قدره بأن يكون جليدا روسيا. نعم إن كل شئ غريب. كل شئ غريب جدا."

في هذا الجزء من الديالوج يتحول الديالوج إلى منولوج حيث يستطرد رادي في وصف وعيه الداخلي وإحساسه بالموت، ليقترّب هنا الحوار القصصي من المنولوج الدرامي الذي يعكس صراع الشخصية الداخلي، غير أنه هنا يوظف لنا هذا الجزء من المنولوج - الديالوج ليرسم لنا الجوانب النفسية لرادي ليس فقط من خلال الكشف عن المشاعر الداخلية له، لكن أيضا من خلال عكس إحساسه بعد الموت، فالمأساة التي يعيشها رادي مأساة لا نهاية لها حتى مع الموت فمع الموت لم يتم الدفن بصورة مريحة، هنا يمكننا أن نقارن بين مخاوف رادي القديمة، وما آل إليه حاله بعد الموت.

بورشرت يستخدم رادي بوصفه قناعا ينفذ من خلاله ليصف لنا مخاوفه هو ومشاعره هو، تلك المشاعر الداخلية التي تعكسها التفاصيل الصغيرة الخاصة بالسرد، بل ويصل من خلال ذلك القناع لوصف الإحساس بعد الموت.

والملاحظ هنا عند وصف الجوانب الداخلية للشخصية يغلب على السرد اللغة الشعرية بتشبيهاتها واستعاراتها وكنائتها، كما يغلب على الفقرة السابقة أنسنة الطبيعة فالأشجار تحزن والأحجار تأن وتتوجع من قدرها بأن تكون حجارة روسية، فما بالنا بذلك الغريب الذي سقط هنا، إنها مأساة أبدية لا تنتهي مع الموت. لم يعد الإنسان يثير اهتمام كتاب القصة بعد الحرب، حيث تسببت الحرب وملايين الضحايا، تلك الحرب التي شنّها الإنسان ضد الإنسان، في أن يلوذ الكاتب للطبيعة فينقل لها همومه وأحزانه لتشاركه هي هذا الحالة، أما الإنسان فهو متهم في نظر الكتاب بأنه هو الجاني والضحية في الوقت نفسه.

وبعد ذلك ينقطع الحوار عبر جملة سردية واحدة ليعود الحوار مرة أخرى، وتؤثر قلة حمل السرد على القصة بصورة كبيرة، حيث تقترب القصة القصيرة من الفنون المسرحية، ذلك عندما يصمت الراوي وتنقل أحداث الحكاية بصورة مباشرة عن طريق الحوار.

جلس رادي على حافة سريرى وصمت.

قلت: ربما تكره كل شىء بهذه الطريقة, فقط لأن الضرورة تحتم عليك الموت هناك .

نظر إلى:

- أعتقد ذلك؟ أو, لا, أنت, إن كل شىء غريب بصورة مخيفة جدا. كل شىء. نظر إلى ركبته. كل شىء غريب, والأنسان نفسه. أو حتى الإنسان غريب عن نفسه؟

في الجزء السابق من الحوار تغلب الجمل الإنشائية, الاستفهامية والأمرية, وتقرب اللغة هنا من الغنائية الشديدة وتبعد تماما عن لغة السرد, وعلى الرغم من غنائية المقطع السابق تظل الجمل بسيطة قصيرة, متتابعة, مكونة بذلك موسيقى داخلية واضحة.

"- نعم, من فضلك لا تضحك. إنها الحقيقة. إن الإنسان الآن غريب عن نفسه بصورة مفزعة. لا تضحك, أنت, لهذا جئتك اليوم ليلا. أردت أن أتناقش في هذا الأمر معك .

- معي ؟

نعم, من فضلك لا تضحك, الآن معك. إنك لتعرفني تماما, أوليس كذلك؟

- لقد ظننت ذلك دوما.

- لا عليك. أنت تعرفني تماما, أقصد تعرف ظاهري, لا أقصد باطني, إنني أقصد أنك تعرف هيئتي, أليس كذلك ؟"

في هذا الجزء من الحوار تتغير الأدوار ليعود الراوي لوظيفته الأصلية ويتحول رادي لمستمع, والغريب أن الراوي لن يحكي لراي حكاية غيره, ولكنه

سيحكي له الحكاية الخاصة برادي، ذلك الذي نسي حكايته، نسي نفسه، نسي شكله. كما أن رادي يسأل الراوي دائما عن مظهره الخارجي، أما الجانب الداخلي فلا يستطيع الراوي أن يخبرنا بها، إن الراوي هنا راو لا يعرف كل تفاصيل الحكاية، راوي يسأل وينصت كثيرا لشخص القصص الثلاثة، اللذين يشكلون شخصية واحدة في النهاية.

"- نعم أنك أشقر ولك وجه غض.

- لا عليك، فلتقل ببسر، إن لي وجها مكتتزا، إنني على يقين من ذلك
أأأأ.....

- نعم، لك وجه مكتنز، ضحوك دائما، وجه مستدير.

- نعم، نعم، وماذا عن عيني؟

- كانت عيناك تكتسيان بشيء، شيء من الحزن والغربة.

- يجب عليك ألا تكذب، كان لي عيان يملأهما الخوف والريبة، لأنني لم أعرف أبدا، إذا ما كنتم ستصدقون كل ما أقصه عليكم عن الفتيات. وماذا بعد؟ هل كنت دوما حليق الذقن؟

- لا، لم تكن كذلك، لقد كانت لك لحية شقراء خفيفة في ذقنك، لقد ظننت أننا لم نكن نراها، لكننا كنا نراها دائما.

- وتضحكون

- ونضحك"

يستمر الراوي هنا في الرواية غير أن رادي يعارضه فيما يقول، بعدها يرضخ الراوي لما يقوله رادي، ليتحول الراوي من فاعل يقوم بفعل السرد إلى مفعول يتلقى تصويبات رادي ليقر بها.

ويتكرر في القصة هنا دلالة الضحك مصحوبة بدلالات الخوف والغربة والوحشة، ويتكرر رجاءات راوي للراوي بأن يتوقف عن الضحك، فالآن لم يعد للضحك محل من السرد، فدلالات الضحك والسعادة غريبة تماما على السياق السردى في قصص ما بعد الحرب، وسيوضح الأمر في قصة هينريش بول "الضحك"، فالضحك لم يعد محتملا بعد الحرب حيث تحول الضحك إلى حمل كبير لا يمكن للإنسان أن يتحمله بعد الحرب.

بعد ذلك ينقطع الحوار ليظهر السرد على استحياء في ثلاث جمل قطعها الحوار بعد الجملة الثانية، قبل أن تتم الجملة الثالثة هذا المقطع السردى القصير جدا. إن جمل السرد أو الحكى في قصص بورشرت قصيرة للغاية، فالراوي لا يمتلك نفسا سرديا طويلا، لهذا سنجد الحوار طويل ذا جمل قصيرة.

هنا يتدخل الحوار والسرد والوصف بصورة غالبية في معظم قصص بورشرت .

جلس راوي على حافة سريرى، ذلك براحة يده ركبته. همس قائلا، نعم هكذا كنت. تماما.

وبعد ذلك نظر إلى فجأة بعيونه الخائفة قائلا: هل تقدم لي معروفا، نعم؟ ولكن أرجوك لا تضحك، أرجوك

تعالى معي.

- إلى روسيا؟

- نعم، لن يستغرق الأمر طويلا . لحظة واحدة فقط. لأنك تعرفني جيدا.

أمسك بيدي، كانت يده مثل قطعة الثلج، باردة تماما، خفيفة تماما. هولامية غير متماسكة .

يستمر رجاء راوي للراوي بألا يضحك , ويتغير مكان الحدث في سرعة غريبة على القصة القصيرة, فالانتقال بين الأماكن - من غرفة نوم الراوي إلى روسيا - يتم في سرعة شديدة, وبصورة مشابهة لتقنيات الراوية.

إننا الآن أمام حدث فنتازي عجائبي, وهروب من عالم الواقع, فقد يكون الراوي في أحد أحلام اليقظة, وكل ما يدور داخل هذا العالم مجرد تخيلات الراوي أو قد نكون بالفعل أمام حدث قصصي فنتازي وفي كلا الحالتين نحن بعيدين كل البعد عن الواقع.

ويقوم الراوي هنا بدوره في تشكيل الفضاء السردي لهذا المقطع, غير أن ذلك يتم في جمل قصيرة سرعان ما يقطعها الحوار المسيطر على النص.

"وقفنا بين شجرتي بتولا, كان هناك شيء من ضوء. قال راوي تعال, انني أرقد هنا. رأيت هيكلًا عظيمًا لشخص أعرفه من أيام المدرسة. بجواره قطعة من المعدن بنية يكسوها الخضار.

قال راضي هذه خوذتي الحديدية. هي صدأة تمامًا مملوءة بالطحالب.

ثم أشار إلى الهيكل."

هكذا يتداخل السرد مع الحوار غير أن هذا التداخل ينتهي سريعًا عن طريق الرجوع إلى الحوار واستمرار راوي في الحديث عن شعوره الداخلي وغربته عن طرق جملة حوارية طويلة أشبه بالمنولوج لتظهر الغنائية من جديد وبصورة مكثفة.

قال أرجوك لا تضحك. ولكن هذا أنا, هل تستطيع أن تدرك هذا الأمر. إنك تعرفني, فلنقل بنفسك هل من الممكن أن أكون أنا هذا الذي هنا؟ أتصدق هذا؟ ألا ترى ذلك موحشًا بصورة مفزعة؟ إن هذا لا يمت لي بصلة. لم يعد أحد يتعرف عليّ, غير أنني أنا هو. فهذا الكائن غريب لا علاقة له بي. التعرف علي

لا يعد ممكناً. لكنه أنا. إنه أنا بالتأكيد. لكنني لا أستطيع أن أفهم ذلك الأمر, إنه أمر غريب بصورة موحشة. إن هذا الكائن لم يعد له أدنى علاقة بأي شيء من حياتي السابقة. لا, لا تضحك أرجوك, ولكن كل هذا موحش بالنسبة لي بطريقة مفزعة, أمر لا يعقل, فهو بعيد كل البعد.

وينقطع هذا الديالوج - المنولوج بجملة سردية لينظر بعدها رادي إلى نفسه ويعود مرة أخرى للمنولوج .

جلس على الأرض الحالكة السوداء ونظر إلى نفسه متأملاً في حزين, قال, إن هذا لا علاقة له بما كان, لا علاقة, أبداً.

ثم رفع بأطراف أصابعه شيئاً من على الأرض الحالكة إلى أعلى, شمها, وهمس غريب, غريب جداً, ناولني التراب, كان بارداً كالثلج, كان مثل يده, تلك التي أمسكني بها من قبل, بارد تماماً خفيف تماماً خفيف غير متماسك.

في هذا المقطع يتداخل السرد بالوصف بالحوار في جمل قصيرة مكونة سلسلة سردية:

سرد - حوار - سرد - حوار - سرد - وصف

ليبدأ بعدها حوار جملة شديدة القصر, لكنها تعكس حالة توتر شديد وصراع شديد ليقترّب الحوار بصورة كبيرة مع الحوار الدرامي, والصراع هنا حول تراب الأرض هل له نفس الرائحة, أم له روائح مختلفة, هل تراب روسيا له نفس رائحة تراب ألمانيا, إن إحساس رادي بأن التراب له رائحة مختلفة يقلقه بصورة كبيرة, يعذبه بعد موته, والراوي يحاول أن يشعره بأنه نفس التراب.

قال, شم

شممته بعمق

تتفس بععمق, غامسا أنفه في التراب الموجود في يده تنفس. ثم نظر إلى . قال,
معك حق. قد تكون له رائحة جيدة تماما ولكنني كلما فكرت في أنني هذا الكائن
هنا أجدها وحشة بشكل مفزع. أنت!

إن هذه اللحظة تمثل لنا بداية النهاية السعيدة, فتسليم راوي بأن الراوي معه
حق يحمل بؤادر كسر الوحشة.

جلس راوي, وشم ونسني, شم, وشم, وشم. حينئذ مشيت على أطراف أصابعي
راجعا إلى بيتي. كنا في الخامسة والنصف صباحا. في الحديقة الأمامية كان
الثلج قد غطي جميع الجوانب. كانت باردة. وغضة. وخفيفة.

كانت تفوح. توقفت وتنفست بععمق. نعم, إنها تفوح, تفوح جيدا. همست, يا
راضي حقا إنها تفوح جيدا. أنها تفوح كأرض حقيقية. كن قدير العين تماما.

هنا فقط عندما يرجع الراوي إلى البيت يكتشف أن الأرض كلها تفوح بنفس
الرائحة.

ومن الملاحظ أن الساعة دائما عند فولفجانج بورشرت في معظم قصصه
دائما لا تشير إلى وقت صحيح, دائما والنصف, الثانية والنصف في قصته
"ساعة المطبخ", والسادسة والنصف في "راي" (255)

الأمر نفسه سوف نجده في قصة جمال الغيطاني أرض أرض حيث يتكرر
فيها عبارة "في التاسعة والنصف", وسوف نعالج قصة جمال الغيطاني "أرض
أرض" عند معالجتنا لقصة فولفجانج بورشرت "ساعة المطبخ" حيث يوجد بين
القصتين تشابهات كثيرة سنعرض لها في حينها.

(255) راجع مسرحية بورشرت بالخارج أمام الباب, حيث تكرر معالجة بورشرت لدال الزمن.

إن الزمن الحكاية هنا بين بين بين السابعة والسادسة - عند الغيطاني - بين التاسعة والعاشر، وهذا الأمر يعكس وعي عام في كلا الجانبين بالضياح في وسط طريق لسنا في بدايته أو في نهايته.

ويمثل التكرار احد السمات الأسلوبية الخاصة بكتابات بورشرت، والجملة التي تتكرر بورة لافتة في القصة السابقة هي "أرجوك لا تضحك".

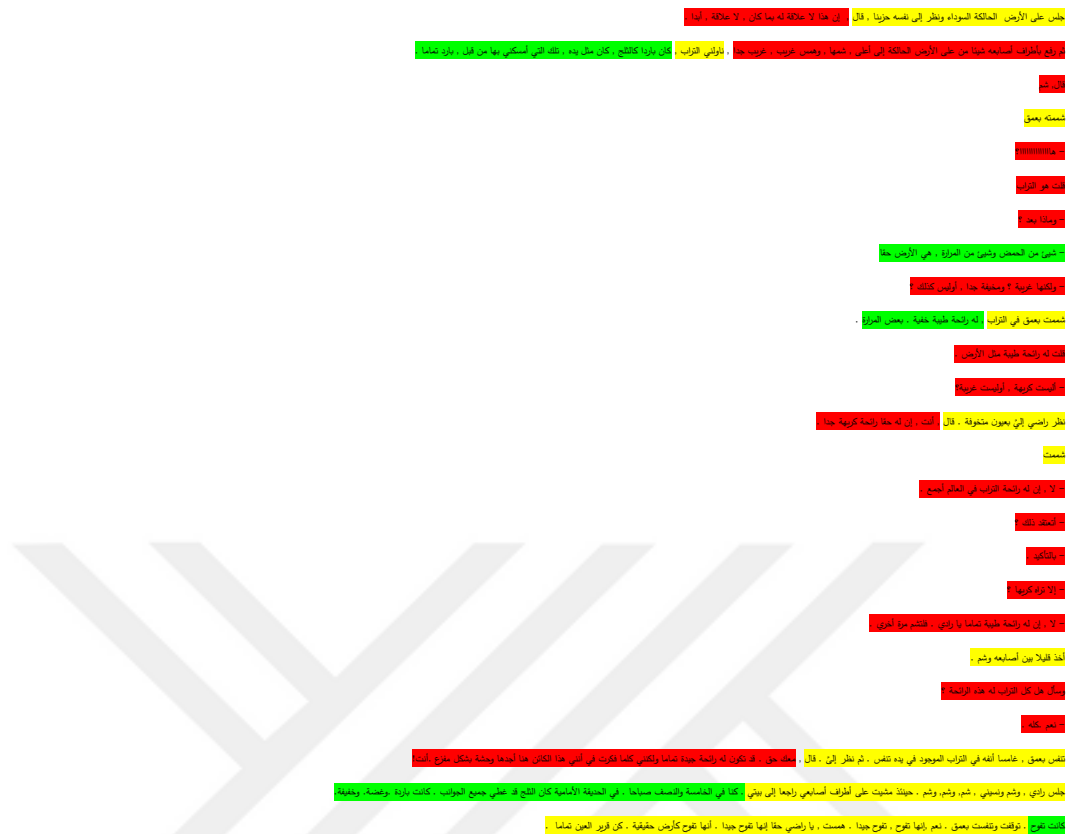
والتكرار عند بورشرت دائما يعكس أحد جوانب الشخصية، إلى جانب أنه يكسب القصة كثيفا لأحد الدلالات، إلى جانب أن التكرار يمثل في بعض القصص موسيقى تتولد عن طريق التكرار.

ومن الملاحظات الهامة أن الراوي في معظم قصص بورشرت يكاد يكون هو بورشرت نفسه، حيث يختفي بورشرت دائما خلف قناع الراوي ليتحدث من خلاله مصورا لنا مشاعره ومخاوفه، فبمقارنة بين رواة قصص بورشرت سنجد أنهم يعيشون جميعا نفس الجو النفسي، بل وبمقارنة شخصية الراوي هذه بالشخصية الرئيسية في مسرحيته الوحيدة "بالخارج أمام الباب سنجد الكثير من التوافقات بين الشخصيتين .

لقد مثلت لنا شخصية رادي المقوم الرئيسي الذي تصدر المشهد القصصي دائما، بينما مثلت بقية مقومات القص الخلفية التي يبرز عليها البطل، ذلك الذي انقطعت كافة علاقاته مع غيره من الشخص، بل ويعاني أيضا من قطيعة شديدة بين رادي الطفل الرومانسي الحالم ورادي الجثة المدفونة في روسيا، فنحن أمام شبكة من العلاقات المهترئة، وفيما يخص الزمان السردى والمكان السردى، فتشكيلهما داخل النص يكشف دائما عن الجوانب النفسية الخاصة برادي، فالمكان يشاركه الحزن والألم والغربة، أما الزمان فسيال من البداية للنهاية، كما أن الزمان لا يمثل عائقا أبدا أمام الكاتب الذي لا يعيره أي اهتمام، فهو ينتقل

ويشير الشكل التالي للفضاء النصي للقصة حيث يظهر اللون الأصفر للسرد واللون الأحمر للحوار واللون الأخضر للوصف سواء ورد في الحوار أو في السرد:

- 289 -



وبمقارنة بسيطة بين الألوان التي يشغلها الفضاء السردى سيتضح أن الحوار والوصف يغلبان على هذا الفضاء السردى بصورة كبيرة.

لم تعد القصة حكاية ينقلها لنا الراوي, فقد تحولت القصة إلى قناع يختفي الراوي من خلاله لينقل لنا وعيه الداخلي ومخاوفه ورؤيته الخاصة.

رجلان - اثنان من البشر

أحد النصوص القصيرة جدا التي كتبها بورشرت, والنص يمكن أن ينتمي للقصة القصيرة جدا, حيث تحكي القصة المأساة الإنسانية التي عانى منها إنسان القرن العشرين, ولما كانت المأساة عامة يشترك فيها جميع من يعيش على وجه الأرض لن نجد أي وصف للشخص, أو للمكان, أما الزمان فالزمن المشار إليه في النص فزمان عام ممكن يتشكل من خلاله التاريخ الإنساني. والنص قصير

للاغاية يصل عدد كلماته إلى ست وتسعين كلمة لا غير في النص الأصلي وست وسبعين كلمة في النص المترجم .

" ذات مرة كان هناك اثنان من البشر . عندما بلغا الثانية تشاجرا بالأديدي .

عندما بلغا الثانية عشر تشاجرا بالعصي تراشقا بالحجارة .

عندما بلغا الثانية والعشرين تبادلا إطلاق الرصاص .

عندما بلغا الثانية والأربعين تبادلا إطلاق القنابل .

عندما بلغا الثانية والستين شرعا في الحرب البكتيرية .

عندما بلغا الثانية والثمانين ماتا ودفنا إلى جانب بعضهما .

وبعد مئة عام كان دود القبور يلتهمهما دون أن يلحظ أنه يرقد هنا اثنان من البشر مختلفين عن بعضهما . إنها الأرض نفسها . في كل الأنحاء الأرض نفسها ."

في هذا العمل يظهر السرد التقليدي , فالزمن السردى سيال من البداية للنهاية , كما أن الراوي يروي الحكاية دون أن يتدخل , ولا توجد أي سمات تتميز بها الشخص عن بعضها , فالشخص عامة لا يوجد ما يفرقها عن غيرها , إنها مأساة الإنسان أيا كان لونه أو جنسه .

الفضاء السردى أيضا غير محدد , والزمانى أيضا , الأحداث فيها تتصاعد مع مرور الزمن , فكلما ازداد الإنسان عمرا كلما زادت قدرته على تدمير أخيه .

النص هنا يقترب بصورة كبيرة من القصة القصيرة جدا , فبمثل هذه النصوص بدأت القصة القصيرة جدا , وعلى الجانب العربى سوف نجد في فترة ما بعد الحرب بعض النصوص القصيرة جدا , مثل تلك التي كتبها يحيى الطاهر عبد الله .

الفئران تنام ليلا

قصة فولفجانج بورشرت "إن الفئران تنام ليلا" تدور حول طفل يحرس قبر أخيه الصغير الذي مات جراء سقوط قنبلة على بيتهم -موتيف سقوط القنبلة ودمار البيت تكرر أيضا في قصة ساعة المطبخ -، وفي هذا النص يستمر بورشرت في استخدام الحوار كتقنية سردية، يعكس من خلالها توارى الراوي خلف الحوار فتأتي الحكاية داخل الحوار عن طريق الطفل الصغير، والحوار طويل يكاد يشغل الفضاء النصي كله، غير أن الحوار على طوله يتكون من جمل قصيرة، حيث يتبادل طرفي الحوار جمل القول بصورة سريعة، ويمثل الحجاج هنا البؤرة التي يركز عليها الحوار فالرجل العجوز يحاول أن يقنع الطفل الصغير الذي يحرس قبر أخيه، خوفا من أن تأكله الفئران، بأن الفئران تنام بالليل، حتى يخلد الطفل للراحة في المساء، وبذلك تتحول مأساة الطفل من مأساة تستمر بالليل وبالنهار إلى نصف مأساة، لأنها ستستمر فقط بالنهار .

ويستمر بورشرت في استخدام الوصف بصورة تقرب النص من الغنائية الكاملة ، فالنص يبدأ بوصف للمكان الذي تدور فيه الحكاية:

" شباك مجوف في جدار وحيد تتأهب فانبثقت منه زرقة حمراء من شمس مشرقة على الغروب، لمعان يخترق سحب الغبار بين أنقاض المداخل، راحت صحراء الخراب في سنة من النوم."

أنسنة أشياء العالم عن طريق الاستعارة، فالشباك يتأهب واللمعان يخترق والصحراء تروح في سنة من النوم. لا شك أن مثل هذه الاستعارات تقرب مفردات المكان من شخوص القصة، الأمر الذي سيظهر بصورة كبيرة في قصة ساعة المطبخ ، فلم يعد الإنسان هو الذي سيكن عالم القصص القصيرة، ولكن الأشياء أيضا تحولت لشخوص، وهذه الأشياء المؤنسنة تكون علاقتها براوي القصة قوية على العكس من علاقتها بشخوصها من البشر.

وبعد أن وصف بورشرت أبعاد المكان بصورة شعرية, يصف لنا الشخصيتين الرئيسيتين ونلاحظ هنا أن وصفه للشخص يخلو من التشبيهات أو الاستعارات, فالوصف في المقطع الحكائي التالي يقترب من النص بصورة كبيرة من السرد حيث يصب في طريق توالي أحداث الحكاية .

"كانت عيناه مقفلتان. فجأة أهلك الليل. لاحظ أن هناك شخص ما قد قدم, توقف أمامه, عتمة, صمت, ظن أنه قد وقع في أيديهم, لكنه عندما رفع رمشه مختلسا النظر رأى ساقين يتواريان بسرور رث. ساقان معوجتان بصورة تجعله يرى بوضوح من بينهما, جازف بنظرة أخرى إلى ما فوق ساقى السرور فأبصر رجلا عجوزا ممسكا بسكين وسلية في يده, التي تغبرت أصابعها بالتراب."

هنا يتحدد زمن الحكاية, إنه الليل, الزمن المفضل عند بورشرت دائما, فمعظم قصصه تحدث في الليل حيث الظلام والخوف.

بعد ذلك يبدأ الحوار, والحوار لا تتوالى جملة بعد بعضها البعض ولكن الراوي غالبا ما يقدم لجملة القول بجملة وصفية ليصف لنا إحساس القائل, أو يصف لنا سياق جملة القول وهنا يظهر لنا الراوي هو محايدا تماما فهو يصف فقط ولا يعلق, كما أن وصفه في الغالب يقتصر على وصف حركة ظاهرية يقوم بها المتكلم, غير أن هذه الحركة الظاهرية يكون لها دلالتها الخاصة التي تعكس غالبا إحساس المتكلم, الأمر الذي يظهر جليا في الحوار التالي فكل جمل القول تسبق بوصف من قبل الراوي .

"سأل العجوز: أنت تنام هنا ما الأمر؟ تفحصه بنظرة من شعره الأشعث حتى إخمص قدميه.

رمى الطفل بنظرة بين ساقى العجوز إلى الشمس وقال: لا، أنا لا أنام،
فعلي أن أحرس المكان. هز العجوز رأسه قائلاً: هكذا، لهذا السبب تحتفظ بهذه
العصا الغليظة؟

أجاب يورجن بشجاعة: نعم. وتشبث بعصاه بكل قوة.

