رسالة دكتوراة حول:

الفن القصصي عند فاروق خورشيد:



دراسة نقدية

جامعة المنصورة - كلية الآداب -
قسم اللغة العربية - 2001
إشراف د. حلمي بدير

محمد عبد الحليم غنيم

© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة ل

www.nashiri.net

© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للكاتب

نشر إلكترونيا في يناير 2004

المحتويات

مقدمة

- **الباب الأول: فن القصة القصيرة عند فاروق خورشيد**

الفصل الأول /مرحلة التكثيف الشعري والرمز

الفصل الثاني / المرحلة الدرامية وبناء القصة القصيرة

- **الباب الثاني :فن الرواية عند فاروق خورشيد**

الفصل الأول /النص التراثي وقالب الرواية

الفصل الثاني /الرواية الشعرية

الفصل الثالث /شعرية الرواية القصيرة

- **الخاتمة**
- **ببليوجرافيا**
- **المراجع والمصادر**
- **السيرة الذاتية للكاتب**

المقدمة

الأديب فاروق خورشيد كاتب عربى مصرى غزير الإبداع متنوع الإنتاج، لـــه إســـهاماته فـــى مجالات الإبداع الأدبى والنقدى والإذاعى والتراث الشعبى، كتب فى جميـــع فنـــون الأدب المعروفـــة تقريبا، القصة القصيرة والرواية والمسرحية الطويلة والقصيرة وقصص الأطفال والـــدراما الإذاعيـــة والبرامج الإذاعية الثقافية والصحافة والدراسات الأدبية والنقدية حول فنون الأدب والتراث الشعبى .

ويبدو أن شهرة فاروق خورشيد كدارس وباحث فى التراث الشعبى والسيرة الشعبية على وجـــه الخصوص، فله حولها خمسة كتب [1]إلى جانب دراسات أخرى حول الأدب الشعبى بصورة عامة يبدو أن ذلك قد طغي على شهرته كاتبا مبدعاً فى فنى القصة القصيرة والرواية، على الرغم من أنـــه هـــو الجانب الأساسى فى إبداع الكاتب الذى يعتز به، ولا يقبل ألا يعرف به.

ولفاروق خورشيد أربعة وخمسون كتاباً منشوراً موزعة ما بين الدراسات الأدبية والنقدية والأدب الشعبى والقصة القصيرة والرواية والمسرح وأدب الكلمة وأدب الرحلات وأدب الطفل[2] يمثل الإبـــداع الأدبي الجانب الأكبر منها فله فى الرواية والقصة القصيرة ستة عشر كتاباً، وله فى المسرح أربعة كتب وله فى أدب الكلمة كتابان [*] وله فى أدب الطفل عشرون كتابا.

وسنقتصر فى دراستنا هنا على إبداع فاروق خورشيد فى فنى القصـــة القصـــيرة، دون أن نـــدرج القصص التى كتبها للأطفال لأنها تستحق دراسة مستقلة ومنهجاً مغايراً فى البحث.

نشر فاروق خورشيد أول قصة قصيرة له عام 1948 بمجلة الكشـــكول الجديـــد تحـــت عنـــوان " العذاب" [3] وهى قصة يستلهم فيها المؤلف أحداث سيرة الظاهر بيبرس، وقد أعاد نشرها فـــى مجلـــة القصة عام 1964 [4]، إلا أنه لم ينتظم فى النشر والكتابة إلا بداية من عام 952، حيث واظب على نشر قصصه القصيرة فى المجلات الأدبية المعروفة فى ذلك الوقت، فأثمر ذلك على ظهور أول مجموعـــة قصصية له عام 1961 تحت عنوان [الكل باطل] وليس المقصود هنا اســـتعراض أعمـــال الكاتـــب والتأريخ لمواقيت صدورها، ولكن أردنا أن نؤكد على أصالة جانب الإبداع القصصـــى لـــدى الكاتـــب وسبقه على جوانب إبداعه الأخرى، فقد أصدر حتى الآن : ست مجموعات قصصية قصيرة، وفى مجال

---

[1] –ألف خورشيد العديد من الدراسات حول الأدب الشعبى، وله فى مجال السير الشعبية وحدها الكتب التالية :فن كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك مع الدكتور محمود ذهنى) –أضواء على السيرة الشعبية –السيرة الشعبية –السيرة الشعبية العربية – –أدب السيرة الشعبية .

[2] –انظر ببليوجرافيا متصلة بمؤلفات فاروق خورشيد بعد خاتمة الرسالة .

[*] –" كلمات فى الحب" و" حديث النفس " جزءان وهما نثر فنى أقرب إ لي الشعر المنثور .

[3] – سيد حامد النساج، دليل القصة المصرية القصيرة، الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1971، ص 11 .

[4] –مجلة القصة، العدد الخامس، السنة ا لأولى، مايو 1964، ص 116 – ص 124

الرواية أصدر إحدى عشرة رواية، تتجه فى معظمها إلى الاستفادة من التراث بشكل أو بآخر، وتشكل هذه المجموعات الست وتلك الروايات الإحدى عشر مادة هذا البحث.

[2]

وعلى الرغم من وفرة الإبداع القصصى لدى فاروق خورشيد واتساع الفترة الزمنية التى كتب فيها هذا الإبداع، إذ يمارس كاتبنا إنتاج الفن القصصى منذ نصف قرن ولا يزال ينتج حتى هذه اللحظة، على الرغم من كل ذلك، فأننا سنلاحظ قله الدراسات النقدية التى تناولت هذا الإبداع، كما أنه لم تتوفر حتى كتابة هذا البحث دراسة مستقلة تنفرد بدراسة إبداع فاروق خورشيد أو جانب منه على الأقل. .

وتقتضى الأمانة العلمية أن نعرض لهذه الدراسات السابقة، التى استفاد منها الباحث لا شك فى ذلك، على أننا سنقتصر على أبرز تلك الدراسات وخاصة تلك التى قام بها نقاد معروفون..

كان الدكتور أحمد كمال زكى أول من التفت إلى قصص فاروق خورشيد القصيرة بعد صدور المجموعة الأولى مباشرة، فلاحظ اعتماد القصص على اللغة الشعرية والرمز واستخدام الأساطير وتيار الوعى لذلك فهو أقرب إلى أسلوب فوكنر، فيقول " وفاروق خورشيد ينفعل حتى يكاد انفعاله أشبه بحمى عارمة وهنا تكون عبادته منفذا لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التى تطل دائماً من وراء فكره المتواثب، ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحب " تكنيك الفوضى " مازجا بين أبعاد الزمن قاطعاً الحدث كى يبرز الحركة النفسية وهكذا من خصائص العمال الغنائية ومن أهم ما بطبع القصيدة المعاصرة " [1]

وتبدو أهمية دراسة أحمد كمال ذكى فى اكتشافه لاقتراب قص خورشيد القصيرة من القصيدة المعاصرة لغلبة الطابع الغنائى عليها .

وقد التقط الدكتور السعيد الورقى الخيط فى دراسته المعنونة بـ" اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر " ليؤكد على الفكرة ذاتها، فأدرج فاروق خورشيد - من خلال تحليله لنماذج من مجموعته القصصية الأولى "الكل باطل" - على رأس أصحاب "تيار الوعى والواقعية الفردية فى القصة القصيرة" مع كل عبد الفتاح رزق و عبدا لعال الحمامصى وحسن البندارى .، إذ "يمثل فاروق خورشيد أكثر كتاب القصة القصيرة فى مصر تناولاً للحديث الذاتى، وهذا الحديث يمتاز الذاتى عنده بأنه فكر منظم غير منطوق [2].

وقد تناول الدكتور عبد الرحمن مبروك قصص فاروق خورشيد القصيرة أيضاً فى كتابه "الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (1967 - 1984) ، وذلك من خلال تحليله المجموعة الثانية "القرصان والتنين" وأعد خورشيد أحد الكتاب الذين حاولوا التجديد فى بناء القصة

[1] - أحمد كمال ذكى: دراسات فى النقد الدبى، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، بدون تاريخ / ص 215

[2] - السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1984، ص 292

القصيرة قبل عام 1967، فيصف قصة القرصان والتنين "فيقول" فهذا العمل أيضاً تخطى إشكالية التقليد ، بل استشرف أيضاً الواقع الحياتى ليجسده بالوسائل التعبيرية التى كتب لها مواكبة الشكل الجديد ،وإن كانت هناك بعض القصص التى تعتمد على البداية أو العقدة والحل أو النهاية لكنها تجاوزت المرحلة الواقعية حيث تحمل روح التخلص من إشكالية التقليد بتكثيف الحدث ذاته". [1]

وأما فى مجال الرواية فقدم الأستاذ يوسف الشار ونى أول دراسة عن الفن الروائى لدى فاروق ورشيد وذلك ضمن كتابه "نماذج من الرواية المصرية" عندما تناول بالتحليل رواية (على الزيبق) تحت عنوان "على الزيبق بين السيرة والراوية" حيث درس العلاقة بين الرواية والسيرة الشعبية، وكيف وظف خورشيد الأخيرة روائياً ، ليس فى على الزيبق فحسب ،بل فى عمليه السابقين "سيف بن ذى يزن" و " مغامرات سيف بن ذى يزن " أيضا ، وقد توصل الشار ونى إلى أن " محاولات فاروق خورشيد فى هذا المجال ليست كلها فى مستوى واحد. [2]

وبالمقارنة بين ما قام به خورشيد فى"على الزيبق" وعمليه السابقين، فيرى أنه قدم فى " مغامرات سيف بن ذى يزن. " مضموناً معاصراً إلى جانب الشكل الروائى المعاصر، أى أنه أسقط همومنا المعاصرة على ما أمده به المصدر من وقائع وأحداث ، بينما اقتصر فى كل من "سيف بن ذى يزن" على إضاءة المعاصرة على بعض الجوانب الفرعية للمضمون دون أن يمس جوهرة.[3]

وإذا كان الشار ونى قد توقف عند راوية "على الزيبق" فإن أستاذى الدكتور حلمى بدير فى كتابه "أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث" يتوقف عند رواية "مغامرات سيف بن ذى يزن " لكاتبنا ، وذلك فى سياق الفصل الخامس من الكتاب المذكور الذى خصصه لأثر سيرة سيف بن ذى يزن فى الرواية المصرية، فأكد على الاختلاف الواضح بين نص السيرة ونص الرواية ، وأن صياغة فاروق خورشيد للسيرة الشعبية فى شكل روائى معاصر لا يغنى عن النص الأصلي للسيرة إذ "أن إعادة صياغة السيرة الشعبية بأسلوب وشكل معاصرين، عمل يثرى التجربة الروائية ويقرب المتلقى من تجاربه الشعبية السابقة، ولكنه لا يصلح مادة لدراسة الأدب الشعبى يعتمد عليها، لتكون بصورتها الكاملة تحت يد الدارسين تطرق أبوابهم إذ أن النص الشعبى المتوارث لاتكمن قيمته إلا فى هذا النوع من الأسلوب والراوية والحشو والزيادات والأشعار الركيكة وغير الركيكة واللغة الفصحى المحرفة أو العامية المفصحة. [4]

غير أن هذه الصياغة الجديدة لسيرة " سيف بن ذى يزن " أنتجت لنا شكلاً جديداً يحمل مضامين وتقنيات روائية معاصرة، فمن ناحية المضمون فإن المؤلف استغل محتوى المغامرات " فجعلها تبدو وكأنها جزء من حلم كبير، أو أضغاث أحلام ،أ وفى بعض مراحلها الكثيرة نوعاً من

---

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر 1967–1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1989،ص 55.

[2] –يوسف الشار ونى: نماذج من الراوية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977ص47.

[3] – يوسف الشار ونى : المرجع نفسه، ص 46،47.

[4] – حلمي بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1986، ص 161 .

الكابوس بحيث تصلح كتفسير نفسى لما ترتب على هروب منية النفوس بابنها من الملك سيف. ومن خلال هذا الحلم تتكشف بعض المعارف التى يسعى الملك سيف مدفوعا بحب الاستطلاع لمعرفتها، وهو شعور لا يصاحب المتلقي عند الإطلاع على نص السيرة الشعبية بأحداثها وهو أيضاً نوع من التكنيك الروائى، نجح المؤلف به فى استيعاب المغزى من المغامرات التى تعرض لها الملك سيف.. لا لإثبات شجاعته فحسب، ولكن لإثبات إصراره وسعيه– شأن الإنسان بصفة عامة - نحو المعرفة. " [1]

أما على مستوى الشكل فقد لاحظ الدكتور حلمى بدير أن المؤلف استعان بعناصر الشخصيات الروائية جمعياً فى السيرة ومزج - كما فعل فى المضمون - بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الأسطورية، وإجمالا فإن رواية " مغامرات سيف بن ذى يزن" قد صيغت صياغة جديدة تتلاءم مع العصر فى مضمونه، وفى محتواه، وفى أهدافه، وفى لغته وأسلوب، وهو أسلوب ينبئ عن دراية باللغة يختلف عن أسلوب السيرة. [2]

ويبدو أن روايات فاروق خورشيد التى استلهم فيها التراث الشعبى بشكل مباشر كانت اكثر حظاً من رواياته الأخرى ومجموعاته فى القصص القصير على سواء، فقد عاد الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك فى رسالته للدكتوراه التى ظهرت فى كتابه تحت عنوان "العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر -دراسة نقدية ،1914–1986" لدراسة روايات فاروق خورشيد فتوقف عند روايتى "سيف بن ذى يزن" و "على الزبيق" ليخلص إلى أن خورشيد بهاتين الروايتين يمثل المستوى الأول فى توظيف الشكل الشعبى حيث تأتى الرواية "فى هذا المستوى أقرب إلى صياغة الليالى والسيرة الشعبية فى شكل روائى"[3]

وإذ نلاحظ هذا الاهتمام براويات الكاتب التى ظهرت فى الستينات والتى استلهم أو وظف فيها السير الشعبية العربية، فإن روايات الكاتب الأخرى كانت أقل حظا فى التناول النقدى والمتابعة، لدرجة أن بعضاً منها لم يلق متابعة نقدية واحدة حتى الآن، فلم تصدر أية دراسات عن كل من "خمسة وسادسهم" و "إنها تعبر تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن" وعند استعراض الدراسات التى تناولت روايات الكاتب ، لا نجد أكثر من دراسة نقدية أو متابعة للرواية، فيما عدا رواية "وعلى الأرض السلام" التى حظيت بثلاث دراسات، وأحدثها لأستاذى الدكتور حلمى بدير وسيكون من الإطالة فى هذه المقدمة الوقوف عند هذه الدراسات جميعها، وإن كنا أشرنا إليها فى صلب البحث، لذلك سنكتفى بالإشارة إلى دراستى كل من الأستاذ سامي خشبة والدكتور حلمي بدير.

لقد كانت دراسة سامى خشبة "السير الشعبية محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال فاروق خورشيد " الدراسة الوحيدة التى تناولت رواية "حفنة من رجال" على الرغم من ظهور طبعتين لهذه

---

[1] – حلمي بدير: المرجع نفسه، ص 163

[2] – حلمي بدير، المرجع السابق، ص 166، 167.

[3] – مراد عبد الرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر – دراسة نقدية 1914– 1986، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص 224

الراوية حتى الآن. وقد أكد سامى خشبة على استفادة خورشيد من سيرة الظاهر بيبرس فى بناء الراوية شكلاً ومضموناً فقال "ومن يعرف سيرة الظاهر بيبرس المصرية العربية سيكتشف بسرعة العلاقة التحتية بينها وبين رواية "حفنة من رجال" [1]

أما دراسة الدكتور حلمى بدير لرواية" وعلى الأرض السلام" الواردة فى كتابه روايات من مصر - تجارب فى النقد التطبيقى" فتبدى لنا أهميتها فى اعتمادها منهجاً نقدياً ينطلق من التركيز على العناصر التيمية فى العمل الروائى بوصفها الأساس فى البناء الفنى والشكل الروائى ، وهو منهج لا يتعارض مع المنهج الذى انطلق منه الباحث فى هذه الدراسة عن أعمال فاروق خورشيد القصصية كذلك لايتعارض مع المنهج الشكلى بصورة عامة، فعند توما تشيفسكى - على سبيل المثال- "المبدأ الموحد فى البنية القصصية هو فكرة عامة أو تيمة".[2]

وقد انطلق الدكتور حلمى بدير فى دراسته لرواية "وعلى الأرض السلام" من تيمة رئيسية أو فكرة عامة، هى مصر فى الرواية، فأشار إلى هذه الفكرة فى مقدمة الكتاب فقال " هذه روايات مصرية أو روايات مصرية أو روايات من مصر، هدفها جميعاً محاولة إيقاظنا من ثباتنا العميق الذى لازلنا نعيش فيه".([3]) ثم فى موضع آخر "هذه روايات مصرية بها هموم الفلاح المصرى والعامل المصرى، والمثقف المصرى ، والسياسى المصرى ، هى هموم أولاد حارتنا" [4]. ولم يقف الدكتور حلمى بدير فى رواية "وعلى الأرض السلام" عند التيمة الرئيسية وحسب، فتعرض أيضاً للتيمات الفرعية أو الجزئية كتيمة التراث الشعبى " والمعروف العربى هو شغل فاروق خورشيد الشاغل، بشقيه الرسمى والشعبى، وهو شغوف بالبصمة المصرية الخاصة به" [5] وقد ربط الدكتور حلمى بدير بين التيمة وبناء الرواية الفنى من حيث الشكل السردى والأسلوب واللغة،أما نحن فقد استفدنا من هذا المنهج استفادة كبيرة عند دراستنا لقصص خورشيد القصيرة فى الباب الأول ولرواياته فى الباب الثانى،كما سيظهر فى صلب البحث ولابد من الإشارة فى نهاية هذا العرض إلى أن رواية "الزمن الميت" حظيت بمقالتين جادتين الأولى للدكتور شكرى عياد، تحت عنوان "هجاء الزمن الميت" حيث أكد فيها على الربط بين أحداث الرواية وسيرة فاروق خورشيد الذاتية" قد يزيد ارتباكنا ولايخفى،حين نلاحظ أن الحدود تكاد تنمحى بين الكاتب فاروق خورشيد وبطل روايته".[6] أما المقالة الثانية فكانت للدكتور أمين العيوطى تحت عنوان " تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق فكانت للدكتور أمين العيوطى تحت عنوان " تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق خورشيد" وقد اتفق فيها مع المقالة الأولى على وجود علاقة بين أحداث الرواية وسيرة الكاتب الذاتية، غير انه من جهة أخرى أكد على أثر تيار الوعى فى

---

[1] -سامى خشبة: السير الشعبية العربية محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال فاروق خورشيد، مجلة فصول، المجلد الأول، ع2، القاهرة، 1981،ص.

[2] -تزتيفان تودروف وآخرون : القصة الرواية المؤلف – دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص 150.

[3] - حلمى بدير: روايات من مصر – تجارب فى النقد التطبيقى، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 8 .

[4] - حلمى بدير: المرجع نفسه، ص 9 .

[5] - حلمى بدير: المرجع السابق، ص 75 .

[6] - شكرى عياد: هجاء الزمن الميت ، مجلة الهلال، ع 11، نوفمبر 1990 ، ص 30 .

بناء الرواية ، حيث نجد أصداء لعوليس جيمس جويس والمحاكمة لكافكا ، " وفى هذا قد يجد القارئ أصداء لعوليس جويس الذى لايتجاوز الحدث فيها يوماً واحداً ،مثلما يجد أصداء لأسلوب جويس المتميز فى استخدامه لتيار الوعى أو الجو الكابوسى فى محاكمة كافكا". [1]

[3]

كانت تلك أهم الدراسات التى تعرضت لبعض أعمال فاروق خورشيد، الكاتب الروائى، والسؤال الذى يطرح نفسه الآن لماذا اختيار موضوع " الفن القصصى عند فاروق خورشيد " موضوعاً للبحث ؟ وهل تستحق أعماله فى القصة القصيرة والرواية أن يفرد لها بحث مستقل ؟

يزعم الباحث أن أعمال فاروق - فنه القصصى - تستحق أن يفرد لها مثل هذا البحث المستقل، والذى وضع له عنوان (الفن القصصى عند فاروق خورشيد دراسة نقدية) وذلك للأسباب والدوافع التالية :

1- تميز إنتاج الكاتب وتنوعه حيث الميل إلى التجديد فى الشكل والبناء وذلك باستخدام تقنيات جديدة فى القصة القصيرة والرواية على السواء .
2- يثير إنتاج الكاتب فى القصة القصيرة والرواية الكثير من القضايا النقدية كتداخل الأنواع الأدبية والتأثر بالتراث السردى القديم من خلال استلهام أشكاله ولغته وتقنياته.
3- قله الدراسات التى تناولت أعمال الكاتب على الرغم من تميزها باعتراف النقاد أنفسهم الذين تناولوا بعض هذه العمال، فضلا عن ذلك فبعد نصف قرن من الإبداع المتواصل لم تصدر عند الكاتب دراسة مستقلة تتناول مجمل أعماله فى الرواية والقصة القصيرة ومن ثم كانت ضرورة هذا البحث.
4- تبقى بعد ذلك مغامرة البحث وحب المعرفة وتجريب منهج نقدى تفرضه أعمال الكاتب ذات الاتجاه التجديدى على مستوى الشكل والمضمون.

وإذا كانت هذه الدوافع أو الأسباب تبدو مقبولة - فى رأى الباحث - لاختيار هذا الموضوع، فإن ثمة سؤال آخر وهو (لماذا الاقتصار على دراسة القصة القصيرة والرواية على الرغم من تنوع إنتاج الكاتب الإبداعى ؟ والإجابة فى بساطة أن دراسة واحدة لا تكفى لدراسة جميع جوانب إبداع الكاتب الإبداعي ؟ والإجابة فى بساطة أن دراسة واحدة لا تكفى لدراسة جميع جوانب إبداع الكاتب المختلفة، حيث أن كلا من المسرح وأدب الأطفال على سبيل المثال تستحق دراسة مستقلة، هذا فضلاً عن إنتاج خورشيد فى مجال الدراسات الأدبية والتراث الشعبى، يستحق أيضا دراسة منفصلة بمنهج مستقل، وفوق كل هذا فان المادة التى يتناولها البحث المائل مادة كبيرة بما فيه الكفاية، حيث يتناول البحث ست

[1] - أمين العيوطى: تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق خورشيد، مجلة الهلال، ديسمبر، 1990، ص 98 .

مجموعات قصصية تضم اكثر من سبعين قصة قصيرة وإحدى عشرة رواية ما بين قصيرة وطويلة يتكون بعضها من جزأين، وقد فرض علينا هذا الاتساع فى المادة الروائية على وجه الخصوص اللجوء إلى مبدأ الانتقاء،وذلك عند تناولنا روايات الكاتب التى يوظف فيها التراث الشعبى فى الفصل الأول من الباب الثانى.

[4]

ينطلق الباحث فى دراسته لأعمال فاروق خورشيد فى مجال القص من رؤية للعمل الأدبى مؤداها أن العمل الأدبى تشكيل جمالى باللغة يصنعه منهج " مؤلف " بهدف توصيل رسالة ما إلى المتلقى، إذن هناك النص الذى لا يتأتى من فراغ، وهناك المؤلف وهناك المؤلف وهناك المتلقى فهذا ثالوث متشابك ومترابط،فلا يمكن دراسة واحد منه دون التعرض إلى الآخر.

والنص الأدبى عند فاروق خورشيد - قصة قصيرة أو رواية - نص منقح، فهو نتاج لنصوص أخرى أو إعادة إنتاج لنصوص سابقة على حد قول أصحاب نظرية التناص، إذ يستلهم الواقع المعاصر من ناحية والماضى من ناحية أخرى،بل إنه قد يستعير لغة نصوص أخرى قديمة وحديثة على السواء، لذلك كانت دراسة النص الأدبى عند فاروق خورشيد بوصفه وحده لغوية مغلقة لا تكفى، كما أن دراسة هذا النص دراسة مضمونية أو أيديولوجية لا تكفى أيضا.

لهذا رأى الباحث أن يستخدم منهجاً نقدياً يتناسب وهذه النص المفتوح ويغطى دراسته من الداخل والخارج معاً، من هنا كانت محاولة الاستفادة كم جميع المناهج النقدية التى تتناول العمل الأدبى من الداخل دون إغفال للمناهج التى تتناوله من الخارج.

أما المنهج الذى تناولت به أعمال فاروق فيتمثل فى الانطلاق من الشكل، ونقصد بالشكل هنا العمل الأدبى فى مظهره الخارجى الملموس حيث أن " الشىء الملفوظ وتحليله يشكلان ميدان النقد الأدبى[1] كما يقول أحد أبرز نقاد هذا المنهج، ثم الاستعانة بالمناهج النقدية الأحداث المتمثلة فى السيميولوجيا والتناص ونظرية الأنواع الدبية، هذا بالإضافة إلى المناهج التى تمس العمل الأدبى من الخارج كالمنهج التاريخى وسيرة الكاتب الذاتية.

[5]

ويرتبط باستخدام هذا المنهج الصعوبات التى قابلت الباحث، وهى صعوبات ترتبط بالمادة المدروسة وطبيعة أعمال الكاتب، فثمة مادة أدبية متسعة ومتنوعة، شديدة التباين، ما بين قصة قصيرة تقترب من القصيدة، ورواية طويلة، ورواية تعيد صياغة التراث الشعبى ورواية تستلهم هذا التراث وتعيد صياغته برؤية تعبيرية،وهذا التباين فى الأنواع الأدبية حيث لكل نوع أدبي حدوده وبناؤه الفنى الهاص به،ولفته أيضا، مما تطلب من الباحث أن يقرا قراءات موسعة حول هذه الأنواع الأدبية وقراءة نماذج أدبية سواء فى الآداب الغربية ام فى الأدب العربى .

[1] – وليم . جى . هاندى : القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى، ترجمة الدكتور شفيع السيد، مكتبة الشباب، القاهرة، 1979، ص58 .

وإلى جانب ذلك فرض انفتاح أعمال خورشيد على التراث العبى كالسير الشعبية وألف ليلة وليلة والتراث الفرعونى والدينى، وانفتاحها أيضا على التراث الغبى، فرض ذلك على الباحث أن تقرأ بشكل وسع فى هذا التراث، فكان لا بد من قراءة السير الشعبية العربية التى أعاد صياغتها فى بعض رواياته أو استلهمها ، قراءة العهد القديم والعهد الجديد وأعمال الكتاب الذين أثار إليهم ورشيد (هنري ميلر وكافكا و كامى).

وفوق كل ذلك تعد نصوص خورشيد شديدة الصعوبة، حيث يخرج فيها عن البناء التقليدى للقصة والرواية،لذلك تطلبت بعض النصوص قراءاتها عدة مرات.

ومع تقديرى للدراسات السابقة التى تناولت أعمالا مفردة لفاروق خورشيد، فقد استفدت منها لا شك فى ذلك، كما هو واضح فى صلب البحث فإنني أضيف هنا صعوبة أخرى هى قله هذه الدراسات السابقة، لأنه لم توجد من بينها دراسة واحدة شاملة لأعمال الكاتب أو لأحد فنون القصة عنده، وإذ نكتفى بهذه الصعوبات التى واجهت الباحث والتى اعتقد أن فصول البحث سوف تفصح عنها، فنقول إن هذه الصعوبات جميعاً قد ذللت والدليل على ذلك الانتهاء من هذا البحث الذى بين أيدينا، والذى جاء فى مقدمة وبابين وخاتمة.

الباب الأول : فن القصة القصيرة عند فاروق خورشيد

وقد قسمته إلي فصلين،يمثل كل فصل مرحلة متميزة لدى الكاتب.

الفصل الأول: مرحلة التكثيف الشعرى والرمزى .. تناولت فيه المجموعات الثلاث الأولى "الكل باطل" و "القرصان والتنين" و "حبال السأم" حيث يميل خورشيد بالقصة نحو بناء القصيدة الشعرية فيستعين بتقنيات الشعر وتيار الوعى والرمز.

أما الفصل الثانى : المرحلة الدرامية وبناء القصة القصيرة، فقد تناولت فيه دراسة المجموعات الثلاث الأخيرة "المثلث الدامى" و "كل الأنهار ر" و "زهرة السلوان" حيث تخلص خورشيد من أثر البناء الشعرى فى القصة ومال بها نحو الصيغة الدرامية حيث تبدو القصة محكمة البناء ذات صراع درامى وشخصيات محدودة ومغزى واضح.

والباب الثانى : فن الرواية عند فاروق خورشيد

وقد قسمته إلى ثلاثة فصول:

فى الفصل الأول : النص التراثى وقالب الرواية، تناولت خورشيد التى تعالقت مع نص تراثى قديم بشكل مباشر، ونظراً لاتساع المادة المدروسة فى هذا الفصل فقد اكتفينا بدراسة ثلاثة نماذج روائية بصورة مفصلة يمثل كل نموذج مرحلة من مراحل توظيف الكاتب للتراث السردى القديم، فكانت دراسة رواية "سيف بن ذى يزن" لتمثل المرحلة الأولى حيث يعيد الكاتب صياغة النص التراثى القديم وفق رؤية تسجيلية تغلب فيها العناصر التراثية على البناء السردى ورواية "ملاعيب على الزيبق" لتمثل

المرحلة الثانية فى توظيف الكاتب للتراث السردى، يقيم الكاتب توازنا بين الأبعاد التراثيـــة والأبعـــاد الحضارية،فهو لا يعيد صياغة التراث بقدر ما يسقط هذا التراث على الحاضر والواقع المعاش.

أما رواية [حفنة من رجال] فتمثل أقصى مراحل تطور الكاتب فى توظيف التـــراث ن حيـــث ينقض الكاتب هذا التراث ليقدم بناء سرديا جديداً يعيد صياغة الحاضر وينقده دون إغفـــال الماضـــى، وذلك وفق رؤية تعبيرية .

وجاء الفصل الثانى : " الرواية الشعرية " لتناول فيه روايتى "خمسة وسادسهم" و "الزمن الميـــت" اللتين تشكلان فى مجموعهما سيرة ذاتية للكاتب، بوصفها روايتين شعريتين حيث يستعين فيها الكاتـــب بتقنيات الشعر كالصورة والرمز وتيار الوعى والسيرة الذاتية وأسلوب السرد الـــذاتي وغيرهـــا مـــن مقومات الرواية الشعرية، وقد جعلت لكل رواية محوراً خاصاً أو قسما مستقلاً، إذ يغلب على الروايـــة الأولى "خمسة وسادسهم" تيار الوعى، لذلك أطلقت على هذا المحور " شعرية تيار الوعى " أما الرواية الثانية "الزمن الميت" فيغلب عليها مفهوم السيرة الذاتية، لذلك أطلقت على محورها : شـــعرية الســـيرة الذاتية.

أما الفصل الثالث " شعرية الرواية القصيرة " فتناولت فيه ثلاث روايات للكاتب تتميـــز جميعهـــا بالقصر، أو بالضبط تنتمى إلى فن الرواية القصيرة أو النوفيلاوكان تناولي لهذه الروايات فـــى إطـــار معيار الرواية القصيرة كما حددها النقاد فى الآداب الغربية وذلك مـــن خـــلال الوقـــوف عنـــد أبـــرز عناصرها الجوهرية : المحتوى والحبكة والشخصية .

وفى الخاتمة لخصت أبرز النتائج التى توصل أليها البحث وقد أعقبت كل ذلك بقائمة بالمصـــادر والمراجع الأساسية التي اعتمدت عليها فى صلب البحث.

وبعد، فقد أقدم الباحث على دراسة هذا الموضوع المتعددة الجوانب مدفوعاً بحماس المبتـــدئ، فإن كان قد قصر فى أحد الجوانب، فلعل الرغبة الصادقة فى البحث والمعرفة تغفر له هذا التقصـــير، وإن ظهرت لهذا البحث حسنات، فإن الفضل فى ذلك إلى المشرف الأستاذ الدكتور حلمى بدير، الـــذى بدير، الذى بذل جهداً مغنياً فى المراجعة والتدقيق والتصويب والتوجيه– طوال ست سنوات–ولا يســـع الباحث وقد أنجز البحث على هذه الصورة إلا أن يقدم له خالص الشكر والتقدير، آملا من ناحية أخرى أن يستمر هذا التوجيه فى بحوث أخرى فى المستقبل إن شاء الله والله الموفق.

الباب الأول:



فن القصة القصيرة
عند فاروق خورشيد

تمهيد :

نتناول فى هذا الباب قصص فاروق خورشيد القصيرة من خلال مجموعاته القصصـــية المنشـــورة والمخطوطة التى وصلت حتى الآن ألي ست مجموعات هى حسب صدورها :

- الكل باطل – القرصان والتنين – المثلث الدامى – حبال السأم – كل الأنهار – زهرة السلوان

وسوف يوزع هذا الباب على ثلاثة فصول ، يمثل كل فصل مرحلة من مراحل تطور فن القصـــة القصيرة عند الكاتب.

فى الفصل الأول الذى وضعنا له عنوان " مرحلة التكثيف الشـــعرى والرمـــز " تناولنـــا فيـــه المجموعات الثلاث الأولى حيث غلبة الصيغة الشعرية على القصة مما كان له أثر الواضح فىتفكـــك البناء، واستخدام لغة شعرية مكثفة واللجوء إلى استخدام تكنيك تيار الوعى والرمز.

وفى الفصل الثانى الذى جاء تحت عنوان "المرحلة الدرامية وبناء القصة القصـــيرة" تناولنـــا المجموعات الثلاث الأخيرة ، حيث تمثل هذه المرحلة نضج القصة القصيرة لدى الكاتب مـــن خـــلال ميله إلى البناء الدرامى المحكم دون التخلى عن أثر الصيغة الشعرية. .

الفصل الأول : مرحلة التكثيف الشعرى والرمز

توطئه :

يقول فاروق خورشيد فى شهادته عن تجربته فى القصة القصيرة : " .. وقد بدأت تجاربى الأولى تعيش بين عالمى الشعر والقصة ، ولكن كان من الواضح إننى افتقد ملكه الوزن تماما وشيئا فشيئا حلت كتابه القصة عندى محل الشعر الذى لا املك أداته ، وربما اثر هذا فى فهمى القصة ورؤيتى لها وما زال مؤثر حتى اليوم "

أدلى الكاتب بهذه الشهادة لمجلة فصول عام 1982 ، وكان فى ذلك الوقت قد اصدر مجموعاته القصصية الثلاث الأولى ، موضوع هذا الفصل ونحن إذ نصور هذا الفصل تلك الشهادة لا نستبق الأحكام النقدية أو ننساق تماما وراء ما يقوله الكاتب عن نفسه ، بيد أن الاستقراء الواعي لهذه المجموعات الثلاثة ، بل وبعض قصص المجموعات الأخرى التي ظهرت فيما بعد تعضدها هذه الشهادة . والباحث فى هذا الفصل مستعينا بإجراءاته النقدية ومنظورة النقدى يحاول الكشف عن تجليات الشعر وعناصره الشعرية فى قصص الكاتب بوصفها سمات مميزة لتجربه الكاتب وأسلوبه ومؤكدة على شعرية النثر أو القصص التي تؤكد أبيته ولا تخرجه عن نوعه السردى .

مقدمة أولى :

شعرية النثر

تنطلق هذه المقدمة من التأكيد على مفهوم الشعرية التى هى سمه أو خصيصة لا تتعلق بالشعر دون النثر ، بل يمكن أن تكون اكثر التصاقا بالنثر من الشعر . ففى هذا العصر الذى يشهد تداخل الأجناس الأدبية واشتباكها ما عدا الشعر يحتفظ كما كان بفروق تجعله غريبا عن النثر أو مضادا له ، أي أن الفرق بين هذين الجنسين لم يعد فرقا فى النوع ، بل هو الآن تمايز فى الدرجة ، يمكن للنثر حين يحفظ لنفسه مسارا مفاجئا أن يختلط بالشعر يتبل بلهبه الغائم ، ويدخل فى احتدام من التضاد البهى" .[1]

ولا نريد أن نغالي فنزعم (وردزوث) انه " لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أي فرق جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف الموزون " [2]

[1] – د/ على جعفر العلاق ، الشعر والتلقى ، دراسات نقدية ، دار الشرق للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان ، 1997 ص 171

[2] – على جعفر العلاق: الشعر والتلقى ، دراسات نقدية ، دار الشرق للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان ، 1997 ص 171

وهذا ما رفضه كوليردج بشدة . لكن يمكن القول مع ياكسبون " أن الحدود التي تفصل بين العمل الشعرى والعمل غير الشعرى متقلبة ومتغيرة اكثر من الحدود الإدارية لأقاليم الصين " [1]

لقد تداخلت الحدود الآن بين الشعر والنثر ، واختلطت بعنف وحميمية و صار النص مزيجا شديد التعقيد والترابط لخصائص تبدو متباعدة ، حتى بات من الصعب وجود شعر مطلق كما أن الرواية ذاتها قد أصبحت فنا غير خالص تماما ، فهى لا تكتفى بخصالها النثرية حين تسعى إلى تنمية متنها الحائي بل تلامس وهج الشعر وتفترض بعضا من شمائله .

إن ما يطلق شرارة الشعر فى نص ما ، ليس ما فيه من " تجانس وانسجام وتشابه وتقارب ، بل نقيض ذلك كله " [2] .والنثر لا يبتعد كثيرا عن تخوم الشعر ، كما أن الارتفاع بمكونات الأداء النثري يعنى الاندماج فى فضاء الشعر وممكناته ، وهذا ما يؤكده نفسه حين يقول " كبار أسياد النثر كانوا تقريبا دائما شعراء أيضا ، سواء بشكل علنى أو فى السر وفى الطوية فقط ، وإننا لا نكتب نثرا جديدا إلا بالقياس إلى الشعر ، لان النثر ليس سوى حرب مستمرة مع الشكل الشعرى " [3]

وإذا كانت المقولات السابقة تؤكد على عدم تداخل الحدود بين الشعر والنثر فإن ذلك لا يعنى تميز اللغة الشعرية عن لغة النثر ، فهذا ياكسبون الذى يرى أن الحدود متداخلة ومتقلبة بين الشعر والنثر " يحدد النثر أساسا على انه بناء كنائى تقوم بنيته على مبدأ المجاورة ، فيما يحدد الشعر أساسا على انه بناء استعارى تقوم بنيته على مبدأ المشابهة ، كما يحدد مجلى الشاعرية فى كون الكلمة تدرك بوصفها الكلمة لابد يلاعن شيئا مسمى ولا كانبثاق للفعل" [4]

ويرى جان كوهين فى بناء لغة الشعر أن الشعر - على عكس النثر - ينهض على خلق المألوف اللغوى وعلى المجاز والاستعارة[5] ولعل باختين اكثر من تحدث بإفاضة عن الفرق بين الشعر والنثر وذلك " كم خلال المقابلة بين الصورة الشعرية المتولدة والمشكلة من اللغة وبين الصورة الروائية الملتحمة بالتنوع الكلامى والتعدد اللغوى والصوتى والمتشكلة فى هذا التنوع والتعدد كما يقابل بين اللغة الشعرية الخالصة المقدسة غير الاجتماعية وغير التاريخية وبين لغة النثر الفنى النسبية الاجتماعية التاريخية " [6] .