في بداية الحوار يجيب الطفل عن سؤال العجوز بإجابة غير متوقعة،
فالعجوز يسأل عن سبب وجوده هنا، ونومه في هذا المكان، ذلك النوم الذي يراه
العجوز أمراً عجباً وغريباً على طفل صغير، فتأتي إجابة الطفل مفاجأة بأنه
يعيش في هذا المكان دون نوم مطلقاً، فمأساة المعيشة في هذا المكان أقل بكثير
من المأساة الحقيقية، وهي عدم النوم فيه. وعندما يجيب الطفل بكلمة واحدة،
هي "نعم" على سؤال العجوز عن "لهذا السبب تحتفظ بهذه العصا" نجد بورشرت
قد سبق الجواب - الكلمة بجملته "أجاب في يورجن في شجاعة" وأتبع الجواب -
الكلمة بجملته وتشبث بعصاه بكل قوة، فنعم إذن ليست مجرد إجابة بالإثبات على
سؤال العجوز ولكنها أكثر من ذلك فالمهم هنا أن يصلنا إحساس أهمية نوبة
الحراسة التي لا تنقطع، تلك التي يقوم بها الطفل بتصميم لا هوادة فيه، وهذا
التصميم يجعل من محاولة العجوز بأن تكون نوبة الحراسة غير دائمة أمراً شديداً
الصعوبة .

القصة إذن تتقل لنا الإحساس لا تتقل لنا الحدث لهذا سوف يستمر
الوصف طوال النص، لهذا سوف تسير الأحداث متتالية في شكل سلسلة تكاد
تتوافق من سلسلة حدوثها الطبيعية وستكون عملية الاستبقات أو الاسترجاعات
في نطاق ضيق للغاية، وبعد ذلك تتوالى جمل الحوار القصيرة ومعها تعليق
الراوي على طريقة ورود جمل الحوار القصيرة.

"- ماذا تحرس إذن؟

- هذا ما لا أستطيع أن أقول.

أمسك العصا بكلتا يديه بشدة .

- هو المال إذن؟ أنزل الرجل السلة على الأرض وأخذ يمسح وجهي السكين في سرواله.

فقال يورجن باحتقار : المال , أبدا , أنه أمر مختلف تمام.

- ألا وهو؟

- ليس بمقدوري البوح عنه . أمر آخر تماما.

- لن تبوح , إذن بالطبع لن أخبرك عما معي في السلة.

ضرب الرجل السلة بقدمه ثم طوى سكينه."

العجوز يحاول أن يخمن سببا لوجود الطفل هنا, فيقول له "هو المال إذن" ويتبع ذلك بحركة تقترب من التهديد بأن يمسح السكين في سرواله, غير أن كل ذلك يقابل بلامبالاة شديدة من الطفل.

جملة الطفل "هذا ما لا أستطيع أن أقول" جاءت متبوعة بوصف الراوي أمسك العصا بكلتا يديه, فالسر إذن خطير وإمساك الطفل العصا بشدة وبكلتا يديه, يعكس لنا إمساكه بالسر الذي لا يستطيع البوح به .

ولهذا سيبدأ العجوز محاولة إغراء الطفل بشتى الطرق ليفشي سره, ذلك الذي سيحمل بالتأكيد بداية حل لغز تلك المأساة .

" قال يورجن باستخفاف: يمكنني أن أخمن أن ما بالسلة طعام الأرانب.

قال الرجل متعجبا : ياالله, صدقت, يالك من شاطر, كم عمرك إذن ؟

- تسع

- آها، فلتفكر، عمرك تسع سنوات، كم يساوي ثلاث في تسع، كم؟

قال يورجن: طبعا .

وليكتسب مزيدا من الوقت أردف قائلا: إنه أمر في منتهى السهولة. قال ذلك وهو يسترق النظر بين ساقى الرجل، ثم قال ثلاثة أضعاف التسعة، أليس كذلك؟ سبع وعشرون. لقد عرفت الجواب في التو.

قال الرجل: تماما نفس عدد الأرناب معي .

استدار فم يورجن في عجب قائلا: سبع وعشرون .

- بإمكانك أن تراهم، الكثير منهم صغار هل تود ؟"

هكذا يتحول الحوار إلى حوار بسيط يحمل براءة الأطفال في لحظة تاريخية حملت أقصى درجات التوحش الإنساني بعد الحرب العالمية الثانية، هنا بدأ الطفل يعود إلى طفولته وبرأته، يقوم بخدعة طفولية بريئة ليكتسب مزيدا من الوقت في التفكير، غير أنه سرعان ما خرج من طفولته المفقودة ليعود للواقع الأليم فرفض أن يرى الأرناب ورجع إلى مأساته، نوبة الحراسة التي لا تنقطع.

"قال يورجن بخوف: لا يمكنني، فيجب علي أن أحرس.

فسأل الرجل: تحرس دوما، حتى بالليل ؟

هنا نظر يورجن فوق الساقين المعوجتين وهمس: بالليل أيضا. دائما دوما، من يوم السبت

- ولكن أولن تذهب للبيت ولو لمرة؟، بالتأكيد أنت بحاجة للطعام .

رفع يورجن حجرا، وكان تحته شطر رغيف و كوب من الصفيح.

سأل الرجل: اتدخن؟ ألدك غليون؟

تشبث يورجن بعصاه وقال بتردد: إنني هنا لأدور في نوبة الحراسة الدائمة. أنا أبغض الغليون."

وصلنا إذن إلى قمة المأساة ولد صغير يدور حول مكان مهجور بالليل وبالنهار, يقتات على لقيمات صغيرة يخفيها تحت حجر, ولهذا سيعاود العجوز محاولته لكشف لغز هذه المأساة

"انحنى الرجل على سلته قائلاً: ألا تود أن ألا تود أن تتعم بمشاهدة الأرناب الصغار, الصغار على وجه الخصوص. قد يروق لك أن تختار أحدها. ولكن, نعم أنت لا يمكن أن تبرح هذا المكان.

قال يورجن بحزن: لا , لا , لا .

حمل الرجل سلته وهم بالمغادرة قائلاً, أووووو, حسنا, طالما أنه وجب عليك البقاء, يالللخسارة .

ثم استدار .

وهنا قال يورجن في سرعة: إن حفظت سري , فأنا هنا بسبب الفئران.

وهنا تقهقرت الساقان المعوجتان خطوة إلى الخلف: بسبب الفئران.

- نعم إنها تأكل الموتى, تأكل الناس. إنها بهذا تعيش.

- من قال ذلك؟

- معلمنا.

وسأل الرجل: أنت تحرس الآن الفئران؟

- الفئران, بالتأكيد لا.

ثم قال همس: أخي. يرقد بالأسفل. هنا."

في منتصف القصة تقريبا نصل إلى ذروة الأحداث تماما كما كان في الدراما الأرسطية، إننا أمام حقيقة مأساوية لا بد من أن يخرج منها الطفل حتى ولو بحيلة ومعلومات كاذبة، لا بد أن تنتهي المأساة .

هنا يبدأ الاسترجاع الزمني- الفلاش باك - وهو الوحيد في القصة، حيث يشرح الطفل تفاصيل موت أخيه، وبعدها سوف يهرب الطفل من إحساسه بالحزن الكبير على مقتل أخيه عن طريق الهروب إلى عالم الرسم فتارة يرسم أسرة وتارة يرسم أرانب فالسرير المرسوم على الأرض رمز لرغبة الطفل الشديدة في الراحة والنوم، غير أن خوفه على أخيه من تأكله الفئران يمنعه من تحقيقها، كما أن رسم الأرانب يمثل لنا رمزا آخرًا للرغبة من الخروج من المأساة وبداية حياة جديدة.

وهذه الرغبة لم تبدأ إلا بعد أن احتال العجوز على الطفل وأخبره بأن مدرسه في المدرسة أخطأ عندما قال لهم إن الفئران لا تنام بالليل، وهنا فقط تبدأ المأساة في الانحسار، ففي الليل يستطيع النوم وكذلك تربية أرانبه المأمولة.

"أشار يورجن بعصاه على الجدار المتهدم قائلا: أنه بيتنا وقد ضربته القنابل وفجأة انقطع النور في البدروم. وهو⁽²⁵⁶⁾ أيضا .أخذنا ننادي . كان أصغر مني بكثير . في مطلع عامه الرابع. ألم يكن من الواجب أن يكون هنا على قيد الحياة معي الآن؟ إنه أصغر مني بكثير."

هنا يمكننا أن نتحدث عن ما يمكن أن نطلق عليه "شعرية الحدث" فإحساس بورشرت بالمأساة يصل إلينا واضحا، دون اللجوء إلى المجازات اللغوية، فالمقطع السردي السابق يخلو تماما من تشبيهات البلاغة واستعاراتها، لكن الإحساس بالشفقة والحزن الشديد يظهر جليا عند الكاتب وعند القارئ عن طريق الحدث، عن طريق سؤال بلاغي "ألم يكن من الواجب أن يكون هنا معي الآن"

(256) ورد الضمير هو ER بحرفين كبيرين ولأن اللغة العربية لا تعرف الأحرف الصغيرة والكبيرة كتبت الضمير بخط طباعي مختلف، وفي النسخة الإلكترونية من الكتاب جاء الضمير بالأحرف الصغيرة .

ذلك السؤال الذي يتبع بتعليق حجاجي من الطفل في سذاجة طفولية بأن أخاه أصغر منه بكثير، وكأن الحياة الإنسانية شطيرة حلوى تقسم على البشر بالتساوي. وقد كتب بورشرت الضمير "هو" بأحرف كبيرة في النص الأصلي، وبهذا تتحول طريقة الكتابة إلى وسيلة دلالية تكسب الدلالة الأصلية للكلمة دلالات أخرى، فقد تكون الكتابة بأحرف كبيرة كناية عن رغبة الطفل في أن يكبر أخوه الذي دفن تحت الأنقاض، دون أن ينقل للقبر في دلالة أخرى على التساوي بين حالتي الحياة والموت فالبيوت التي يسكنها الأحياء صار قبورا يسكنها الموتى. وظاهرة استخدام طريقة الكتابة بوصفها دال داخل النص القصصي ظهرت بصورة واضحة عند الكتاب الألمان والكتاب المصريين بعد الهزيمة.

ويمكننا أن نقرأ في جملة بورشرت "وهو أيضا" نموذجا مصغرا لكافة الجمل التي يستخدمها بورشرت في السرد، جمل قصيرة تماما، خالية من الفعل، يجب أن يقوم القارئ بدور في تفسير دلالتها، فالقارئ يجب أن يعرف ما المقصود بكلمة أيضا، وهذا التفسير سيرتبط بالجملة السابقة، فلقد انطفأ نور حياة الطفل كما انطفأ نور المصابيح، وهذا الربط يربط بين جمل النص دلاليا، مما يؤثر على التماسك النصي بالإيجاب .

والجملة السابقة لا يمكن أن نصفها بأنها جملة الراوي، فالراوي يروي ولا يكتب فمن يتدخل في التشكيل الكتابي هو المؤلف الحقيقي وليس الراوي.

وبعد إشارة الطفل لموت أخيه الصغير ذي الأعوام الأربع نجد العجوز ينظر لشعره الأشعث فالحرب تسببت في مقتل الصغير المقبل على الدنيا، بينما يعيش العجوز الذي أتخمته الدنيا ولم يعد له بها حاجة.

" نظر الرجل إلى شعره الأشعث ثم قال فجأة: ولكن ألم يخبركم المعلم أن الفئران تنام ليلا ؟

همس يورجن : لا , لم يقل ذلك .

وبدى عليه التعب الشديد فجأة."

هنا يعلق الراوي على جملة الطفل بأن التعب بدا عليه فجأة , فقبل ذلك لم يكن هناك مجالا للتعجب طالما أن المأساة كانت مستمرة, أما الآن فبعد أن بدأت المأساة في الانشطار , صار هناك مجالا لظهور التعب على الطفل.

إن الراوي لا يتدخل إلا بجملة قصيرة للغاية, لكنه يوظف هذه الجملة لخدمة السرد, فتعليقاته في النهاية ترسم أحد جوانب شخوص العمل, كما فعل في تعليقه السابق .

"- ياله من معلم, ذلك الذي لا يعرف أن الفئران تنام ليلا. ليلا تنام الفئران دوما , ليلا عليك الذهاب للبيت. ليلا عليك النوم دوما, عندما يحل الظلام .

حفر يورجن حفرات صغيرة بعصاه في الرماد. وتخيل الرماد الناتج من الحفر أسرة صغيرة, كلها أسرة صغيرة وحينئذ قال الرجل(وساقاه المعوجتان ترتعشان): أتعرف ؟ أنا الآن سأطعم أرنيباتي بسرعة, وعندما يحل الظلام أصطحبك معي, ربما آخذ معي أرنباً واحداً, واحداً صغيراً أم ماذا ترى؟

صنع يورجن بعصاه حفريات صغيرة في الرماد, وظهر التراب الناتج على هيئة أرانب صغيرة, أرانب بيضاء و أرانب رمادية, وأرانب رمضاء ورمادية اللون وهمس قائلاً: لا أعرف.

ثم نظر إلى الساقين المعوجتين "إن كانت تنام في الليل حقاً"

صعد الرجل فوق الجدار المتهدم متوجهاً نحو الشارع وقال "بالطبع, إن لم يكن معلمكم يعرف ذلك فعليه أن يترك التدريس."

كرر الراوي "جملة الفئران تنام ليلا" - عنوان القصة - مرتين وهذا التكرار يكثف من الدلالة الكاذبة عن طريق التكرار, فالتكرار فقط هو الذي يركز عليه الراوي في تزيف الحقيقة, ففي الحقيقة لا تنام الفئران بالليل, غير أن ثبات هذه الحقيقة على حالها سوف يعني استمرارا لمأساة الطفل فلهذا سيلجأ العجوز لتزيف الواقع لتتكرر أيضا كلمة "ليلا" بعد ذلك مرتين وفي هذا التكرار الجديد ستكون الدلالة دلالة حقيقية "ياله من معلم, ذلك الذي لا يعرف أن الفئران تنام ليلا. ليلا تنام الفئران دوما, ليلا عليك الذهاب للبيت. ليلا عليك النوم دوما, عندما يحل الظلام" فالراوي يضع كذبه بين حقيقتين لتكتسب الكذبة مظهرا من الحقيقة الذائفة.

إن الساقين المعوجتين تمثّلان للطفل دائما النافذة الوحيدة التي ينفذ من خلالها للعالم, النافذة الوحيدة التي تخرجه من مأساة نوبة الحراسة الدائمة, ويمكننا الربط هنا بين زيف الحجة التي يسوقها العجوز من أن الفئران تنام ليلا وبين الساقين المعوجتين, فعلى الرغم من اعوجاج النافذة, إلا أنها النافذة الوحيدة, وعلى الرغم من زيف الحجة, إلا أن الضرورة تقتضي التصديق بها, فالحقيقة لم تقدم لنا إلا مأساة لا نهاية لها, إنه الهروب من وحشة الحقيقة لما سواها. وبعد ذلك سيبدأ الطفل في السؤال عن الأرانب, بعد أن علق كلامه القادم على جملة في المقطع السردى السابق هي "إن كانت تنام في الليل حقا"

"هنا وقف يورجن وسأل: متى يمكنني الحصول على أحد الأرانب؟ أيمن أن يكون أبيضاً؟"

صاح الرجل وهو يسير: سأفعل قدر إستطاعتي, ولكن عليك أن تنتظرنى طويلا. سأذهب وبعد ذلك أصطحبك إلى البيت, أو تعرف؟ على أن أشرح لأبيك كيف تبني أقفاص الأرانب. فعليكم أن تتقنوا هذا الأمر."

في وسط هذا الجو المأساوي يختار بورشرت للأرنب اللون الأبيض في إشارة لمستقبل يتمناه الطفل, مستقبل يخلو من الحزن, وغالبا ما يوظف بورشرت اللون في قصصه, كما فعل في قصة "تجمدت القطعة في الجليد".

"هنا صاح يورجن : نعم , سأنتظر.فعلي أن أحرس حتى يحل الظلام . سأنتظر بكل تأكيد .

ثم صاح: مازال عندنا في البيت بقية من ألواح خشبية,ألواح صناديق خشبية."

وتنتهي قصة بورشرت بهذه النهاية التي لا يمكن أن نصفها بأنها نهاية مفتوحة- غالبا ما تنتهي نهايات قصصه بنهاية مفتوحة - التي تحمل الأمل نحو شمس في حمرة المساء , والتي يكون فيها طعام الأرنب في السلة في خضرة طازجة, بالرغم من بعض الغبار الذي نتج من رماد الخراب.

"غير أن الرجل لم يعد يسمع كان يعدو بساقيه المعوجتين في اتجاه الشمس. كان للشمس حمرة المساء , وكان يورجن قادرا على رؤيتها بين الساقين. كانتا معوجتين وكانت السلة تتأرجح في اضطراب هنا وهناك. طعام الأرنب بداخلها, في خضرة طازجة, إلا أنه كان قد إغبر من بسبب رماد الخراب."

والتكرار أحد اللوازم الأسلوبية في قصص بورشرت, ونحلل هنا تكراره لوصف "الساقين المعوجتين " , حيث تكرر الوصف عشرة مرات في النص:

1- رأى ساقين يتواريان بسرّوال رث.

2 - ساقان معوجتان بصورة تجعله يرى بوضوح من بينهما .

ورد وصف الساقان المعوجتان في المقطع السردى الثانى فى القصة, ذلك بعد المقطع السردى الغنائى الذى بدأ به بورشرت قصته الذى صور فيه الفضاء السردى, وفى نفس السياق يصف لنا الراوى فضاءا سرديا داخليا, يروى فيه

حكاية داخل الحكاية, ساقان معوجتان, من خلالها يستطيع الطفل أن يرى الشمس, ورؤية الشمس هنا تشير للخروج من المأساة الخاصة بالطفل لعالم جديد يستطيع من خلاله أن يرى الأمل, يستطيع من خلاله أن يقبل على الحياة مرة أخرى.

3- قال ذلك وهو يسترق النظر بين ساقَي الرجل. عاد وصف الساقان المعوجتان مرة أخرى عندما بدأ الطفل في أن يقوم بعملية حسابية مدرسية, يصل من خلالها للجواب الصحيح, النظر بين الساقين يشير للرجوع إلى عالم الطفولة المفقود في حياة طفل يحرس بيته الذي تحول لقبر أخيه الصغير.

4- هنا نظر يورجن بالنظر فوق الساقين المعوجتين وهمس: بالليل أيضا. دائما, دوما في المرة الرابعة التي ظهر فيها وصف الساقين النعوجتين لم ينظر الطفل بين الساقين ولكنه نظر فوقهما فالرجل العجوز حاول أن يغريه بالأرانب الصغيرة حتى يترك المكان ولكن كان جواب الطفل بأن عليه أن يبقى يدور حول المكان ليحرسه من الفئران وعندما سأله هل يحرس بالليل أيضا, كان رد الطفل بأنه يحرس بالليل أيضا. فالنظر لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون بين الساقين, ففي هذا اللحظة تصل قناعة الطفل بالحراسة إلى قمته.

5- وهنا قال يورجن في سرعة: إن حفظت سري فأنا هنا بسبب الفئران.

وهنا تتقهقرت الساقان المعوجتان خطوة إلى الخلف "بسبب الفئران؟"

لابد أن تتقهقر الساقان وتعود لترسم لنا منظار الطفل نحو عالمه الطفولي المفقود, فالطفل بدأ في إفشاء سره, وبداية إفشاء السر تعني الرغبة في الخروج لعالم الطفولة .

6- حفر يورجن حفيرات صغيرة بعصاه في الرماد. وتخيّل الرماد الناتج من الحفر أسرة صغيرة، كلها أسرة صغيرة وحينئذ قال الرجل (وساقاه المعوجتان ترتعشان): أتعرف أنا أطعم أرينباتي بسرعة، وعندما يحل الظلام أصطحبك معي.

هنا نصل إلى قمة الإثارة فالساقان ترتعشان، فالطفل يهرب عن طريق حفر حفيرات صغير، هذه الحفيرات قد تشير للقبور، في نفس الوقت الذي تشير فيه للأسرة، إنها حالة من التوتر الشديد الذكي يجتاح الطفل، حالة من التفكير في ما قاله العجوز بأن الفئران تنام ليلاً، فالعجوز قد رمى بآخر حجبه والطفل يفكر في ما قاله الرجل، بدأ الطفل يشعر بالتعب، فهل يمتلكه التعب، أم تفشل حجة العجوز ليعود لنوبة الحراسة الدائمة، وبهذا يختفي التعب مرة أخرى.

في هذه اللحظة السردية لا بد أن ترتعش الساقان، وبعد هذه اللحظة التي تمثل لنا قمة مثلث الدراما الأرسطية، يتشكل التراب الناتج من الحفر على هيئة أرانب صغيرة في إشارة لنجاح حجة العجوز .

7- ثم نظر إلى الساقين المعوجتين "إن كانت تنام حقاً"

لم يحدد الراوي هنا هل بنظر بين الساقين أم لا، فالنظر للساقين فقط، ذلك يعكس شك بسيط بقي عند الطفل، تظهر في جملته "إن كانت تنام حقاً".

8- غير أن الرجل لم يعد يسمع، كان يعدو بساقيه المعوجتين في اتجاه الشمس.

9- كان للشمس حمرة وكان يورجن قادراً على رؤيتها بين الساقين .

10- كانتا معوجتين وكانت السلة تتأرجح في اضطراب.

في المقطع السردى الأخير نجد الوصف يتكرر لثلاث مرات الأول يصور السائقين وهما تعدوان في اتجاه الشمس، والثاني يرى يورجن فيه بوضوح الشمس من خلال السائقين. والثالث كأنه مشهد احتفالي تتأرجح فيه السلة يمينا ويسارا.

ساعة المطبخ

قصة ساعة المطبخ لفولفجانج بورشرت تعرض لنا شخصية رئيسية، فتصف لنا جوانبها الثلاث، والقصة كلها تقوم حول مقوم الشخصية، فالفضاء السردى والزمان السردى، يذكران على عجلة، كما أن ذكرهما مرهون برسم جوانب الشخصية، فالزمان والمكان غير محددان بصورة دقيقة، كل مقومات القص تدور حول الشخصية، فالشخصية هنا هي مركز القصة، الذي تدور حوله كافة مقومات القص، بل وتدور حوله أيضا الشخصيات الأخرى، فجميع الشخصيات الأخرى تلعب دور الكومبارس الذي يظهر فقط لكي يضيء جانبا من جوانب الشخصية الرئيسية. وتبدأ القصة بوصف لهذه الشخصية الرئيسية، وصف مكثف بأقل الكلمات إلا أن هذه الكلمات القليلة مملوءة بالدلالات .

" لقد رأوه من بعيد قادما نحوهم، فمنظره كان لافتا. وجهه وجه شيخ كبير، أما طريقة مشيه فتوحي بأنه ابن العشرين.

أقبل عليهم بوجهه المتجدد، اتخذ لنفسه مكانا في مجلسهم على أحد المقاعد ثم أراهم ما يحمله بيده قائلا

- لقد كانت هذه ساعة مطبخنا . "

في قصة "الفئران تنام ليلا " بدأ لنا بورشرت بوصف المكان، أما هنا فبدأ بوصف الشخصية الرئيسية، فالاهتمام هنا بالشخصية أكبر، رجل مجعد الوجه كما لو كان رجلا عجوزا، منظره لافت، أما طريقة مشيته فتوحي بأنه ابن

العشرين, المشي يشير إلى قوة جسدية, أما الوجه فيشير إلى وهن نفسي لا مثيل له . بعدها يبدأ الحوار , أحد أهم السمات الأسلوبية عند بورشرت.

وبالرجوع إلى كل جملة في المقطع السردى السابق نجد أن هذا البطل الذي لا نعرف اسمه والذي يشار إليه دائماً بالضمير من بداية القصة لنهايتها, يشغل ركننا أساسياً في كل جملة من جمل السرد كالتالي:

Sie sahen ihn schon von weitem auf sich zukommen

لقد رأوه من بعيد قادماً نحوهم (مفعول به في الترجمة العربية وفي النص الأصلي)

Er fiel auf

, فمنظره كان لافتاً - فاعل في الجملة الألمانية - مبتدأ في الجملة العربية

Er hatte ein ganz altes Gesicht

. وجهه وجه شيخ كبير - فاعل في الجملة الألمانية - مبتدأ في الجملة العربية

aber wie er ging daran sah man , daß er erst zwanzig war

, أما طريقة مشيه فتوحي بأنه ابن العشرين - فاعل

Er setzte sich mit seinem alten Gesicht zu ihnen auf die Bank

جلس أمامهم على المقعد بوجهه المتجدد - فاعل

Und dann zeigte er ihnen, war er in der Hand trug

ثم أراهم ما يحمله بيده قائلاً - فاعل

فهذا التابع من الجمل التي يشغل الضمير الخاص بالشخصية الرئيسية ركننا أساسياً فيها أو جزءاً من الركن الأساسي فيها, يكتف من الدلالات حول الشخصية الرئيسية, وبعد هذا التكتيف يبدأ البطل في الكلام, ذلك بجملة قصيرة للغاية.

"- لقد كانت هذه ساعة مطبخنا.

وبدأ يوزع نظراته على الجالسين تحت أشعة الشمس:

- فقط هي ما وجدته. إنها كل ما تبقى. "

الملاحظ هنا أن الحوار يكاد يكون من جانب واحد , فالآخر مستمع دائما , لهذا تتوالى جمل الشخصية الرئيسية دون أن تقوم الشخصيات الأخرى بالرد عليها , كما أن الراوي غالبا ما يقدم للجملة الحوارية بوصف لقائلها , والوصف دائما ما يقطع الحوار فبعد الجملتين القصيرتين السابقتين يأتي وصف الساعة مسهبا , مثلما يصف الشخصية الرئيسية , في حين أنه أغفل وصف الشخص البشري الأخرى تماما.

"يمسك بيده ساعة المطبخ , مستديرة بيضاء وضعها أمام وجوه الجالسين , وأخذ يتلمس بإصبعه أرقامها ذات اللون الأزرق"

ومثل هذا الوصف يجذب انتباه القارئ للموصوف ليقول اهتمامه بالحدث , فالأحداث الخاصة بالقصة لا ترتبط ببعضها البعض إلا من خلال الوعي الخاص بالشخصية الرئيسية فقط , فلا توجد رابطة سببية بين الأحداث تجعل من أحدها مترتبا على الآخر.

وبعد هذا الوصف للساعة يعود الحوار مرة أخرى , غير أن الحوار موظف أيضا لوصف الساعة "- لقد أصبحت عديمة الجدوى , كما أنها فقدت جمالها الخاص , لقد صارت كالطبق الذي تكسوه صبغة بيضاء إلا أن الأرقام مازالت جميلة كعهدي بها . بالطبع عقارب الساعة مصنوعة من الصفيح وهي الآن متسمة لم تعد تدور . لا . إنها معطلة من الداخل , فهذا أمر أكيد , غير أنها تبدو كعهدي بها دوما حتى لو أنها لم تعد تدور ."