وسيطول بنا المقام إذا استعنا بآراء كثير كم النقاد فى الغرب والعالم العربى فى المسألة ، ولذا نكتفى بما يقوله نور الدين محقق عندما يصطفى للغة الشعرية ميزات ثلاثة تميز بما عن لغة النثر " ولعل أول ما يثير فى اللغة الشعرية كونها لغة واحدة وفريدة

---

[1] -رومان جاكبسون : ما الشعر ، ترجمة ، د/ بسام بركة ، مجلة العرب والفكر العالمى ، ع 1 ، بيروت ، شتاء 1988ص 6

[2] - كمال أبو ديب : فى الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1987 ، ص 28

[3] -فريد ريك نتشيه : العلم المرح ، ترجمة وتقديم حسان أبو رقية ، محمد الناجى ، دار أفريقيا الشرق الدار البيضاء ، ص 107

[4] - نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد ، دار الحوار، دمشق، 1994، ص 192 .

[5] - جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، 1993 ، ص .

[6] - نقلا عن نبيل سليمان : فتنة السد والنقد ، مرجع سابق ، ص .

تتأسس انطلاقا عن ملفوظ[1] منغلق على ذاتيته حسب تعبير مخائيل باختين بحيث لا يمكنها أن تنتقل بصدق إلى عالم الشاعر وحدة وفريدة تتأسس انطلاقاً من ملفوظ منغلق على ذاتيته حسب تعبير مخائيل باختين بحيث لا يمكنها أن تنقل بصدق إلا عالم الشعر وحدة وفق منظورة الذاتى المرتبط أساسا بتجاربه الشخصية وهى تبعاً لذلك لغة تأملية غير تحليلية ، تقول الأشياء كما تنغرس فى ذهن الشاعر ومن ثم تأتى مطلقيتها وفى كثير من الأحيان صفتها النبوئية التى لا تحتمل وجودا آخر غير وجودها ، ولا تحمل فى طويتها إلا صوتا واحدا لا يقبل الانقسام ، وهذه اللغة غالبا ما تتحقق اعتمادا على لعبة التداعى الحر." [2] " وثانى الأشياء التي تسير فى اللغة الشعرية هو إنها لغة طفولية لا تقيم للعقل المنطقى حسابا " [3] .

" أما ثالثة الصفات التى تميز اللغة الشعرية عن لغة النثر فهى كونها لغة الحلم بامتياز فى حين أن لغة النثر هى لغة الواقع " [4] .

بدأنا هذه المقدمة بالحديث عن تداخل الشعرى والنثري ، وانتهينا إلى التفريق بين الشعر والنثر ، وهذا ما نطمح إليه فى الأساس ، لان تداخل الشعر بالنثر لا ينفى تميزهما كنوعين أو جنسين فى نظرية الأنواع الأدبية وإجمالا هما مسألة شائكة مازالتا تثير الأسئلة أكثر ما تجيب عنها وتحسمها ، فلا يوجد نوع أدبي نقى أو ثابت فقد " أصبحت مقولة ثبات الأنواع وكذلك مقولة نقائها من المتجاوزات حاليا، بعد أن أثبتت الدراسات الحديثة بطلانها ، ولكن هذا التجاوز الذى طالما خلق مكانه متوالية من التساؤلات ". [5]

---

[2] – نور الدين محقق: أصداء السيرة الذاتية، قصيدة النثر فى الرواية، مجلة الآداب، ع(7 ، 8) أغسطس 1997 ، ص 24.

[3] – نور الدين محقق: المرجع نفسه ، ص 24.

[4] – نور الدين محقق: المرجع نفسه ،ص 25.

[5] – رشيد يحياوى : نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا للشرق ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1994 ، ص 104 .

مقدمة ثانية

شعرية القص

أن اقتراب القصة القصيرة منذ نشأتها وحتى الآن من الشعر أمر لا خلاف عليه ، حيث تتواجد عناصر مشابهة فى النوعين ، القصة القصيرة والقصيدة الشعرية ، مثل وحدة الانطباع والتكثيف والإيجاز قد لمس نقاد القصة القصيرة ومؤرخوها فى الغرب هذا التقارب " لأن ظهور القصة القصيرة كفن أدبي منتشر فى أوربا وأمريكا يصادف ظهور تلك الظاهرة الحضارية المسماة بالحرية الرومانتكية ، فيبدو ان هناك سببا قويا يؤيد الملاحظة الشائعة التى تقول أن القصة القصيرة أساسا شكل أدبي رومانتيكى ، وهى تعتبر الشكل النثرى الرومانتيكى الأصيل ، ولأنها عادة ذات نطاق محدود ، واتجاه شخصى ، فهى تعادل القصيدة الغنائية فى الشعر ، كما تعادل الرواية الملحمة الشعرية " [1]

ولا يتوقف التشابه بين القصة القصيرة والقصيدة عند الإيجاز [ذات نطاق محدود]أو الذاتية [اتجاه شخصى] كما تشير الفقرة السابقة ، بل هناك اللغة والأسلوب كما يشير ميشال بوتور فى حديثه عن شعرية الرواية وهو ما ينطبق بدرجة اكبر على القصة القصيرة ، وان الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع وحسب ، بل بمجموعها ، ونحن نعلم جيداً أن هذه المقاطع التى نعتبرها لأول وهله شعرية عند كبار الروائيين أمثال بلزاك وستاندال ودوستويفسكى ، لهى مرتبطة ارتباطا وثيقاً بغيرها من المقاطع وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها ، وهى مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القدم ألا وهو الأسلوب ، أي بالضبط ما يسمح بالتعرف الكاتب ، وتميزه عن غيرة والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية ."[2]

وتسلمنا الفقرة السابقة ألي وجوب تحديد المقصود بشعرية القص سواء رواية أم قصة قصيرة ، فثمة فرق واضح بين شعرية اللغة الروائية أو القصصية وشعرية الرواية أو القصة القصيرة ، فالأولى تتكئ على المطابقة بين لغة الشعر الاستعارية ولغة القص ، من استخدام للمجاز أو التكرار أو الإيقاع وغيرها من تقنيات الشعر، وهذا بالضبط ما تنبه أليه كثير من النقاد المهتمين بشعرية الرواية والقصة القصيرة مثل صلاح فضل ونبيل سليمان واعتدال عثمان ، وخيرى دومة وغيرهم .

يقول نبيل سليمان " تحت وطأة الحداثة الشعرية ن وللفكاك من أسر الرواية التقليدية واستجابة لنظر نخبوى مضبب وربما لغير ذلك أيضا ساد مفهوم خاص لشعرية الرواية ينحد فى شعرية اللغة بما فى ذلك من لعب الشعر الحديث العربى والعالمى بالمجاز والاستعارة والكناية وبما يعنيه أساساً من علاقات جديدة بين مفردات جديدة ومجددة مما لا تؤطره البلاغة التقليدية ، وهكذا وعلى يد الرواد واكثر فاكثر من نص إلى نص ، جاء دهان الرواية الحديثة ، على البلاغة الجديدة المتأسسة فى الإنشائية الجبرانية ، وشرع الغموض يلف اللغة والصورة بأطواق مع هذين النقيضين الكثافة والمجانية

---

[1] – آيان رايد :القصة القصيرة، ترجمة د. مى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1990، ص 59 .

[2] – ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات دار عويدات، بيروت ، 1982، ص 34 .

، وعلى الرغم مما تحقق بهذا الرهان من إنجاز تعبيرى وتخيلى إلا أن ذلك ظل فـــى حـــالات كثيـــرة يفارق الطبيعة الروائية كما كان المر مع الرواية التقليدية والبلاغة التقليدية " [1]

الناقد فى الفقرة السابقة يأخذ على الرواية اتكائها على لغة شعرية لا تضيف إليها شـــيئا ســـوى الغموض والابتعاد بها عن شعرية القص أو ما يسمى فـــى مصـــطلحات الشـــكلاينين بأدبيـــة الأدب " فالشعرية بهذه النسبة تعنى الشعر ، أما الشعرية الروائية فنسبها هو الأدبية ، أى شعرية الرواية هى أد بيتها ، وهذا ما ينقل القول فى عناصرها جميعا – وليس فى العنصر اللغوى وحـــده – نقلـــة أخـــرى وكبرى [2] وهذا ما يؤكد ناقد آخر عند حديثه عن شعرية الرواية عند مؤنس الرزاز " الشعرية التـــى يحاول هذا البحث تفحصها هى ذلك الجموع الذى يخرج بالنثر من عادته االموروثة ، ويشحنه بما ليس متوقعاً منه ، حيث تصبح لغة النص هائجة ، مفاجئة ، مراوغة تعج بهوة الجســـد ، ومـــاء الحلـــم ، وفوضى الحواس "[3]

وإذا جئنا الى القصة القصيرة وجدنا أنها تتفق مع القصيدة الغنائية فى إطارها المحدود عادة وفى اتجاهها الذاتي ، كما أشرنا من قبل ، ولكن عندما تكون القصة القصيرة ممثلة فى تيار الوعى ، فـــان الاتفاق بينها وبين القصيدة الشعرية يضحى اكثر اتساعاً وتنوعاً أما تيار الوعى ، ولماذا تيار الـــوعى بالذات ؟ فلأن مادة بحثنا – قصص فاروق خورشيد فى هذه المرحلة – يغلب عليها هذا النـــوع مـــن القصص أضاف ولعل هذا ما لحظه أول النقاد الذين تعرضوا بجدية لقصص خورشيد ، يقـــول أحمـــد كمال زكى فى معرض تناوله النقدى لقصة " سوارس " من مجموعة [الكل باطل] أولى مجموعـــات فاروق خورشيد القصصية " هناك طرافة فى التكنيك ، ففاروق خورشيد لا يقص ، ولكن عينه اللاقطة تمر مروراً ذكياً هنا وهناك .. فى وقت واحد إلى أمام وخلف .. ويمين ويســـار ، حتـــى لنتوقـــع أن عاصفة توشك أن تقوم لتنفجر ، ولكن هذه العاصفة لا تقوم مطلقا ، ثم نتبين أنها موجودة فعلاً فى كل كلمة وكل عبارة وكل إشارة ، وهو يعلم بهذا فيتكئ عليه ويدور بنا ويدور فى مشاهد تبـــدو ســـاذجة تسجيلية وإن تكن الحقيقة تكشف بين الحين والحين عن وعى معين ، قم يضيف " وهذا الأسلوب – فى رأيى – لا يختلف عن أسلوبه فى محاولاته الأخيرة لكتابة القصة الرمزية والقصة التى تعتمد على شتى الأساطير " [4]

وإذا كانت الفقرة السابقة ، لم تقل صراحة ، أن قصص خورشيد تنتمى إلى تيار الوعي فإنها تقول ذلك ضمناً وتؤكد حقيقة أخرى هى اتجاه ورشيد إلى القصة الرمزية التى تشابه مع قصة تيار الـــوعى فى الأسلوب أو التكنيك على حد قول الناقد كما سنرى فى مجموعتيه الثانية والثالثة " القرصان والتنين " و " المثلث الدامى " .

---

[1] –نبيل سليمان: الحداثة الروائية، مجلة القاهرة، فبراير ومارس ، 1997 ، ص 97 .

[2] – نبيل سليمان: المرجع نفسه

[3] – على جعفر العلاق: الشعر والتلقى ، دراسات نقدية ، مرجع سابق ، ص 173 .

[4] أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى، دار الأندلس ، بيروت ، د.ت ، ص 214، 215 .

على أية حال استطاع الناقد أن يلمح بوضوح اقتراب قصة فاروق خورشيد وأسلوبه من الشعر فهو " ينفعل حتى يكون انفعاله أشبه بحمى عارمة ، وهنا تكون عباراته منفذاً لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التى تطل دائما من وراء فكرة المتوثب ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحب تكنيك الفوضى " مازجاً بين أبعاد الزمن ، قاطعاً الحدث كى يبرز الحركة النفسية ، وهذا من خصائص الأعمال الغنائية و ومن أهم ما يبع القصيدة المعاصرة .

وفى الحقيقة نلحظ أنه فى اعتماده على الإيقاع والتصوير والجمل القصيرة ، المتوازنة يمكن أن يكون شاعراً ، بل هو يبدو كذلك حتى فى قصصه التى صدر بها ، باسم الواقعية واعتبرت فى نظر نقادنا من القصص الكاريكاتورى " [1]

ولعل الفقرة السابقة تؤكد على شيئين فى قصص خورشيد أولها لجوئه إلى تيار الوعي وثانيها اقتراب قصصه من الأعمال الغنائية وعلى وجه الخصوص القصيدة المعاصرة ، بل يمكن إضافة شىء ثالث وهو اقتراب قصصه الواقعية من الشعر أيضاً ويحسم د.السعيد الورقي قضية انتماء قصص خورشيد إلى أسلوب تيار الوعى ، فيضعه على رأس مجموعة من الكتاب ممثلا لما أسماه [تيار الوعى والواقعية الفردية] وإذا حاولنا أن ندرس تيار الوعى فى القصة القصيرة فى مصر فلا بد أن نقف قليلا عند البدايات الأولى والتي كان فيها تيار الوعى قريباً من الحديث الذاتى الذى يأتى من خلال لأحداث والمواقف الحوارية ، كتعقيب غير ملفوظ من الشخص خلال لحظات التفكير الصامت " [2] وفاروق فى رأيه يمثل هذه البدايات الأولى لتيار الوعى فهو " اكثر كتاب القصة القصيرة فى مصر تناولا للحديث الذاتى ، وهذا الحديث عنده يمتاز بأنه فكر منظم غير منطوق " [3]

وقد تناول السعيد الورقى فيما بعد قصص خورشيد التى تمثل هذا الاتجاه من خلال مجموعة [الكل باطل] دون أن يتعرض لمجموعته الثانية [القرصان والتنين] ضمن تيار الوعى والواقعية الفردية مستخلصاً نتائج واضحة فى علاقة هذا النوع من القص بالشعر ، وكذلك سماته الفنية وأسباب نشأته ، فيقول عن قصة تيار الوعى " وقصة تيار الوعى أساساً قصة نفسية ، تعتمد على التداعى الحر والممارس عند أطباء علم النفس وعلمائه وهى بهذا وثيقة الصلة بانسياب أحلام اليقظة ورمزية لغة الأحلام ولذلك عندما اتجهت قصة تيار الوعى إلى رصد تموجات اللاوعى كانت انسحاباً من الوعي إلى اللاوعي فى لغة أسطورية " [4] أما عن علاقتها بالشعر" فمن الوهلة الأولى ندرك التقارب بين قصة تيار الوعى وبين القصيدة الشعرية من حيث اشتمالها على وحدة عضوية كاملة من ناحية ، ومن ناحية أخرى لأن قصة تيار الوعى تعتمد على اللغة الشعرية المكثفة بما تشبعه من موسيقى خارجية ومن موسيقى داخلية عضوية " [5]

---

[1] – أحمد كمال زكى : المرجع السابق ، ص 215 .

[2] السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب المعاصر فى مصر ، دار المعارف، القاهرة ، 1985، ص 291 .

[3] – السعيد الورقى: المرجع السابق ، ص 292.

[4] –السعيد الورقى: المرجع نفسه، ص 305.

[5] – السعيد الورقى: المرجع نفسه، ص 301.

وإذا كان السعيد الورقى قد وضع خورشيد ضمن تيار الوعى والواقعية الفردية أو بالضبط ممثلاً لبدايات تيار الوعى فهو " أقل اهتماما بالحديث الذاتى من (عبد الفتاح رزق) ويقل عنه فى درجة التلقائية ، فان الدكتور محمود ذهني يرى أن فاروق خورشيد يتميز بأسلوبه الشاعرى الذى جعل بعض النقاد يطلقون على قصصه اسم " شعر منثور " والواقع أنا لو أخذنا الشعر – لا من حيث الوزن وحده – ولكن من حيث أن الشعر من الشعور ، أى القدرة على صب المشاعر والعواطف والانفعالات فى ألفاظ وجمل نستطيع نقلها كاملة إلى الملتقى فيشعر بمثل ما شعر به الكاتب ، وينفعل بقدر ما انفعل ، فهنا نستطيع القول بأن أسلوب فاروق خورشيد يؤدى هذه المهمة بنجاح ، ثم هو مع كل هذا يمكن أن يأخذ سمة الشعر حتى مظهره الشكلى " [1]

والآن وبعد هذا الطواف مع نقاد فاروق خورشيد أصبح من المسلم به انتماء خورشيد إلى تيار الوعى من ناحية والاستعانة بالرمز والأسطورة من ناحية ثانية ثم أخيراً تجلى الشعر فى قصصه عامة من ناحية ثالثة ، وهذا ما يدفعنا إلى أن نتناول نظرياً علاقة القصة القصيرة بالشعر من خلال تداخل الأنواع فى النظرية الأدبية المعاصرة مختتمين هذه المقدمة القصيرة عن شعرية القص قبل الشروع فى تحيل قصص الكاتب موضوع هذا الفصل تحليلاً نقدياً مفصلاً .

والواقع أن إدوارد الخراط الروائي المعروف والناقد المجتهد يعد أول من كتب فى موضوع تداخل الأنواع ، أقصد القصة القصيرة بالشعر من خلال كتابيه [الحساسية الجديدة] و [الكتابة عب رالنوعية] ولأن أداءه فى الكتابين متشابهة حيث تصب فى النهاية فى التأكيد على فكرة تداخل الأنواع ، والثورة على تقاليد القص التقليدى فإننا يعنينا ما أسماه فى كتابه الأخير بـ [القصة / القصيدة] ، وهو مصطلح دبجه الخراط ليوصف نوعاً من الكتابة القصصية الجديدة يعد هو نفسه رائدها ، مارسها مجموعة من الكتاب الجدد مثل ناصر الحلوانى ومنتصر النقاش ، واعتدال عثمان ، وغيرهم ، إذ يقول " ما أسميه [القصة /القصيدة] فى النهاية اقتراح بتسمية شكل أو نوع له قسماته التى حاولت أن أشير إليها بقدر ما يسعنى من الدقة أولها :الو جازة إذ أن شق القصيدة فى ب القصة / القصيدة] يتطلب قدراً من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية (حتى لو كان فى تراثنا وتراث غيرنا كم من القصائد المطولات، فكم فيها من جوهر الشعر فى ركام القوالب وحشد الزوائد وثانيها:الكثافة والتركيز وهى قرين الوجازة والزهد فى الحشو والإسهاب وثالثها:إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء ، أما أهمها وأفعلها ولعلها المعياد فى النهاية سيادة السردية بأى من مفاهيمها وأشكالها ومساربها الخفية والمعلنة ، ولعل من المهم أن " القصدية – أى ما يقصد أليه الكاتب قصداً لها اعتبارها – عبى خلاف ما يقال عادة " [2]

والواقع أن مفهوم الخراط للقصة القصيدة يعيبه حرفية التطبيق ، إذ يخص به مجموعة محددة من الكتاب من ناحية وضيق المفهوم وعدم اتساعه من ناحية أخرى ، فما الذى يمنع أن تكون القصة

[1] – د. محمود ذهنى : مقالة مخطوطة عن مجموعة حبال السأم، ص 5.

[2] – إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية (مقالات فى ظاهرة "القصة – القصيدة" ونصوص مختارة) ، دار شرقيات القاهرة، 1994، ص 15.

القصيرة طويلة ، ومع ذلك تتميز بالشعرية وإلا كيف يصف هو نفسه رواياته بأنها قصيدة شعرية ، ورغم ذلك يبقى لإدوارد الخراط اتساع مصطلحه لأى نوع من أنواع القص دون الوقوف عند قصة تيار الوعى وحدها ، كما هو الحال عند السعيد الورقى .

وإذا كان السعيد الورقى قد ربط بشكل مباشر بين قصة تيار الوعى والقصيدة ، فإن صلاح فضل مثل نبيل سليمان قد وجد هذا التداخل بين الشعر والقصة القصيرة عامة وكذلك الرواية من خلال اتكاء النوعين الأخيرين على تقنيات التى تدفع بالقصة القصيرة أو الرواية إلى ذروة الفن القصصى وذلك من خلال تناوله لأعمال طه حسين وإبراهيم عبد المجيد وبعض كتاب القصة فى الإمارات فى كتابة " شفرات النص " فيفرق بين شعرية القص وشعرية القصيدة قائلا " من الفروق الدقيقة بين شعرية القص وشعرية القصيدة أن ما ينجح فى إحداهما – لا لالتصاقه بطبيعة التقنية – لا ينتظر له أن يوظف بنفس الكفاءة فى الجنس الآخر ومن المعروف مثلاً أن التكرار من صميم شعرية القصيدة فى مستوياتها المختلفة ، الإيقاعية والدلالية ، فإذا ارتكز عليه القصاص ، أخفق فى توليد التأثير المطلوب " [1] ويرى أن أبرز ملامح الحداثة فى شعرية القص هو " توظيف العناصر المرئية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية والوصول بها لدرجة الرمز الفنى من ناحية أخرى ، بما يعدد معناها ويبدد نثريتها ويمنحها وجوداً مزدوجاً خصبا هو من صميم أدبيتها "[2] وواضح أنه يقترب فى ذلك من مفهوم الشعرية عند باختسين وتودروف .

وعندما يتناول قصة دعاء الكروان لطه حسين ، يجد أن شعرية القص " تعتمد على تكرار الصيغ ، وهو أبرز ميزة لغوية لشعر ، وترتكز على الجمل الانفعالية فى الخطاب مثل التعجب والاستنكار ، وتعد الى استثارة الجو الدينى المقدس بتلبية الحجيج " [3] .

إذا الأمر لا يتوقف على مجرد استخدام تقنيات الشعر فى لغة القصة ، بل يتعدى ذلك إلى عناصر أخرى مثل الصورة وضمير المتكلم وغيرها من تقنيات هى ألصق بطبيعة الشعر.

ولعل دراسة خيري دومة المعنونة بـ " تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة " اكثر الدراسات تناولاً لعلاقة القصة القصيرة بالشعر فى استفاضة وعمق ، ويهمنا ما قاله الباحث فى القسم النظرى من دراسته المذكورة ، حيث يقول " حين نتحدث عن ما قاله الباحث فى القسم النظرى من دراسته المذكورة ، حيث يقول " حين نتحدث عن غنائية القصة القصيرة أو غنائية الرواية ، فنحن لا نتحدث عن الشعر الغنائى بما فيه من خطاب مباشر من المتكلم إلى القارئ ، أو بما فيه من موسيقى شعرية ووزن وقافية مثلاً ، بل نتحدث عن سمات من قبيل : – أن للشاعر الراوي – مؤدى الكلام فيها حضوراً طاغياً ، وتأتينا الأشياء عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التى تربطه بالعالم ،

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1 ، 1990 ، ص 210.

[2] – صلاح فضل : المرجع السابق ، ص 208.

[3] – صلاح فضل : المرجع نفسه ، ص 177.

إنه لا ينقل لنا الأشياء فى وجوده الخارجى الموضوعي ، بل يلونها بعاطفته حتى تتحول أعماقا وتدخل فى سياق بنية مجازية وهكذا ينظر إلى الغنائية على أنها إشراق للذات ولحظة اكتشاف .

- أنها لا تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية ، بل تعمل على تكثيف رؤية الشاعر لها من خلال أدوات خاصة ، مثل الإيقاع والمجاز .
- أن العلاقة بين المشاهد الغنائية أو الصور وليست علاقة سببية ، بل علاقة كيفيـــة ولهـــذا فالبنيـــة الغنائية الأساسية مكاينة .
- أن الغنائية مع هيمنة تقنيات تيار الوعى أصبحت جزءاً من القص حيث يمتزج صوت الـــراوى [الشاعر] بصوت شخصياته ، ويتداخلان على نحو يؤدى إلى صعوبة الفصل بينهما " [1]

وبعد يمكن أن نقين مقارنه بين ما توصل إليه دومة وما توصل إليه من سبقه ونحـــص بالـــذكر إدوارد الخراط ، ولا نقول صلاح فضل أو نبيل سليمان أو السعيد الورقى فنجد أن مفهوم دومة لشعرية القص يتجاوز مصطلح القصة القصيدة لأسباب لعل أبرزها أن عناصر شعرية القص عنده ترتبط ببناء القصة القصيرة سواء فى متنها الحكائى أو خطابها القصصي .

وثانيها ارتباط هذه العناصر الشعرية بوجهة النظر أو الراوى وهذا مـــا لا نجـــده عنـــد إدوارد الخراط .

أما ثالثها فإن الغنائية أو الشعرية لا تتوقف عند قصة تيار الوعى فقط ، بل يمكن أن تكـــون فـــى تيار الوعى وغيره من أنواع القصة القصيرة ، فنجدها إلى جانب تيار نتحقق فيما أسماه بالقصة اللوحة وبالقصة السريالية وبقصة الحلقات القصصية ، وفى ذلك يتجاوز مفهوم الدكتور السعيد الورقى الـــذى اكد على ارتباط الشعرية بقصة تيار الوعى فقط دون غيرها .

وأخيراً يمكن القول مع صلاح فضل ونبيل سليمان أن شعرية القصة هنا وفق هذا المفهوم تشـــير الى مفهوم الشعرية الحقيقى التى ما عادت حكراً على القصيدة ، ومن ثم فهى تجعل من كل " رســـالة لفظية أثراً فنياً " [2] على حد قول ياكبسون .

1- مرحلة التكثيف الشعرى والرمز [نظرة تاريخية]

على امتداد ثلاثين عاماً تقريباً منذ بداية الخمسينات وحتى نهاية السبعينات نلتقى بنصوص فـــاروق خورشيد فى هذه المرحلة ، وهى مرحلة شهدت ثلاث تحـــويلات ســـواء علـــى المســـتوى السياســـى والاجتماعى أو على المستوى الأدبى ، أو على المستوى الفردى .

فعلى المستوى السياسى والاجتماعى نقف إزاء مرحلة الخمسينات وبداية الثورة وتطلع المصرين الى النهضة ، والتعلق بأمل جديد وتغيرات فى تركيبة المجتمع ، لعل أبرزها ظهـــور طبقـــة جديـــدة واختفاء الطبقة الإقطاعية ، كما ظهر التحدى على المستوى السياسى والمتمثل فى القومية العربية على يد عبد الناصر والوقوف من جديد فى وجه الاستعمار بداية من تأميم قناة السويس والشروع فى بنـــاء

[1] – خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 70، 71 .

[2] – رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ، 1988، ص 24 .

السد العالى ثم المواجهة مع إنجلترا وفرنسا وإسرائيل وحرب 1956 ، وفى كل هذا كان الـدب نثـراً وشعراً ملاحقا هذه الأحداث فظهر فى ذلك الوقت ما سمى بأدب المعركة، ولعلنا نتساءل ، أين قصص فاروق خورشيد من أدب المعركة ؟ أو على الأقل كيف تفاعلت مع الواقع الاجتماعى فى ذلك الوقت ؟ لعل الفقرة التالية تجيب على جزء من السؤال فى حين يأتى تحليل النصوص كفيلاً بالباقى .

وعلى المستوى الأدبى فى فترة الخمسينات بدأت تظهر أقلام جديدة تكتب لأول مرة وإن كانـت تكونت قبل الخمسينات ، بل وبدأت النشر أيضاً مثل يوسف إدريس وسليمان فياض ، وسـعد مكـاوى وفاروق خورشيد وغيرهم وكان فاروق خورشيد قد نشر أول قصة له فى مجلة الكشكول [1] فى حـين ظهرت قصص مجموعته الأولى [الكل باطل] جميعها خلال سنوات الخمسينيات لتصدر لأول مرة فى سلسلة الكتاب الذهبى فى يونيو 1961 ، أما أماكن نشر هذه القصص فكانت فى مجلات الثقافة والأدب والبوليس والشهر ، وكلها مجلات شهرية وقصة واحدة " سميط " فى صحيفة الشعب ، أما عن تـاريخ النشر فنجد أن أقدم قصة فى المجموعة كانت " يا بدر " نشرت فى مجلة الثقافة فى ديسـمبر 1952 ، أما أحدث قصة فكانت " سوارس " التى نشرت فى مارس 1961وهى القصة التى اختفى بها د. أحمـد كمال زكى واعتبرها " علامة بارزة أو دالة على أسلوب فاروق خورشيد وانتمائه إلى تيار الوعى "[2]

ولعل دراسة سريعة لمضمون قصص الكاتب التى نشرها فى الخمسينيات توضح لنا مدى ارتباط الكاتب بالواقع ، سنلاحظ بداية أن الست عشرة قصة التى بين أيدينا توزع من ناحية الموضوعات على النحو التالى : -

1- موضوع اجتماعي يعالج بأسلوب موضوعى أو ذاتى شخصية فقيرة أو مقهورة ويتضح ذلك فـى قصص [جلدة كتاب- يا بدر – واحدة فى الليل – يا سبحان الله – سميط – حسين أفندى ضـرب الجرس – الست بهية] .

2- موضوع ذاتى يميل فيه الكاتب إلى استخدام المونولوج مثل: [الطريق – الكل باطل – بعد عامين – سوارس – الذبابة – السأم – موعد – حريق ابن رشد] .

3- وتبقى قصة واحدة بعنوان [غادة] حاول فيها الكاتب أن يلتحم بالواقع السياسى إذ تعد مـن أدب المعركة ، قد نشرت فى مجلة البوليس فى 1957/24 ([3]) بعد عام تقريبا من العدوان الثلاثى على مصر 1956 .

إذن من خلال العرض السابق يمكن اعتبار أن الغالب على قصص الكاتب :الواقعيـة ومعالجـة الواقع الخارجى ، فهناك تسع قصص من ست عشرة يمكن أن توصف بأنها قصص واقعية على اعتبار أن قصة مثل [الذبابة] تعد واقعية ويمكن القول أن ثمة تماثل بين اتجاه القصة والأسلوب السـردي أو الرؤية السردية ، فالقصص الواقعية عند الكاتب يغلب عليها السرد الموضوعى بقطع النظر عن نـوع

---

[1] – سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة ، مرجع سابق ، ص 110 .

[2] – أحمد كمال ذكى: دراسات فى النقد الأدبى ، مرجع سابق ،ص 213 ومابعدها .

[3] – سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة ، مرجع سابق ص 110.

الضمير المستخدم سواء أكان متكلماً أم غائباً ، فى حين أن القصص التى تعالج موضوعاً ذاتيا يلجأ الكاتب فيها إلى أسلوب السرد الذاتى ، ومن ثم تيار الوعى أو الحديث الذاتى على حد قول السعيد الورقى .

وباختصار يمكن القول أن فاروق خورشيد فى مجموعة [الكل باطل] أقام نوعاً من التوازن بين الذاتى والموضوعى من حيث الشكل أو المضمون فمن حيث المضمون يظهر الكاتب نحو معالجة موضوعات اجتماعية تخص الطبقة الفقيرة كبائع السميط وبنات الليل والمتهورة كشخصية المعلم فى قصتى [حسين أفندي ضرب الجرس] ، [الست بهية] وفى أغلب هذه القصص نجده قد لجأ إلى السرد الموضوعي ، ومن ثم كان أقرب إلى بناء القصة التقليدى ومن ناحية أخرى عالج الكاتب موضوعات شخصية أقرب إلى السيرة الذاتية التى تخص الكاتب نفسه ممثلة فى شخصية المثقف بصورة عامة كما فى قصص [الطريق] و[سوارس] و [الكل باطل] وفى هذه القصص يغلب السرد الذاتى واستخدام ضمير المتكلم ، ويظهر بشكل جلى تيار الوعى وبداية ظهور الرمز الفنى كما فى قصتى [الذبابة] و [سوارس] .

ولعل قصة [سوارس] كانت بداية لتوجه الكاتب بعد ذلك إلى القصة الرمزية والأسطورية فى مجموعة [القرصان والتنين] التى نشرت قصصها طوال فترة الستينات ، وظهرت ضمن كتاب فى عام 1971 بعد رحيل عبدالناصر .

ففى هذه الفترة – عبر مجموعة " القرصان والتنين" يلجأ فاروق خورشيد إلى الرمز والأسطورة ،لكي يصب رؤيته وموقفه من الواقع والسياسى والاجتماعى فى الستينات، ولذلك أيضا سنجد أن القصص تخلو تقريباً من الموضوعات فيصعب مثلاً تلخيص القصة ، ثمة قصة واحدة فقط هى [حكاية صرصار] يمكن أن نقول عنها أنها تتحدث عن كذا وكذا ومع ذلك يعتمد فيها على الرمز.

ومن ناحية الشكل الفنى يغلب على القصص السرد الذاتى عدا قصتين هما : [الخوف] و [حكاية صرصار] ترويان بضمير الغائب ، ومع ذلك كما أشرت تميلان إلى الرمز واستخدام تيار الوعى ، أما باقى القصص فيستخدم فيها الكاتب أسلوب السرد الذاتى حيث اللجوء إلى ضمير المتكلم ، أو المخاطب هذا إلى جانب الرمز وتفكك البناء القصصى وقلة الأحداث ، إننا تقريبا لن نجد قصة قصيرة ذات حبكة تقليدية فى هذه المجموعة .

ويمكن القول أن فاروق خورشيد كان يقف جنباً إلى جنب مع بعض كتاب الستينات ذوى الاتجاه السريالى ، مثل محمد حافظ رجب ومحمد إبراهيم مبروك ، ولكن انشغال فاروق خورشيد فى هذه الفترة بالرواية وإعادة كتابة السيرة الشعبية والإذاعة ، وكتابة المسلسلات إلى جانب كتابة المسرحية ، والدراسات الأدبية عن الأدب الشعبى – أقول – كل هذا شغل النقاد عنه ، ومن ثم لم يلتفت إلى قصصه فى [القرصان والتنين] رغم أنها لا تختلف عن الاتجاه السائد فى ذلك كما ظهر عن كتاب الستينات وإن كانت أكثر إيغالاً فى الرمز .

وفى السبعينات، بالتحديد فى منتصفها – بدأت فترة جديدة مختلفة عن فترة الستينات ،حيث ظهرت طبقة جديدة من الانفتاحيين أحدثت خللا فى منطوقة القيم الاجتماعية والاقتصادية، وقد تزامن ذلك مع عدم استقرار سياسى، لعل أبرز مظاهره عدم الاستقرار الوزارى "فقد شهد العهد الساداتى الذى استغرق أحد عشر عاما (من أكتوبر 1970 إلى أكتوبر 1981) 18 تشكيلاً وزارياً " [1]

ومن الناحية الأدبية ظهر ما يسمى بجيل السبعينات فى القصة والشعر ، وكان فاروق خورشيد فى ذلك الوقت فى الظل – بعد فصله من الإذاعة المصرية – يكتب ناقما قصص مجموعة [المثلث الدامى] (نشرت قصة المثلث الدامى فى مجلة الكاتب ، عدد ديسمبر 1974) وغيرها طوال فترة السبعينات ليجمعها فى كتاب صغير الحجم عام 1979 ، وكان قد نشر معظم هذه القصص فى مجلات الثقافة والهلال والكاتب ، فى الفترة التى رأس تحريرها صلاح عبدالصبور ، وقد ظهرت فى هذا الكتاب بعض الملامح الاجتماعية لفترة السبعينات من خلال غلبة الأسلوب الرمزى ، ولذلك سيغلب على القصص الإيجاز والتكثيف وانعدام الحبكة والبناء القصصى إلى جانب اللجوء إلى الأسطورة والتهويم قيما وراء الواقع ، ويمكن القول إن قصص [المثلث الدامى] تمثل مرحلة متطورة فى أسلوب الكاتب وفى الوقت ذاته امتداد لقصص المجموعتين السابقتين ، ومن هنا كان اتجاه الباحث إلى دراسة قص هذه المجموعات الثلاث تحت مسمى واحد هو " مرحلة التكثيف الشعرى والرمز " ولنبدأ فى دراسة هذه القصص لنبين كيف تجلى الشعر والرمز فيها فى الصفحات التالية .

- **التحليل النقدى**

على الرغم من تنوع قصص خورشيد بين الواقعية وتيار الوعى والرمز واستلهام الأسطورة ، فإن الطابع الغالب عليها جميعاً هو شعرية القص ، وان جاءت هذه الشعرية الغنائية بدرجات متفاوتة من اتجاه إلى آخر ، بل من قصة إلى قصة ، وكما أشرنا سابقا فإن هذه الغنائية (الشعرية) التى تطبع بها قصص الكاتب تبعدها عن البناء التقليدى للقصة القصيرة، ومن ثم سيكون من العسير الحديث عن حبكة أو شخصية أو غيرها من عناصر بناء القصة التقليدية. ولعل خورشيد فى ذلك يقترب مما أسماه الدكتور حلمى بدير بالرؤية التعبيرية Expressionism حيث" تعتمد إلى تكثيف الفعل والحركة والسياق والجمل والمقررات والتراكيب تبتعد عن المباشرة والنسب التقليدية فى تكوينات العمل الفنى، تستعين بالعادى من الشخصيات والأحداث لتكشف رؤية الواقع، بعيداً عن رتابة الظاهر وتفاهته"[2]. واقتراب قصص خورشيد أو ميلها إلى الرؤية التعبيرية يؤكد على توفر الصيغة الغنائية فى بنائها، كما سيوضح التحليل .

---

[1] – على الدين هلال وآخرون: تجربة الديمقراطية فى مصر (1970-1981)، المكتب العربى للبحث والنشر، ط 2 ، القاهرة 1982، ص105.

[2] – حلمى بدير: المتغير الجمالى القصيرة المعاصرة ، مجلة إبداع ، العدد السادس يونيو، ص 111.