الوصف هنا وصف خارجي للساعة والمفترض أن شركاءه في الحوار يرونها بالفعل، لكن الراوي يريد أن يبين لنا إحساسه بالساعة. والحوار يبدأ بالتأكيد على أن الساعة عديمة الجدوى في نظر الجميع ولكنها عنده هو لها جدواها. الأمر الذي يؤكد السرد الذي يتبع هذا الجزء من الحوار مباشرة حيث يقوم بعمل دائرة بإصبعه في محاولة لإعادة الساعة للدوران مرة أخرى، دوران يرجع بنا للحظة حياتية يعتبرها الجنة كما سيتضح في نهاية القصة حيث يعلق الشخصية الرئيسية على هذه اللحظة الحياتية بأنها كانت الجنة .

" ثم أخذ يرسم بطرف إصبعه وبمنتهى العناية دائرة حول ساعته ثم قال بصوت منخفض:

- إنها كل ما تبقى."

هنا يتحول الحوار إلى ما يشبه المناجاة، والمناجاة "طريقة للسرد يلتزمها بعض كتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيدا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ ومن غير تقييد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام"⁽²⁵⁷⁾ فالشخصية الرئيسية في القصة تتكلم بصوت منخفض، بعد أن استمر الحوار من جانب واحد، إلا أن شريكه في الحوار يتدخل للمرة الأولى هنا، وتشير هذه المداخلة المتأخرة لوهن العلاقة بين الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخوص الإنسانية .

"ولم يكن الجالسون على المقعد تحت الشمس ينظرون إليه . كان أحدهم ينظر إلى حذائه، والمرأة تنظر إلى عربة الأطفال الخاصة بها. ثم قال أحدهم:

- أو فقدت كل شيء حقا ؟

فرد عليه بلطف :

(257) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب , مرجع سابق ص 389 .

- نعم, نعم .. تصور كل شيء عدا الساعة ؟"

ويقدم الراوي لهذا الدخول بوصف يشير إلى أن هذه المشاركة مجرد مشاركة شكلية, فالجالسون لا ينظرون إليه. لهذا نجد الحوار يعيد نفسه ,حوار من جانب واحد بالرغم من وجود شريك في الحوار. وفي هذا الحوار لا يتفق الشخصية الرئيسية مع أي من المشاركين في الحوار, فالاتفاق الوحيد نجده في نقطة واحدة, هي أنه فقد كل شيء, أما غير ذلك فدائما نقطة اختلاف بين الطرفين.

نحن إذن أمام عالمين مختلفين تماما داخل فضاء سردي واحد عالم, يعيشه الشخصية الرئيسية وعالم آخر يعيش فيه الشخص, لهذا تظهر الساعة بوصفها الشريك الوحيد الذي يعيش داخل عالم الشخصية الرئيسية , فالساعة هنا صاحبة رد الفعل الوحيد الذي رفض الحرب فتوقفت في الثانية والنصف عندما سقطت القنبلة على بيته . ودائما ما تتوقف ساعات قصص بورشرت في النصف بعد عدد صحيح - الأمر نفسه يتكرر في- قصة أرض أرض - لجمال الغيطاني حيث حدد الساعة التاسعة والنصف وقتا لسقوط الصاروخ على بيته -. وترى الشخصية الرئيسية أن توقف الساعة في الثانية والنصف أجمل ما في الأمر.

"إنني لم أقص عليكم أجمل ما في الأمر بعد ... فالأجمل سوف يظهر رويدا رويدا فلنتصوروا إنها توقفت عند الثانية والنصف بالضبط ... تصوروا ؟؟

فقال الرجل وهو يحرك شفتيه السفلى في إحياء بالجدية :

- إذن لقد ضرب بيتكم في تمام الثانية والنصف, لقد سمعت كثيرا أن الساعات تتوقف عندما تسقط القنابل بسبب الضغط ."

تظل لازمة بورشرت الأسلوبية في وصف كلام اشخوص حيث يقول الرجل وهو يتظاهر بالجدية, وتظل أيضا جمل الحوار تشير إلى انقطاع العلاقة بين

الشخص، فالرجل يرى أن سبب توقف الساعة سبب علمي، غير أن الشخصية الرئيسية لا تقتنع بهذا السبب العلمي، فللشخصية الرئيسية تفسيرها الخاص جدا، الذي يجعلها تعيش في طمأنينة داخل عالمها الخيالي الخاص بها، ذلك العالم الذي سيدخله بعد هذا المقطع السردى مباشرة عن طريق الفلاش باك، ومع هذا الفلاش باك تتحول اللغة إلى لغة شعرية غنائية، حيث يتداخل السرد مع الوصف. وفي هذا العالم لا نرى ولا نسمع سوى صوت الشخصية الرئيسية موجها كلامه للساعة، التي أضفى عليها صفات إنسانية، للتحول لما يمكن أن نطلق عليه أشباه الشخص "وهنا نظر إلى ساعته وأخذ يفكر وهو يهز رأسه ثم قال:

- لا ... لا يا سيدي إنك على خطأ فالأمر لا علاقة له بالقنابل ويجب ألا يكون حديثكم دوما منصبا على القنابل ... فالثانية والنصف كانت بالنسبة لي أمرا خاصا ومختلفا لا تعرفون عنه شيئا. إنها واحدة من النوادر أن تتوقف عند الثانية والنصف تماما و ولم تتوقف عند الرابعة والربع مثلا، أو عند السابعة، ففي الثانية والنصف كنت أعود دوما إلى منزلي ...، الثانية والنصف بعد منتصف الليل بالضبط، إنها النادرة. ثم نظر إلى الآخرين غير أنهم كانوا قد رفعوا أنظارهم من عليه وغابوا بعيدا."

هنا مقطع سردي يتم فيه ذكر الوقت بصورة متكررة، فالثانية والنصف كررت لأربع مرات، كي تتم تكثيف الدلالة حول الثانية والنصف عن طريق نفي الأزمنة الأخرى مثل الرابعة والربع مثلا أو السابعة.

ف اللحظة التي يدور حولها السرد من بدايته لنهاية هي الثانية والنصف، تلك اللحظة التي طغت على الحدث الآني والمستقبلي ليظل الشخصية الرئيسية يعيش داخلها على الرغم من انتهائها، ذلك عن طريق توقف الساعة عند الثانية والنصف أو توقيفها عن طريق الشخصية الرئيسية، تلك اللحظة التي ستوصف

بعد ذلك في نهاية الجملة بأنها كانت الجنة. هنا ينعزل الشخصية الرئيسية تماما عن عالم الحقيقة ويتوجه بكل حواسه لساعته ويناجيها لتشكل الساعة هنا البديل عن شريك الحوار الإنساني, فأشياء العالم أصبحت أكثر قربا من إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية.

" وهنا توجه بكل حواسه إلى ساعته وأخذ يناجيها قائلاً :

- بالطبع كنت دوما جائعا .. أليس كذلك ؟

وكننت أذهب دوما ومباشرة إلى المطبخ, كان ذلك في الثانية والنصف ... وحينئذ تأتي أمي بالرغم من قدرتي العالية على فتح الباب دون حدوث أدنى صوت ... غير أنها كانت دائما تسمعني ... وعندما كنت أبحث في المطبخ عن شيء لأتناوله ... كان المصباح يشع نورا فجأة وأمي تقف بثوبها الصوفي وشالها الأحمر حافية القدمين على بلاط المطبخ , تكاد جفونها تتلامس بسبب شدة الضوء , فلقد استيقظت لتوها من النوم في منتصف الليل , ثم تقول أمي "مرة أخرى متأخرا هكذا" ولا تزيد حرفا واحدا فقط "مرة أخرى متأخرا هكذا" ثم تعد لي العشاء الساخن, تنظر إلي وأنا أتناوله وهي تدلك أقدامها بعضها ببعض من جراء برودة بلاط المطبخ , كانت تجلس طويلا إلى جوارى حتى أشبع وبعد ذلك أسمعها وهي تخلي المائدة بعد أن أخلد إلى النوم في ظلام غرفتي ... في كل ليلة يتكرر نفس السيناريو في الثانية والنصف تماما وكان الأمر بالنسبة لي يبدو بديها تماما ... أن تعد لي العشاء في الثانية والنصف بعد منتصف الليل لقد وجدت أمرا كهذا إحدى البديهيّات, لقد فعلت ذلك دوما ولم تزد أبدا عن قولها "مرة أخرى متأخرا هكذا" كانت تكرر نفس الجملة كل مرة وكننت أظن أن هذا الأمر البديهي سوف يدوم ولن ينقطع يوما ... صارت هذا الأمر واحدا من بديهيّات حياتي."

هنا تركز شعرية القص على أمرين هما التصوير والتكرار, فكل حدث يتم من خلاله دفع عجلة السرد للأمام يكون محاطا بوصف أو بتكرار كما تشير الألوان (258)

وفي هذه المناجاة تتم أنسنة الساعة بصورة واضحة "ولوهلة ساد الصمت فوق المقعد ثم همس متسائلا:

- والآن ...؟

ثم نظر إلى الآخرين الجالسين بجانبه فلم يرهف, فهمس للساعة بوجهها المستدير الذي يكسوه الزرق والبياض:

- الآن ... الآن أعرف أنها كانت الجنة.

هنا يبدأ مقطع سردي كامل, يمكننا أن نطلق عليه استطرادا سرديا زائدا, لا يضيف للسرد شيئا هاما, وأظن أن القصة كان يجب أن تنتهي بنهاية المناجاة, أما الرجوع للحوار مرة أخرى فلم يضيف للقصة شيئا "وساد الصمت فوق المقعد فسألت السيدة:

- وعائلتك؟

فابتسم لها بارتباك قائلا:

- أتقصدين والدي؟

لقد ضاعوا بالفعل مع كل ما ضاع ... لقد ضاع كل شيء ... كل شيء أتتصورين؟ كل شيء ضاع, وأخذ يبتسم بارتباك محولا ابتساماته من فرد إلى آخر غير أنهم كانوا لا ينظرون إليه فرفع الساعة مرة أخرى, ومرة أخرى لأعلى وضحك قليلا وقال:

(258) اللون الأصفر يشير للسرد والأحمر للتكرار والأخضر للوصف .

- إنها فقط, هي كل ما تبقى, وأجمل ما في الأمر أنها توقفت تماما عند الثانية والنصف ... عند الثانية والنصف بالضبط .

ثم لم ينطق ببنت شفة, غير أن وجهه كان وجها متجعدا. حينئذ كان الرجل الجالس إلى جانبه ينظر إلى حذائه ولكنه لا يراه, وكان يفكر في كلمة واحدة, ألا وهي الجنة."

فهذا المقطع السردي لم يضيف للقصة شيئا فكل ما ورد فيه سبق ذكره من قبل, كما أن إحساس القارئ ومشاركته الشخصية الرئيسية في الشعور قد وصل قبل ذلك المقطع السردي للقمة, والعودة للحظة ضرب البيت بالقنابل وفقدان الأبوين والتأكيد على أن الساعة هي كل ما تبقى له يخرج القارئ من لحظة المشاركة الوجدانية مع الشخصية الرئيسية.

ساعة المطبخ فولفجانج بورشرت - أرض أرض جمال الغيطاني

في شهر ديسمبر 1970 نشرت مجلة روز اليوسف قصة أرض أرض لجمال الغيطاني وفي عام 1972 نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة، وقد كتب الدكتور علي الراعي في عدد روز اليوسف يناير عام 1971 تعليقا طويلا على القصة بعنوان "وقف الزمن" قال فيه "وقف الزمن في قصة جمال الغيطاني الأخاذة "أرض أرض" عند التاسعة والنصف. نزل الصاروخ الصهيوني فأصاب آلة الزمن وأوقف العقارب عند التاسعة والنصف.

ومع أن أحشاء الآلة قد خرجت فقد ظل شيء ما بداخلها يتحرك، ثم يعود إلى الوقوف عند التاسعة والنصف".

يمكننا بكل بساطة أن نعلق بالتعليق السابق على قصة بورشرت فقط ستتغير الساعة من التاسعة والنصف إلى الثانية والنصف، ونغير من آلة التدمير فنجعلها قنبلة بدلا من الصاروخ.

لقد دمر الصاروخ البيت والأسرة الخاصة بالبطل في الحالتين ولم يترك له سوى ساعة المطبخ عند بورشرت، أما بطل الغيطاني الذي سماه مصطفى أبو القاسم فلم يبق له من المأساة سوى الفلاح عبد المنعم أبو العطا الذي فقد السمع والنطق بعد سقوط الصاروخ، فالمأساة الألمانية لم تبق سوى الساعة، أما المأساة المصرية فأبقت على الإنسان إلا أن هذا الإنسان بقي مصابا بفقد السمع والنطق.

ففي الجانب الألماني لم يكن هناك مجتمع قائم ليقوم بورشرت بانتقاده، فالمأساة الألمانية قضت على المجتمع بأكمله، أما مأساة الجانب المصري فقد كانت في منتصفها، وكان المجتمع كائن أمام عيني الكاتب فقام بانتقاده وسط المأساة التي عاشها البطل، الذي اصطحب المصاب ليجوب بها المستشفيات

ليعالجه, حتى ينقذ قدرا ولو بسيطا من الإنسانية التي دمرتها الحرب, إلا أن محاولاته هذه باءت بالفشل بسبب الروتين وعدم تحمل المسؤولين لواجبات مسؤوليتهم.

وكما ارتكز القصة الألمانية على الساعة الثانية والنصف, ليقوم البطل بين الحين والحين بالرجوع إلى هذه اللحظة فيغلفها بأفعال إنسانية وعلاقات حميمة بين البطل وأمه, نجد الغيطاني يقوم بنفس الأمر فيستعيد بين الحين والحين هذه اللحظة " قلب أم يرقب الأبناء لحظات الإفطار, أمي أنا تعبر فناء البيت تحمل الماء من الزير إلى إخوتي أنا سعيد. إخوتي أنا فتحي وإبراهيم, إخوتي علي وعادل وحسني, أختي فتحية, أختي أنا, أنا مصطفى أبو القاسم كلما سألني شخص وأنا أدور ممسكا بيد عبد المنعم أبو العطا, أقول أنا مصطفى أبو القاسم من كفر عامر محافظة السويس, وعبد المنعم هذا فلاح لا يسمع ولا يرى منذ التاسعة والنصف عندما ذهبت للزقازيق ونأت المسافة بيني وبين إخوتي وأمي للأبد" (259)

بورشرت يرثي لنا في قصته الإنسان في كل زمان وفي كل مكان, الأبيض والأسود, أما الغيطاني فيرثي لنا حال المصري لهذا سنجد قصة الغيطاني مليئة بالتشخيص عن طريق الأوصاف الكثيرة التي تكتسب الشخصية من خلالها ملامحها التي تختلف من خلالها عن غيرها من الشخوص.

وقد لعبت الأم عند الغيطاني وبورشرت الدور نفسه تقريبا, وكما اتخذ بورشرت من لحظة إعداد الطعام مرتكز يصف فيه حنان الأم وحرصها على أبنائها, اتخذ الغيطاني من اللحظة نفسها ليصف لنا مشاعر الأم تجاه أبنائها.

(259) أرض أرض, جمال الغيطاني, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1972, ص 15.

واعتمد الغيطاني كثيرا في قصته على التكرار كما نلاحظ ببسر في المقطع السردى السابق، والأمر نفسه نجده عند بورشرت .

وقصة الغيطاني لا تكتفي بإبراز مأساة البطل وحده ولكنها تصف مأساة غيره من الشخوص، فالراوي لا يبكي على حاله فقط ولكنه يبكي على المجتمع بأثره، أما بورشرت فالمأساة مأساة الفرد، الفرد فقط، فالمجتمع قد انهار تماما بعد الحرب العالمية الثانية.

يصف لنا راوي الغيطاني الغارق في مأساته مأساة أخرى ولكن يأتي وصف هذه المأساة عن طريق أحد الشخوص الذي يستمع منه الراوي إلى المأساة - نفس الأمر حدث في قصة رادي - فيتحول الراوي إلى مروي عليه. " عندما نزلت السويس من شهر جاء خليل الجرسون ورأيت وجهه مهموما، فعلا عمره خمسون بل أعطيته من عندي أكثر، وسألته عن الحال فقال إن حادثا جرى اليوم وكان فظيعا فقلت إن كل ما يجري اليوم فظيع يا عم خليل ... قال إن نجارا في حي المثلث عاد إلى السويس بعد أن ضاق به الرزق ولم يطق التهجير... المهم أن أمراته وأولاده الثلاثة، بنتا عروسة وأخرى ف العاشرة وطفلا ابن سنة على باط أمع، جاءوا لزيارته وباتوا ليلتين وفي صباح الثالث جاء عندي ، توقف أمام هذا المطعم واشترى فولا وطعمية محشية وخبزا وأثناء وقوفه جاء الطيران وكما تعرف يا سي مصطفى يجيء الطيران عادة في التاسعة والنصف أو في العاشرة صباحا، الظاهر أنهم يعملون بمواعيد كالموظفين جاءوا وضربوا المنطقة، وفوق البيت، فوق البيت بالضبط يا سي مصطفى، كأن القنبلة نزلت بخيط من الطائرة إلى الأرض، ألف رطل قلبت البيت، وسكت عم خليل، قال أن الرجل رأى أولاده يخرجون بعد أربع ساعات من الغارة فوق طاولة عيش، نصف الأم الأعلى، يداها يا سي مصطفى كأن الحياة بقيت فيهما تضم أبناءها الثلاثة، حتى ابنتها الكبيرة، السليم الوحيد فيهم الطفل، آه يا أستاذ لو رأيت عينيه إنهما مفتوحتان على آخرها،

أنا في حياتي لم عينين مفتوحتين كما رأيت عيني هذا الولد, كالبرقوق, تراهما وأنت واقف بين الرجال فتخاف, يا سلام, الولد يسأل بعينه يا سي مصطفى عن سبب موته في أول العمر, ولماذا جاء إلى الدنيا إذا كان موته سريعا بهذا الشكل." (260)

نحن هنا أمام المأساة نفسها ولكن بمفردات أخرى, غير أن أركان الحكاية واحدة في القصة الألمانية والقصة المصرية, تلك الحكاية التي تلعب فيها الأم والطعام ومشاعر الحب المفقودة والفنيلة نفس الأدوار في القصتين.

وكما عالجت قصة "إن الفئران تنام ليلا" مأساة موت الطفل الصغير عالجت قصة الغيطاني المأساة نفسها.

على جانب الجسر - الحبيبة غير المعدودة - قصة "هينرش بل

كتبها هينرش بل عام 1949, وقد قام فيها هينرش بول بمعالجة تحويل الإنسان لمجرد رقم مجرد داخل عالم الإحصاء, ذلك على العكس من فولفجانج بورشرت الذي أنسن الأشياء في قصته ساعة المطبخ.

القصة تخلو تماما من الحوار, فالراوي يحكي من بداية القصة لنهايتها, حيث تقترب القصة من القصة التقليدية الكلاسيكية, غير أن الحكي لا يصب في نهر الحكاية, فالأحداث هنا تروى لتعكس لنا وعي الراوي بها, ذلك الراوي الذي يتماهى تماما مع الشخصية الرئيسية, وكثيرا ما يتدخل بالتعليق الذي يبين لنا إحساسه بالأحداث, فالأحداث هنا ليست غاية في ذاتها, لكنها مرآة تعكس لنا إحساس الراوي ووعيه الداخلي, وتبدأ القصة بتصوير لحاله, فلا يذكر المكان إلا بصورة عارضة, ذلك عندما تمر الحبيبة على الكوبري, فالمكان يكتسب أهميته من مرور الحبيبة عليه فقط, كما أن كافة التفاصيل الفيزيائية الخاصة

بالشخص لا يذكر عنها شيء، كما أننا لا نعرف أسماء الشخص، فكافة مقومات القص تخدم هدفا واحدا، هو نقل حالة شعورية داخل وعي الراوي، مما يقرب القصة من الغنائية، غير أن تلك الغنائية لا تركز على التشبيهات أو الاستعارات، وإنما تركز على الحدث وتعليقات الراوي عليه. والقصة تبدأ تبدأ مباشرة دون تمهيد، حيث تبدأ القصة بالضمير "هم"، فنحن لا نعرف من هؤلاء، أما الراوي فيقوم الراوي بالتعريف به على عجلة، بعدها يقوم بذكر تفصيلي لوظيفته التي يقوم بها، فالمأساة ليست مأساة الراوي الذي أصيب في ساقه، ولكن المأساة تتبع من وظيفته التي يقوم بها.

"هم رقعوا ساقي وأعطوني وظيفة، لا تحتم عليّ الوقوف، فأنا أعد البشر، اللذين يمرون فوق الجسر الجديد. حقا أنه لأمر يجلب لهم السعادة، أن تتحول أفعالهم إلى أرقام. إنهم ينتشون عندما يدخلون في حالة من العدم الناتج من الأعداد.

وطوال النهار، طوال النهار يتحرك فمي الصامت كالساعة، يكوم الأرقام فوق بعضها، حتى أهديهم في المساء نصرا متوجا بالأرقام.

كانت وجوههم تكتسي بالنور وأنا أقدم نتائج ورديتي، وكلما زادت الأعداد كلما ازداد الضوء سطوعا على الوجوه، وبهذا يحصلون على الحجة التي تجعلهم يخلدون إلى النوم مرتاحين البال، لأن الآلاف يمرون يوميا على الجسر الجديد ..."

تبدأ القصة مباشرة دون أي تمهيد، فنحن لا نعرف عن إصابة الراوي شيئا، متى تمت؟ أين؟ كيف؟ لندخل مباشرة في القصة. بعدها يصف لنا الراوي حالة السعادة التي يشعر بها الآخرون فتكتسي وجوههم بالنور كناية عن حالة من

السعادة القصوى, غير أن مفهوم السعادة الذي يقتنع به هؤلاء الآخرون لا يقتنع به الراوي.

إنها حالة من السعادة الزائفة, فمشاعر السعادة تركز على عدد من الأعداد, التي لا معنى لها بالنسبة للراوي, فسعادة الآخرين تتم عندما يتم المساواة بين الإنسان بكل ما يحمله من مشاعر والأرقام بكل ما تحمله من تبرد وألية. وهنا يقوم الراوي بالانتصار لمفهومه عن السعادة الحقيقية فيقوم بتزييف هذه السعادة المزيفة أصلاً حيث ويقوم بإعطائهم أرقاماً مزيفة, ذلك حتى يهدم هذا الشعور بالسعادة, ذلك الشعور الذي بني على مقدمات لا يمكن القبول بها, مقدمات يتساوى فيها الإنسان والرقم.

"ولكن إحصاءاتهم ليس صحيحة, يؤسفني أن أقول ذلك . لكنها ليست صحيحة, فأنا لست بالإنسان الأمين, بالرغم من إجادتي التامة في الظهور مظهر الأمين أمامهم.

وبيني وبين نفسي أشعر بسعادة في بعض الأحيان عندما أقلل رقماً, وبعد ذلك عندما أشعر بتأنيب الضمير أهديهم رقماً بالزيادة. إن سعادتهم تقع بيدي وعندما تنفد سجائري ويتملكني الغضب أعطيهم المتوسط, وأحياناً أقل من المتوسط."

لا يقدم الراوي أبداً تعداداً صحيحاً, فتارة يقلل رقماً, وعندما يشعر بتأنيب الضمير يقوم بإضافة رقمين, أما أن يقوم بتصويب الخطأ وإعطائهم التعداد الصحيح عن طريق إضافة رقم واحد فأمر مستحيل, لأن إعطائهم التعداد الصحيح سيكون بمثابة المقدمة الصحيحة التي يمكنهم عليها تكوين مفهومهما بالسعادة , مفهومهما لا يقتنع به الراوي, لهذا يظل التعداد دائماً تعداداً فاسداً بالزيادة أو بالنقصان.

حتى الآن لغة الحكى لغة عادية تماما, فنحن مازلنا على أعتاب وعي الراوي وكلما استمر الحكى كلما انتقلنا خطوة داخل عمق الوعي الخاص به, فبعد أن عرض لنا الحكى رفض الراوي لوعيهم بالإنسان وتحويله إلى مجرد رقم, يقوم برفض فرض تصورهم على المستقبل, فهم يفرضون حصارا على المستقبل عن طريق أرقامهم وإحصاءاتهم, تلك الإحصاءات التي يقوم الراوي دائما بإفسادها عن طريق أرقامه الخاطئة, سواء كان الأمر بالزيادة أو النقصان .

وعندما ينبض قلبي بالسعادة كان كرمي يسمح لي بأن أزيد العدد إلى عدد يتكون من خمسة خانوات, فتتملكهم السعادة ومع ذلك يجذبون النتائج من يدي بصورة رسمية في كل مرة وعيونهم تلمع من السعادة, يربطون على كتفي. تتبدل مشاعرهم, يقومون بعمليات الضرب والقسمة والنسبة المئوية. إنني لا أفهم هذه الأمور, إنهم يحسبون عدد المارين على الجسر في الدقيقة الواحدة, وعدد هؤلاء اللذين سوف يكونون قد أتموا مرورهم على الجسر في العشرة أعوام القادمة, إنهم يحبون زمن المستقبل التام, إنهم متخصصون في المستقبل التام, ومما لا شك فيه أن كل هذه الحسابات لا تتطابق مع الواقع."

المستقبل إذن هو مركز الصراع, هل ينصاع لإحصاءاتهم, التي يتساوى فيها الإنسان بالرقم , إنها محاولة لتجريد الذات الإنسانية وطمس لمشاعرها وروحها, فإذا كان بعض الكتاب قد حاولوا تشييء العالم, والبعض حاول أنسنة الأشياء, فهينرش بل يقوم بتجريد الإنسان ليصبح مجرد رقم.