أولا : القصة الواقعية : –

يقصد بالقصة الواقعية عند الكاتب ، تلك القصص اتلى تعالج موضوعاً خارجياً أو محاكيا للواقع ، أو على الأقل يعالج أحداثا شبيهة بالواقع ،على الرغم من ارتباط الواقعية بالرواية حيث تهتم بالواقعية بالوصف الدقيق للحياة اليومية فإن الدكتور حلمى بدير قد وجد أن القصة القصيرة يمكن أن تتسع لها أيضا، سواء على مستوى المكان، أو مستوى الزمان، فيقول: " إذ كانت الواقعية قد اهتمت بالوصف والوصف الدقيق للحياة اليومية مما لايتسع معه إلا العمل الروائى فإننا وجدنا فى النماذج المعروفة من القصة القصيرة، كيف أنها اتسعت لهذا المذهب، وكيف أنها لم تتسع فقط مكانياً Osimplario ولكن زمانياً كذلك Asimpleheart [1]

على أن الواقعية فى قصص فاروق خورشيد – موضوع التحليل – ليست بالواقعية الفجة أو التسجيلية (المحاكاة) ، حيث "تبدو فيها ظاهرة الانعكاس أكثر وضوحاً وعمومية"[2] ولكنها واقعية فردية وهو ما أسماه الدكتور حلمى بدير بالاتجاه الفردى الذاتى، وذلك فى معرض حديثة عن مضمون القصص الواقعى فهو "اتجاه نحو المسائل الدقيقة التى يتعرض لها الفرد وهى من تأثير نفس الأوضاع فى المجتمع من سياسيها واقتصاديها واجتماعيها، ولكنها تتميز بالخصوصية الفردية لا الجماعية المتأثرة، ومن هنا كان مجملها لايمثل اتجاها ، ولكن يمثل اتجاها فردياً يختلف فى إطاره العام من كاتب لكاتب ، وكان التركيز على الفرد أو الشخصية وقصة الحياة ومثالنا هنا أعمال ديفو وديكنز وجين أوستينى وإميلى برونتى " [3]

وتحت هذا الاتجاه الفردى الذاتى كتب خورشيد عدد محدود من القصص فى هذه المرحلة ينتمى معظمها إلى المجموعة الأولى "الكل باطل" ، فى هذا المجموعة نجد القصص التالية:جلد الكتاب – يابدر – غارة – سميط – حسين افندى ضرب الجرس – الست بهية – حريق ابن رشد] ، وفى مجموعة [القرصان والتنين] نجد قصتى [الخوف وحكاية صرصار] وفى مجموعة [المثلث الدامى] نجد قصتين أيضا هما [الزنزانة – الموردة] .

وواضح من نسبة القصص فى كل مجموعة أن الكاتب يتخلى عن التيار الواقعى كلما تقدم فى مشواره الأدبي ، ويكشف لنا التحليل أن واقعية خورشيد ، ليست بالواقعية الفجة أو التسجيلية ، إذ بمرور الوقت ، نجدها واقعية تقترب من الرمز ويغلب عليها مسحة شاعرية ، سواء على مستوى الأسلوب أو الموضوع.

فى مجموعة [الكل باطل] نبدأ بأول قصة نشرها الكاتب هى قصة [يا بدر] ، فنجد الكاتب يروى على لسان الراوى العليم قصة بدر صبى شيخ الحارة الذى يتعرض للإهانة من الكبار والصغار ، ويتلخص حدث القصة الرئيسى فى أن شيخ الحارة يرسل بدراً ليوصل مبلغاً من المال هو عشرة

---

[1] – حلمى بدير : دراسات فى الرواية والقصة، دار المعارف، القاهرة، 1989 ، ص 52 .

[2] – حلمى بدير: الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف ط1 ، القاهرة 1981، ص 16 .

[3] – حلمى بدير: دراسات فى الراوية والقصة، مرجع سابق ، ص 53 .

قروش لزوجته ، وفى الطريق يتعرض بدر لشلة من الصبية يسبونه ويصفعونه على قفاه ، وأثناء سيره يتذكر متا حدث له من إهانات سابقة ، وعندما ينجو من الشلة بصعوبة يكتشف ضياع القروش العشرة التى كلف بتوصيلها إلى زوجة معلمه فيبكى ويجد الحل فى سحب عشرة قروش من تحويشة العمر ، وهى سبعة عشر جنيهاً ، لا يعلم بها أحد سوى الولد صاروخ صبى المقهى ، وفى حجرته التى تقبع تحت السلم أحس أن شيئا قد غاب " كان هناك شىء ناقص ، بل شيئان ، إنهم ثلاثة ومضى كاالمجنون يقلب هنا وهناك ، جلبابه الأبيض والآخر " السكروتة " وقميصه والصديرى ، لم يجد شيئاً ، وهرع لبى مخبأ نقوده .. هناك بجوار عمود السرير ، ودفع البلاطة ولم يجد شيئا " [1] ويكون رد الفعل أن ينتحر بدر بأن يشعل فى نفسه النار .

- " شفت الحكاية دى يا أستاذ ؟
- حكاية إيه ؟
- بدر
- آه .. ماله.. ؟
- حرق نفسه امبارح . " [2]

آثرت مع تلخيص القصة أن أنقل مقطعاً من السرد وآخر من الحوار لنرى كيف أن لغة الكاتب لغة تسجيلية تختلط بالعامية ، بل هى عامية خالصة فى الحوار ، ولا أثر فيها لوجود الشعر .

وإذا كان ثمة شعرية فى النص فهى فى تعاطف الراوى مع شخصية بدر ، وواضح أن لجوء الكاتب إلى السرد الموضوعي عن طريق استخدام ضمير الغائب وسع من نطاق المتن لحكائى ، فاستطاع أن يرسم لنا شخصية بدر فى وضوح واستطاع أيضاً أن ينتقل بالأحداث فى المكان والزمان ليعطى صورة بانورامية للحادة المصرية وفى ذات الوقت يصور القهر الذى تعرض له بدر نتيجة اللامبالاة من شيوخ الحارة والشر من الصبية حين يتعرضون له بالسب والضرب ثم يسرقون ما جمع من مال .

والتعاطف الإنساني مع الشخصيات المقهورة هو الموضوع الرئيسي فى قصص خورشيد الواقعية ، ففي [جلدة كتاب] نجد عباسا بائع الكتب يجلس بجوار سور القبة ، يفشل فى بيع شيء من بضاعته ، ويسعد سعادة بالغة عندما يستطيع تأجير ثلاث مجلدات للراوي وفى قصة [واحدة فى الليل] يصور الكاتب معاناة فتاة ليل تسير ليلاً تحت وطأة البرد القارس ، ترتدى ثوباً قديماً ، تبحث بين المارة وأصحاب العربات عمن يعطيها بعض المال مقابل جسدها ولكنها تفشل فى ذلك ، فثمة ما يمنع إتمام هذه الصفقة الليلة، وفى النهاية لاتجد سوى حارس العمارة الفقير الذى يقدم لها كوب شاي دافئ " ومرت به يصب من الكوز فى كوب صغير .. وقام طويلا رفيعا على رأسه لاسة وشاربه كث غزير وعروق فوق صفحة وجهة تبين ... وهمس :

---

[1] – فاروق خورشيد: الكل باطل ،دار روزاليوسف ، الكتاب الذهبي، القاهرة ، يونيو ، 1961. ص 41 .

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 43

– كوب شاي يبعث الدفء فى المتعبين.

وحرارة تنبعث من الراكية ووسادة تراها بعيدة من قش هي أ ومن حرير .. ماذا يضير وأمسك يدها وهى تسير .... وراح ليل فى ضمير المتعبين .. راح والنهار وشيك . وهى بعد تجلس عند حافة الطريق " [1]

ولعنا نلاحظ فى الفقرة السابقة أن تعاطف الكاتب لايقف عند فتاة الليل ، بل يتعداه إلى التعاطف مع شخصية الحارس، الذى يعد صورة أخرى لفتاة الليل المتعبة.

وفى قصة [سبحان الله] التى كتبها خورشيد بالعامية المصرية نجد موظفاً صغيراً اسمه أحمد يحيى يتعرض للإهانة من رئيسه فى العمل فيكون رد فعله ضرب رئيسه ، وتكون النتيجة طرده من العمل ، والقصة على الرغم من أنها مكتوبة بالعامية من ألفها إلى يائها ، إلا أنها تتميز بسرعة الإيقاع ، وهذا سر شعريتها.

ونتوقف قليلاً عند قصة [سميط] لأنها فى رأيي تمثل القصة الواقعية التي تتوسل بتقنيات الشعر ، كما أنها قنطرة بين القصة الواقعية وقصة تيار الوعي عند الكاتب ، كتب خورشيد هذه القصة ونشرها فى جريدة الشعب فى 1957/2/19 [2] وهى تروى فى تفصيل ما حدث لبائع السميط " مسعود " خلا يوم واحد ، فالروای العليم يتبع مسعوداً بائع السميط منذ أن أخذ السميط وشيعه عباس صبى الفرن بسخريته فتبدأ بجملة " كان اليوم أغبر من أوله " وواضح أنها جملة رغم أنها تقال على لسان الراوي العليم إلا أنها ألصق بالشخصية ، ومن هنا يأتى تماهى الرواية مع الشخصية ، مما يزيد من التأثير والميل بها نحوية ، ومن ثم الاقتراب من الشعر ، ونسير مع الراوي وبائع السميط زي الكرة الذهنية فى قفاه ، فنجده يجلس عند الجامع دون أن يبيع شيئاً ، ويذهب الى الميدان ويجلس هناك فلا يبيع شيئاً أيضاً " وهز رأسه فى تثاقل وهو وهو ينهض من جلسته ينفض التراب عن جلبابه ويسرح بعينه فى الميدان الكبير ، وقد أخذت العتمة تلفه ولكن .. لقد مضت عليه أيام والنحس يلازمه ، ليس يدرى ما الذى حدث ، أهو الهرم قد دب فى أعطافه ، أم هى زائدته الدهنية التى استقرت فوق قفاه تنفر منه الطامعين ، أم هو الكلب ؟ كلب الحاوى العين " [3] ومع ذلك لم يجد أمامه غير البار فاتجه نحوه وهناك وجد الحاوى وكلبه فخرج دون أن يبيع شيئاً ، ولم يبق إلا بار مانولى فيدخل البار ، ويحمد الله أن الحاوى وكلبه غير موجودين ويفتح الله عليه بزبون يطلب من الشراء ، فيقترب وما يكاد يدفع له بالسميط حتى يروى الحاوى فى مقدمة البار يقدم ألعابه وهنا ترجف يده ويتذكر الكلب ، فيذهل المشترى ، وما هى إلا لحظات ويأتى الكلب هاجماً عليه " وامتدت أيد تدفعه ، وهز رأسه ، وادار

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 77 ، 87

[2] – سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة ، مراجع سابق ، ص 110 .

[3] – فاروق خورشيد: الكل باطل ، مصدر سابق ، ص 118 .

للجمع الكبير ظهره ودارت أمام عينيه رؤى ورؤى .. خادم فى منزل ، ثم طاه ، ثم صبى بقال وبائع يا نصيب وأخيراً هذا السبت وفى كل مكان كان أمامه كلب " . [1]

فى الفقرة السابقة يلجأ الكاتب إلى الحديث الذاتى للكشف عن ماضي الشخصية ثم يجعل من لفظ الكلب رمزاً فنياً ، فالكلب هنا رمز للواقع التعس أو للخطر الذى يقف فى وجه بائع السميط ، ونسير مع الروای وبائع السميط الى منزله الأخير حيث تنتهى الرحلة والقصة معاً " وكان أمام حميدة وابنتها فتحية فى هذه الليلة سبت كبير ملئ بالسميط والبيض والجبن للعشاء .. ورجل محموم يهذي دون أمل فى شفاء " [2]

وإذا كان خورشيد قد استعان فى هذه القصة بالمونولوج المباشر والرمز ، فإنه قد فعل الشيء نفسه بصورة أوسع فى قصتي [حسين أفندي ضرب الجرس –الست بهية] و القصة الأخيرة تعد أطول قصص المجموعة ، وأطول قصصه الواقعية أيضا ، حيث تزداد فيها رقعة الأحداث والشخصيات ، ومن ثم فهي أقرب إلى الرواية .

وعندما ما ننتقل إلى القصص الواقعية الموجودة فى مجموعتي [القرصان والتنين] و [المثلث الدامي] وهى على الترتيب [الخوف – حكاية صرصار- الزنزانة – الموردة] نجد أن الكاتب خطا بالقصة الواقعية خطوات أرقى ، فأقترب بها من قصة تيار الوعى من ناحية والقصة الرمزية من ناحية أخرى .

فى قصة [الخوف] نجد الراوي هو بطل القصة ، شخصاً مثقفا محاضراً تزوره فتاه فى شقته ، نفهم من السياق أنها تلميذته ، يقبلها فتنصرف وتتركه وحد ، وعند ذلك تبدأ الأحداث ، لكن أية أحداث ، إنه حدث واحد بسيط ، يقف الراوى وحيداً فى شقته الواسعة ، يجتر ذكرياته ويشعر بالندم والأسى لأن الفتاة تركته ويبحث عن زجاجة الخمر التى تركها الخادم له ، ويشرب وينهار ، ويسمع طرقاً على الباب ، ويختلط الخوف بالعجز ، فلا يستطيع أن يفتح ، وتنتهى القصة عندما يسمع وقع أقدام داخل الشقة ، " .. والحائط يتسع ، دوائر من ظلام تلف كل شئ ، وتأكل كل شئ ، و(رئيفة) لا تسمع نداءك ، صوتك لا يخرج من لسانك ، نبضك يعلو فوق كل صراخ ، والباب انفتح ، وقع أقدام .. وقع أقدام " [3] .

والقصة تكاد تخلو من الحوار ، فهي عبارة عن منولوج طويل ، سريع لاهث ، جمل قصيرة تنساب فى شاعرية ، ولعل هذا أبرز ما فيها من شعر لتبدأ القصة بالمقطع التالى :

---

[1] – فاروق خورشيد : المصدر السابق ،ص 120.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 124 .

[3] – فاروق خورشيد: القرصان والتنين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 94.

"حين اقترب منها .. تأودت وهربت .. وراء المقعد الكبير ، ورأيت ابتسامتها تملأ وجهها الأسمر كله ، وعند العين عبوس ضاحك ، واقترب منها مرة أخرى .. وتأودت ولكنها لم تهرب .. ومددت يدي إلى خصرها فتأودت ، ثم مالت وقبلتها " . [1]

وواضح أن هذا المقطع لا يقف عند سرعة الإيقاع فقط ، بل نجد فيه أيضا التكـرار للكلمـات " تأودت " و" هربت " و" أقتربت " وهو أسلوب سنجده بكثرة فى قصص خورشـيد الأخـرى ، وبـذلك تتجلى شاعرية القصة فى الإيقاع والتكرار إلى جانب استخدام ضمير المتكلم ، فالقصة مرويـة علـى لسان الراوي /البطل ، فإذا أضفنا إلى ذلك اللجوء إلى الحديث الذاتى واستخدام المجاز اللغوي ، كانت هذه القصة بداية اقتراب خورشيد بخطى ثابتة من شعرية القص ، والمقطع التالي من القصة يؤكد مـا ذهبنا إليه :

" والنيل مات وهمد ، والقمر غاب واحترق / وأنا والكأس والذكريات ، وأنا عجوز ، نعـم عجـوز ، الفتاه قالت هذا حين تركتك وذهبت ، هل تنسى .. ؟ وغداً تمسك الكتاب الضخم وتهتز فى المحاضرة ، وأنت تلوك كلام الأقدمين وتلوي لسانك بلغة الفرنجة ، وتهمس فى حنان شعر شكسبير .. ، ورأسـك يملؤها دخان ألف سيجارة ومائة فنجان وكأس الليلة والعيال مبهورون ، وهن باهتات " .[2]

وإذا انتقلنا إلى قصة [حكاية صرصار] فى المجموعة نفسها نجد القصة مروية بضمير الغائـب ، من خلال رؤية سردية ذاتية ، فالراوي العليم يحكى فى تفصيل ما يدور فى ذهن البطل ، وهو يصلى ، بينما تواجهه صورة أمه فى إطار فوق الحائط ، والمشكلة التى تواجه البطل ليست فى الصورة التـى أمامه على الحائط ،بل فى شئ آخر هو وجود صرصار يزحف فى بطئ نحو الصورة ، وكلما اقترب الصرصار من الصورة شرد البطل من صلاته وافرغ لنا تاريخه الشخصى الذى هو عبارة عن سلسلة من النقاق والتملق والدونية إنه باختصار شخصية وضيعة حقيرة ، تماما مثل الصرصار ، وهـذا مـا أراده المؤلف ، من هنا يصبح الصرصار رمزا فنيا فى القصة ، وحكاية الصرصار تعادل حكاية البطل ، والقصة قائمة على الطراع الخارجى بين البطل والصرصار ، فى الظاهر ، فى حين يمكن القول أن الصراع قائم فى داخل البطل نفسه ، فهو بقتل الصرصار، يريد أن يقتل الحقارة فى نفسه " وتطلع فى الصالة فلم يجد أحداً فاستدار وقد لمعت عيناه فى وحشية وانقض على الصورة .. على الصرصار " . [3] .

إذن محك الشعرية فى هذه القصة هو استخدام الرمز ، إلى جانب الارتقاء على رؤية سردية ذاتية ، عز زمن وجودها استخدام المونولوج الداخلي متضافراً مع صوت الراوي العليم.

ونتوقف الآن عند مجموعة [المثلث الدامي] حث نجد ثلاث قصص ، هي على الترتيب [الزنزانة – يا على – الموردة] .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه : ص 87.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 91 .

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 130.

فى قصة [الزنزانة] تبدو لنا القصة لأول وهلة قصه عادية ، مسرح أحداثها زنزانة فى معتقل ، تضم مجموعة من المجرمين فى لحظة من الزمن وهو الليل " عالمنا فى الليل عالم غريب لا يعرف الظلام ، فعالمنا فى الليل عالم ، دائماً مضيء " [1] ، هكذا تبدأ القصة وتتحرك الأحداث من خلال وجود طفل أو شاب اسمه أحمد انضم إليهم ى هذه الزنزانة بسبب اشتراكه فى المظاهرات ، وتكون أزمة الشاب .. كيف يتبول ؟ وأين وسط هذا الجمع ؟ وتتوالى الأحداث ليتعاطف معه الجميع ، فيشعلون له عود الثقاب الوحيد ، والقصة بهذا الحدث البسيط قصة عادية ، قد تبرز شهامة هؤلاء المجرمين أو بعضهم على الأقل ، وربما تؤكد على وعيهم السياسي ، فهذا أبوسريع زعيمهم يصرخ منددا بالضحكات الفاجرة الساخرة من الشاب ، عندما أعلن عن رغبته فى التبول : " .. اخرس الولد أشرف منك ومن أبيك ، خرج يتظاهر من أجلك ومن أجلى ومن أجل ما لا تعرف أنت ولا أنا ، وسجن ، لا سرق ولا قتل ولا حشش ولا سكر.. الولد عظيم ، خذ يا مرسى الكبريت ، أضئ له الزنزانة ليعرف طريق الجردل ، وأقسم من فتح فيه عينه أقتله ، أخرى عينه ، أمزق وجهه بيدى " .[2]

لكن براعة خورشيد الحقيقة تبدت فى شئ آخر ، ألا وهو الاستفادة من أبيات محمود حسن إسماعيل الثلاثة التي صدر بها القصة ، لتتضافر مع أحداث القصة ، فتعطى بعداً عميقاً للبطولة الفردية ، التلميذ الذى يشترك فى المظاهرات من أجل الآخرين ، نقول أبيات محمود حسن إسماعيل :

والديك لما رن فى سطحه صوت نادى اللحن وزاكى النغم
كبر حتى خف من صرحه من نام فى الكوخ ومن لم ينعم
ورتل الأنغام فى صبحه يطرى بها النور ويهجو الظلم

فهذا الديك الضعيف نادى اللحن ، وزاكى النغم ، أثار النخوة والمروءة والشهامة فى أفراد الزنزانة المجرمين ، إن الأبيات بهذا الشكل تصبح جزءاً من نسيج القصة ومن ثم تدفع بشخصية أحمد إلى مرتبة الرمز ، فلو لم يصدر خورشيد القصة بهذه الآبيات للشاعر الكبير محمود حسين إسماعيل لفقدت سر جمالها ، لقد أنقذتها هذه الأبيات من الثرثرة النثرية ، لتدفعها إلى شعرية قصصية ، تمثلت فى إغناء دلالة الحدث والشخصية معاً ، وذلك عن طريق الربط بين صوت الديك فى الآبيات الشعرية وشخصية "أحمد" التلميذ الصغير فى القصة ، فإذا كان الديك قادراً على تحريك النائمين وغير النائمين وهو يرتل الأنغام ، فإن ما قام به التلميذ وماترتب عليه من دخوله الحجز قادراً أيضا على تغيير نفوس المجرمين فى السجن ودفعهم إلى الخير والحق أو على الأقل التعاطف معه .

وفى قصة [يا على] نجد أن الكاتب يصدرا بمقطع طويل على لسان هاملت لشكسبير ، فى حين نجد راوى القصة وهو بطلها ، عامل فى بار بمدينة الإسكندرية يعود من عمله فى آخر الليل ، يسير وسط الظلام فى شوارع المدينة ، يطارده الخوف والبرد والظلام والرياح ، وكلما شعر بالخوف ، أو

[1] – فاروق خورشيد:المثلث الدامى، دار المعارف، القاهرة، 1980 ص 15 .

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 19 .

سمع نباح كلب ، ينادى : (يا على) وهو تعبير يتكرر طوال القصة حتى بعد أن يصل إلـــى منزلـــه ويدخل فى سريره ، وعلى فى الأصل اسم خفير المنطقة التى يسكن فيها الراوي ، المهـــم أن القصـــة تنتهى بوصول الراوي إلى بيته ، وهو طول رحلته يتذكر ما حدث له البار، وهى أحداث قليلـــة لكـــن أهمها أن أحد رواد البار أعطاه بقشيشا كبيراً " أحدهم الليلة ، لم يكن من الإسكندرية ، إنما كان يشرب بكثرة ، ويسود ورقاً أمامه بحروف متعجلة سوداء ، أعطاني بقشيشا ضخما وقال :

فى الإسكندرية عروسة كل البحار ، وكل العصور[1]

لذلك فان الراوي يشرب ، ومن ثم يترنح أثناء الطريق ويصل إلى منزله على هذه الصورة ، لكن ماذا وراء هذا ؟ وماذا يعنى أن يصدر فاروق خورشيد قصته بهذا المقطع الطويل على لسان هاملت :

- أجبان
- أجبان أنا
- من يدعوني وغداً
- من يفلق رأسي "[2]

والواقع أن الكاتب غير موفق فى استخدام هذا المقطع الذى يشير إلى جبن "هاملت" وخوفه ، لكى يجعله متناصا مع خوف الراوي ، ومع ذلك نجد أن الكاتب نجح من ناحية أخرى فى أن يقترب بقصته من الشعر ، ولكن عن طريق تقنيات أخرى غير التناص ، وهناك التكرار المتمثل فى لازمة – يا على – إن على هنا يقترب من الرمز ويبتعد عن مفهومه الأصلي وهو على خفير المنطقة ، إذ أن لفظ على يحمل فى التراث الديني ، مفهوماً رمزياً ، إذ يتكرر فى مراثي الشعبية كنداء استغاثة أو ندبة ، كـــذلك أعطى هذا التكرار نوعاً من التماسك فى نسيج القصة إلى جانب ضبط الإيقاع النثرى .

ومن التقنيات الأخرى التي لجأ إليها الكاتب فى القصة ، اعتماد ضمير المتكلم فاســـتخدم ضـــمير المتكلم ، يجعله راوياً غير محايد ، وغير موضوعي ، فهو بذلك أقرب إلى أنا الشاعر.

فإذا أضفنا إلى ما سبق لجوء الكاتب إلى الإكثار من استخدام الصور المجازية التى تشخص الطبيعـــة والأشياء ، مثل قوله " وتضخم السحاب وتمدد ثم مد غشاوات تحيط القمر ،ثم تأكلـــه جـــزءاً جـــزءاً ، ويذوب القمر وسط السحاب الأسود ، ويسود الظلام المخيف .

- يا على ..

وبدت الظلال ثقيلة مرعبة " [3] فإن هذه القصة تعد اكثر قصص المجموعة اقتراباً من الشعر .

وتستحق قصة [الموردة] وقفة طويلة إذ أنها تتناص مع قصة [خديجة] للدكتور " طه حسين " من مجموعة المعذبون فى الأرض هذا بالإضافة إلى استخدام الكاتب بناءاً سرديا يقوم علـــى تضـــافر

---

[1] – فاروق خورشد: المرجع السابق ، ص 50 .

[2] – فاروق خورشد : المصدر السابق،ص 45.

[3] – فاروق خورشيد: المثلث الدامى ــ المصدر السابق ، ص46.

الحوار الخارجي والحوار الداخلي من خلال الشخصيتين الرئيسيتين فى القصة ، أما الراوي فيقف مثل عين الكاميرا خارج الأحداث .

بالنسبة للتناص يأخذ خورشيد المقطع التالى وهو الأخير فى قصة طه حسين " قالت سيدتها وهى تكفكف دموعها تريد أن تنسجم ، وتثبت صوتا يريد أن ينفطر : لقد أكرهت خديجة إكراها على الزواج ، ومس حياءها النقى ونفسها الطاهرة منه دنس ، لم يستطيع الحب أن يغسله فغلسه الموت .

قال سيد خديجة : وصنع الله لأبويها ، فقد كتب على محبوبة أن تطوف ما عاشت بالدور تصنع لأهلها الخبز ، وكتب على شعبان ألا ينظف يديه ولا ثيابه من الطين [1]

وهذا المقطع يلخص مغزى قصة طه حسين حيث أن إكراه خديجة على الزواج وعفتها فى الوقت ذاته كان سببا فى تعاسة أهلها ، أما هى نفسها فقد استراحت بالموت وتركت لها الشقاء .

وهنا يبرز السؤال لماذا يصدر خورشيد قصته بهذا المقطع من قصة "خديجة" للدكتور طه حسين؟ هل ثمة علاقة بين القصتين ، إن خورشيد يضع أمامنا فى قصته المودرة شخصيتين رئيسيتين هما خديجة وزينب من النساء حاضرتين فى القصة وشخصيتين غائبتين من الرجال هما أحمد أبو أسماعيل وسى عبدالظاهر اللذين يقتلان ، ووضع الشخصيات بهذا الشكل يغرى القارئ بالتطابق بين القصتين ، لكن فى الحقيقة أن خديجة فى الموردة هى النقيض التام لخديجة فى قصة طه حسين – بل على العكس من ذلك يمكن القول أن ثمة تشابه كبير بين خديجة طه حسين وزينب فى قصة الموردة .

إذن أين التناص هنا بين القصتين ؟ يمكن القول أن ثمة تفاعلا نصيا يتبدى هنا فى آلية التحويل أو المعارضة ، فخديجة عند طه حسين فتاة خجولة صامتة حزينة " ... كانت راضية بهذه الحياة باسمة لها على شئ من حزن كان يستقر فى قلبها ويتغلغل فى ضميرها ، ولا يبين منه لسانها حين ينطق ولا وجهها حين يأخذ ما يأخذ من الأشكال ..إنما كانت تخفى حزنها كما يخفى البخيل كنزه " [2]

أما خديجة عند خورشيد فتتحول إلى فتاه تنبض بالحياة والمرح والبهجة لا تخجل من التعبير عن رغباتها ، أو إظهار فتنتها .

" وعادت خديجة تقول وصوتها صابح فيه طراوة السن ، ونداوة الصبح ،وحلاوة العذراء المتفتحة :

- وطلب منى أن أصنع مناديل أخرى ، حتى أستطيع أن أجمع ما اشترى به فستان الزفاف " [3]

على أننا يمكن أن نجد تشابهاً بين زينب فى الموردة وبين خديجة يتمثل ذلك التشابه فى الحزن ، حيث نجد أن زينب حزينة لمقتل زوجها سى عبدالظاهر ، رافضة الزواج من أخيه عبدالستار ، الذى قتله مأجوراً من أحمد أبو أسماعيل .

---

[1] – طه حسين: المعذبون فى الأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهر ة ، 1996 ، ص 80.

[2] – طه حسين: المصدر السابق ، ص 70.

[3] – فاروق خورشيد: المثلث الدامى : مصدر سابق ص 54 .

ولكن باستخدامنا آلية التحويل فى التفاعل النصي " التناص " بين القصتين يمكن القول أن زينب هى النقيض لشخصية " محبوبة " أم " خديجة " فى قصة خديجة لطه حسين فزينب جميلة وردأت شعيرات بيضاء تظهر فى رأسها أما محبوبة فقبيحة جداً .

على صعيد آخر ثمة تشابه كبيراً بين أجواء القصتين يتمثل فى الفقر والبيئة الاجتماعية ، قصة خديجة تدور فى الصعيد فى قرية فقيرة وأسرة فقيرة .

" خديجة وأمها محبوبة وأبوها شعبان وإخوتها الصغار " تخدم خديجة فى منزل أحد الأثرياء ، أما قصة الموردة فتدور فى قرية أيضا على شاطئ النيل بالصعيد أيضاً وتقع الأحداث تقريباً على شاطئ النيل أو على الموردة حيث يقتل أحمد أبو إسماعيل فى مركبة كما قتل سى عبدالظاهر من قبل ويقوم حوار غير مباشر بين صوتين صوت ظاهر هو صوت خديجة وآخر خفى هو صوت زينب ، ويقوم بناء القصة على هذا الحوار .

صوت خديجة الذى يمثل المستقبل وصوت زينب الذى يمثل الماضي ولعل التناص أو التفاعل النصي بين قصة الموردة وقصة خديجة يمثل حواراً ثالثاً يوسع فى دلالة القصة .

وإذا كان بناء القصة قائماً على هذا التضافر بين الحوار الخارجي (صوت خديجة) والحوار الداخلي فإن صوت الراوي يبدو منحازاً للصوت الداخلي ، وهكذا يتغلب الذاتي على الموضوعي فى القصة وهو أحد المقومات الأساسية فى شعريتها .

نخلص مما سبق إلى أن فاروق خورشيد فى قصصه الواقعية والتى حرصنا أن نعرض لها بالتحليل حسب تاريخ نشرها بادئين بأقدمها ، كان يتطور من واقعية شبه تسجيلية إلى واقعية شعرية رمزية ، وهو تطور يؤطر القيمة الجمالية لقصة خورشيد القصيرة ، ويكشف عن رؤية إنسانية عميقة تعلى من شأن الإنسان وقيمته فى الكون ، إنها شعرية الحياة التى تجعل من القبيح جميلاً ومقبولاً

ثانيا: تيار الوعى :

جاءت قصص فاروق خورشيد فى هذا النوع امتداداً لقصصه الواقعى حيث يبدو فيها الحديث الذاتي ووعى الشخصية عنصراً مهيمناً بوصفة تقنية من تقنيات تيار الوعى ، وإن كان ذا تأثير محدود فى بناء القصة ، وهذا ما دعا السعيد الورقى إلى أن يطلق عليه " تيار الوعى والواقعية الفردية " [1] متوقفا عند بعض القصص من مجموعة [الكل باطل] (موعد – واحدة فى الليل – حريق ابن رشد) وقد وجد أن " هذا الحديث الذاتي عنده يمتاز بأنه فكر منظم غير منطوق " [2] كذلك " لم يكن ليلغى موضوعية الأحداث خارج الذات ، وإنما يسير هذا الحديث الذاتي خلال الأحداث الخارجية " [3] أما عن دوره – الحديث الذاتي – فهو " التنفيس وتخفيف حده الانفعال الأساسي " [4] والواقع أن فاروق

---

[1] – السعيد الورقي:اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، مرجع سابق ، ص 292.

[2] – السعيد الورقي:اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، مرجع سابق ، ص 292.

[3] –السعيد الورقي: المرجع نفسه ، ص 293.

[4] – السعيد الورقي: مرجع نفسه ، ص 293.

خورشيد فى هذه المرحلة لم يتوقف فى استخدامه لأسلوب تيار الوعى عندما ذكره الورقى الورقيجاوز ذلك ، مستخدما تقنيات أخرى كالمونولوج الداخلي المباشر والتخلى عن موضوعية الأحداث والاعتماد على الألفاظ الموحية ، والإيقاع الشعري ، والمجاز والمز ، حتى لتكاد تقترب قصة تيار الوعى من مفهوم القصة السريالية كما فى قصة " حلم " من مجموعة المثلث الدامى .

وإذا كانت قصة تيار الوعى فى مفهومها الغربي " قصة يعرض فيها مؤلفها كل شئ من خلال تعاقب للصور لا يربطه نظام – فى الظاهر على الأقل – إنما هى أفكار تتداعى .. لا يصل بينها ضبط منطقي أو تكامل وصفى ، وإنما يقع الحدث وينمو ويتطور داخل عقل الشخصية الرئيسية ويعكس تيار وعيه – أو قل التداعى العفوي لخواطره – كل القوى التى يعيها ، كما تؤثر عليه فى أيه لحظة معينة فنجد فى آن واحد تقريبا حدثاً خارجيا وما يثيره من معان وذكريات وخواطر كلها معا " [1] إذا كان ذلك كذلك ، فقد كتب خورشيد هذا النوع من القصة ، لكن يبقى فى النهاية أن ما يعنينا فى قصة تيار الوعى ، مضمونها القائم على رصد ما يجرى داخل ذهن الراوي وشخصياته بكل تفاصيله ، ومنحنياته ، بحيث يغلب هذا الداخل على مبنى القصة ومعناها ،يقول روبرت همفرى " وأسرع ما يتعرف به على رواية تيار أتوعى" هو مضمونها ، فذلك هو ما يميزها ، لا ألوان التكنيك فيها، ولا أهدافها ولا موضوعها ، ولذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التى يقال عنها أنها تستخدم تكنيك "تيار الوعى" بدرجة كبيرة هى الراويات التى يحتوى مضمونها الجوهرى على وعى شخصية أ وأكثر ".[2] وبهذا المفهوم الواسع لتيار الوعى نتجنب إشكالية التفرقة بين مصطلحات مثل المنولوج الداخلى المباشر والمونولوج الداخلى غير المباشر ومناجاة النفس والحديث الذاتى وغيرها .

إن الملاحظة الرئيسية فى هذا النوع من القصص عند فاروق خورشيد هى دلالتها على الاقتراب من الشعر ، فهى تكاد تكون بديلاً للقصيدة ، وسنرصد وسنلاحظ فى الفقرات التالية كي فتتداخل هذه القصص مع الشعر.

فى قصة [موعد] نجد أن الحدث الخارجى للقصة غاية فى البساطة ، فالراوي كهل أصلع ، ذو كرش ، تضرب له فتاه موعداً عند محطة الباص ، فيذهب إلى هناك ويقف ينتظر وعندما لا تأتى يعود أدراجه جاراً ذيل الخيبة والقهر فى حين أن الراوي من الداخل ، تمور نفسه بالأحداث والمواقف والمشاعر فى إيقاع يتكون مع واقع الأشياء المرئية ، وفى كل ذلك يأتى الحدث الخارجى ضابطاً لهذا الإيقاع ، فيقف مثلاً وسط الطريق ليربح قدمه ، ثم ينثال المنولوج الداخلى ليكشف عن ماهية الشخصية " وأنا أذرع المحطة حائراً وألف عين من المجهول ترقبنى .. وأنا وحيد .. أبعد هذا كله أنا وحيد ، كفاح مرير لأقول للحياة أنا موجود .. وسهر كالأبد أمام مكتبى العجوز ، وفى يدى قلم لا يهدأ ، بنفث الكلام والحكايات وذكريات غريبة عن حب الصبا"[3]

---

[1] – عثمان نويه : حيرة الأدب فى عصر العلم ، دار الكتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة 1969 ،ص 92.

[2] – روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة . ترجمة الدكتور محمود الربيعى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000،ص 22

[3] – فاروق خورشيد : الكل باطل ، مصدر سابق ، ص 52.

إن الأحداث فى القصة لا نراها إلا من داخل وعى الشخصية ومن ثم فالرؤية السردية هنا رؤية ذاتية تقلص الحكاية وتحدد من رقعة الأحداث الخارجية ، والشخصيات ، فلا يبقى إلا صوت " الأنـــا " إنها أنا الشاعر وهذا ما يقربها من القصيدة الغنائية .

ويعمد خورشيد إلى استخدام الأسلوب الشعري لفظاً وإيقاعا وصوراً فى المواقف المحتدمـــة ، فعندما يقترب الراوي من لحظة اليأس ويدرك أن الفتاة لن تأتى ، يتدفق من الداخل شعراً " أبـــداً لـــم يهزنى الحب .. كإعصار مدمر يقتلع كل شئ أبداً لم ترتجف يدي وهى تلتقى بيد رقيقة فـــى ضـــغطة رقيقة تحكى من الأسرار كل شئ أبداً لم يخفق قلبي فى ذعر أن لا أراها حبيبتي من حبال القمر صنعها ، من رحيق الزهر أطلت أمام عيني .. حبيبتي أسطورة حكاها الزمان ، شالها ظررزته النجوم وهمسها نسيم الربيع .. جريئة هي ، تقودني عبر الحياة ، عليمة هي تفتح أمامي سر الحياة .. جميلة هي كألف امرأة .. أنيقة رشيقة خائنة تعذبني كل حين فاعتصر حياتي من جملة اكتبها بعد تعب السنين ، وأدخل سجن الخالدين ،ولكنى حزين "[1] والشعر لا يكشف عن تناغم الإيقاع بقدر ما يكشف عن الاضـــطراب داخل الشخصية .

وفى قصة [واحدة فى الليل] نجد أن للراوي العليم حضوراً قويا فى الأحداث ، فهو يقوم بالوصف الداخلي والخارجي للشخصية ، وينتقل بها عبر الأمكنة فى ليلة طويلة ، مظلمة عارضاً مأســـاة فتـــاة الليل من وجهة نظر ذاتية ، فى حين يلعب المونولوج الداخلي المباشر على لسان الفتاة دوراً فى الكشف عن داخل الشخصية ، ولكنه دور محدود بالقياس إلى دور الراوي العليم ، ذلك لأنه ينطلق فى ســـرده من رؤية شعرية ، تلقى بثقلها على الأحداث .

تبدأ القصة بداية رومانسية يظهر فيها انحياز الراوي وتعاطفه نحو الفتاة " فى الطريـــق وحـــدها تسير .. وكأنها هنا منذ البدء .. منذ الخليقة .. منذ قيل أن الحياة حق للمخلوقين " [2] وتنتهى القصـــة دون أن يختل هذا الإيقاع العاطفي " وراح ليل فى ضمير المتعبين .. راح والنهار وشيك ، وهى بعـــد تجلس عند حافة الطريق " [3] وما بين البداية والنهاية تمتد رحلة فتاة الليل ، مجسدة بـــؤس الإنســـان وقهره، لغة شعرية مموسقة ، صانعة نوعاً من التماهى بين الراوي والشخصية .

« وهمست كالفحيح

- جنيهان

وأحسست به يتركها ويعود .. خطواته ثابتة على الرصيف .. وكادت تهمس به أن يعود .. ســـتأخذ هذا الجنيه والليل بعد وليد .. ربما استطاعت أن تجد الثاني عند آخر يفهم معنـــى الجســـد الجميـــل .. ولكنها لم تحرك شفتيها فيهما وقر وظل ثقيل ، ونفيسة تضحك كل صباح وهى تخرج مـــن صـــدرها ورقات خضر تعدها عداً.. صيد الأمس كبير .. جنيهات خمس يا زينب من عربة فآبهـــة ، وصـــبى

[1] – فاروق خورشيد: الكل باطل ، المصدر نفسه ، ص 26 .