ولجأ هنا بول لاستخدام الزمن النحوي,

المستقبل التام, والمستقبل التام

Das Futur Zwei - Das Vollendete Zukunft

اللغة الألمانية بها زمانان للمستقبل، الأول هو المستقبل البسيط والثاني هو المستقبل التام، والمستقبل البسيط يدل على الاحتمال والتخمين في بعض استخداماته، أما المستقبل التام فيستخدم للدلالة على الأحداث التي من المحدد أن تنتهي في المستقبل، ويمكننا أن ننظر لهذه الصيغة على أنها مستقبل بسيط من جملة المضارع التام كما توضح الأمثلة التالية :

Der Mann baut ein Haus

الرجل يبني منزلاً

فإذا ما تم البناء بالفعل نستخدم هنا صيغة المضارع التام التي تشير لإتمام الفعل، كما تشير إلى أن قائل هذه الجملة متأثر بهذا البناء، فهو يقوم بذكر الجملة التي تمت في الماضي بوصفها جملة مضارعة، حيث يقوم باستحضار هذا الحدث الماضي للحظة التحدث، والقصة القصيرة تقوم بعملية مشابهة عن طريق الفلاش باك .

Der Mann hat das Haus gebaut

فالجملتان السابقتين تشيران لحدث تم أو حدث يتم، فإذا أردنا أن نشير لحدث الحدث في المستقبل فنستخدم صيغة المستقبل البسيط

Der Mann wird das Haus bauen

"سيبني الرجل المنزل" بناء المنزل هنا يشير لحدث سوف يحدث في المستقبل، دون أن يكون هناك تحديد لزمن قيام الفاعل بهذا الفعل، أما الأحداث التي سينتهي إنجازها في المستقبل فنستخدم معها صيغة المستقبل التام، التي يمكننا أن نعتبرها مستقبل بسيط من جملة المضارع التام، فالمستقبل التام ينقل الأحداث التامة من الماضي للمستقبل، وبهذا تكتمل عملية حصار المستقبل وتجريده من أية دلالات إنسانية متقلبة أو متغيرة،

Der Mann wird das Haus gebaut haben

فالقارئ الألماني يستدعي هذه التركيبة المعقدة المكونة من مصدر وتصريف ثالث وفعل مضارع، لترتبط في ذهنه بتعقيد العمليات الإحصائية الرياضية، فهينرش بول يوظف المستقبل التام هنا لا ليدل على التخمين أو الاحتمال كما هي دلالاته النحوية ولكنه يوظفه هنا بوصفة الفزاعة التي يخشاها الراوي فمجرد دخول حبيبته لعالم الأرقام المجردة، يعني دخولها عالم المستقبل التام، الأمر الذي لن يسمح به الراوي، ومن اللافت أن بول يستخدم أزمنة الجملة الألمانية في سرده بطريق خاصة كما سأعرض في نهاية التحليل.

بعد هذا المقطع السردى يبدأ مقطع سردي مختلف تماماً تتحول فيه لغة السرد إلى لغة غنائية تماماً، ذلك مع ظهور حبيبته، حيث يغلب الوصف على اللغة، وصف إحساس الراوي عند مرور حبيبته على الجسر، إنه يحاول أن يصفها بكل الصفات التي تجعلها عصية على الدخول في عالمهم الإحصائي. فظهور الحبيبة يمثل للراوي الخروج من دائرة الإحصاء و الدخول إلى عالمه هو، عالم مشاعره الإنسانية التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يحتويها عالم الإحصاء بأليته وبلادته.

وبمقارنة زمن الحكى بزمن الحكاية في هذا المقطع السردى سنجد أن الزمن المحكاية أطول من زمن الحكى فلحظة ظهور الحبيبة على الجسر الذي لا يتعدى الثانية الواحدة يتم وصفه عن طريق ثمانية جمل في السرد.

"عندما تظهر حبيبتي الصغيرة على الجسر - إنها تأتي مرتين في اليوم - يتوقف قلبي بصورة تلقائية، وبتلقائية تتوقف النبضات تلك التي كانت من قبل لا تمل من النبض، لا تعود إلا عندما تتحني حبيبتي إلى الشارع وتختفي."

فالجمل الثمانية السابقة تصف لحظة ظهور الحبيبة تستغرق عشرين ثانية لقراءتها فزمن الحكى هنا أضعاف زمن الحكاية. فلحظة مرور الحبيبة على

الجسر يستحق أن يخصصه الراوي بقدر أكبر من زمن الحكى فهذه اللحظة تمثل له أكثر اللحظات التي يشعر بها بالسعادة، السعادة الحقيقية التي لا يتحول فيها الإنسان لمجرد رقم.

"أما كل اللذين يعبرون الجسر في تلك الأثناء فأسقطهم من إحصائي. إن هاتين الدقيقتين لي وحدي، وحدي فقط، ولا أسمح لأحد بأن يسلبني إياهما، وعندما تعود في المساء من محل الأيس كريم وتمر على الرصيف المقابل، من أمام فمي الصامت، الذي يحصي المارة، الذي يجب أن يحصي فقط، هنا يتوقف القلب مرة أخرى، ولا أرجع إلى العد إلا عندما تغيب عن ناظري. أما كل هؤلاء، اللذين أسعدهم حظهم بالمرور ومروا من أمام عيني في هاتين الدقيقتين فلم يدخلوا الخلود الإحصائي المأمول. ظلال لرجال، ظلال لنساء، كائنات ممسوخة، لن يقدر لها الدخول في زمن المستقبل التام في جنة الإحصاء..."

فالغنائية هنا نابعة من الحدث نفسه فمرور الحبيبة على الجسر يكفي لكي تتوقف ماكينة الإحصاء عن قذف الناس إلى جحيم الأرقام، كافي لكي يحتفظ الناس بإنسانيتهم. بعد ذلك يبدأ منولوجا يتحدث فيه الراوي إلى نفسه فالفارئ قد وصله الإحساس بأن الراوي يحب الفتاة، غير أن هذا المنولوج يساهم في تكثيف دلالة الحب التي تتملك الراوي. كما يظهر جليا في تكرار جملة لقد أحببتها في بداية المنولوج وفي نهايته .

"بات الأمر جليا، لقد أحببتها، ولكنها لا تعلم عن ذلك شيئا، وأنا لا أريد لها أن تعرف. ينبغي ألا تشعر كيف أن الإحصاء يتوقف على يديها بصورة هائلة. ينبغي لها أن تمر بشعرها البني الطويل، وبأقدامها الناعمة إلى محل الأيس كريم، دون أن تلقي بالا لأي شيء، ينبغي تكافأ بمزيد من البقشيش، إنني أحبها، واضح جدا أنني أحبها."

هنا تتطابق الشخصيتان شخصية الراوي والشخصية الرئيسية فالراوي يدخل إلى أعماق الشخصية الرئيسية ليعرض لنا مشاعرها الداخلية لنصل إلى أقصى درجات الغنائية في لغة القصة.

بعد هذا المنولوج يرجع الراوي للحكي، والملاحظ أن الراوي يحكي من نقطة مستقبلية، يحكي أحداث ماضوية، فالحكي يسير في اتجاه يقترب شيئاً فشيئاً من لحظة الحكي الآنية. وبعد أن كثف دلالات الحب في المنولوج السابق، ليقترّب بصورة كبيرة من إنسانيته، يقوم الآخرون برصده ومراقبته، ليعود بعدها مرة أخرى للعد والإحصاء.

"لقد رصدوني مؤخرا، غير أن رفيقي الذي يقف على الجانب الآخر ليحصى السيارات حذرنى في الوقت المناسب، وانتبهت كمن على رأسه الطير، وأخذت أعد كالمجنون، أعد بصورة أحسن من عداد السيارات، وقام رئيس العدادين في الجانب الآخر بالعد وبعد ساعة قام بمقارنة ناتجه مع ناتجي، وكان ناتجي أقل بعدد واحد فقط."

لابد أن يكون الناتج أقل بمقدار واحد فقط، فالمحبة لا تعد، فمجرد ظهورها يعني توقفه عند العد، إنه لا يدخلها عالم الأرقام المجردة، وهي أيضا تجعله يتوقف عن عملية الإحصاء، فكل منهما فضل على الآخر، هو لا يدخلها عالم الأرقام، وهي تجعله يتوقف عن هذه العملية القميّة. مرة أخرى ترجع غنائية السرد مع ظهور الحبيبة تلك الغنائية التي ترجع للحدث، حدث التوقف عن العد، ذلك التوقف الذي ترجع معه للراوي إنسانيته المفقودة.

"مرت حبيبتي الصغيرة في تلك الأثناء، فلا يوجد مخلوق في هذا العالم باستطاعته أن ينقل طفلي الجميلة إلى المستقبل التام، فحبيبتي الصغيرة لن تضرب ولن تقسم ولن تكون نسبة مؤوية للعدم. لقد كان قلبي يدمي عندما

أجبرت على مواصلة العد فلم تستطع عيناى أن تتابعها. إنني مدان بالشكر لرفيقي الذي يقف على الجانب الآخر ليعد السيارات. إنها مثل النسمة التي تحيط بوجودي."

هنا يستمر الراوي في اللغة الشعرية عند وصف حاله أثناء مرور الحبيبة فالقلب يدمى، والحبيبة مثل النسمة التي تحيط بوجود الراوي، وبالرجوع إلى الجمل التي وصفت بها الحبيبة في القصة سنجد أن الراوي وصفها بلغة شعرية تماما. وتنتهي القصة بنهاية سعيدة، فالراوي سينتقل لإحصاء عربات الحنطور، وبالتالي نقل المأساة مأساة تحول البشر لمجرد أرقام، فتحويل الحناطير لأرقام أسهل كثيرا من تحويل الناس لأرقام.

"ربط رئيس العدادين على كتفي وقال بأني عداد ماهر وأمين و مؤتمن " عدد واحد في ساعة كاملة خطأ لا يعني الكثير وعلى أي حال فنحن نضيف نسبة مئوية محددة مقابل الخطأ، سوف أطلب أن تنتقل إلى قسم إحصاء الحنطور."

الحناطير، إنها المخرج، الذي لم يخطر ببالي، فالحناطير تمر على أقصى تقدير خمس وعشرين مرة في اليوم، وبين كل واحد والآخر نصف ساعة، إنه الحل.

إن الحناطير في الغالب لا تمر بين الرابعة والثامنة، فبإمكاني المشي أو الذهاب إلى محل الأيس كريم، ولعلها تنتظر إليّ مليا، أو قد تأخذ واحدة إلى البيت، حبيبتي الصغيرة غير المعدودة."

هكذا تنتهي القصة بجملة حبيبتي الصغيرة غير المعدودة، وهو عنوان القصة، وقد رودت القصة بعنوانين هما "الحبيبة غير المعدودة" و "عبر الجسر". وأنا أميل للعنوان الأول .

القصة تخلو تماما من الحوار , فالوعي الخاص بالراوي لا يحتمل تعدد وجهات النظر , والحوار يسمح لأصوات أخرى في النص غير الراوي , الأمر الذي لا يناسب قناعة الراوي بمنظوره للبشر .

ومن اللافت أيضا توظيف بول للزمن النحوي , فالمستقبل التام يعني , مزيدا من التجريد , ومزيدا من الآلية , فبعد أن يتحول البشر لمجرد أرقام لابد وأن تتحول أفعالهم لأفعال آلية , مثل الماكينات تماما , الأمر الذي لن يسمح الراوي بحدوثه .

ومن اللافت استخدام بول لأزمنة نحوية بعينها في مقاطع سردية كاملة لا يغيرها .

ويمكننا تقسيم السرد على وفق ورود الأزمنة النحوية في القصة إلى عدة أقسام , الأول قبل ذكر الحبيبة , هو ما يمثل ثلث مساحة النص والثاني يصف فيه لحظة مرور المحبوبة , فقبل ذكر الحبيبة , ذكر فعل المضارع التام في جملة واحدة , بعدها جاءت جميع الحمل بفعل مضارع حيث ذكر الفعل المضارع ثماني وثلاثين مرة , وذكر فعل المستقبل التام لمرة واحدة مصرفا مع ضمير يعود على الغائب الجمع "هم" فجمل المضارع تشير دائما لوعي الراوي بالشخص أما الجملتين الخاصتين بالمضارع التام والمستقبل التام ففاعلهما ضمير الغائب الجمع "هم" .

وفي المقطع السردى الثاني الذي يصف فيه مرور محبوبته عليه يسود زمن المضارع البسيط , حيث يذكر خمس وعشرون مرة , لينتهي المقطع بفعل في صيغة المستقبل البسيط فاعله يعود على اللذين يمرون لحظة مرور حبيبته , والفعل مبني للمجهول .

وفي المقطع السردى الثالث , مقطع المنولوج لا يذكر فيه سوى الفعل المضارع فقط الذي ذكر إثني عشر مرة .

في المقطع السردي الرابع الذي يصف فيه الراوي ما حدث له من رئيسه في العمل عندما يراقبه نجد أن الزمن النحوي الغالب على السرد هو زمن المضارع التام حيث تكررت صيغة المضارع التام عشرة مرة والراوي لا يستخدم الأزمنة التامة، المضارع التام والمستقبل التام إلا عندما يكون هؤلاء الآخرون هم موضوع الحكى، فأول استخدام للأزمنة التامة كان في الجملة الأولى من القص

"Die haben mir meine Beine geflickt und haben mir einen Posten gegeben, wo ich sitzen kann: ich zähle die Leute, die über die neue Brücke gehen

هم رقعوا ساقي وأعطوني وظيفة، لا تحتم علي الوقوف، فأنا أعد البشر،
الذين يمرون فوق الجسر الجديد."

الأمر نفسه يتكرر عندما استخدم الراوي زمن المستقبل التام، فهؤلاء الآخرون يحصون كم عدد المارين على هذا الجسر خلال عشرة أعوام

wieviel in zehn Jahren über die Brücke gegangen sein werden

بعد ذلك يستخدم الراوي زمن المضارع التام بصورة متكررة في المقطع السردي الذي يعرض فيه مراقبة رئيسه له وهو يعد، هنا يقوم الراوي بوظيفته على أكمل وجه ويحصى المارين كلهم، بصورة آلية، تماما مثلما يتكرر زمن المضارع التام سواء كان فاعل الجملة هم أو الراوي غير أن هذه الآلية تنقطع عندما تظهر حبيبته فيعود الراوي لاستخدام زمن المضارع البسيط، دائما عندما يكون فاعل الجملة المحبوبة غير المعدودة ينقطع الزمن التام ويظهر زمن المضارع البسيط، إنها محاولة للحياة داخل اللحظة الآنية المعاصرة، محاولة للخروج من تبعية الآخر، محاولة لإنقاذ المستقبل من هذا الآخر.

Meine kleine Geliebte war vorbeigekommen, und niemals im Leben werde ich dieses hübsche Kind ins zweite Futur transponieren lassen, diese meine kleine Geliebte soll nicht multipliziert und dividiert und in ein prozentuales Nichts verwandelt werden.

فقد مرت حبيبتي الصغيرة في تلك الأثناء, فلا يوجد مخلوق في هذا العالم باستطاعته أن ينقل طفلي الجميلة إلى المستقبل التام, فحبيبتي الصغيرة لن تضرب ولن تقسم ولن تكون نسبة مؤوية للعدم.

وعندما تحدث الراوي عن سعادته بانتقاله من إحصاء البشر لإحصاء عربات الحنطور, وتحدث عن مستقبله لم يستخدم صيغة المستقبل التام أو المستقبل البسيط ولكنه استخدم صيغة نحوية أخرى هي صيغة Konjunktiv II تلك الصيغة التي تدل على التمني بصورة أكبر من دلالتها على الأحداث المستقبلية.

الضحاك لهينريش بول

قصة هينريش بل "الضحاك" تعرض لنا مأساة إنسان وظيفته الضحك, فالراوي أنا يتحدث من بداية القصة لنهايتها, في سرد طويل يغلب عليه المنولوج لا يقطعه أي صوت غير صوت الراوي قصة تخلو من الحوار تماما, الأمر الذي يكرر في قصته الحبيبة غير المعدودة, وهينريش بول متأثر بصورة كبيرة في أسلوبه بلغة بورشرت في القصص, غير أن بول يوظف تقنيات القص بصورة مغايرة تماما, فبورشرت يسقط أشياء العالم على شعوره الداخلي فتنعكس صورة هذه الأشياء من خلال وعيه هو, أما بول فيفعل العكس إنه يسقط وعيه على أشياء العالم, فالأول يبدأ من الخارج لينفذ إلى الداخل أما الثاني فيبدأ من الداخل لينفذ للخارج, لهذا سوف يغلب المنولوج والمناجاة على قصة بول, بينما يغلب الحوار على قصص بورشرت.

فالقصة تبدأ بسؤال موجه إلى الراوي جاء في صيغة المبني للمجهول عن وظيفته, فالفاعل ليس مهما على الإطلاق وإنما الراوي "نائب الفاعل", فالراوي دائما هو مركز السرد, أما غيره من الشخصيات فهم شخصيات ثانوية تكتسب أهميتها من خلال علاقتها بالراوي, لهذا سنجد جميع الشخصيات التي يتم ذكرهم

في السرد على علاقة ما بالراوي, هم زوجة الراوي, ومشاهدي الراوي و من يطلبونه للعمل.

الأمر نفسه سنجده في قصة "المهرج" لأحمد البحيري المنشورة في العدد الأول من مجلة جاليري, فكل الشخص الموجودون في القصة مرتبطون لا شخصية الرئيسية, وهم زوجة المهرج, وأبناء المهرج, وأصدقاء المهرج ومشاهديه. إن السرد يسير في اتجاه واحد نحو الوعي الداخلي للراوي, لهذا كل ما هو خارجي سيكون مجرد انعكاس يقع على وعي الراوي الذي يصنع العالم بأسره "عندما أسأل عن مهنتي, يدهمني الارتباك: يحمر وجهي, أتلثم, أنا الذي كنت أعرف من قبل بثقتي في نفسي. صرت أحسد هؤلاء اللذين باستطاعتهم القول: أنا بناء, أنا حلاق, أنا محاسب, أنا كاتب, أبغض سلاسة أقوالهم, حيث أن كل هذه الوظائف لا تحتاج للتفسير فهي تشرح نفسها بنفسها, أما أنا فمجير على أن أقدم جوابا على ذلك السؤال بأنني مضحك. إن مثل ذلك الجواب ليس فصل الخطاب, فأنا أجيب بنعم سؤالا ثانيا هو هل يكفي هذا العمل لتحصل على خبزك؟

في الواقع أنا أحصل على قوت يومي بالضحك, وأعيش في يسر فضحتني - ماركة مسجلة - بضاعة رائجة, فأنا مضحك محنك, لا يستطيع أحد أن يضحك مثلي, لا أحد يجيد الفروق الدقيقة في هذا الفن مثلي"

هنا يغلب ضمير المتكلم بصورة تعكس وعيه الداخلي, وعندما يتغير الضمير لضمير الغائب مثلا تظل أنا الراوي مثل الخلفية التي يقع عليها أفعال هذا الآخر, فهؤلاء البنّاؤون والحلاقون والمحاسبون عندما يأتي ذكرهم يأتي ليقعوا تحت حسد الراوي الأنا, فذكرهم يشير إلى الراوي أكثر من إشارته لهم.

والسرد لا يلقي سوى تفاصيل قليلة جدا عن الزمان السردى، أو المكان السردى، حيث يركز السرد على الراوى فقط وشعوره الداخلى.

وبعد هذا المفتاح الذى يركز حول الراوى يبدأ النص شيئاً فشيئاً فى أن ينتقل إلى داخل ذات الراوى وهذا الانتقال إلى الداخل يتم بصورة تدريجية، حيث يمهّد لذلك بتفردّه عن كل من يكون له وظيفة مشابهة، فالراوى لا شبيه له : " أنا أحب الحقيقة ، والحقيقة هي أنني مضحك، أنا لست مهرجاً ولا ممثلاً كوميدياً، أنا لا أدخل السرور على البشر، ولكنى أعرض السرور، أنا أضحك مثل الامبراطور الرومانى أو مثل المراهق المرفه الحس، أتقن ضحكة القرن السابع عشر تماماً مثل اتقانى لضحكة القرن التاسع عشر، وإذا ما لزم الأمر أضحك ضحكات كل القرون، كل الطبقات، كل الأعمار: تعلمت ذلك بسهولة، كما يتعلم المرء ترقيع الحذاء."

هكذا يستمر الراوى فى قصر الحديث على ذاته هو، على تفردّه، فهو يضحك حيثما يجب الضحك وبطريقة مثالية، فهذا هو الحدث الوحيد الذى نستخلصه من القص حتى الآن، فلا وجود لأحداث مترابطة ببعضها البعض، أو لسلسلة من الأحداث ترتبط ببعضها البعض عن طريق علاقة سببية .

إن اللغة التى يستخدمها هينريش بول لغة خالية تماماً من أي استعارات أو تشبيهات، غير أنها غنية بالكنايات والتعارضات التى تصب فى إمداد الحدث بدرامية مبكية، فالراوى يضع نفسه فى مقارنة دائمة مع الآخر لى يعكس لنا مأساته فحالب البقرة يكون سعيداً مع نهاية عمله وكذلك النجار والحلوانى، فالجميع عندما ينتهى عملهم يجدون السعادة فى أي شيء آخر عدا العمل، أما هو فمع انتهاء عمله فلا مجال للضحك ولا مجال للسعادة، لأنه طوال فترة العمل يضحك، لكنه يضحك ضحكة لا تخصه هو.

إن الحرب العالمية الثانية فرغت الضحك من مضمون السعادة, إن هينريش بول يساوي بين دلالاتي الضحك والحزن هنا .

فالشخصية الرئيسية يعاني من عدم قدرته على الضحك الحقيقي, فضحكته بالرغم من إتقانه الشديد لها تظل ضحكة مصطنعة, فالمضحاك هنا ضحية ضحكه المتواصل في العمل.

أما في قصة أحمد البحيري فيحدث العكس تماما , فالمهرج لم تعد لديه القدرة على إضحاك الناس, هو فاشل في عمله, وفي بيته, وبين أصدقائه, فالفارق هنا بين الشخصيتين, أن شخصية المضحاك الألماني تعكس لنا شخصية مأزومة بسبب الزيف والخداع والبعد عن الحقيقة التي يحبها البطل, أما شخصية أحمد البحيري فهي شخصية تعاني من الفشل الكبير, فهزيمة السابع والستين, قد أفرزت شعورا عاما لدى المصريين بالفشل الكبير , أما هزيمة الحرب العالمية الثانية فقد خلفت شعورا كبيرا بالذنب, شعورا بالحزن والكآبة التي لا يمكن للأما في قصة أحمد البحيري فيحدث العكس تماما , فالمهرج لم تعد لديه القدرة على إضحاك الناس, هو فاشل في عمله, وفي بيته, وبين أصدقائه, فالفارق هنا بين الشخصيتين, أن شخصية المضحاك الألماني تعكس لنا شخصية مأزومة بسبب الزيف والخداع والبعد عن الحقيقة التي يحبها البطل , أما شخصية أحمد البحيري فهي شخصية تعاني من الفشل الكبير, فهزيمة السابع والستين, قد أفرزت شعورا عاما لدى المصريين بالفشل الكبير, أما هزيمة الحرب العالمية الثانية فقد خلفت شعورا كبيرا بالذنب, شعورا بالحزن والكآبة التي لا يمكن للإنسان معه بالضحك الحقيقي. ويمكننا أن نرصد بوضوح شديد مدى التشابه بين القصتين في جانب هام جدا وهو التركيز الشديد على جانب واحد من شخصية البطل وهو الجانب الخاص بوعي الشخصية في كل من الجانبين.

إن كل المقومات الخاصة بالقص تتوارى تماما , فلا يمكننا أن نحدد الزمان أو المكان, كما أننا لا يمكننا أن نحدد حبكة واضحة للأحداث فنحن أمام فخر هو الرثاء فالراوي يفخر بقدراته الهائلة ليبكي من خلالها على حاله.

مقوم واحد تقوم عليه القصة, هو مقوم الشخصية , وبالنظر للمقوم الذي قامت عليه القصة سنجد أن القص لم يغط سوى جانب واحد هو جانب الوعي

Bewusstsein

فالجانب الجسدي الخارجي لم يذكر إلا نادرا عندما يستدعيه وصف الوعي الداخلي, كما أن التواصل بين الشخصية وغيرها من الشخصيات يكاد يكون معدوما, ولا يتم التركيز عليه أيضا إلا لخدمة التبئير على جانب الوعي الخاص بالشخصية, ويظهر هذا الأمر بصورة جلية عندما يصف لنا علاقته بزوجته تلك التي تسير في صمت بلا ضحكات وكأنه نقل إحساسه بالسأم من السعادة إلى زوجته.

والمقطع الحكائي الذي يختم به قصة يؤكد على عزلة الراوي عن الآخرين " في السنوات الأولى لزواجنا قالت لي زوجتي " فلتضحك لي مرة " وحينئذ كان الأمر جليا بالنسبة لها أنني ليس بمقدوري أن أحقق رغبتها .

أكون سعيدا, عندما أؤمن بلحظات من الراحة على قسماات وجهي وروحي المجاهدة, ذلك من خلال الجدية الصارمة, نعم لقد وصلت حالتي إلى أنني بمجرد استماع ضحك الآخرين, تعتريني حالة من العصبية الشديدة, لا ضحكهم يجعلني أتذكر وظيفتي, ولهذا تسير حياتنا الزوجية في صمت وسكينة, لأن زوجتي هي الأخرى نسيت الضحك, وبين الحين والحين أضبطها متلبسة بالابتسام , وبعدها أبتسم أنا الآخر.

نحن نتحدث في همس، لأنني أكره ضوضاء المسرح الصاخب، أكره تلك الضوضاء التي تسوح خشبة المسرح.

إن الغرباء يعتبرونني شخصا انعزاليا. ربما أكون كذلك، لأن يجب على أن يظل فمي مفتوحا، بقسمات وجه يابسة أسير في سكتي، أحيانا أمن على نفسي بابتسامة خفيفة، ثم تدهمني نوبة من التفكير العميق متسائلا هل فلتت من ضحكة أثناء الابتسام (هل سبق لي الضحك من قبل). أظن لا. أخواتي يقصون على أنني في شبابي كنت جادا جدا. وهكذا فأنا أضحك بطرق شتى، إلا أن ضحكتي الخاصة لم تولد بعد.

هنا يحاول الشخصية الرئيسية أن يجد لغة أخرى غير اللغة التي ملها الراوي فتحول الكلام إلى همس وتحول الضحك إلى عبوس دائم.