[2] – فاروق خورشيد : الكل باطل، المصدر السابق، ص67.

[3] –فاروق خورشيد : المصدر نفسه ص67.

مفتول ظل يسكر طوال الليل ، ويده المجنونة تدور حول جسمي وتدور .. ثم نـــام .. وفـــى الصـــباح أفطرت كأنى فى قصر جدي الأمير .. وأعطاني هذه الوريقات .. شعري ألا ترين ، إنه لم ير مثله فى بلاده البعيدة .. فشعر أمه وراء ربطة الرأس لا يبين " [1]

فى هذا المقطع نجد الحوار الخارجي والسرد والحوار الداخلي (المونولوج الداخلي المباشـــر) ، فنلاحظ هذا التماهى بين لغة السرد ولغة المونولوج الداخلي ، فثمة إيقاع واضح يعتمد علـــى الجمـــل المتوازنة ، وقافية تتكرر كل عدة جمل ، ثم التهويم الشعري الذى يقترب من الحكى الشـــعبي " وفـــى الصباح أفطرت كآني فى قصر جدي الأمير إن تيار الوعي هنا فى هذه القصة رغم ذلك تبدو وظيفتـــه محدودة ، إذا قارنا بينه وبين وظيفته فى القصة السابقة ،و ذلك أن الكاتب استطاع أن يحقق الشـــعرية فى القصة باستخدام تقنيات أخرى لبى جانب تيار الوعي ، فبالإضافة إلى الإيقاع والرؤية الرومانســـية الذاتية ، هناك المجاز اللغوي الذى يخلق فى القصة مناخاً شعرياً يؤنس الطبيعة ، بل برمزها ، فتوحي بالمعنى وتكسبه شيئاً من الغموض فلنقرأ العبارة التالية :

" ورفت رأسها ترقب الميدان الكبير ، شاحب الوجه ، أثر السهر ،أثر السهاد .. وأنواره البيضـــاء باهته ككفن حزين " [2] فالطبيعة هنا تشارك الراوي والشخصية أحزانهما .

وفى قصة [الطريق] لا نكاد نعثر على حدث خارجي ، كما فى القصتين السابقتين حيث تبنـــى القصة كلها على أسلوب تيار الوعي فالقصة كلها عبارة عن مونولوج طويل ، تتناثر خلاله عدة جمـــل خبرية ، أو حوارات قصيرة محدودة هي فى الواقع جزء من المونولوج ، يمكن أن تكون متنا حكائيـــاً بسيطا يشير إلى أن هناك طفل صغير قد مات ودفن ، وهذا الطفل أخ للراوي تبـــدأ القصـــة " أخـــي الصغير وحيد يسير وحيداً رغم هذا الجمع الكبير .. رغم بكاء أمي وعويل أختي وحزن أبى .. آخـــى الصغير فى الطريق .. بلا رجعة .. وأنا مطرق الرأس فى قلبي ثقل كبير .. " [3]

واضح أن اللغة هنا ليست لغة سرد يحكى أو يصف أو يحدد الأشياء ، فليس ثمة مكان أو زمان ، إنما نحن أمام لغة شعرية ، توحى بالمعنى أو الحدث دون أن تحدده ، ولذلك ترتفع هذه اللغة إلى لغـــة الشعر الخالص فى مقاطع أخرى من القصة " أصديقتى أخى يسير ، لم تعرفيه ،أنه صغير ، فى عينيه حلاوة وفى شفتيه قبلة حائرة .. أودعها الطين .. أصديقتى بقلبي أسى لن تعرفيه أو تعرفين الحـــب ؟ وذاك النداء العذب المر؟ أو تعرفين السهر ؟ وليل الشتاء يزحف عبر العظام وعبرالذكر ومدفأة مطفأة ووسادة باردة " [4] .

والشعر فى الفترة السابقة لا يعتمد على الإيقاع فقط ، إنما يتحقق الشعر نتيجـــة الاتكـــاء علـــى ضمير المخاطب ، فالشاعر يخاطب صديقته وهى تقنية يكررها خورشيد مرة أخـــرى عنـــدما يوجـــه

---

[1] – فاروق خورشيد : المصدر، نفسه ص69.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 73.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 5.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 8 .

الراوي الخطاب إلى أخيه فى المقطع التالي " أخى .. توقف الجمع أخى .. هنا لن تسير ولن تـــريم .. أخى هنا حفرة من تراب ، أخى هنا البقاء .. " [1]

ورغم أن خورشيد لا يعتمد كثيراً فى قصصه على الحوار إلا أنه وظف الحوار هنـــا بطريقـــة مختلفة حيث جاء بديلاً للسرد الموضوعي ، فهو لا يكشف عن الشخصية أو يصفها ، وإنما جاء يؤطر الحدث مكاناً وزماناً .

إذن يمكن القول أن خورشيد فى قصة [الطريق] قد خطا خطوة متقدمة فى استخدامه لأسلوب تيار الوعي .

وقبل أن ننتقل إلى قصص مجموعته [القرصان والتنين] نقف عند قصة [سو ارس] آتى احتفى بها أحمد كمال زكى ووصف فيها أسلوب خورشيد بأنه " يقرب من ثم دون أن يشـــعر مـــن فـــوكنر صاحب تكنيك الفوضى " ([2]) وتبدو أهمية هذه القصة لدينا فى أن خورشيد يعتمد على الرمز من ناحية واللجوء إلى التناص الشعري من ناحية أخرى ، هذا إلى جانب تكنيك تيار الوعي .

فالعنوان [سوارس] وهم اسم مركبة قديمة كانت تسير فى شوارع القاهرة ترمز الى الراوي نفسه ، الذى لم يعد يصلح لهذا الزمان ، وخورشيد لا يلقى لنا بهذا المغزى بشكل مباشر ، ولكن بشكل مقنع ودرامي فى ذات الوقت ، نصحب الراوي وصديقه إلى أحد البارات أو الحانات الكبرى ، حيث نشاهد الحركة والنشاط عند الشباب ، وكذلك العواجيز مثل الممثل الجوز ، وتحية الراقصة المشـــهورة وهـــم يحاولون التشبث بأهداب الحاضر ، وإن كانوا مثل الراوي وصديقه ينتمون إلى الماضي . أما التناص فيأتى من خلال تعالق شخصية الراوي مع شهريار بطل مسرحية شهرزاد للحكيم " أتـــذكر شـــهرزاد الحكيم وهى تقول للعبد إثر رحيل شهريار (خيال : شهريار آخر الذى يعود ، يولد نديا من كل جديد، أما هذا فشعرة بيضاء قد ترعت ، أجل يا صديق كلنا درنا وصرنا إلى آخر الدورة .. ولا مفر من أن نقولها لأنفسنا قبل أن تقولها شهرزاد ".[3]

والتناص مع مسرحية شهرزاد يقوم هنا بوظيفتين :

أولهمـــــا : إغناء الرمز فى القصة ، فسوارس يمثل الراوي وشهريار معا ،

وثانيهما :إضفاء جو شاعري على القصة ، على أن خورشيد لا يكتفى بمجرد خلق الجـــو الشـــاعرى الموازى لشهرزاد الحكيم ، إذ يلجأ أيضا إلى التناص الشعري حيث يمزح السرد بأبيـــات مـــن شـــعر صلاح عبد الصبور يأتي فى الواقع امتداد للغة السرد الشعرية :

" وبحث عن كأس .. كان خالياً لا شئ فيه .. لا خمر ولا هموم .. لا أسى ولا مواساة لا شئ إلا أنه قد استقر خالياً وقد نسيته ونست الساقي ونسيت الناس .. ومدينتي معقودة الزنار يا أخـــا العـــدم ، تدور تهز وسطها وسط الحلبة ، ثم تستقر هناك عند القدم ،

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 9 .

[2] –أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 215.

[3] – فاروق خورشيد: الكل باطل، مصدر سابق ، ص 96 .

ما أروع السأم ، يفترش المدينة ذاك السأم"[1]

فالفقرة الأخيرة تذكرنا بقول صلاح عبد الصبور من قصيدته [الظل والصليب]

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل ...

سأم

لا عمق للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة

ويهبط السأم

يغسلهم من رأسهم إلى القدم ([2])

فإذا انتقلنا إلى مجموعة [القرصان والتنين] وجدنا تيار الوعي يمتزج بالتناص والرمز فى قصص [الذكاء –يا أنت – العفن] ، ونقف عند القصة الأخيرة فنجدها مثل قصة [سوارس] تلجأ إلى الرمز والتناص ، بيدو أن أهم ما يميزها عن القصص السابقة أن الكاتب يقيم توازنا بين السرد الخارجي وتيار الوعي ، وهو توازن محسوب ، يلعب دوراً مهما فى فك شفرة الرمز ، والاستفادة من التناص ، فالراوى يجالس امرأة ساقطة فى أحد البارات ، يعلم زوجها أنها ساقطعة ، بل يعمل قواداً لها ، أما لماذا ؟ فلأنه " جيل الطائرات الفانتوم ، والبيونج ، والرحلة إلى القمر ، والنزول إلى قاع بئر الصديد والعفن والكلمات التي لا تغير عالماً ، العالم الذى يرفض الكلمات ، ويلفظ أصحاب الكلمات ، يفتح الصدر حباً لميلر ، وأدب ميلر، لأنها دنياه ، لأنها حقيقته " [3] يرتفع صوت المرأة عاليا (الحوار الخارجى) فى حين يخرج صوت الراوى / البطل إلى الداخل (الحوار الداخلي) ساخطاً رافضاً هذا العفن .

إن سقوط المرأة هنا يتناص مع سقوط ميلر نفسه أو زوجته ، كذلك يتناص مع سقوط سيمون رغم علم سارتر، " أصاح أنت أم أن فؤادك غير صاح .. سارتر كان يعرف أن هناك شيئا بين كامى وسيمون ، وكان يعرف أن سيمون أعطت نفسها لرجل فى شيكاجو وأن المرأة تريد الرجال وأنها حلوة ، هي كتبت بنفسها هذا هي قالته ، وذهب مثقفون هناك يحكون مثل هذه الحكايات ، والكل يزحف آلي النهر والنهر ليس بملآن .. " [4].

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 102.

[2] – صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1993، ص 321.

[3] – فاروق خورشيد: القرصان والتنين ، مصدر سابق ، ص 102.

[4] –فاروق خورشيد: المصدر نفسه، 104، 105.

والمونولوج طويل نكتفى منه بهذا المقطع ، وسنلاحظ أن التناص جمع بين ثقافات ثلاثة ، فلجأ الكاتب إلى الشعر العربي والأدب العالمي الحديث العهد القديم ، فقولة " أصاح أنت أم فؤادك غير صاح " مقتبس من قول جرير بن عطية الخطى الشاعر الأموي :

أتصحو أم فؤادك غير صاح عشية هم صحبك بالرواح

واستلهام ساتر وحكايته مع سيمون وحكايته مع سيمون واضح فى المونولوج ، أما التناص مع العهد القديم فنجده فى قوله " والكل يزحف ألي النهر ، والنهر ليس بملآن " فهذه تحريف لعبارة " كل الأنهار تسير إلى البحر والبحر ليس بملآن " [1]

ونأتى إلى مجموعة [المثلث الدامي] آخر مجموعات الكاتب فى هذه المرحلة ، فنجده وقد تمادى فى استخدام الرمز واللغة الشعرية ذات الإحياء، إلى جانب استلهام الأسطورة والتراث بصورة عامة ، ولم يعد هذا التوازن موجوداً بين الأحداث الخارجية وتيار الوعي ، بل أضحى النسيج القصصي إذا جاز التعبير منولوجات طويلة أو تهويمات لغوية ، يختلط فيها الواقع بالخيال بالشعر بالأسطورة " ولذلك كان من الطبيعي أن تتصف هذه الأعمال بالغموض فى الرؤيا والغموض فى إعادة تركيب اللغة ، فالفنان هنا معنى بالداخل وعالمه الذى لا يعترف بالمألوف أو العادي أو الواقعي ، كما أن اللغة هي الأخرى معينة بخوض هذه المغامرات الجديدة ، ومن هنا كان على اللغة أن تتحول إلى رموز إيجابية ترتكز على طاقات انفعالية خاصة كما هو مألوف فى القصيدة الشعرية " ([2])

والقصة بهذا المعنى أقرب إلى القصة السريالية أو ما فوق الواقع على حد قول السعيد الورقي " والفكرة الأساسية فى السريالية هي المزج بين الدادية والفرويدية فتقول أن الخيالات التلقائية غير المنطقية وغير المنظمة تمثل حقيقة أعلى واكثر صدقاً عن عالم الحياة الواقعية والأدب العادي الذى يدبر بخطة وإحكام وأساس الفكرة أن السريالي يحاول عرض عالم من الأحلام تاركاً تفسير الحلم لجمهوره ، وهو يعتمد على التداعى العضوي والكتابة التلقائية وينعى على أى تفسير للفن أو النبوغ الفنى ويرحب أشد الترحيب بغير المنطق وما يستعصى على التفسير " ([3]) إلا أن فاروق خورشيد فى قصصه هنا أقرب إلى الاتجاه السريالي ما زال يستفيد بصورة مباشرة من القصيدة الشعرية ، فهو ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية ، هي حالة مبهمة خيالية ، غير محددة ، وأصبحت هذه الوحدة العاطفية بؤرة العمل الذى يأخذ فى الانتشار فى موجات دائرية حول هذه البؤرة ، ويتناثر منها فى هيئة رموز مركزه يحمل بعضها دلالات مباشرة قريبة وبعضها الآخر يحمل دلالات وإحالات بعيدة " ([4]) وأبرز نماذج الكاتب فى هذا النوع قصص [الصمت – اليد والقلم – حلم] .

---

[1] – الكتاب المقدس(العهد القديم) سفر الجامعة ، الإصحاح الأول، دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط، القاهرة، بدون تاريخ ، ص 972.

[2] – السعيد الورقي : اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، مرجع سابق ، ص 315.

[3] –عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم ، مرجع سابق ، ص 90.

[4] – عثمان نويه: المرجع نفسه ، ص 91.

فى قصته [الصمت] (اقصر قصص الكاتب) ليس هناك حدث أو شخصيات إنما كلمات ، وكلمات ذات إيقاع شعري ودلالات موحية ، أما الراوي فشئ مبهم محدد وغير محدد ، إن السيطرة للقصة فى اللغة نفسها بألفاظها وإيقاعها وصورها االتى توحى بالمعنى دون أن تحدده ، فالصمت رمز للقهر والغربة والانسحاب من الواقع " قضيت عمري كله اسمع الصمت ، وأدركنا معنى الكلمات التى لا ينطقها ولم ينطق بها أحد قط ([1]) والقصة بعد ذلك عبارة عن لقطات متداخلة فى المكان والزمان ، فهناك الجرسون داخل المقهى يحمل الطلبات ، والطفل يجرى ويصدر أصواتا ، والمرأة ذات الأوراق " والسماء تشجب ولا تبقى إلا نجمات لامعة ، وسط دكنة معتمة تسود سقف العالم الأزلي الغريب " ([2]) .

أن الكاتب فى اعتماده على التجاوز المكاني بين الفقرات دون اللجوء إلى السببية والانتقال فى الكان والزمان بالحدث ، إضافة إلى وفرة الصور المجازية ، اقترب بقصته من الشعر .

وفى قصة [اليد والقلم] يعتمد الكاتب على تكرار جملة إنشائية هي قوله " كيف تمسك هذه اليد الرقيقة بالقلم لتخط به الكلمة " تتكرر هذه الجملة ست مرات ، فيبدأ وينهى بها قصته ، فتكون بمثابة الميزان الضابط لإيقاع القصة ، ونسجها اللغوي وإذا حاولنا أن نفهم معزى القصة فعلينا أن نربط بين الأبيات الشعرية لعباس محمود العقاد ، التي صدر بها الكاتب قصته وبين القصة فيقول العقاد :

أيا بحرلوكنت الكريم كما ادعوا

قديما لألقيت الجواهر للناس

وحليت منها العاطلات على الحلى

من اللاء لم يسعدن بالتبر و الماس

ولم تدحزها كالشحيح طارق

تدلى بأمراس إليها ونبراس

إن العقاد ينفى الكرم على البحر ، لأنه لا يلق بجواهر للناس ، كذلك ينفى أو يستكثر خورشيد على اليد الرقيقة أن تخط كلمة ذات قيمة ، فهذه اليد الرقيقة لا تستطيع أن نقول شيئاً فى هذا العصر حيث " كتاب العصر المألوف ، أبطال العصر ، العاهرات قرة عين العصر والخونة ، أصوات العصر ومفكر وه ، والليمونة لا يبقى فيها شئ بعد العصر .. ونحن نعيش برغم أنفنا ، بعد أن فرغت الليمونة من كل رحيق ، نعيش فى بطن الحوت مع يونس .. نردد الدعاء لا يسمعنا أحد فقد بلغ الحوت الذى احتوانا فى جوفه حوتا كبيراً ، وابتلع الحوت الكبير حوتا أكبر ، وغاص بنا الحوت الأكبر فى أعماق أعماق البحر ، فلايصل صوتنا أبداً لن يصل صوتنا أبداً ، فعند الشاطئ أسماك القرش تأكل وتؤكل ،

[1] – فاروق خورشيد: المثلث الدامى ، دار المعارف ، القاهر ة ، 1980، ص 77.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 79.

وتفرض شريعة أسماك القرش ، الدماء النازفة تجذب الأنياب المتعطشة .. اللحم المبذول يستهوى الإنسان المسنونة والافتراس دوار " ([1]) .

ولا نريد أن نطيل فى الاستشهاد ، فهذا المقطع الكبير يكفى ، فهو بالإضافة إلى دوره فى فك شفرة الرمز يشير إلى استخدام الكاتب للتراث الديني حيث قصة يونس والحوت ، والواقع أن الكاتب فى هذه القصة لا يستلهم التراث الديني فقط ، فنجده فى مقطع آخر يستلهم سيرة سيف بن ذي يزن .*

ونقف أخيراً عند قصة [حلم] التي تعد نموذجاً دالا دلالة قاطعة على تمكن خورشيد من الكتابة السريالية ، وهى كتابها يصفها الخراط بأنها " لا تخضع لسيادة الأحكام العقلة أو النفسية أو الجمالية البحتة ، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجية الغربية عن أغوار النفس اللاشعورية وهى تختلف عن الهذيان الصراخ فى أن الوعي يهديها من داخل مناطق ما تحت الشعور وأنه يضئ تلك الأعماق التي تنبعث منها رسالة اللاوعي وأنه يركز هذا الأسلوب الجديد من أساليب العمل الذهني النفسي فى وحدة فوقية يمتزج فيها الحلم بالتيقظ ويقوى فيها الشعور مضمونات اللاشعور " ([2])

تبدأ القصة بجملة خبرية تأتى بمثابة المدخل لعالم الراوي السريالي " ليس هناك اتزان ، فقد الكون الاتزان ، واحتفظ النجم القطبي بالزهرة بالمريخ ([3]) ثم تنثال الكلمات على لسان الراوي الذى يتطابق مع المؤلف فهو لا يحكى بقدر ما يعيش حلما سرياليا غير مترابط " مزدك كان إلهي يوماً ، قم خنسو وعشتر ثم رضيت بالعجل أبيس ، وفجأة عرفت إنه إله السماء الولود ، وأنه حامى الخصب ، فكفرت به ، ومددت سكيني إلى عنقه فجزرتها ، وأرسلت لحم إلى المصانع فخرج علبا أنيقة حمراء وتقيأت إلهى يوم شربت الخمر المغشوشة مع لحمه المحفوظ العفن .. ونسيت أن أغلق مفتاح الراديو .. وهرعت إلى الشارع أختبئ وسط الناس من انتقام أبيس ، أعنى خنسو، أعنى عشتر " ([4])

فى هذا المقطع يختلط الحلم بالواقع بالأسطورة ، وتستمر المقاطع الأخرى على نفس المنوال ولذلك تختفى كل ملامح القص والبناء القصصي ، الذى كان لا يزال له وجود ملحوظ فى قصص تيار الوعي السابقة .