الغرباء يعتبرونه شخصا انعزاليا، كما أن هذا المضحك الذي يعرض الضحك عندما يكون الضحك مطلوبا، ذلك الذي ضحك كافة ضحكات العالم، لم تولد ضحكته هو بعد.

غنائية الحدث هنا لا تتبع من اللغة ولكنها تعتمد على وصف وعي الراوي، أما الحدث فيعكس لنا قدرا كبيرا من الدرامية الأولى حيث يعتمد الحدث على التعارض بين أفعال الراوي ووعيه، يعتمد على تعارض فعله وفعل الآخرين.

قصة الدفنة

قصة الدفنة لفريدريش شنورة نشرت للمرة الأولى عام 1948 في شهر فبراير في مجلة " نعم" ونشرها مرة أخرى في مجموعته القصصية " يجب أن يكون المرء ضد ذلك "

القصة مكتوبة بطريقة طباعية خاصة، حيث يستخدم الكاتب خطوط طباعية مختلفة، كما يظهر النص في شكل عمودي وتطول بعض سطور النص

عن غيره، هي محاولة لاستخدام شكل جديد في الكتابة ليظهر النص بصورة مختلفة عن النصوص القديمة. الأمر نفسه لجأ إليه بعض كتاب القصة القصيرة المصرية بعد حرب السابع والستين، مثلما نجد عند يوسف القسط وإبراهيم عبد العاطي وجمال الغيطاني وغيرهم.

جمل النص قصيرة، خالية من الروابط تقريبا، فالفاصلة هي التي تفصل بين جملة وأخرى، إلى جانب النقطة التي غالبا ما تأتي لتفصل بين سلسلة أحداث متتالية ليبدأ حدث آخر وعلى الرغم من الانفصال شبه التام بين جمل النص يظل الحدث هو الذي يكسب النص ترابطه النصي، والحدث هنا هو المقوم الذي يدور حوله كافة المقومات، فالزمان مثل معظم قصص ما بعد الحرب هو المساء، حيث تسود العتمة، ويكثر الضباب، والمكان أيضا مكان الخراب والدمار، والشخص تكتسب أهميتها من خلال مشاركتها في الحدث، لهذا تظهر الشخصيات في الغالب مباشرة داخل الحدث دون أي تمهيد من الراوي، كما أنهم يظهرون دائما بوصفهم حالات عامة تعكس مصير الكثير من أمثالهم، فالشخص يمثل الإنسان العام ولا تمثل أبدا نفسها أو ذاتها الخاصة. والحدث يتسلسل وفق التسلسل الطبيعي، غير أن هذا التسلسل لا يشير إلى تسلسل الدرامية في النص، فمستوى درامية النص واحد من بداية النص حتى نهايته.

راوي النص يعرض لنا عملية دفن الرب، تلك التي تتم بصورة مهينة تماما للرب، فالمشيعين لا يتجاوز عددهم عدد أصابع اليد الواحدة، كما أن موت الرب ودفنه يتم وسط لا مبالاة من الجميع، وصورة الرب الضعيف تظهر في أدب ما بعد الحرب العالمية كثيرا، حيث ظهرت عند بورشرت في مسرحيته " بالخارج أمام الباب" في بداية المسرحية، وظهر الرب ضعيفا باكيا، لا يستطيع إنقاذ أبنائه من الموت، الموت الذي صور على أنه إله جديد للعالم، فهذه الصورة للرب كانت تسيطر على وعي الكتاب بعالم ما بعد الحرب، وكانت تقحم على أعمالهم كثيرا

دون داع, فيورشرت على سبيل المثال يقحم المشهد السابق على مسرحيته التي
تدور تماما حول موضوع آخر.

والقصة تبدأ دون أي تمهيد شأن القصص الألمانية في هذه الفترة, وهذه
واحدة من السمات الخاصة بالقصة القصيرة عموما.

" أقف على كرسي في المطبخ. يدق الباب. أنزل, أنحي الشاكوش والمسمار,
أفتح: الليل, المطر .

أووووو, دق الباب بالتأكيد, يحدث المزrab صوتا شششش.

أقول "نعم"

دوى صوت من خلفي "مرحبا"!

أدخل مرة أخرى. يقع خطاب على طاولة.

آخذه.

ينغلق الباب من جديد. أضع الخطاب. أنزل, أفتح: لا شيء. أمر غريب.

أصعد مرة أخرى. يقع الخطاب هناك, أبيض, بإطار أسود.

أكيد , مات أحد . "

Steh ich in der Küche auf m Stuhl. Klopft's.Steig ich runter, leg
den Hammer weg und den Nagel; mach auf: Nacht; Regen. Nanu,
denk ich, hat doch geklopft.,,Ptsch“, macht die Dachrinne.,,Ja -?“ sag
ich. Ruft's hinter mir: „Hallo !“Geh ich zurück wieder. Liegt n Brief
auf m Tisch. Nehm ihn. Klappt die Tür unten. Leg ich den Brief hin,
geh runter, mach auf: Nichts.Ulrig, denk ich.Geh rauf wieder .Liegt
der Brief da; weiß mit schwarzem Rand.Muß einer gestorben sein,
denk ich.

معظم الجمل هنا تبدأ بالفعل, وهذا الأمر غير مألوف في الألمانية على
المستوى النحوي وعلى المستوى القصصي أيضا. فعلى المستوى النحوي يشغل

الفعل المركز الثاني في الجملة الخبرية، في حين تبقى بقية أركان الجملة الألمانية لا تلتزم مكانا واحدا تشغله، فمن الممكن أن تبدأ الجملة بالفاعل أو المفعول أو الظرف أو الجار والمجرور، فالفعل نواة الجملة الألمانية الخبرية وبقية الأركان تدور حوله، أما المقطع السابق فكل جملة تقريبا تبدأ بالفعل ويأتي بعده الفاعل، الذي يحذف في بعض الجمل.

ومن اللافت أيضا أن الراوي يستخدم الفعل المضارع فقط دون غيره من الأزمنة، كما الفعل يذكر غالبا بدون النهاية التصريفية التي تشير للفاعل، فيقترب النص كثيرا من نصوص اللغة العامية.

أما على مستوى القصة فغالبا ما يستخدم زمن الماضي مصحوبا بغيره من الأزمنة، أما المقطع القصصي السابق، بل والنص كله فأفعاله أفعال مضارعة، وهذا الاستخدام يعطي النص نوعا من المباشرة، فالقارئ يقرأ نصا كما لو كان يدور أمامه لحظة بلحظة، كما هو الحال في المسرح. وهذا الاستخدام يعكس حالة من تتحية الماضي المرير من الوعي الألماني في هذه الفترة. فتتحية زمن الماضي البسيط من القصة يقابله حالة تتحية الماضي من الوعي الألماني بعد الحرب.

وفاعل الجمل في المقطع السابق فاعل شكلي صوري خالي من الفاعلية تماما، فالحدث يسير تقريبا بصورة آلية تلقائية وكأنه يسير من تلقاء نفسه، ويمكننا أن نرى ذلك متوافقا تماما مع موضوع القصة فدفن الرب يعني أن هذا العالم يسير بصورة عشوائية غير خاضعة لإرادة الرب، الأمر الذي أثر بصورة واضحة على التماسك النصي، فجعل النص غير متماسك على مستوى البنية النصية، وقد ساهم الراوي أيضا في أن يكون عدم تماسك النص على المستوى القصصي فالحدث ينتقل إلينا عن طريق الراوي، ذلك الذي لا يتدخل بتعليق أو حكم، فهو قناة اتصال ينتقل من خلالها الحدث للقارئ بصورة محايدة تماما،

والأحداث تتوالى دون تقديم أو تأخير, كما أن معارف الراوي هنا تقل كثيرا عن معارف شخوصه, وهو ينقل لنا تخميناته وشكوكه ولا ينقل لنا حكاية يعرفها ويلم بتفاصيلها, إن كل العوامل السابقة, تشير بصورة واضحة لعالم ما بعد الحرب العالمية الثانية, حيث شك الإنسان في وجود إله يتحكم في العالم, وتفككت الروابط التي كانت تكسب العالم تماسكه, فأصبح, وتغيرت قناعات ظلت سائدة لفترة طويلة.

ولم يكن الحذف فقط على مستوى الجملة ولكنه أيضا موجود بقوة على مستوى الحدث, فالخطاب موجود على الطاولة دون أن نعرف كيف وجد, من جاء به, ولا ندري من صاح قائلا مرحبا والباب ينغلق بالأسفل, كل ذلك أحداثا تأتي بصورة مبتورة ناقصة .

"أنظر حولي.

تقول أنفي "أشم رائحة البخور"

أقول "معك حق. لم تكن ثمة رائحة بخور من قبل. يا للهزل"

أفتح الخطاب, أجلس, أنظف النظارة. هكذا .

صحيح. نعي. أنا أتهجى

دون أن يحبه أحد, دون أن يكرهه أحد, مات اليوم بعد زمن, بعد أن تحمل
آلاما موجعة بصبر شديد:

الرب.

تحتة بخط صغير .

الدفنة اليوم تتم في صمت تام بالليل في مدافن اس ت زيبدويس ."

هنا يظهر النعي للمرة الأولى في النص، وقد كتب النعي بخط طباعي مختلف داخل مستطيل مظلّل، وختم بكتابة كلمة الرب بخط غليظ، وهذا النعي سوف يتكرر في القصة وبصورة كاملة ثلاث مرات، وفي كل مرة ينتقل الراوي بعدها لمشهد قصصي آخر، فالمرة الأولى انتقل بعدها الراوي الأنا للشارع، والمرة الثانية انتقل بعدها الراوي لعملية الدفن والمرة الثالثة نقل لنا الراوي صورة العالم بعد عملية الدفن.

وفي كل مرة تتكرر لا مبالاة الآخرون أمام حدث الموت، فالعمة لا تبالي بالخبر ولا توافق الراوي على ارتداء ملابس تليق بحدث جل كهذا.

"ناديت" أنت يا سيدة، المعطف."

تدمدم بالأعلى "لماذا؟"

أقول "كفي عن أسئلتك الغبية، عليّ الذهاب للدفنة."

تقول بحزن "أعرف، هل تريد أن تلعب الشايب؟"

أقول "كلام فارغ، لقد مات الرب"

تقول "وماذا بعد؟ قد تشتري أكليلا أممممممممم."

أقول "لا، ولكن احضري قبعة فرانس، فمن يدري لعل الجميع هناك."

تقول "قطعا لا فهذا ليس موقف التقاخر والتأنق، لا، لا يليق، وفوق ذلك في

الظلام لن يرى أحد أنك ترتدي القبعة"

أفكر. حسنا. إذن لا عمتي الحبيبة.

ألبس البالتو. أرفع ياقته. أنزل إلى الباب.

المطر ينهمر.

أفكر في المظلة. لكن المظلة مع إما.

أقول مساء الخير. وأغلق الباب خلفي."

ومع هذه اللامبالاة التي تظهر واضحة من خلال رد فعل العمدة, ينتقل الراوي للشارع فنجد كل شيء كما هو, فلا يوجد أحد في هذا العالم يهتم بخبر موت الرب سوى الراوي حتى أشياء العالم تظهر لامبالاة هي الأخرى.

"كل شيء بالخارج كما هو دوما. الأسفلت الناعم, ضوء خافت للفوانيس, عربتان, اثنان من المشاة, والتزام يسير في طريقه.

أسأل أحدهم "أعرفت- الرب مات"

يقول "هو هو لتوه اليوم" "لسه جاي يفكر"

يتزايد المطر. يظهر أمامي كشكا به مصباح الكلب.

أتوقف. أفكر, عليك أن تنتظر.

أدلف للداخل, أتفقد المكان, أبحث

باليوم لا شيء

في الغد لا شيء

في المستقبل لا شيء

بعد وقت العمل لا شيء

لا يوجد سطر, ولا حتى خبر قصير .

أسأل هي يوجد شيء آخر؟

يقول رجل الجريدة "جرائد الدعاية"

أقول "لحظة"

أبحث, أجده: الصفحة الأخيرة. بالصدفة البحتة, في أسفل الصفحة, بالضبط
دون أن يحبه أحد, دون أن يكرهه أحد, مات اليوم بعد زمن, بعد أن تحمل
آلاما موجعة بصبر شديد :
الرب."

شوارع العالم لا يعينها الأمر ولا سياراته ولا المشاة, حتى شخوص هذا
العالم لا تهتم, تلك الشخوص التي لا يقدم لنا الراوي أي معلومات عنهم حيث
يصف لنا الراوي الشخص الذي قابله بأنه أحدهم فقط لا غير, والملاحظ هنا
غلبة اللغة العامية بصورة كبيرة على النص, وقصر الجمل, والضعف الشديد في
العلاقة بين شخوص القصة.

ويستمر الراوي في طريقه للمشاركة في مراسم الدفن, وفي طريقة يقابل أحد
الضباط وعندما يخبره بالأمر يكون رد فعله مثل سابقه, وتذكر هنا كلمة الحرب
للمرة الأولى, لينتقل الراوي بنا لمشهد قصصي آخر يعكس لنا عدم اكتراث
القسيس بالأمر.

"وعلى ناصية الشارع أجري أصطدم بشخص.

يقول "أهذا طريق مقابر تسيبيدويس؟"

أسأل "قسيس؟ الدفنة؟"

هز رأسه.

"ما الأمر؟"

يقول "الرب, أو عرق خشب أو شيء من ذلك القبيل."

نذهب معا. نمر أمام مجموعة مساكن محترقة الجدران وسط أضواء مصابيح
الغاز المرتعشة.

يسأل القسيس "أأنت من أقرباء الميت "

أقول "لا, شئ من هذا القبيل."

وينفتح خلفنا شباك بقوة .

تصرخ امرأة "النجدة"

أصيص الزهور يتحطم على الرصيف. يطل أمامنا شباك خشبي. الضوء ينسرب نحو الشارع.

يصرخ شخص ما "السكينة"

يسأل القسيس "أمازال بعيدا؟"

أقول "لا , حالا"

الآن يشتد المطر بصورة لا تميز معها عواميد الكهرباء إلا بالكاد. يمتد الليل حتى قميصي.

أقول "هنا, على اليمين."

هذا المقطع السردي يعكس لنا سخرية شديدة, فموت الرب يعني موت القساوسة, فهم ممثلون هذا الرب في هذه الحياة, غير أن القسيس يشارك في دفن الرب, وبالتالي فهو يكتب شهادة وفاته هو الآخر.

لغة النص تخلو من أي محسنات لفظية, كما تخلو من التشبيهات أو الاستعارات, لغة جافة تماما , يغلب عليها اللغة العامية, ويستمر الراوي في نقل لنا طريقة الدفن بصورة مهينة تماما للميت, ويظهر في لحظة الدفن إثنان من جنود الحرب, يعلقان دوما تعليقات تشير لبغضهما للميت, فالجميع يريد أن يتخلص منه, حتى سائق العربة التي أحضرته .

" أقبل القسيس في صمت. حملوا الصندوق على الأكتاف ودخلوا مترنحين.

يصرخ سائق العرببة "فلتسرعوا"

تسلل تحت السقف. استند على الحصان. يدخن .

صرير الباب, عندما أغلقته. أسير ببطء خلف الرجلين. إثنان يحملان أدوات الدفن.

أعرفهم, هما دافني الموتى. الثالث يلبس معطفا أزرقا. خلف أذنه اليمنى تتدلى سيجارة. أحد عمال النظافة أو شيء من هذا القبيل.

كلا الآخرين يرتديان بلوزة متسخة ذات طراز عسكري. يرتديان كابا كبيرا. يبدو أنهما من معسكر العائدين من الحرب. سادسهم القسيس.

الآن انتهى السير. الصندوق مال من على كتفيهما. وهذا ذنب القسيس. لم يخرج الصليب. يتأوه. يصرخ فجأة. "ضعوه" ينكس رأسه. يحدث صوت. يطير الغطاء. حاجة زفت.

القسيس يعرج. الصندوق أصاب قدمه.

الميت يقع. على الأرض. شاحب. ضوء الكلب الخاص بالمعسكر يضيء وجهه. يرتدي قميصا رماديا. نحيف. على فمه ولحيته آثار دم جاف. يبتسم.

يقول الرجل الحامل للمعطف "أحمق"

أدراوا الصندوق وأدخلوا الميت به.

قال أحد العائدين من الحرب "إنه قدر , فلتحترس"

قال الآخر "حسنا"

وفي وسط هذه الأجواء ينتهي الأمر , ليستمر العالم في دورانه, وتستمر مصانع النيتروجين في عملها ويستمر الرقص في صالة الرقص بالقرب من

المقبرة. فالراوي هنا يشير إلى أن العالم لن يتغير قليلا أو كثيرا بعد عملية دفن الرب، فالعالم يدور في دورته العادية تماما.

"بوابة المدافن تحدث صوتا، وأنا أغلقها. علقت لافتة على السور الحديدي، أنزعها، جزء من صفحة من الجريدة، باهتة من المطر. صفحة الإعلانات. على اليمين إعلان عن حاجة بار مطعم باتريا عن مخزن مجهز بالمياه. اعلان عن طلب مبادلة مفارش السرير بوعاء للقلي، وما بينهما مساحة سوداء لنعي:

دون أن يحبه أحد، دون أن يكرهه أحد، مات اليوم بعد زمن، بعد أن تحمل آلاما موجعة بعد صبر شديد:
الرب.

أستدير، حانوتي يقفز في الحفرة يدك الأرض يدفع الهواء بقوة من أنفه...
يفرك من إصبعه بقايا رزاز من أنفه.

في مصنع النيتروجين تدوي الماكينات. مداخنها تتقد من الأسفل. وفي الأعلى تضيق في الضباب. خلف الأسوار الشائكة ينتظر العائدون من الحرب. المطر ينهمر. أضواء المصابيح حولت الليل نهارا. عندما ينقطع ضوءها يحل الليل. آلة الهارمونيكا الموسيقية تعزف من جديد. يصاحبها غناء شخص ما "لا بالوما اووو" صون بوابة المدافن. القسيس يعرج."

إن النص السابق يمثل لنا نموذجا لما أطلق عليه في ألمانيا بعد الحرب أدب الأطلال، وهو الأدب الذي يعبر عن الحقيقة الأليمة للحياة الألمانية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ولقد قرأ شنوره قصته "الدفنة" في أول اجتماع للمجموعة 47، "وفيها يتضح مبدأ الاختصار في اللغة. التعبير عن الضروري فقط. وقد كان هذا الاختصار في اللغة نتيجة للبحث عن لغة لم تستهلك بعد، ويمكن استعادتها مرة أخرى للتعبير عن التجربة الخاصة في أثناء الحرب

وبعدها، وفي عام 1949 طالب شنورة ب "النزول من البرج العاجي"، والذي كان يقصد به الاجتهاد من أجل أيجاد لغة نقية خالية من كل المفردات التي تخص الفترة النازية. أي اللغة التي عليها أن تعبر عن الشيء الوحيد الذي مازال الإنسان يملكه وهو الحقيقة. ولم يكن البحث عن لغة مناسبة لتصوير قضايا العصر هو فقط ما يميز القصة القصيرة التي كتبها شنورة، بل كان موضوع القصة أيضا موضوعا مناسباً لهذه الفترة⁽²⁶¹⁾

وقد كتب فولفجانج فايراوخ العام نفسه مجموعة قصصية حملت عنوان "ألف جرام" وقد علق في خاتمة المجموعة على مصطلح أدب الأطلال، أو القطع الجائر للأشجار حيث أشار إلى أن الأدب الألماني الذي كتبه الكاتب الألمان في هذه الفترة كان بمثابة رفع الغمامة من فوق عيون الألمان "إن الأدب الألماني يقطع الأشجار في غابتنا. وقد ظهر العديد من الأدباء في مجال القصة الألمانية المعاصرة وحاولوا أن يجعلوا أعيننا العمياء ترى، وآذاننا الصماء تسمع، وأفواهنا الصارخة تعبر" ⁽²⁶²⁾

وقد أطلق على هذا الأدب مصطلحين، الأول هو "أدب الأطلال" والثاني هو أدب قطع الأشجار.

ومن أشهر من كتب في أدب الأطلال فولفجانج بورشرت وهينريش بول.

قصة سان سالفادور لبيتر بيكسل

نشرت القصة للمرة الأولى في عام ألف وتسعمائة وثلاث وستين في جريدة زيورخ الجديدة وبعد ذلك بعام نشر في مجموعته القصصية "في الواقع مدام بلوم تريد أن تتعرف على بائع اللبن".

(261) عصور الأدب الألماني . ص 334 ؟؟؟؟

(262) السابق ص 335 ؟؟؟؟

تصف لنا القصة حالة بطلها الذي ينتظر زوجته في ملل شديد , فيحاول القيام ببعض الأشياء التي تدفع السأم عن نفسه وتبدأ القصة التي تروي من خلال الراوي الهو, وقد كان بيتر بيكسل موفقا في استخدام الراوي الهو فالشخصية الرئيسية هنا لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تحكي تروي هي الحكاية, حيث إنها تعيش حالة من التيه في داخلها فهي لا تعرف ماذا تريد أو إلى أين تذهب "اشترى قلم حبر, وبعد أن كتب لأكثر من مرة توقيعيه والحرف الأول من اسمه وعنوانه ورسم بعض الخطوط على هيئة أمواج ,أخذ ورقة فتحها برفق وكتب "أشعر بالبرودة هنا قارصة" ثم "أنا ذاهب إلى أمريكا الجنوبية" ثم توقف لبرهة وضع غطاء القلم (اللبيسة) نظر للورقة وهو يتأمل كيف يجف الحبر ويتحول لونه للون الأسود.(في محل بيع الأدوات المكتبية قيل له بأنه يتحول للون الأسود لا محالة) ثم أمسك قلمه مجددا وأضاف اسمه بخط كبير في الأسفل, باول, بعدها جلس."

والملاحظ هنا قصر الجمل وتتابعها بصورة سريعة حيث يكاد يتطابق زمن الحكاية مع زمن القص, فالبطل اشترى القلم ثم كتب ثم رسم ثم أخذ الورقة وفتحها ليكتب مرة أخرى بعدها يتوقف عن الكتابة لينظر للحبر وهو يجف شيئا فشيئا, بعدها كتب اسمه بحرف كبير, وعلى الرغم من تتابع الأفعال وكثرتها لا نلاحظ رابطا سببيا يربط بين هذه الأفعال , فالرابط الوحيد الذي يربط بينها هو فاعلها فقط, وفي وسط هذه الأفعال تبقى الجملة التي كتبها البطل "أشعر بالبرودة هنا قارصة , أنا ذاهب لأمريكا الجنوبية" هي التي تفسر لنا هذه الأفعال كلها فشعور السأم هو الذي يدفعه لكل هذه الأفعال.

بعد ذلك يبدأ مقطع حكائي جديد هو نفسه المقطع السابق, فأحداث القصة من بدايتها حتى نهايتها تسير في خط مستقيم, لينتهي هذا المقطع أيضا بنفس الجملة التي كتبها البطل في المقطع الحكائي السابق, تلك التي تشير لسأمه و

ملله الشديد, وفي هذا المقطع يتم تحديد زمن الحكاية ذلك الذي يبدأ قبل التاسعة بقليل لينتهي في الساعة التاسعة والنصف.

"بعدها أخذ الجرائد من فوق الطاولة وتصفح إعلانات السينما, فكر في أمر ما, نحى مطفاة السجائر جانبا, نزع الورقة المموجة الخطوط, فرغ الحبر, ثم ملأه من جديد.

كان الوقت متأخرا على الذهاب للسينما. بروفة كورال الكنيسة تستمر حتى الساعة التاسعة وفي التاسعة والنصف ترحع هيلدا جرد, إنه ينتظر هيلدا جارد. موسيقى الراديو تملأ المكان, حينئذ أغلق المذياع .

على الطاولة, في وسطها تماما, الورقة المطوية, مكتوب عليها اسمه بأول بخط أزرق غامق "أشعر بالبرودة هنا قارصة". ستأتي هيلدا جراد في التاسعة والنصف. الساعة الآن التاسعة.

في هذا المقطع أيضا تتوالى الجمل القصيرة وتتوالى أفعال البطل, تلك الأفعال التي تظهر لنا بصورة مشتتة, دون أي رابط يربط بينها, وفي هذا المقطع يظهر لنا اسم هيلدا جارد زوجة الشخصية الرئيسية للمرة الأولى, والملاحظ أن كافة جوانب شخوص القصة غير واضحة تماما , فالجانب الجسدي, والتواصل غائبان تماما, فقط تظهر لنا القصة جانب صغير جدا من شخصية البطل وهو الجانب الداخلي, فالبطل يشعر بسأم شديد ويريد الذهاب إلى أمريكا الجنوبية, والغريب أن عنوان القصة "سان سلفادور" لا يتوافق مع رغبة الشخصية الرئيسية في الذهاب لأمريكا الجنوبية, فمدينة سان سلفادور لا توجد في أمريكا الجنوبية, لكنها عاصمة دولة السلفادور التي تقع في وسط أمريكا, وقد يشير العنوان إلى اسم بطل اسباني قديم ولكن مثل هذا التأويل بعيد تمام عن السياق القصصي, فلا توجد في النص قرينة تستدعي مثل هذا التأويل.

جمل القصة عموماً قصيرة للغاية، وغير مترابطة، وكذلك النص قصير للغاية فعدد كلمات النص يقل عن 400 كلمة، فالنص لا يعرض لنا حكاية تترتب أحداثها على بعضها البعض لكن النص يصف لنا حالة داخلية يشعر بها البطل، فالنص وصفي أكثر من حكاوي، وقصر الجمل وتتابعها يعطي للنص موسيقى داخلية، ساعد على ظهورها بعض الصيغ المكررة في النص كما يتضح في المثال التالي:

Für die Kinovorstellung war es jetzt zu spät. Die Probe des Kirchenchores dauert bis neun Uhr, um halb zehn würde Hildegard zurück sein. Er wartete auf Hildegard. Zu all dem Musik aus dem Radio. Jetzt drehte er das Radio ab.

فالجمل في هذا المقطع تكاد تكور متساوية تماماً فإذا ما كتبها منفصلة عن بعضها البعض، سيتضح لنا هذا التناوب بين طول الجمل وبعضها لتظهر بالشكل التالي القريب من شكل الكتابة الشعرية

Für die Kinovorstellung war es jetzt zu spät.
Die Probe des Kirchenchores dauert bis neun Uhr
um halb zehn würde Hildegard zurück sein
Er wartete auf Hildegard.
Zu all dem Musik aus dem Radio
Jetzt drehte er das Radio ab

بعد ذلك ينتقل بنا الراوي العليم الذي يروي بضير الهو إلى هيلدجراد ليصف لنا شعورها عندما تقرأ رسالته، والراوي يصف لنا علاقة ضعيفة تماماً تلك التي تربط بين البطل وزوجته فالزوجة سوف تأتي لتقابل مفاجأة سفره المزعوم برد فعل ضعيف تماماً فسرعان ما ستفقد الأمل لتقوم بتنظيف شعيرات وجهها وتفتح أزرع معطفها.

"ستقرأ رسالته، حينئذ ستنفزع، لم يدر بخلدها أمر أمريكا الجنوبية، ستحصى القمصان في الدولار، سيحدث أمر ما لا محالة.

قد تتصل من كابينة التليفون، غير أنها تكون مغلقة في يوم الأربعاء. ستبتسم، ستفقد الأمل، سترضى بالأمر الواقع. ستتنظف لمرات الشعيرات من بشرة وجهها وستمرر بنصرها على وجنتيها، بعد ذلك ستفتح أزرع معطفها.

ويقوم الراوي هنا بالعودة مرة أخرى للبطل ليصف لنا أفعاله مع قلمه الحبر "بعدها جلس وفكر في من يمكن أن يرسل له خطابه، قرأ إرشادات استخدام القلم مرة أخرى، يلف القلم من اليسار لليمين، قرأ النص الفرنسي، قارنه بالنص الإنجليزي والنص الألماني ونظر مرة أخرى للورقة، فكر في أشجار النخيل فكر في هيلديجار. جلس حينئذ، وفي التاسعة والنصف جاءت هيلديجار وسألت "هل ينام الأطفال" ورفعت شعرها من فوق عينيها.

هكذا تظل أحداث القصة غير مترابطة، يغلب عليها الوصف، بصورة تجعل حبكة القصة واهية للغاية، وتنتهي القصة بنهاية مفتوحة.

قصة مسرح الشارع لإلزي آيشنجر

كتبت القصة في عام 1949 والقصة تسير بترتيب زمني طبيعي فلا يوجد استرجاعات، وتعرض القصة علاقات واهية بين شخوصها، فالشخصية الرئيسية تعيش في عزلة عن العالم في شقتها البعيدة عن الشارع، وعندما تبدأ الشخصية الرئيسية في أن تتصل بالعالم عندما ترى رجلا عجوزا أمامها يقف أمام شباك شقته ويشير بإشارات تظنها لها ولكن في النهاية يتضح أن هذه الإشارات لطفل صغير يقف أمام شباك آخر.

وبداية القصة تشير إلى عزلة الشخصية الرئيسية بصورة واضحة.

"استندت السيدة على حافة الشباك وأطلت بعيونها منه. الريح الخفيفة تهب من ناحية النهر، رياح لا تحمل معها الجديد، ألقت السيدة نظراتها المحدقة، كهؤلاء الذين يملكون فضولا لا ينتهي.

لم يمن عليها أحد بالتوقف (بالمرور) بالسيارة أمام بيتها. وفوق ذلك فقد كانت تسكن بالطابق قبل الأخير. بعيدا عن الشارع الواقع بالأسفل. الضوضاء تصاعدت أصواتها بصورة خفيفة. كانت كالمنعزلة عن كل شيء يدور في قاع الشارع. وعندما أرادت أن تتحي عيونها عن الشباك، لاحظت أن العجوز الساكن أمامها قد أضاء النور، وبما أن الشمس كانت تملأ الشارع بالنور فقد كان هذا النور خارجا عن السياق، تماما مثل أعمدة الشارع الكهربائية التي تضاء مصابيحها تحت أشعة الشمس. كان الأمر كما لو أن شخصا ما قد أضاء الشموع قبل المراسم الكنائسية، فبقيت السيدة أمام الشباك."

بداية مباشرة تدخل القارئ في القصة مباشرة بدون أي تمهيد بداية تشير إلى عزلة الشخصية الرئيسية التي تقف في شباكها بعيدا عن الشارع لم يقطع هذه العزلة سوى الضوء الذي ينبعث من شقة العجوز، ذلك الذي وصفه الراوي بأنه خارج السياق تماما، فضاء المصابيح الكهربائية لا يتماشى مع ضوء الشمس، الخروج من العزلة إذن لا يتماشى مع السياق العام الذي تعيش فيه البطلة، الأمر الذي سيتضح بصورة جلية مع نهاية القصة.

ويغلب على النص أيضا الجمل القصيرة، المتتالية، وهذا التوالي مترتب على بعضه البعض فلسلسلة الأحداث مترابطة أشد الترابط، ومكان السرد معروض بشيء من التفصيل تماما كما لو كنا أمام نص مسرحي جانبي، يتم من خلاله وصف خشبة المسرح، كذلك زمان الحكاية واضح، حيث تدور القصة في زمان حكاوي قصير لا يتجاوز الساعة، في وسط النهار.

وبعد ذلك يتنامى الحدث ليصل التوافق الزائف بين الشخصية الرئيسية والعجوز إلى درجة كبيرة "فتح العجوز الشباك, ولوح بإشارة, تسألت السيدة أيقصدي أنا؟ المسكن الذي يعلوها لا يسكنه أحد. أما الذي تعلوه ففيه ورشة, تكون في هذا الوقت مغلقة. حركت رأسها بحركة خفيفة. لوح العجوز مرة أخرى. تحسس جبينه, اكتشف أنه بلا قبعة واختفى داخل الغرفة.

وفي التو عاد مرتديا قبعة ومعطفا وابتسم, ثم أخرج منديلًا من جيبه ثم بدأ يلوح به, في البداية ببطء واستمر في التلويح بحماسة متصاعدة"

تواصل يدخل السعادة على قلب امرأة تعيش في عزلة, تواصل يؤكد الراوي عليّة من خلال تعليقاته بأن المسكن الذي يعلو مسكنها لا يسكنه أحد, أما الذي تعلوه ففيه ورشة مغلقة في هذا الوقت, وكذلك من خلال عرضه لأحداث تبدو وكأنها مسببات لبعضها البعض فالعجوز يرد على حركة رأسها الخفيفة بأن يلوح لها. هنا تتنامى أحداث القصة تماما مثل تنامي الأحداث الخاصة بالدراما الأرسطية, فبعد أن عرض الراوي للمكان والزمان والشخصيات تتنامى الحدث في المقطع السردي التالي لنصل إلى قمة الحدث بعد ذلك مباشرة " ثم تدلى بجسده على حافة الشباك بصورة تنذر بخطر السقوط (وكاد أن يسقط) تراجعت السيدة خطوة للخلف غير أن هذا بدا وكأنه مشجعا له للمضي قدما, ترك المنديل يسقط, فك الشال من رقبته - شالا كبيرا مزركشا - وأخذ يلوح به مبتسما, وعندما تراجعت خطوة أخرى, ألقى بالقبعة بحركة عنيفة, ولف الشال حول رأسه مثل العمامة, ثم وضع يديه على هيئة صليب أمام صدره وانحنى. وكلما نظر, كان يومئ بإشارة بعينه اليسرى, كما لو كانت هناك لغة تواصل سرية بينهما, الأمر الذي أدخل عليها بهجة كبيرة, حتى رأت فجأة ساقيه المتواريتين في سروال ضيق مرقع من القطيفة تتطوحيان في الهواء, كان واقفا على رأسه.

وعندما ظهر وجهه المكتسي باللون الأحمر وبدأ عليه الحميمية والنشوة، كانت قد أبلغت البوليس.

إن هذا الخوف الشديد على العجوز، ليس خوفاً على العجوز بوصفه نفساً إنسانية أشرفت على الموت، بقدر ما هو خوف على ذلك التواصل بين الشخصية الرئيسية والعجوز، ذلك التواصل الذي بدأ لتوه فخرجت الشخصية الرئيسية من خلاله من عزلتها وسأمها، ليبدأ تواصلها مع العالم، غير أن هذا التواصل يجب أن يستمر من منظور الشخصية الرئيسية لهذا سيشير الراوي إلى توترها عندما أبلغت الشرطة.

غالبا ما يلجأ الراوي إلى المزج بين السرد والوصف، فدائما ما تأتي الصفات وسط السرد، فالساقان متواريتان في سروال، والسروار ضيق ومرقع من القطيفة، أما الرجل فقد كان واقفاً على رأسه، وعندما ألغت الشرطة كانت وجهه العجوز أحمر تبدو عليه النشوة والحميمية.

وكثرة الوصف داخل القصة تجعل القصة تقترب كثيرا من ما يمكن أن نطلق عليه القصة اللوحة حيث تصف اللغة وترسم أكثر من سردها وحكيها.

ويستمر الوصف في المقطع الحكائي الذي يليه، ذلك المقطع الذي ينتهي مع وصول سيارة الشرطة، في حين كان العجوز يرمي بابتسامته إلى ذلك الآخر الذي يتواصل معه، في حين أن الشخصية الرئيسية تظن أن تلك الابتسامة لها هي "وبينما كان يغطي جسده بقطعة من قماش الكتان و يطل بصورة متعاقبة من شباك إلى الآخر، كانت قد ميزت ثلاث حارات وسط الطقطقات المتتالية لترامات المدينة والضوضاء الناتجة من آلات التنبيه الخاصة بسيارات لا حصر لها. لقد كان بلاغها غير واضح وصوتها يملأه التوتر.

الآن ضحك العجوز بصورة جعلت وجهه يمتلأ بالتجاويد وسرعان ما تحركت يده أمام وجهه بحركات غريبة مبهمة، ارتسمت الجدية على وجهه، ظهرت الابتسامة لوهلة بين يديه، ثم ألقى بها. ولم تستطع السيدة أن تتخلص من النظر إليه إلا عندما كانت السيارة على ناصية الشارع.

هنا تبدأ الأحداث في تدريجيا في الانكشاف ليدخل رجال الشرطة ليتضح أن العجوز يقوم بعرض شبيه بعروض المسرح، عرض أقرب إلى الكوميديا، في حين يقف طفل صغير في شباك مسكنه يشاهد العرض في سعادة وإثارة بالغة "رأوا الضوء في نهاية الممر الضيق وساروا خلفه، تسالت السيدة خلفهم. وعندما انفتح الباب، كان الرجل العجوز مولاهم ظهره أمام الشباك."

العجوز يولي ظهره لعالم الحاضر، ذلك الذي تمثله الشخصية الرئيسية ورجال الشرطة، ويتوجه بعرضه إلى عالم المستقبل الذي يمثله الطفل الصغير.

ويستمر الراوي في وصف حركات الرجل العجوز وملابسه وقسمات وجهه في تقنية شبيهة بتقنيات المسرح "كان يحمل وسادة كبيرة بيضاء فوق رأسه، حملها دائما فوق رأسه، كما لو كان يوميء لشخص ما بأنه يريد النوم، السجادة التي حملها من على الأرض وضعها حول كتفيه.

ولأنه كان يعاني من ثقل السمع لم يلتفت لهم عندما كان الرجال يقفون خلفه بأقل من خطوة، بينما كانت السيدة تلقي بنظرة تجتازه إلى نافذتها القابعة في الظلام."

نظرة السيدة تشير إلى مسرح زائف رسمته هي في خيالها مسرح يمثل فيه شباكها مقاعد المتفرجين، غير أنها بشباكها خارج المسرح الحقيقي الذي يقيمه العجوز ليدخل السعادة على الطفل الصغير، الذي يلعب دور المشاهدين.

"وأمام أحد النوافذ المضاءة سُحِبَ سرير أطفال يقف عليه طفل. هو الآخر كان يحمل وسادته على رأسه ويلتف بملاية السرير حول كتفيه. كان يقفز ويلوح للعجوز ومن فرط تهليله يصيح كالغراب. كان يضحك يمسح بيده على وجهه، وفجأة ارتسمت الجدية على وجهه، وبدت ضحكته لوهلة ساكنة بين يديه الفارغتين، بعدها ألقى بها بكل قوة في أوجه رجال البوليس."

ذلك الطفل هو المستقبل الذي تتطلع إليه الكاتبة، مستقبل يجب وأن يعود سعيدا كما كان الماضي البعيد، مستقبل يجب يجب أن يفر من أسر الحاضر الحزين الذي تملأه العزلة.

هنا يتوقف العجوز عن العرض ويتحول مقعد المشاهدين إلى خشبة مسرح، وتتحول معها خشبة المسرح إلى مقاعد المتفرجين، ويقوم الطفل ببيتحمل مسؤوليته نحو مستقبل يجب وأن يكون سعيدا، مستقبل يرسمه الصغار، يلقون من خلاله قبلة للآخرين، حتى ولو توقف الضحكة لوهلة بين يدي الطفل الصغير .

التواصل الزائف بين الرجل العجوز والسيدة يعكس لنا علاقات واهية بين أفراد المجتمع، حيث يبدو التواصل منقطعا بين أفراد، فقط الجيل الجديد هو القادر على بناء علاقات جديدة للتواصل بين أفراد.

الخاتمة ونتائج الدراسة

بعد تحليل القصص السابقة يمكننا أن نستخلص صورة لمقومات السرد في الجانب المصري والجانب الألماني .

الراوي :

إن الراوي تابع تماما لغيره من شخوص القصة, حيث ظهر ذلك بوضوح في قصة إبراهيم أصلان "لأنهم يرثون الأرض" فالراوي يتبع رفيقه في القصة في سلبية واضحة, كما أن هذا المتبوع لا نعرف له اسما أو صفة طوال النص فهو هو فقط ليس غير.

ويمكننا أن نلاحظ الحالة نفسها في قصة رادي لفولفجانج بورشرت, كما أننا يمكننا أن نرصد تشابها آخر بين القصتين, حيث يوجد في كل قصة راويان, يتبادلان الأدوار, فالراوي الأصلي يتحول في القصة في بعض أجزائها إلى مروي عليه.

وفي قصة يوسف القط سنجد أن الراوي يلعب نفس الدور السلبي, حيث إن الراوي لا يعرف أي طريق سوف يتخذه ويبدأ سرده بجملة تشير إلى أن الراوي مضطرب تماما وأنه ليس على يقين من الحكاية.

وفي بعض القصص مثل قصص إبراهيم عبد العاطي يتداخل صوتان للراوي أحدهما يقص بضمير الـ (هو) والآخر يقص بضمير الأنـا, وقد ظهرت في قصص ما بعد الحرب ظاهرة الرواية بضمير المخاطب, ذلك عند عبد الحكيم قاسم وجمال الغيطاني وإبراهيم عبد العاطي ومحمد حافظ رجب, وعندما تتم الرواية بضمير المخاطب يتحول القارئ إلى مشارك فعال في نموذج الاتصال السردى.

وفي بعض القصص مثل قصة عبد الحكيم قاسم سنجد تداخلا واضحا لصوتين تابعين للراوي فتارة تروى القصة بضمير الغائب وتارة تروى بضمير المخاطب.

ومن اللافت للنظر إن القصص القصيرة التي كتبت بعد الحرب في كل من الجانبين اختفى منها تماما ذلك الراوي الذي يتمتع بمنظور واسع وشامل وتزيد معارفه عن معارف شخوص العمل، ذلك الراوي الذي يسيطر على كافة أركان حكايته ويوجهها حيثما يشاء، بل يعرف نهايتها قبل أن يبدأ في روايتها.

الحوار :

تجدر الإشارة إلى أن الحوار مثل إحدى الركائز التي ارتكز عليها القص بعد هزيمة السابع والستين. وكلما زادت المساحة الخاصة بالحوار في القصة تقلص دور الراوي، حيث تقوم الشخوص بعرض رؤيتها للعالم مباشرة دون وسيط ينقلها، فغياب الراوي عن السرد يشير في الكثير من القصص لحالة من الشك، تلك التي تغطي على السرد، حالة أشبه بحالة الشك الديكارتية، فلم يعد للراوي في عالم السرد فاعليته القديمة التي تسمح له بأن ينقل للمسروود له كافة التفاصيل داخل العالم السردي، فالحظة المسروودة - لحظة الهزيمة - لا تحتل أن ينقلها الراوي عن طريق السرد، إنها لحظة تصاعد الدراما لقمتها، وهذه اللحظة لا يحتل سوى النقل المباشر، المباشر فقط، أما تسجيلها عن طريق الراوي فلا محل له من السرد. ظهر هذا جليا عند يوسف القط.

وعندما يتخلى الراوي عن دوره في رواية الحكاية، يشغل الحوار مساحة واسعة من النص، والحوار يسمح دائما بتعدد الأصوات داخل النص، ويخرج النص من دائرة التلقي المألوفة في القص التقليدي، حيث يختفي الراوي القديم،

ذلك الذي يلقي بسرده على المستقبلين, فالحوار يسمح لنا بأن نشاهد الحدث القصصي بصورة مباشرة, لا أن نتلقاه عبر عيون الراوي ومسامعه .

ففي قصة إبراهيم منصور "الحزن من الجانب ومن الأمام" لم يقدم لنا الراوي سردا تقليديا للقارئ وإنما قدم حوارا فقط, فالشخصيات والزمان والمكان والحدث تظهر بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار, حيث يعكس الحوار حالة من الحزن التي تسيطر على الجو العام للقصة وعلى مشاعر الراوي بصورة تجعل من القصة تقترب كثيرا من الشعر الغنائي, والحوار هنا يشغل القصة القصيرة من بدايتها إلى نهايتها, وتغلب على جمل الحوار القصر الشديد فمعظم جمل الحوار تتكون من كلمة واحدة أو كلمتين.

الأمر نفسه سيتكرر في قصة ألحان غير متقابلة لجميل عطية إبراهيم, حيث تتكون القصة من حوار بين الشخصية الرئيسية وعمته, ذلك الحوار الذي يتخلله في نقاط محددة حوار آخر يستدعيه الراوي عبر الفلاش باك, والقصة على هذا الشكل يمكن أن نطلق عليها مصطلح القصة الحوار, فالحوار يشغل تقريبا القصة كاملة, وفي مثل هذا النوع من القصص لا يظهر الراوي وتعرض الأحداث مباشرة عبر الحوار الذي يدور بين الشخصوس, فالراوي فقط مثل المذيع الذي لا يتدخل ولا يعلق على الأحداث, فقط ينقل الميكرفون من فم إلى آخر, عندما يبدأ هذا الآخر بالحديث.

وفي قصة بورشرت "الفئران تنام ليلا", يستخدم بورشرت الحوار تقنيةً سرديةً, يعكس من خلالها توارى الراوي خلف الحوار فتأتي الحكاية داخل الحوار عن طريق الطفل الصغير, والحوار طويل يكاد يشغل الفضاء النصي كله, غير أن الحوار على طوله يتكون من جمل قصيرة, حيث يتبادل طرفا الحوار جمل القول بصورة سريعة.

في قصة هينريش بل "الحبيبة غير المعدودة" القصة تخلو تماما من الحوار , فالراوي يريد أن ينقل لنا إحساسه هو بحبيته, وكيف أنه يرى فيها التحقق الكامل للنموذج الإنساني, الذي يجب أن يظل على إنسانيته, فلا ينتقل لعالم الأرقام.

القصة تخلو تماما من الحوار , فالوعي الخاص بالراوي لا يحتمل تعدد وجهات النظر , والحوار يسمح لأصوات أخرى في النص غير الراوي, الأمر الذي لا يناسب قناعة الراوي بمنظوره للبشر.

وقد مثل الحوار الركيزة الأساسية في قصة "رادي" لفولفجانج بورشرت, كذلك قصة "الدفنة" لشنورة .

الزمن :

ساد المساء على معظم القصص في الجانبين العربي والألماني, بوصفه زمن الحكاية المفضل لمعظم كتاب القصة القصيرة في الجانبين, حيث تختفي الشمس, ويسود الظلام, فقصة أصلان "لأنهم يرثون الأرض" وقصة بورشرت "رادي" والفئران تنام ليلا" تبدأ أحداثهم وقت الغروب, والزمان هنا غالبا ما يكون في الليل, في مكان يملؤه الظلام, فالمصاييح غير مضاءة, وهذا الزمان قد تكرر ظهوره في كثير من القصص القصيرة المنشورة في مجلة جاليري.

حالة الظلام إذن هي التي تسيطر على الفضاء السردي, وقد سار الزمن في معظم القصص في الجانبين متوافقا من السير الطبيعي له, ولم يظهر الفلاش باك إلا في قصص قليلة للغاية مثل قصة بورشرت "الفئران تنام ليلا" وقصة "ألحان غير متقابلة" لجميل عطية إبراهيم, فقد ارتكز القص دائما على اللحظة الراهنة بكل ما فيها من ضبابية, والأمر هنا يرتبط في الجانب الألماني بعملية تنحية الماضي وتجاوزه تلك العملية التي سيطرت على الوعي الألماني في هذه

اللحظة، أما في الجانب المصري، فقد مثل الماضي ذكرى مريرة يجب نسيانها والتطلع لتجاوزها.

وتظل العلاقة مع الماضي علاقة متوترة تمام التوتر في معظم القصص التي نشرت في مجلة جاليري، كقصص أصلان وإبراهيم عبد العاطي، ففي قصة إبراهيم عبد العاطي لم يتواصل الراوي مع دعد - رمز الماضي - على الرغم من حبه الشديد لها.

يغلب القصر الشديد على زمن الحكي في معظم القصص، وزمن الحكاية يكاد يكون مجهولاً في بعض القصص بصورة تقترب بنا كثيراً من القصة القصيرة جداً التي ظهرت في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي، الأمر نفسه سوف نجده في كتابات القصة القصيرة الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية، كما هو الحال عند فولفجانج بورشرت في قصته "رجلان" وكذلك في قصة إبراهيم منصور "الحزن من الجانب ومن الأمام"، حيث بلغ عدد كلمات القصة مائة وإحدى وأربعين كلمة فقط.

وفي قصة رءوف مسعد التي عنوانها بعنوان يشير إلى الزمن "ودقيقة" ففيها يكاد يتطابق زمن الحكي مع زمن الحكاية في كثير من المقاطع القصصية داخل القصة، وهذا الأمر يعكس حالة من الآنية فسرعة سيريان الزمن القصصي تتساوى مع سرعة سيريان الزمن الحقيقي، وبهذا يتم عرض عالم قصصي قريب للغاية مع العالم الطبيعي، يمكننا أن نرصد في هذا الأمر رغبة شديدة في وصف الزمن الراهن في كل من الجانبين.

ففي قصة هينريش بول "الحبيبة غير المعدودة" سنلاحظ أن زمن الحكي يفوق زمن الحكاية عند ظهور الحبيبة على الكوبري، فظهور الحبيبة على الجسر الذي لا يتعدى الثانية الواحدة يتم وصفه عن طريق ثمانية جمل في السرد. إنها

محاولة لتوقيف الزمن عند لحظة محببة إلى قلب الراوي، لحظة يستحضرها الراوي ويعيش داخلها ولا يريد أن يخرج منها. الأمر نفسه نجده عند رءوف مسعد في قصته "ودقيقة"، فالقصة كما يشير العنوان تدور حول الزمن، ذلك الذي يمر فيتغير العالم، الزمن هنا هو مركز الأحداث، فالأحداث تستمر مع مرور الوقت، الزمن هو الرابط الذي يربط بين الأحداث ويسلسلها، تبدأ القصة بتحديد الزمن.

الزمن هنا هو الخيط الذي تتسلسل فيه الأحداث إنه مثل الإطار الذي يحيط بالحدث، فالقصة مقسمة بصورة دقيقة على أساس الزمن.

في بعض القصص يمكننا أن نلاحظ زمانين سرديين متداخلين، زمان خاص بالحكاية الأولى وزمان خاص بالحكاية الثانية.

وقد عرضت بعض القصص صورة شديدة السلبية للماضي، حيث وضع الماضي دائما في معظم القصص في موضع الاتهام والرفض الشديدين، كما تم توظيف بعض الرموز التاريخية كما فعل إبراهيم عبد العاطي ورءوف مسعد وأيمن الأمير، وعلى الرغم من أن الكتاب الألمان كان لديهم التوجه نفسه الرفض، فإنهم لم يتعرضوا للماضي بصورة مباشرة في معظم القصص، حيث تمت تحية هذه الفترة الأليمة بصورة واضحة، وتم التركيز الشديد على اللحظة الراهنة بكل ما فيها من مرارة وبؤس، الأمر الذي يظهر بصورة جلية في قصة "الحبيبة غير المعدودة" لهينريش بل.

ويمكننا أن نرصد بدايات ظهور القصة القصيرة جدا في هذه الفترة من خلال القصر الشديد في زمن الحكى، ويجب أن نشير إلى أن مجموعة يحيى الطاهر عبد الله (الصندوق والدف) حفلت بعدد من القصص التي يمكننا أن نعدّها من القصص القصيرة جدا مثل قصة (الحية) وقصة (إلى سنوحي)، وفي

الجانب الألماني ظهر ذلك في بعض القصص القليلة مثل قصة بورشرت (رجلان).

قصة بورشرت "الفئران تنام ليلاً" لا تنقل لنا الحدث لهذا يستمر الوصف طوال النص، ولهذا تسير الأحداث متتالية في شكل سلسلة تكاد تتوافق من سلسلة حدوثها الطبيعية وستكون عملية الاستباقات أو الاسترجاعات في نطاق ضيق للغاية.

في قصة هينريش بول تم توظيف الزمن النحوي ليعرض أغراض السرد حيث اكتسب الزمن دلالات جديدة من خلال السرد، وتم تطوير دلالاته النحوية ليصبح للزمن النحو دلالة سردية خاصة في القصة.

في قصة (الدفنة) يستخدم الراوي الفعل المضارع فقط دون غيره من الأزمنة، كما الفعل يذكر غالباً بدون النهاية التصريفية التي تشير للفاعل، فيقترب النص كثيراً من نصوص اللغة العامية .

اللغة :

استخدم الكتاب في الجانب المصري والجانب الألماني لغة سرد متشابهة إلى حد كبير، فاللغة التي يكتب بها بورشرت على سبيل المثال تتشابه إلى حد كبير مع اللغة التي يكتب بها يوسف القط، حيث تمتاز اللغة بقصر الجملة وعلى الرغم من قصر الجملة فإنها تمتاز بكثافة المعنى، لغة بسيطة وقريبة من الاستخدام اليومي، إلا في مواضع قليلة والجملة السردية ترسم لنا صورة واضحة من غير إسهاب في التفاصيل، صورة تعتمد على الإيحاء والرمز بدلاً من الشرح والإغراق في التفاصيل.

وكثيراً ما تتحول لغة السرد إلى لغة شعرية غنية خاصة عندما يستخدم الراوي الجمل القصيرة المتتالية في تناسق كمي، فإذا غيرنا طريقة الكتابة أصبح السرد قريباً جداً من مقاطع الشعر لا ينقصه سوى الانتظام في تفعيلية شعرية.

وقد اقتربت اللغة من لغة الشعر عن طريق التشبيهات التي يستخدمها الراوي بكثرة، الأمر الذي نجده في قصص عبد الحكيم قاسم وفولفجانج بورشرت .

من الملاحظات المهمة أيضا على قصر الجمل وتتابعها وعلى الرغم من هذا القصر فهي مليئة بالأحداث، الأمر الذي يزيد من سرعة السرد، فسرعة السرد هنا تعادل سرعة الأحداث والصدمات التي تعرضت لها مصر وألمانيا في فترة ما قبل الحرب وما بعدها .

فالجمل شديدة القصر، تتكون في الغالب من كلمتين، وقد ساعدت اللغة العربية على سرعة السرد من خلال استتار ضمير الفاعل، الأمر الذي لا يتحقق في اللغة الألمانية.

والسرد في هذه الفترة ليس سردا خالصا، حيث يتداخل السرد مع الوصف بصورة كبيرة، فالوصف يعكس لنا دائما رؤية الراوي لمفردات القص المختلفة، فالمكان والزمان والشخص موصوفة بصورة دقيقة للغاية.

وفي قصة يحيى الطاهر عبد الله "حديث الألفة" تلجأ بعض شخصو القصة للتعبير باللغة اللاتينية حيث يرمز من خلال ذلك إلى أن اللغة المعاصرة لم تعد قادرة على التعبير عن الحالة الغريبة التي أصابت الرجل، فلم تعد كلمات اللغة قادرة على أن تعبر عن شعور الشخصية فلجأت للصراخ باللغة اللاتينية.

وفي قصة أيمن الأمير "ذلك اللحن" تظل الراوية تبحث عن لحنها الغائب ذلك الذي تسمعه جيدا ولكنها لا تعرف له بداية أو نهاية، إنه البحث عن لغة جديدة غير اللغة القديمة، لغة تفر من خلالها الراوية من لغة الماضي العقيمة. وكثيرا ما يظهر لنا اللحن بوصفه بديلا تعبيريا عن اللغة القديمة المألوفة في قصص ما بعد حرب السابع والستين.

يلجأ جمال الغيطاني إلى الماضي ليتخذ منه قناعاً ينقل من خلاله الحاضر بكل ما فيه من ظلم واستبداد، ذلك للبحث عن لغة جديدة للتعبير يعكس لنا حالة إفلاس اللغة القديمة، تلك التي لم تعد قادرة على تلبية حاجات اللحظة الراهنة، وهذا الاتكاء على لغة قديمة جداً ترجع لعصر المماليك يعكس لنا أيضاً رفضاً للحاضر، ذلك الرفض الذي دفع الكاتب للهروب إلى الماضي، إن ذلك الأسلوب القصصي يجعل لنا راويتين داخل الحكاية، والغلبة تكون غالباً للراوي المنتمي للماضي وليس الراوي الخاص بالزمن الأحدث، فذلك الراوي لا يتدخل إلا قليلاً ويأتي كلامه دائماً إما بين قوسين، وإما بخط طباعي مختلف، على غرار تقنية كتابة النص المسرحي، والقص الداخلي مقسم أيضاً إلى مقطوعات قصصية تبدأ جميعاً بجملة "رب يسر وأعن".

ففي قصة رادي لبورشرت واللغة الخاصة بالسرد يغلب عليها الجمل القصيرة، المتتالية في شكل حلقات منفصل بعضها عن بعض غير أنها جميعها تشكل سلسلة تامة من السرد، فعلى الرغم من عدم وجود أدوات ربط تربط بين الجملة ببعضها، فتماسك النص السردى فيها متين للغاية، إن جمل القصة قصيرة للغاية تتكون في الغالب من الأركان الرئيسة للجمل وكثيراً ما يتم حذف الأركان الرئيسة أيضاً، وأدى هذا إلى سرعة الإيقاع السردى، فالجمل تتدافع من الراوي مثل ضربات قلب عداء يجري بأقصى سرعة، إن جمل السرد أو الحكى في قصص بورشرت قصيرة للغاية، فالراوي لا يمتلك نفساً سردياً طويلاً، لهذا سنجد الحوار طويلاً ذا جمل قصيرة.

اللغة الشعرية :

امتزاج القص الواقعي بالقص الخيالي مثل القص عند إبراهيم عبد العاطي وحافظ رجب، أثر فى اللغة التي مالت في الكثير من المواضع إلى لغة الشعر، ففي بعض مناطق السرد عند إبراهيم عبد العاطي سنجد أنفسنا أمام صورة شعرية

كاملة حيث يتوقف السرد تقريبا، ويسود المنولوج الداخلي ليعكس لنا حالة من الألم الشديد ، تلك التي يتلقاها الراوي في صمت وثبات تام ، ذلك عند وصفه لشعوره داخل المقبرة بعد وفاته، إنها حالة من المأساة لا تنتهي حتى بالموت، الأمر نفسه عالجه بورشرت فى قصة رادي.

وفي مثل هذا النوع من القص سيتوارى الحدث تماما إلى الخلفية ، فالحدث هنا لا يمثل للسرد أية أهمية، فالسرد يطارد مشاعر وأحاسيس الراوي، فالأحداث تظهر منعكسة داخل وعي الراوي متماهية فيه تماما ، كما أن الرابطة السببية تنعدم تماما.

إن الطابع الفنتازي قد أثر بصورة واضحة فى المقومات الفنية الخاصة بالقصة، كما هو الحال عند إبراهيم عبد العاطي ورعوف مسعد ومحمد حافظ رجب ، فاللغة تقترب كثيرا من اللغة الشعرية، والزمان والمكان غير واضحين في القص، كذلك الشخوص، أما الأحداث فتظل عنده مزيجا بين الأحداث الواقعية والأحداث الفنتازية، والقصة تملئ بالرموز، تلك التي يتم توظيفها بصورة فنية داخل القصة، فالفنتازيا فنتازيا الهروب من الواقع، والماضي في الوقت نفسه.

والقصص في الغالب لا تعرض حدثا متتاميا، يبدأ من نقطة البداية ليسيير في طريقه حتى يصل لنهايته، ولكن الحدث مفتت بصورة واضحة وغير مترابط بالمرة، فإبراهيم عبد العاطي يتخذ من القصة قناعا ليصف لنا وعيه الداخلي وما يدور فيه من اضطرابات.

وقد غلبت اللغة الشعرية أيضا على قصص عبد الحكيم قاسم كذلك، حيث استخدم الكاتب تقنيات التقطيع، والمونتاج السينمائي، فكل مقطوعة من السرد تعبر عن مشهد، والمشاهد على الرغم من تعددها يربطها جو شعوري واحد.

ومن الأمور اللافتة للنظر أيضا ظهور الجمل العامية في الحوار، الأمر الذي لم يكن مألوفا في السرد التقليدي.

في قصة مسرح الشباك غالبا ما يلجأ الراوي إلى المزج بين السرد والوصف، فدائما ما تأتي الصفات وسط السرد، فالساقان متواريتان في سروال، والسروار ضيق ومرقع من القطيفة، أما الرجل فقد كان واقفا على رأسه، وعندما أبلغت الشرطة كانت وجه العجوز أحمر تبدو عليه النشوة والحميمية.

وكثرة الوصف داخل القصة يجعل القصة تقترب كثيرا مع ما يمكن أن نطلق عليه القصة اللوحة حيث تصف اللغة وترسم أكثر من سردها وحكيها.

القص الفنتازي :

ظهر هذا الاتجاه عند عدد كبير من الكتاب في الجانب العربي، في حين أن الجانب الألماني التزم في معظمه القص الواقعي، إن تيار القص الفنتازي انتشر في كتابات الجيل الجديد الذي ظهرت كتاباته الأولى بعد الحرب، فالرفض الشديد للواقع بعد النكسة قد فتح باب القص الفنتازي، فلم يعد الحديث عن مفردات الواقع يجذب كتاب القصة، فخرجت القصة القصيرة من الدائرة الواقعية الاجتماعية التي عكست فيها حالة المجتمع المصري في الخمسينيات وبداية الستينيات في الجانب المصري فاتجه الكتاب لاستخدام الرمز والحلم والقص الفنتازي، فيوسف القط يعالج الهزيمة عن طريق استخدام الرموز، فالمعالجة غير مباشرة للهزيمة، أما في الجانب الألماني فالمعالجة كانت مباشرة، لأن السلطة السياسية المتسببة في المأساة كانت مازالت قابضة في الحكم في الجانب المصري، أما في الجانب الألماني فالسلطة السياسية كانت قد انتهت تماما.

وقد اتجه بعض الكتاب للقص الفنتازي هروبا من واقع يرفضونه تمام الرفض ولا يجدون فيه أملا للتغيير , بينما اتجه بعضهم للتراث القديم مثلما فعل جمال الغيطاني في قصته "هداية أهل الورى بشأن ما جرى في المقشرة".

قصة الأب حانوت قصة يرتبط فيها ما هو واقعي بما هو فنتازي بصورة وثيقة, تجعل القارئ يشعر بواقعية القصص في أكثر لحظات القص فنتازية.

فنتازيا الواقع تتطلق دائما عند حافظ رجب من أدق تفاصيل الواقع, وتعود إلى أدق التفاصيل هذه مرة أخرى.

التكرار :

ظهر التكرار, تكرار الجمل, وتكرار الكلمات بصورة واضحة داخل السرد, والتكرار في الغالب لا يؤكد المعنى, أو يساعد في إحداث إيقاع صوتي محدد, حيث يتم استخدامه حسب ما يقتضيه السرد فإبراهيم أصلان على سبيل المثال يستخدم التكرار ليضيفي على المعنى ما يؤكد زيفه وكذبه ومغايرته للحقيقة, فالراوي يكرر جملة "إنه التاريخ الحقيقي" في مواضع واضحة وضوح الشمس على أن تاريخا مثل هذا لا وجود له في الحقيقة.

ولم يكن التكرار هنا مقصورا على التكرار اللفظي, لكن كان هناك تكرار لموتيفات الحدث, ففي بعض القصص تكررت موتيفات بعينها أكثر من مرة, ففي قصة "مكان بلا ملامح" سنرصد حالة أخرى من التكرار, بعد ذلك نلاحظ تكرار مقطع سردي كامل أكثر من ثلاث مرات, فالأقوال نفس الأقوال والمكان نفس المكان والأحداث نفس الأحداث, فعلى الرغم من تغير الشخصية التي تقسم المشهد السردى مع الراوي تظل الأحداث هي هي, فالراوي سوف يكرر كل أقوال صديقه الذي تركه منذ قليل في إشارة إلى حالة الرتابة والملل الذي سيطرت على الجو العام الذي عاشه كاتب النص فلم يعد هناك أي فرق بين الراوي وصديقه,

وانعدام الفروق يشير إلى أن الشخصيات أيضا أصبحت بلا ملامح مثلها مثل الفضاء السردي في النص، الأمر نفسه سوف نجده في قصة إبراهيم منصور "الحزن من الجانب ومن الأمام". فطرفي الحوار في القصة هما الراوي وشريكه في الحوار، غير أن الشخصيتين ما هما إلا شخصية واحدة فالمشاعر واحدة، والأفكار واحدة بصورة تجعل الحوار حوارا من ناحية الشكل فقط، أما من ناحية المضمون فالحوار منولوج مسرحي بامتياز .

وقد تبدو ظاهرة التكرار متناقضة مع جوهر القصة القصيرة التي تلجأ إلى التكتيف والقصر، غير أن التكرار هنا له وظيفة فنية، الأمر الذي يظهر جليا في قصة "المهرج"، فتكرار الصيغة، وتكرار الحدث، وتكرار النتيجة لهم وظيفة فنية في تكتيف الشعور عند المتلقي على أن كل الاتجاهات تشير إلى جنون المهرج ، فالتكرار هنا يؤدي إلى تكتيف دلالة الجنون.

ومن اللافت للنظر أن ظاهرة التكرار اتخذت أشكالا متنوعة في القصة القصيرة المصرية بعد الحرب، فتارة يظهر التكرار على المستوى اللغوي حيث يتم تكرار كلمات معينة أو جمل معينة، وتارة يظهر التكرار على مستوى الشخوص فتظهر السمات الخاصة بشخصية ما بصورة مطابقة لشخصية أخرى، وتارة يكون التكرار على المستوى السردى كله فيتم تكرار مقاطع سردية كاملة مع تغيير شخوص المقطع السردى.

والتكرار عند بورشرت دائما يعكس أحد جوانب الشخصية، إلى جانب أنه يكسب القصة تكتيفا لإحدى الدلالات، إلى جانب أن التكرار يمثل في بعض القصص موسيقى تتولد عن طريق التكرار.

في قصة بورشرت "الفئران تنام ليلا" كرر الراوي "جملة الفئران تنام ليلا" - عنوان القصة - مرتين، وهذا التكرار يكثف من الدلالة الكاذبة عن طريق

التكرار, فالتكرار فقط هو الذي يركز عليه الراوي في تزييف الحقيقة, ففي الحقيقة لا تنام الفئران بالليل, غير أن ثبات هذه الحقيقة على حالها سوف يعني استمراراً لمأساة الطفل فلهذا سيلجأ العجوز لتزييف الواقع لتتكرر أيضاً كلمة "ليلاً" بعد ذلك مرتين وفي هذا التكرار الجديد ستكون الدلالة دلالة حقيقية "يا له من معلم, ذلك الذي لا يعرف أن الفئران تنام ليلاً . ليلاً تنام الفئران دوماً, ليلاً عليك الذهاب للبيت, ليلاً عليك النوم دوماً, عندما يحل الظلام" فالراوي يضع كذبه بين حقيقتين لتكتسب الكذبة مظهراً من الحقيقة الزائفة .

والتكرار أحد اللوازم الأسلوبية في قصص بورشترت, ونحلل هنا تكراره لوصف "الساقين المعوجتين", حيث تكرر الوصف عشر مرات في النص.
توظيف علامات الترقيم بوصفها تقنية سردية

وفي هذه الفترة ظهرت سمة جديدة على القص في الجانب المصري والجانب الألماني, هي استخدام الكاتب لعلامات الترقيم بصورة تجعل منها علامات دلالية في حد ذاتها, حيث يتم توظيفها بصورة جديدة تتسع معها دلالاتها السابقة التي ترتبط بها داخل منظومة الترقيم, واستخدم بعض الكتاب تقنية وضع القوسين, الأمر الذي يظهر جلياً في قصة يوسف القط "عابد الثلاثة", حيث استخدم يوسف القط علامات الترقيم بصورة مختلفة حيث تنتهي بعض الجمل بنقطتين وليس بنقطة واحدة.

ومع استمرار السرد سنجد أن النقطتين أصبحتا تتوسطان الجملة الواحدة بعد أن كانتا تظهران قبل ذلك في نهاية الجمل.

كما أن يوسف القط يوظف أصوات العواء ليضيف جواً من الرعب والخوف على المشهد القصصي, ويستمر في توظيف العلامات غير الكلامية مثل تقطيعه لصوت العواء, فاللغة القديمة لم تعد قادرة على التعبير عن الحالة التي

يصفها لنا الراوي، وعلى الرغم من استخدام الرياح لسلح المطر لكي تخيف الراوي سنجد الراوي يفاجئها بأنه يحب المطر

هنا نلاحظ التكرار لجملة (كنت وحيدا) ثلاث مرات وقد وضعت الجملة بين قوسين مما أسهم في إحكام العزلة التي فرضها على نفسه بعيدا عن الناس اللذين يهللون في صوت واحد يحيا الملك ويخروا ساجدين.

وفي الجانب الألماني ظهرت هذه الظاهرة في قصة "الدفنة" لشنورة بصورة واضحة، حيث يتغير الخط الطباعي المكتوب به القصة، الأمر ذاته نلاحظه في قصة رءوف مسعد "الحديقة".

وفي قصة إبراهيم منصور "اليوم 24 ساعة" قسم النص القصصي فيها إلى نص وهامش، الراوي يتدخل في الهامش ليعلق على أحداث القصة المسرودة في النص الأصلي، وتقسيم النص الأدبي إلى نص أساسي وآخر هامشي إحدى أهم سمات النص المسرحي.

الشخص:

تمركز السرد حول شخصية واحدة، تلك التي تتمركز حول وعيها الداخلي، وقد ظهر ذلك جليا في معظم القصص في الجانبين المصري والألماني مثل قصة المهرج لأحمد البحيري وقصة الضحاك لهينريش بول، الأمر نفسه يتكرر في قصة يوسف القط "عابد الثلاثة" فالسرد يتمحور حول شخصية الراوي فقط، فالشخص الأخرى لا تظهر إلا في مواضع قليلة جدا من القصص، كما أن الشخصية الثانية، شخصية الصوت يمكننا أن نصفها بأنها شبه شخصية، فنحن لا نعرف لها أي وصف جسدي أو نفسي واضح، كما أن تفاعلها يكاد يكون منقطعا غيرها من الشخص، وفي قصة المهرج لأحمد البحيري يقوم الراوي بالتركيز على جانب واحد من جوانب شخصية المهرج هو الجانب النفسي فقط،

فكل السمات الجسدية غائبة تماما, الأمر نفسه تكرر في قصة مكان بلا ملامح لأحمد البحيري بصورة مختلفة فعلى الرغم من وجود عدد من الشخوص يتمركز حولها السرد تظل هذه الشخوص بلا ملامح واضحة, فالشخصية السردية لها ثلاثة جوانب, الجانب الجسدي والنفسي والجانب التواصلية والملاحظ أن هذه الجوانب الثلاثة متشابهة بصورة كبيرة عند الشخوص الثلاثة, والاختلاف إحدى أهم السمات التي تركز عليها كينونة العلامة اللغوية, ذلك الذي بغيابه تغيب الحياة عن العلامة اللغوية , كذلك الشخصية بوصفها علامة في اللغة السردية يجب أن تختلف عن غيرها من العلامات الأخرى - الشخوص الأخرى - غير أن حالة الرتبة الكئيبية التي غلفت الحياة المصرية بعد الهزيمة في السابع والستين أثرت بدورها في مقومات السرد القصصي في هذه الفترة, ففي أكثر من قصة نجد حالة التطابق التام بين الشخوص, وفي قصة إبراهيم عبد العاطي تحدث حالة استنساخ الشخوص فالبطل وصديقه صورتان لشخصية واحدة, غير أن هذا الاستنساخ سرعان ما يختفي مع نهاية السرد عندما تتوحد صورتان مرة أخرى.

وفي قصة يحيى الطاهر عبد الله "حديث الألفة" يسير القص في اتجاه واحد, اتجاه يكثف من دلالة التوحد تلك التي تجعل من جميع الشخوص شخصا واحدا.

وفي قصة "المهرج" لأحمد البحيري ارتكزت القصة على الشخصية الخاصة بالمهرج بصورة لافتة , فكل أحداث القصة ترسم لنا جزءا في هذه الشخصية, وخاصة جوانبها النفسية الداخلية.

قصة رادي لفولفجانج بورشرت من القصص القليلة التي سمى فيها بورشرت بطل قصته, بل وجعل من اسمه بطلا للقصة, فالزمان والمكان والراوي وكل مقومات القص تدور حول هذه الشخصية.

قصة بورشرت ساعة المطبخ تعرض لنا شخصية رئيسية , فتصف لنا جوانبها الثلاث, والقصة كلها تقوم حول مقوم الشخصية, فالفضاء السردى والزمان السردى, يذكران على عجلة, كما أن ذكرهما مرهون برسم جوانب الشخصية, فالزمان والمكان غير محددين بصورة دقيقة, فكل مقومات القص تدور حول الشخصية, فالشخصية هنا هي مركز القصة, الذي تدور حوله كافة مقومات القص, بل وتدور حوله أيضا الشخوص الأخرى, فجميع الشخوص الأخرى تلعب دور الكومبارس الذي يظهر فقط لكي يضيء جانبا من جوانب الشخصية الرئيسية.

ومثل هذا الوصف يجذب انتباه القارئ للموصوف ليقول اهتمامه بالحدث, فالأحداث الخاصة بالقصة لا يرتبط بعضها ببعض إلا من خلال الوعي الخاص بالشخصية الرئيسية فقط, فلا توجد رابطة سببية بين الأحداث تجعل من أحدها مترتبا على غيره.

نحن إذن أمام عالمين مختلفين تماما داخل فضاء سردي واحد عالم, تعيشه الشخصية الرئيسية وعالم آخر تعيش فيه الشخوص, لهذا تظهر الساعة بوصفها الشريك الوحيد الذي يعيش داخل عالم الشخصية الرئيسية, فالساعة هنا صاحبة رد الفعل الوحيد الذي رفض الحرب, فتوقفت في الثانية والنصف عندما سقطت القنبلة على بيته . و دائما ما تتوقف ساعات قصص بورشرت في النصف بعد عدد صحيح.

قصة (مسرح الشارع) لإلزي آيشنجر تسير بترتيب زمني طبيعى فلا يوجد استرجاعات, وتعرض القصة علاقات واهية بين شخوصها, فالشخصية الرئيسية تعيش في عزلة عن العالم في شقتها البعيدة عن الشارع - العزلة مثلت الشغور الطاغى على معظم شخوص قصص الجانب المصرى والجانب الألمانى - , وعندما تبدأ الشخصية الرئيسية في أن تتصل بالعالم عندما ترى رجلا عجوزا

أمامها يقف أمام شباك شقته ويشير بإشارات تظنها لها ولكن في النهاية يتضح أن هذه الإشارات لطفل صغير يقف أمام شباك آخر .

القص الواقعي

والى جانب القص الفنتازي فقد استمر بعض الكتاب في كتابة القصة الواقعية مثل قصة عبد الحكيم قاسم "الصفارة"، وهي قصة واقعية، تصف لحظة درامية في حقل الذرة بين حسن وهانم، تبدأ القصة بوصف للمكان ووضع الشخصيتين الرئيسيتين على مسرح الأحداث.

والقصة من القصص القليلة جدا التي ذكر فيها اسم الشخص، كما أنها التزمت بالسمات الخاصة بالقص التقليدي، فالزمن سيال من البداية للنهاية، والأحداث في القصة تدور كلها عبر مشهد واحد، والزمان والمكان قد تم وصفهما بصورة دقيقة، كما أن الموضوع الذي اختاره الكاتب موضوع واقعي تماما، غير أن براعة الكاتب حولت بعض التفاصيل الصغيرة جدا في حياة الفلاحين إلى قصة قصيرة مفعمة بالحركة والتصوير .

فالحديث هنا هو المقوم المركزي للقص، فكافة المقومات الأخرى تخدم الحدث بصورة كبيرة، فحسن ونعيمة لا يظهران هنا بوصفهما جوهر القصة، لكنهما تابعان تماما للحدث الذي ينمو مع كل مقطع سردي جديد، المكان والزمان والشخص توابع للحدث، ذلك الذي يكتسب دينامية كبيرة عبر التقارب والتباعد بين حسن وهانم، فالتقارب بين حسن وهانم ينحسر مع صفارة الخولي، فالصفارة - عنوان النص - تمثل لنا سطوة الأشياء على المشاعر الإنسانية.

وفي الجانب الألماني غلب القص الواقعي بصورة كبيرة، غير أن بعض القصص قد تجاوزت القص الواقعي وعرضت جوانب من القص الفنتازي، غير أن الجانب الألماني لم يشهد القص الفنتازي الخالص، مثلما وجدناه في الجانب

المصري، فالقصة الألمانية مزج بين القصة الواقعية والقصة الفنتازي، الأمر الذي لاحظناه بوضوح في قصص حافظ رجب، ففنتازيا حافظ رجب تتبثق من لحظة قص واقعية وتعود إلى هذه اللحظة الواقعية مرة أخرى، عندما ينتهي المقطع القصصي الفنتازي .

سيطرة الشعور بالغربة والقهر على وعي الشخص :

غالبا ما تعلن الشخصية الرئيسية في وضوح شديد عن غربتها، وعدم انسجامها مع أي شيء، المكان أو الشخص أو الزمان، الأمر الذي نجده في قصص رءوف مسعد وجميل عطية إبراهيم وحافظ رجب ويوسف القطر، غير أن رءوف مسعد يصف لنا هذه الحالة عبر سياق قصصي فنتازي أما جميل عطية إبراهيم فيصف لنا الحالة نفسها ، لكن في سياق قصصي واقعي، أما حافظ رجب ويوسف القطر فيصفان حالة الغربة من خلال سياق قصصي واقعي - فنتازي.

ففي قصة رءوف مسعد سنلاحظ وجود حالة من الانقطاع والنسيان مع الماضي، بل الرفض له، ذلك الرفض الذي يجعل الشخصية الرئيسية لا تعرف شكل أبيها، بل شكلها نفسه، إنها الرغبة في أن ترسم لنفسها ملامح جديدة حيث إنها ترفض ماضيها بكل ما فيه، وتظل الغربة طوال النص هي السمة المسيطرة على الموقف القصصي تماما حتى مع وصوله إلى بيته، ذلك المكان المنوط به كسر الغربة.

إن معظم شخوص الأعمال المكتوبة بعد الحرب شخصيات مهزومة مقهورة تمام القهر، الأمر الذي أشارت إليه الدكتورة نبيلة إبراهيم عند دراستها لأعمال يحيى الطاهر عبد الله، " فالقارئ المتمعن لقصص الطاهر عبد الله يصطدم بين الحين والآخر في كل أعماله بكلمات أو عبارات تطول أو تقصر، تتجمع

خيوطها حول دلالة محددة, فهي تتضافر, بل تلح على تأكيد تلك القوة القهرية التي لا مفر للإنسان أن يستسلم لها ويخضع لسلطوتها وقهرها".⁽²⁶³⁾

وفي قصة حافظ رجب "الأب حانوت" تعيش الشخصية الرئيسة حالة من العزلة والقهر الشديدين، فالقهر ينفذ إلى أعماق الشخصية الرئيسة عبر أوامر أبيه, تلك الأوامر التي تقبلها في قهر شديد، مما يجعل روحه محطمة أشد التحطيم، القهر إذن هو المركز الذي تنطلق منه كافة التأويلات لكافة الأحداث الفنتازية والواقعية.

أنسنة الأشياء و تشيؤ الإنسان:

في الجانب العربي والجانب الألماني تحول الإنسان من المركز الذي يدور حوله السرد إلى مجرد مشارك في هذا العالم السردى, وقد صبت هذه الخسارة في نصيب عالم الأشياء فاتخذت بعض القصص في الجانب المصري والجانب الألماني من عالم الأشياء مركزا لها كقصة ساعة المطبخ لبورشرت, وقصة حافظ رجب, حيث فقدت الكائنات الإنسانية التي تسكن هذا العالم مشاعرهم وفقدت قلبها النابض وتحولت إلى أشياء, فالأب تحول إلى حانوت والابن تحول إلى ملاحه داخل الحانوت, والزبائن تحولت إلى أصابع.

وغالبا ما تمثل هذه الأشياء المخلص للعالم من حالة القهر والظلم التي تسيطر عليه, فساعة بورشرت تعلن الرفض وتتوقف عن الدوران.

وفي قصة حافظ رجب تفر الأشياء من حالة القهر التي تسيطر على العالم الإنساني, قاهريه ومقهوريه, فتقوم الأشياء بفعل الثورة على هذا العالم, حيث تفر الأطباق وتختار طريقها لتنسكب على ملابس النقاش.

⁽²⁶³⁾ نبيلة إبراهيم، الإنسان بين الكلمات والأشياء . عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله .مجلة البلاغة المقارنة ألف , العدد السابع . ربيع 1987, ص 29 .

إن القصة تعكس حالة من الانشطار الذي عانت منه الشخصية المصرية في هذه الفترة، ذلك الانشطار الذي جعل الشخصية منقسمة على نفسها، يعترئها الخوف الشديد على نفسها، في الوقت نفسه تحمل لنفسها قدرا كبيرا من الكراهية والعداء الشديدين.

وفي قصة بورشرت "إن الفئران تنام ليلا" تتم أنسنة أشياء العالم عن طريق الاستعارة، فالشباك يتشاءب واللمعان يخترق والصحراء تروح في سنة من النوم، لا شك أن مثل هذه الاستعارات تقرب مفردات المكان من شخوص القصة، الأمر الذي سيظهر بصورة كبيرة في قصة ساعة المطبخ، فلم يعد الإنسان هو الذي يسكن عالم القصص القصيرة، ولكن الأشياء أيضا تحولت لشخوص، وهذه الأشياء المؤنسنة تكون علاقتها براوي القصة قوية على العكس من علاقته بشخوصها من البشر.

وفي قصة رادي تغلب أنسنة الطبيعة بصورة واضحة فالأشجار تحزن والأحجار تثن وتتوجع من قدرها بأن تكون حجارة روسية، لم يعد الإنسان يثير اهتمام كتاب القصة بعد الحرب، حيث تسببت الحرب وملايين الضحايا، تلك الحرب التي شنّها الإنسان ضد الإنسان، في أن يلوذ الكاتب بالطبيعة فينقل لها همومه وأحزانه لتشاركه هي هذا الحالة، أما الإنسان فهو متهم في نظر الكتاب بأنه هو الجاني والضحية في الوقت نفسه.

وفي قصة هينريش بل (الحبيبة غير المعدودة) إنها حالة من السعادة الزائفة، فمشاعر السعادة تركز على عدد من الأعداد، التي لا معنى لها بالنسبة للراوي، فسعادة الآخرين تتم عندما يتم المساواة بين الإنسان بكل ما يحمله من مشاعر والأرقام بكل ما تحمله من تبرد وآلية، وهنا يقوم الراوي بالانتصار لمفهومه عن السعادة الحقيقية فيقوم بتزييف هذه السعادة المزيفة أصلا، ويقوم

بإعطائهم أرقاماً مزيفة؛ حتى يهدم هذا الشعور بالسعادة، ذلك الشعور الذي بني على مقدمات لا يمكن القبول بها، مقدمات يتساوى فيها الإنسان والرقم.

كان للموت - الحقيقي والمعنوي - حضوره الطاعي في معظم القصص القصيرة التي عالجناها.

وفي قصة بورشرت تتوقف الساعة عند الثانية والنصف، السرد من بدايته لنهاية يدور حول الثانية والنصف، تلك اللحظة التي طغت على الحدث الآنّي والمستقبلي لتظل الشخصية الرئيسة تعيش داخلها على الرغم من انتهائها، ذلك عن طريق توقف الساعة عند الثانية والنصف أو توقيفها عن طريق الشخصية الرئيسة، تلك اللحظة التي ستوصف بعد ذلك في نهاية الجملة بأنها كانت الجنة. هنا تنعزل الشخصية الرئيسة تماماً عن عالم الحقيقة وتتوجه بكل حواسها لساعاتها وتناجيه لتشكل الساعة هنا البديل عن شريك الحوار الإنساني، فأشياء العالم أصبحت أكثر قرباً من إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية .

القصة القصيرة وتقنيات الدراما والرواية

في كل من الجانبين يمكننا أن نرصد دخول بعض السمات الخاصة بالدراما إلى عالم القص، فالكثير من القصص اقتربت كثيراً من الدراما وخاصة قصة يوسف القط "الصيد" حيث يصور يوسف القط الفضاء السردى بصورة تامة، فالمدينة نائمة، الشوارع خالية إلا من النباح، والشباك مفتوح، فهذا الجزء من السرد يتشابه مع ما يطلق عليه في المسرح النص الجانبي أو الهامشي.

هنا بعد أن رسم يوسف القط حدود المكان والزمان ورسم شخوص القصة، بدأ الحوار ولحظة الهجوم، في تقنية أشبه بتقنيات المسرح، فالقصة تبدأ بتمهيد ثم تتصاعد الأحداث لتصل إلى قمتها ثم تبدأ الإثارة في الهبوط لنصل لنهاية القصة.

وفي قصة بورشرت "الفئران تنام ليلاً" يتم ترتيب الأحداث بصورة شبيهة بترتيب الأحداث في الدراما الكلاسيكية القديمة، حيث نصل في منتصف القصة تقريباً إلى ذروة الأحداث تماماً كما كان في الدراما الأرسطية، لنقف أمام لحظة درامية فاجعة، لحظة مأساوية لا بد من أن يخرج منها الطفل حتى ولو بحيلة ومعلومات كاذبة، فلا بد أن تنتهي المأساة.

وفي قصة "رادي" يلجأ بورشرت لتقنية خاصة بتقنيات الكتابة الروائية، حيث يتغير مكان الحدث في سرعة كبيرة فالمكان يتغير ما بين غرفة نوم الراوي وروسيا وحديقة المنزل، وعلى الرغم من المسافة المكانية الشاسعة بين غرفة نوم الراوي في ألمانيا وقبر رادي في روسيا يتم الانتقال بين المكانين دون أن نلاحظ أي تغير يطرأ على زمن الحكاية، فزمان الحكاية واحد لم يتغير، كما أن السرد لا يشير لأي تغير زمني فرادي يأخذ يد الراوي لينتقل به من غرفة نومه لروسيا ويؤكد أن هذا الانتقال يتم في سرعة وسهولة، فالتغيير الكبير الذي يطرأ على المكان يقابله تغير يكاد يكون غير ملحوظ على زمانها، وهذا الأمر تختص به الراوية حيث تدور أحداثها في أماكن متعددة، أما القصة القصيرة، فغالبا ما تمتاز بوحدة المكان والزمان والحدث، مثلها مثل الدراما الأرسطية القديمة.

المراجع

المراجع

1. أحمد شوقي رضوان مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن, دار العلوم العربية, بيروت, الطبعة الأولى 1990 .
2. أحمد هيكمل، تطور الأدب الحديث في مصر, دار المعارف, القاهرة , الطبعة السادسة, 1994.
3. إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية , دار الآداب, بيروت . الطبعة الأولى. 1993.
4. د. حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية, مكتبة الوادي, دمنهور , 2001.
5. حميد الحمداني بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, الطبعة الأولى 1991.
6. خيرى دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية 1960 - 1990, الهيئة المصرية العامة للكتاب, دراسات أدبية, 1998 .
7. رمزي ميخائيل، تاريخ السياسة والصحافة المصرية من هزيمة يونيو إلى نصر أكتوبر, الهيئة المصرية العامة للكتاب, سلسلة تاريخ المصريين.
8. سعيد علوش مدارس الأدب المقارن, دراسة منهجية , المركز الثقافي العربي, الطبعة الأولى, 1987.

9. د. شكري عياد - القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي, دار المعرفة , القاهرة 1979.
10. د.شكري عياد، القصة القصيرة في مصر, دراسة في تأصيل فن أدبي, دار المعرفة, القاهرة , 1979.
11. صلاح فضل شفرات النص, دار الفكر العربي للدراسات والنشر والتوزيع, القاهرة, الطبعة الأولى, 1990.
12. الطاهر أحمد مكي الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه . مكتبة الآداب. القاهرة. الطبعة الرابعة 2002.
13. الطاهر أحمد مكي القصة القصيرة, دراسات ومختارات , دار المعارف, القاهرة , الطبعة الثامنة , 1999.
14. طه المجدوب، حقائق وأسرار , من النكسة حتى حرب الاستنزاف, دار الهلال, القاهرة .
15. عاطف الغمري، خفايا النكسة, من المغامرة إلى الوفاق, كتاب مجلة الإذاعة والتلفزيون رقم 17.
16. عباس خضر القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930, المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية, الدار القومية للطباعة والنشر , القاهرة 1966.

17. د. عبد الحميد إبراهيم، القصة القصيرة في الستينيات، دار المعارف، القاهرة، سلسلة اقرأ، العدد 541، 1988.
18. د. عبد الرحيم الكردي ، السرد ومناهج النقد الأدبي .
19. د. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، الطبعة الثالثة، القاهرة ، مارس 2005.
20. د. عبد السلام الترماني، الزواج عند العرب. في الجاهلية والإسلام . دراسة مقارنة. سلسلة عالم المعرفة العدد 80 . 1984 .
21. د. عبد العظيم رمضان، تاريخ أوروبا والعالم في العصر الحديث، من ظهور البرجوازية الأوروبية إلى الحرب الباردة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الثالث.
22. د. عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. 1971.
23. عبد الفتاح كليطو الحكاية والتأويل. دراسات في السرد العربي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. الطبعة الأولى، 1988.
24. فاروق شوشة، أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي، طبعة دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ، 1991 .
25. مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984 .

26. د. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1983 .
27. محمود شكري الألوسي ، بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب ، تحقيق محمد بهجت الأثري، دار الكتب العلمية.
28. محمد عبد الحليم غنيم: الفن القصصي عند فاروق خورشيد، رسالة دكتوراه كلية الآداب جامعة المنصورة، 2001.
29. محمد علوش، تحت السقف. عالم يوسف القط القصصي. فرع ثقافة دمياط، الطبعة الأولى، 2001 .
30. د. محمد فكري، الجزار البلاغة والسرد، نحو نظرية سردية عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد 201.
31. د. محمد كمال الدسوقي، تاريخ ألمانيا. دار المعارف. القاهرة.
32. مراد عبد الرحمن مبروك الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر 1967- 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989.
33. هشام مطاوع السياق الثقافي لنظرية استقبال النص بين الدراسات العربية والدراسات الغربية، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية الآداب جامعة المنوفية 2011.

34. هيثم الحاج علي آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان ، 2001 .

35. يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا. مركز الحضارة العربية. الطبعة الثانية. القاهرة. 2001.

المراجع المترجمة :

36. إ.م. فورستر، أركان القصة، ترجمة جمال عياد، تقديم ماهر شفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة أمهات الكتب، 2001.

37. أوكنور (فرانك) الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة ، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

38. آيات (رايد) القصة القصيرة، ترجمة د. منى حسين مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

39. آيان رايد القصة القصيرة. ترجمة د منى حسين مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990 .

40. بارت (رولان)، النقد البنيوي للحكاية. ترجمة انطون أبو زيد. منشورات عويدات. الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1988.

41. باومان (باربارا)، أوبرله (بريجيتا) عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة هبة شريف، سلسلة عالم

المعرفة، العدد 278، نوفمبر، عام 2002م.

42. برات (ماري لويز) القصة: الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع سبتمبر 1982.

43. تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، حلب 1996.

44. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة اليد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، الطبعة الأولى 2003.

45. ريكو (بول)، الزمان والسرد. التصوير في السرد القصصي. الجزء الثاني ... ترجمة فلاح رحيم.مراجعة جورج زينات. دار الكتاب الجديد المتحدة. الطبعة الأولى. بيروت 2006.

46. عدد من الكتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة من المترجمين ، منشورات الاتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1992

47. عدد من المؤلفين، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م.

48. كورت روتمان، تاريخ الأدب الألماني. ترجمة سليمان عواد. مراجعة شفيق البساط. منشورات عويدات. بيروت. الطبعة الأولى 1989.

49. ويلك (رينيه) مفاهيم نقدية, ترجمة محمد عصفور, سلسلة عالم المعرفة,
العدد 110, فبراير, 1987.

المراجع المترجمة :

Dieter Gutzen. Nobert Oellers. Jürgen H. Petersen Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft, ein Arbeitsbuch, Erich Schmidt Verlag. 6. Auflage. Berlin 1989.

Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen. 21 Geschichten, Peter Bichsel . Hrsg. von Otto F. Walter. Walter Verlag, Freiburg.

Franz Kafka Ein Landarzt, kleine Erzählungen, Kurt Wolff Verlag. München und Leipzig . 1919.

Gero von Wilpert - Sachwoerterbuch der Literatur, 7. Auflage, Stuttgart, 1989.

Hans Robert Jauss Literaturgeschichte als Provokation . Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1. Auflage. 1970.

Ilse Aichinger Der Gefesselte, Erzählungen (1948-1952), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, November 1991 .

Jochen Schubert Heinrich Böll Erzählungen Kiepenheuer & Witsch; Auflage: 1. (20. Februar 2006), ebook, 2006

Just Schneider Einfuehrung in die moderne
Literaturwissenschaft, Aisthesis Verlag, 2.
Auflage, Bielefeld, 1998.

Manon Maren- Griesbach Methoden der Literturwissenschaft.
Francke Verlag . München . achte Auflage .

Urs Widmer 1945 oder die neue Sprache, Dtudien zur
Prosa der jungen Generation, padagogischer
1966 Verlag Schwann Dusseldorf. 1. Auflage

Uwe Wesl. Die verspielte Revolution 1968 und die
Folgen. Karl Blessing Verlag .München. 1.
Auflage. 2002.

Wolfdietrich Schnurre Man sollte dagegen sein:
Geschichten , Walter, Olten Verlag, 1960.

Wolfgang Borchert .Das Gesamtwerk . herausgegeben
von Michael Tötenberg. unter Mitarbeit von
Irmgard Schindler. Rowohlt digitalbuch

الصحف والمجلات :

الإنسان بين الكلمات والأشياء . عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله.
نبيلة إبراهيم.مجلة البلاغة المقارنة ألف, العدد السابع. ربيع
1987.

جاليري العدد الأول، روزاليوسف, عدد ديسمبر 1970.

جريدة اليوم السابع بتاريخ 27 - 10 - 2010, مقال الأستاذ نزار
الخطيب.

فصول المجلد الثاني، العدد الرابع، القصة القصيرة، الطول والقصر،

ماري لوزير برات, ترجمة محمود عيد.

المجاز بوصفه تقنية سردية وتوظيفه في القصة القصيرة عند محمد
حافظ رجب . د هيثم الحاج علي, مجلة كلية الآداب بقنا.

مجلة الثقافة الجديدة عدد نوفمبر 2009 من مجلة الثقافة الجديدة.

مجلة العربي الكويتية العدد 369, عام 1989, مقال الدكتور حسن عباس
" بعض محاسن اليتيمة " .

مجلة صحوة التي يصدرها نادي أدب بركة السبع, فرع ثقافة المنوفية,
العدد السادس, مايو 2010.

مواقع الإنترنت

<http://www.elwatannews.com/news/details/99859>

<http://www.nizwa.com/articles.php?id=1670>

<http://www.mondamo.de/alt/borchert.htm>

فهرس الموضوعات

المقدمة	- 1 -
التمهيد	- 10 -
الباب الأول	- 28 -
تحديد المصطلح	- 28 -
مجالات معرفية متألفة:	- 32 -
تعريف الأدب المقارن (Die vergleichende Literaturwissenschaft)	- 36 -
الأدب المقارن وأفق التوقعات :	- 47 -
المدرسة الفرنسية والمدرسة الألمانية :	- 49 -
المنهج الوضعي - المدرسة الفرنسية - المدرسة الأمريكية :	- 52 -
الأزمة المنهجية	- 58 -
أزمة الأدب المقارن :	- 61 -
أزمة تاريخ الأدب وحلولها المنهجية:	- 65 -
السياقات السياسية في الجانب الألماني	- 71 -
الفصل الثاني	- 97 -
الأدب - السرد - القصة القصيرة	- 97 -
الأدب - السرد - القصة القصيرة	- 98 -
القصة القصيرة سرد منفتح على الشعر والدراما	- 106 -
العلاقة بين القصة القصيرة والأجناس الأدبية اللاسردية :	- 113 -
سمات القصة القصيرة وسمات الراوية :	- 115 -
المصطلحات الخاصة بمضمون العمل :	- 124 -
العلاقة بين الشخص و القارئ .	- 147 -
الفصل الثالث: الجانب التطبيقي	- 151 -
أولا : الجانب المصري	- 152 -
الجانب الألماني	- 269 -
الخاتمة ونتائج الدراسة	- 270 -
المراجع	- 270 -

نبذة

الاسم : هشام محمد إبراهيم مطاوع

عنوان الرسالة : المقومات الفنية للقصة القصيرة في أدب ما بعد الحرب العالمية

الثانية بين الأدب العربي والأدب الألماني . دراسة مقارنة

التخصص : دراسات أدبية

قد شهدت القصة القصيرة في مصر وألمانيا تحولا كبيرا بعد الحرب العالمية الثانية , حيث شغلت مكانة مائزة بين مختلف الفنون الأدبية . ولقد تأثرت القصة القصيرة في كلا الجانبين , المصري والألماني, بصورة واضحة بالهزيمة الحربية, ففي الجانب الألماني كانت نهاية الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من دمار مادي ومعنوي مؤشرا واضحا على بداية وعي أدبي جديد, الأمر نفسه حدث في الجانب العربي بعد حرب السابع والستين . و عنوانه البحث (المقومات الفنية للقصة القصيرة في أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية بين الأدب العربي والأدب الألماني) حيث تحدد القصد من وراء هذا العنوان في رصد التغيرات التي طرأت على المقومات الفنية الخاصة بالقصة القصيرة في كلا الجانبين, ويجب أن نشير هنا إلى أننا نقصد بالجانب العربي القصص القصيرة المصرية

ولا نقصد به القصص العربي على وجه العموم .والرسالة ترصد بصورة
تفصيلية العلاقة بين النواحي الاجتماعية والثقافية من جانب والأدب من جانب
آخر, فالدراسات الأدبية لم تعد مقصورةً على الجوانب اللغوية الخاصة
بالنصوص, ولكنها انفتحت على غيرها من المجالات المعرفية الأخرى, فلم يعد
بإمكاننا أن نتحدث عن موقف لغوي خالص أو موقف اجتماعي خالص.



Profile

Name : Hisham Muhammed Ibrahim Mutawie

Titel : The technical prerequisites of the short story in post-world II literature between the arabic literatur and german literatur .

Specialization : literary studies

It has seen a short story in Egypt, Germany, a major shift after World War II, where it held the position between different literary arts. And I was impressed with the short story on both sides, Egyptian and German, clearly defeat the military, in the German side was the end of the Second World War and the attendant destruction of material and moral clear indication of the beginning of the awareness of a new literary, the same thing happened in the Arab side after the war of the sixty-seventh. And address search

(ingredient artistic short story in literature after World War II between Arabic literature and German literature) where you specify the intent behind this title in monitoring the changes in the ingredients technical story short on both sides, and we must note here that we mean Arab side short stories do not mean by the Egyptian Arab stories in general. The message monitor in detail the relationship between the social and cultural part of the literature on the other hand, studies of literary no longer limited to the linguistic aspects own texts, but opened up to other fields of knowledge other, no longer can we talk about the position of the linguistic sincere or social position sincere.

Abstract

Name : Hisham Muhammed Ibrahim Mutawie

Titel : The technical prerequisites of the short story in post-world II literature between the arabic literatur and german literatur .

Specialization : literary studies

It has seen a short story in Egypt, Germany, a major shift after World War II, where she held the position Maúzh between different literary arts. And I was impressed with the short story on both sides, Egyptian and German, clearly defeat the military, in the German side was the end of the Second World War and the attendant destruction of material and moral clear indication of the beginning of the awareness of a new literary, the same thing happened in the Arab side after the war of the sixty-seventh. And address search (ingredient artistic short story in literature after World War II

between Arabic literature and German literature) where you specify the intent behind this title in monitoring the changes in the ingredients technical story short on both sides, and we must note here that we mean Arab side short stories do not mean by the Egyptian Arab stories in general. The message monitor in detail the relationship between the social and cultural part of the literature on the other hand, studies of literary no longer limited to the linguistic aspects own texts, but opened up to other fields of knowledge other, no longer can we talk about the position of the linguistic sincere or social position sincere. The study was divided on the introduction and booted three chapters: - Chapter One: by definition a summary of comparative literature and the various schools, as well as the most important areas of knowledge and terminology associated with comparative studies, and seal the door wide for the political and social contexts in both sides. Chapter II: The House this chapter

about concepts related to narrative and short story. Chapter III: This chapter is divided into two parts, dealing with the first section the practical side of the Arab, and deals with the other part of the practical side of Germany, and has dealt with the applied study in the German side the works of six books, where the study was presented the story, "France Kafka," "Waiting for Justice" Vor dem Gesetz in order to recognize the Arab reader from which the ingredient artistic short story German before World War II, and then treated with four stories of Wolfgang Borchert Wolfgang Borchert, are: the story of the Rady Radi and the story of "hour Kitchen" Die Küchenuhr and the story of "The mice sleep at night" Nachts schlafen die Ratten doch The story of "two men" Zwei Männer. It is a book group 47 has been selected works by Friedrich Henrich "Wolfdietrich Schnurre" story "Dafna" Das Begräbnis and Heinrich Paul Heinrich Böll story "grain non-countable" Die ungezählte Geliebte story Alamadhak Der

Lacher "and outfit Ischinger Ilse Aichinger story of" street
theater "Das Fenstertheater" but Peter pixels Peter Bichsel
story of San Salvador.



ملخص الرسالة

الاسم : هشام محمد إبراهيم مطوع

عنوان الرسالة : المقومات الفنية للقصة القصيرة في أدب ما بعد الحرب العالمية

الثانية بين الأدب العربي والأدب الألماني . دراسة مقارنة

التخصص : دراسات أدبية

إن القصة القصيرة في مصر وألمانيا شهدت تحولا كبيرا بعد الحرب العالمية الثانية , حيث شغلت مكانة مائزة بين مختلف الفنون الأدبية . ولقد تأثرت القصة القصيرة في كلا الجانبين , المصري والألماني, بصورة واضحة بالهزيمة الحربية, ففي الجانب الألماني كانت نهاية الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من دمار مادي ومعنوي مؤشرا واضحا على بداية وعي أدبي جديد, الأمر نفسه حدث في الجانب العربي بعد حرب السابع والستين . و عنوانه البحث (المقومات الفنية للقصة القصيرة في أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية بين الأدب العربي والأدب الألماني) حيث تحدد القصد من وراء هذا العنوان في رصد التغيرات التي طرأت على المقومات الفنية الخاصة بالقصة القصيرة في كلا الجانبين, ويجب أن نشير هنا إلى أننا نقصد بالجانب العربي القصص القصيرة المصرية ولا نقصد به القصص العربي على وجه العموم .والرسالة ترصد بصورة

تفصيلية العلاقة بين النواحي الاجتماعية والثقافية من جانب والأدب من جانب آخر, فالدراسات الأدبية لم تعد مقصورةً على الجوانب اللغوية الخاصة بالنصوص, ولكنها انفتحت على غيرها من المجالات المعرفية الأخرى, فلم يعد بإمكاننا أن نتحدث عن موقف لغوي خالص أو موقف اجتماعي خالص. وقد قسمت الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول :- الفصل الأول: به تعريف موجز للأدب المقارن ومدارسه المختلفة, وكذلك أهم المصطلحات والمجالات المعرفية المرتبطة بالدراسات المقارنة, وختم هذا الباب بعرض للسياقات السياسية والاجتماعية في كلا الجانبين. الفصل الثاني : دار هذا الفصل حول المفاهيم المتعلقة بالسرد والقصة القصيرة. الفصل الثالث : ينقسم هذا الفصل إلى قسمين, يتناول القسم الأول الجانب التطبيقي العربي، ويتناول القسم الآخر الجانب التطبيقي الألماني, وقد تناولت الدراسة التطبيقية في الجانب الألماني أعمالاً لستة كتاب, حيث عرضت الدراسة قصة "فرانس كافكا" في انتظار العدالة " Vor dem Gesetz الذي يتعرف القارئ العربي من خلالها على المقومات الفنية للقصة القصيرة الألمانية قبل الحرب العالمية الثانية, ثم عولجت أربع قصص لفولفجانج بورشرت, Wolfgang Borchert هي : قصة رادي Radi و قصة "ساعة المطبخ Die Küchenuhr وقصة " إن الفرن تنام ليلاً " Nachts schlafen die Ratten doch وقصة "Zwei Männer . رجلان " ومن

كتاب المجموعة 47 تم اختيار أعماله لـ فريدريش شنوره Wolfdietrich " Schnurre" قصة " الدفنة Das Begräbnis "ولهينرش بول Heinrich Böll قصة " الحبية غير المعودة Die ungezählte Geliebte " وقصة Der Lacher " والمضحك ولألزى آيشنجر Ilse Aichinger قصة "مسرح الشارع " Das Fenstertheater " ولبيتر بيكسل Peter Bichsel قصة سان سلفادور.