وخورشيد الذى بدأ القصة – إذا جاز التعبير – بجملة خبرية ، يختمها أيضاً بالجملة نفسها مع تغيير طفيف " وفقدت الاتزان ، وفقد العالم كله حولي الاتزان " ([5]) إلا أن الذى يؤطر مغزى القصة فى الواقع ، تصدير خورشيد لقصته بسورة الكافرون ..بسم الله الرحمن الرحيم " قل يا أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون ، ولا أنتم عابدون ما أعبد ، ولا أنا عابد ما عبدتم ، ولا أنتم عابدون ما أعبد لكم دينكم ولى دين" صدق الله العظيم .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 104.

* انظر المصدر نفسه ص 102.

1– إدوارد الخراط : ما وراء الواقع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية، العدد 68، القاهرة ،1997، ص24،23.

[3] – فاروق خورشيد: المثلث الدامي ، مصدر سابق ، ص 109.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 109.

[5] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 111.

فثمة علاقة تناصية بين القصة والسورة تتمثل فى استفادة خورشيد من مضمون السورة، ليؤكد على غربة الراوي ويأسه من الواقع الماثل، وهو ما يقترب من ترفع الرسول (صلى الله عليه وسلم) على الكافرين وأسلوب عبادتهم.

ثالثا : القصة الرمزية واستلهام التراث :

تشير الرمزية إلى أن الحركة الشعرية التي ظهرت فى فرنسا بين عامي (1880 و1900) على وجه التقريب، وبقطع النظر عن أسباب ظهورها فى ذلك الوقت ، فثمة صعوبة فى تحديد مفهومها، إلا أنه يمكن القول أنها " محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار سواء أفكارا تعمل داخل الشاعر ربما فيها عواطفه، أو أفكاراً بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه فى عالم مثالي يتوق إليه الإنسان " [1]

ويقول إدموند ويلسون فى تعريف الرمزية " إنها محاولة توصيل الأحاسيس الشخصية المنفردة بوسائل مدروسة بعناية وترابط أفكار معقدة ، يمثلها خليط من الاستعارات " [2] وترابط الأفكار المعقدة فى صورة خليط من الاستعارات هو ما يسم الأسلوب الرمزي بالغموض والإيهام، فى كل رمزية فنية عنصر من عناصر الغموض، والميل إلى اختيار الطريق الملتوي الصعب، بدلاً من الطريق القصير الممهد، لكن من الصعب أن نقول أن الغرض من الرمز هو الإيهام وليس الإيضاح، الذى يبدو غامضاً فى الرمز ليس هو ما تحته من فكرة بل سياق المضامين الكامنة فى هذه الفكرة، فالفكرة تدخل فى خيال الفنان، فى علاقات كثيرة معقدة بحيث لا يبدو منها فى وقت واحد إلا عدد قليل، فالتعبير الرمزي إذن لا يتسم أساساً بالغموض والإبهام، بل بعدم تحديد المعنى وإمكان تفسيره بطرق مختلفة " [3] ومن هنا يجب التفريق بين مفهوم الرمز ومفاهيم أخرى قريبة منه مثل الإشارة والاستعارة .

فالرمز هو " كل ما يحل محل شئ، آخر فى الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز هذا المعنى شيئا ملموساً يحل محل المجرد كرموز الرياضة مثلاً التي تشير إلى أعداد ذهنية، وهناك وجه أكثر تعقيداً للرموز هو الشيء الملموس الذى يوحى عن طريق تداعى المعاني إلى ملموس أو مجرد ، كغروب الشمس مثلاً ، الذى قد يدعو إلى التفكير فى حالات الضعف والسكينة والشيخوخة ، أو تصوير رجل هرم رمزاً للشقاء "[4]

---

[1] – تشارلز تشادويك : الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ،1992،ص46.

[2] – نقلاً عن، أنا بلكيان : الرمزية، ترجمة دكتور الطاهر مكى وغادة الحفنى، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص267

[3] – عثمان نويه :حيرة الأدب فى عصر العلم، مرجع سابق، ص78.

[4] –مجدى وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1979، ص102.

أما الإشارة فهي مرتبطة بالشيء الذى على نحو ثابت، فكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شـــئ واحد معين كإشارات مثلاً ، أي أن الإشارة متعارف عليها ، فهي واضحة ولا تحتمـــل التأويـــل ، أو التفسير على العكس من الرمز .

ويختلف الرمز عن الاستعارة فى أن المعنى فى الثانية يمكن إدراكه على نحو عقلي بعد التأويل ، فالمعنى فيها منتهى وثابت ، ويمكن أن تحدده قرينة دالة علية فـــى الأســـلوب ، والاســـتعارة تحـــتفظ بالازدواجية فى وحدتها ، فعندما نقول : رأيت أسداً يقاتل الأعداد فى شجاعة ، فإن كلمة أسد تشير إلى طرفين المشبه (الجندي مثلاً أو أنساناً) والمشبه به (الأسد) فى حين يلغى الرمز هـــذه الازدواجيـــة ويشير إلى اكثر من معنى أو فكره أو عاطفة ، ويصبح تعبيرا عمالا يمكن التعبير عنه أي أن يـــوحى بالشيء دون أن يوضحه ، فهو غامض فى جوهره على عكس الاستعارة كذلك يختلـــف الرمـــز عـــن الحكاية الرمزية أو الاستعارة الرمزية " التي تترجم الوقائع والأفكار والأشخاص إلى صـــور محـــددة الدلالة ، واضحة الملامح والتخوم بحيث يمكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلى مدلولها بمجـــرد إدراك العلاقة بينهما ، وهى طريقة فى البناء تختلف جذرياً عن مبنى الرمـــز ، لأن الرمـــز تجريـــد ، أمـــا لاستعارة الرمزية فتجسيد ، وفى الرمز – كما يقول كوليردج – يشف الفردي عن الخاص، والخـــاص عن العام ، وما هو زمني وموقوت عما ليس بزمني ولا موقوت . هذا على حين تنحصر الاســـتعارة الرمزية فى تمثيل المعاني المجردة عبر أشكال حية تكون بمثابة الأقنعة لهذه المعاني ، وهى – نعنـــى الاستعارة الرمزية – تنتمى فى جوهرها إلى الدب التعليمي اكثر مما تنتمى إلى الأدب الصـــرف " [1] ويمكن التمثيل لها بحكاية " البلابل التي رباها البوم " لأمير الشعراء أحمد شوقي [*] فالمعنى فى الحكاية بعد التأويل محدود والهدف تعليمي فى المقام الأول وعلى العكس من ذلك نجد أن الرمز فـــى الواقـــع صورة مركزة تكمن قوتها فى تعدد معانيها إلى غير حد تقريبا " ([2]) والرمز الناجح لا يتم الكشف عنه إلا بالتدريج لأن وظيفة الرمز أن يثير فى نفس القارئ أحد المشاعر أو الأحاسيس بالتدريب، وليســـت العبرة بدلالة الرمز فى مطلق معناه ، بل فى صفته الإستطيقية التي تتجلى فى العمل الأدبي وتتحقـــق فاعليتها بما يظاهرها من بقية الدلالات " ([3])

ولكي تتحقق فاعلية الرمز فى العمل الأدبي لا بد أن نلجأ الكاتب الرمزي إلى أسلوب خاص فى كتابته يعتمد على الإيحاء وترتيب خاص للألفاظ والمعاني " وقد اتخذ ترتيب الألفـــاظ وبســـطها عنـــد معظم الرمزيين، صيغة متأنية للمنطق وملائمـــة لمنطق اللاوعي والأحلام، كـــذلك عمد الرمزيون إلى إسقاط الأدوات الموضحـــة والمفسرة كأحرف أتشبيه وبعض أحـــرف الوصول ليصبح الأسلوب موحياً ومؤثراً " ([4]) ومن التقنيات المؤثرة أيضا فى الأسلوب الرمزي استخدام ألفاظ خاصة، والحذف والتكرار

---

[1] – محمد فتوح أحمد : التشكيل بالرمز فى مسرح الحكيم ، مجلة فصول ، مج8 ، ع3،4، القاهرة – ديسمبر ، 1989، ص 115.

* انظر أحمد شوقى : الشوقيات ، المكتبة التجارية ،الجزء الرابع القاهرة ، 1989، ص 127.

[2] – عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العمل ، مرجع سابق ، ص 77.

[3] – لطفى عبدالبديع: التركيب اللغوى للأدب ، الشركة المصرية العالمية ، للنشر ، لونجمان، القاهرة ، 1997، ص155.

[4] – أميمة حمدان:الرمزية والرمانتيكية فى الشعر اللبنان دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص24.

، والانتقال من تركيب نحوى معين إلى تركيب آخر ضمن سياق واحد وقد عدد " جان مورا بعضها فى بيان الحركة الرمزية ، فيقول " .. ربما تكون اكثر التقنيات الأدبية شيوعاً ، هي التكرار الذى يتم عن طريق إضفاء السحر على الكلمات والمشاعر وتحويلها عبر سياق المعنى إلى
الذى يتم عن طريق إضفاء السحر على الكلمات والمشاعر وتحويلها عبر سياق المعنى إلى أشياء تجريدية ويمكن أن يتم ذلك عبر استعمال كلمة واحدة فى مواضع نحوية ، مختلفة " ([1]) وسنلاحظ أن التكرار اكثر التقنيات استخداماً فى قصص فاروق خورشيد الرمزية .

ولعل هذه المقدمة القصيرة عن الرمزية ومفهوم الرمز ووظيفته وأسلوبه تساعدنا على الدخول إلى عالم فاروق خورشيد فى قصصه الرمزية ، التي تستخدم الرمز طباً للمفهوم الذى عرضنا له ، وهنا يجب أن أسجل اختلافي مع موقف أستاذي حلمي بدير الرافض للرمزية عند تحليله لقصص نجيب محفوظ، ".. لا نستطيع الوقوف عند ترديد أكلاشيهات الرمزية أ وغيرها من مسميات وإنما نميل إلى التعامل مع العمل من منظور المتلقي الذى يرى فى العمل الفني وسيلة التقاء بينه وبين مبدعه،. خاصة وإذا كان المبدع فناناً له عالم متميز رحب يحتاج إلى وقفات طوال، ولحظات تأمل مبدعه". [(2)] فلا أظن أن التفسير الرمزي للأدب مجرد كلاشيهات خاصة إذا كان التكثيف اللغوي والإيحاء على سبيل المثال يعدان من أبرز تقنيات الأسلوب الرمزي كما سنرى لاحقاً . من ناحية أخرى لا أرى تعارضاً بين الرمزية وبين ما يدعو إليه أستاذي فى الفقرة السابقة،فالرمزية تعتمد أيضا على دور المتلقي فى تفسير العمل الأدبي، وعالم خورشيد – فى رأيي مثل عالم نجيب محفوظ، يحتاج أيضا إلى وقفات طوال تأمل لمبدعه الذى يعمد إلى الأسلوب الرمزي عمداً فى بعض من إنتاجه القصصي، فنجد يصدر مجموعة " المثلث الدامي " على سبيل المثال بعبادة لرائد الرمزية فى الأدب العربي عبد الله بن المقفع " من وضع كتاباً فقد استهدف، فإن أجاد فقد استشرق وإن أساء فقد أتقذف". والمتابعة الدقيقة تكشف لنا أن ملامح الرمزية بدأت مع أول مجموعة قصصية لخورشيد " الكل باطل " وذلك فى قصتي " الذبابة " و " سوارس" ثم بدت هذه الملامح أكثر وضوحاً لتكون هي السمة المهيمنة فى مجموعة [القرصان والتنين] من خلال قصص (العفن – القرصان والتنين – الدودة – الطاعون – حكاية صرصار) .

أما [المثلث الدامي] آخر مجموعات الكاتب فى هذه المرحلة فقد قصد فيها الكاتب إلى الرمزية قصداً ، ومن ثم وجدنا تطور فى استخدام الأسلوب الرمزي وذلك فى قصص (المثلث الدامي – الكلب – يا على) ، وهكذا يصل عدد القصص الرمزية عند فاروق خورشيد إلى عشر قص ، وليس معنى هذا أن الرمزية مقصورة على هذه القصص العشرة ، فكما أشرنا – من خلال تحليلنا السابق – هناك الكثير من القصص التي أدرجناها تحت التيارين السابقين تعتمد على الرمز بشكل جزئي ، وتجنباً للتكرار ، سوف نتوقف فى تحليلنا النقدي عند النماذج الدالة بشكل واضح على الرمز من هذه القصص.

---

[1] – مالكم براد برى وجيمس ماكفارلن: الحداثة ، ترجمة مؤيد حسين فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987، ص223.

[2] – حلمي بدير: دراسات نقدية فى الشعر والقصص ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ،ط1 ، 1983 ، ص 113 .

وأول عمل رمزي نلتقى بعد عند خورشيد هو قصة " الذبابة " ، تروى القصة على لسان ضمير المتكلم الذى يمثل شخصية مريضة ، غير محددة الملامح ، يهذى طوال الأحداث ، وتلازمه الذبابة بطنينها ، فهي مرة فوق رأسه ، ومرة فوق جسده تمتص عرقه " كنت مازلت أسمع صوتها يطن فى أذنى فى إصرار وعنف تدور وتدور وتختفى لحظات فى الغرفة المظلمة ، ثم تعود إلى جوار أذنى تماماً ، ترسل صوتا كالصرير ، كالرتابة وأرفع يدي فى عنف مباغت فتغوص يدي فى الظلمة ، بينما ينداح العرق غزيراً على جبهتي وفوق وجهي ويبلل جسدي كله " [1]

ويتكرر هذا المقطع فى معناه وبعض ألفاظه طوال صفحات القصة ، الراوي دائما يهذى ، تلازمه الذبابة ، وهى كلفظ تتكرر ثمان عشرة مرة ، وهذا التكرار للفظ الذبابة مع محاولة الربط بينه وبين شخصيه العملاق أو طبيب المصلحة أو الدكتور قطوط ، يسمو به إلى مرتبة الرمز ، ولذلك يضعه الكاتب عنواناً للقصة ، إن القصدية من استخدام الرمز واضحة هنا ، فالذبابة معادلاً موضوعيا للألم المرتبط بتصبب العرق وبكاء الأم ، ومعادلاً للقهر الممثل فى العملاق أو مدى الطب الذى يدخل على الراوي ويعريه ، فالمؤلف يصفه قائلاً " الذبابة تقف عند أنفه تماماً .. والحمرة تملأ الوجه السمين ،وعرق بارد بدأ ينداح من عنقي يبل ظهري كله .. ونسمات من هواء بدأت تحتضر عند صدري وهمست فى ابتسامة شاحبة وأنا امنع قلبي أن يغوص " [2]

والمقطع السابق لا يقف عند حد وصف العملاق والربط بينه وبين الذبابة ولكنه يتجاوز ذلك إلى دلالة على تقنية خاصة فى الأسلوب الرمزي وهى اختلاف التراكيب اللغوية داخل السياق الواحد ، وهى تقنية تشكل مع التكرار اللفظي أهم ملامح أسلوب خورشيد فى هذه القصة خاصة ، وقصصه الرمزية الأخرى عامة .

وعندما ما يخرج العملاق من الغرفة ، تختفى الذبابة ويشعر الراوي بالخلاص فيضحك من قلبه " وخرج ، ووحدي بقيت .. وحين دخلت أمي وزوجتي كنت أضحك ، أضحك من قلبي ، لم أعرف الضحك من زمن ، وحين تحشرج صدري ، وقفزت دموع الأم إلى عيني كانت إلى جانبي يد حانية لأمي الباكية .. ويد حبيبة تجفف جبيني المشتعل وترفع كتفها فى ترفع وإباء "[2] وهذا الربط – الذى يؤكده المقطع السابق – بين الذبابة والعملاق يجعل الرمز مفهوما إلى حد ما ، بيد أنه ليس مقنعا .

ولعل قصة " سوارس " التي أدرجت من قبل ضمن تيار الوعي اكثر إقناعا ووضوحا فى رمزيتها ، " وسوارس " رمز مرتبط بالراوي الرافض لهذا الواقع والمغترب عنه فهو مثل " سوارس " الذى تجاوزه الآن القطار السريع وغيرها من وسائل النقل الحديثة .

وينحو خورشيد فى مجموعة [القرصان والتنين] بالقصة الرمزية منحى جديداً إذ مال إلي التجريد وغرابة الأحداث وتوظيف الأسطورة ، محاولاً خلق نوع من التوازن بين المادي والمجرد ، وبين الواقع والرمز ، وهو ما يجب أن تتسم به الأعمال الرمزية الناجحة " إن الرواية الرمزية الناجحة هي

---

[1] – فاروق خورشيد: الكل باطل ، مصدر سابق ، ص 107.

[2] – فاروق خورشيد: الكل باطل ، مصدر سابق ، ص 109 .

التي تجمع المادي والمجرد فى علاقة عضوية حتمية ، بحيث لا يمكن أن ينفصلا ، وفى نفس الوقت تكونان على درجة من التمايز مثل الزهرة وأريجها أو المذكرة وشرحها وبهذا تحقق الرواية والرمزية التوافق بين العام والخاص كما يريد هيجل وكما وصفه كامى بأنه أهم ما يحققه الفن " [1] .

ولنبدأ بأول قصص هذه المجموعة " الدودة " فنجد لمؤلف يروى على لسان ضمير المتكلم أحداثا فتتارية غير واقعية ، يدب العفن إلى كتف الراوي فيشم رائحته ويؤلمه ذلك " دب العفن إلى كتفي .. بدأ كالنقطة الصغيرة ، ثم كبر وكبر حتى ملأ كتفي .. وتصاعدت روائح غريبة ، آلمني أول الأمر أن تملأ الهواء الذى ينفذ إلى رئتي وتمر بغدد الشم فى أنفى ، ثم اعتدته ، ولم أعد أضجر من رائحته " [2]

والأحداث تبدو حتى الآن مقبولة ، يبد أنها بعد ذلك تميل إلى التجريد والخيال غير الواقعي ، فمن هذا العفن تخرج دودة تتحول إلى ثعبان ، هذا الثعبان يبدأ فى أكل عين الراوي اليمنى ، ثم يأكل أذنه اليسرى ، ثم لسانه ، ثم أنفه ، يجد الراوي نفسه " أصبحت لا أدى نصف الأشياء .. ولا أسمع إلا نصف الأصوات ولا أعرف طعم شئ ، ولا رائحة شئ " [3] وتستمر الأحداث فى غرابتها لنجد الراوي وقد طال كتفه إلى دب فيه العفن من قبل ، ومازال كتفه الآخر ، ثم فقد السمع والبصر والشم كلية ، وهكذا يتحول أو يمسخ ثعبانا ، وتكون نهاية القصة هذه الجملة القصيرة " أصلى دودة ثم كبرت " [4] وهى العبارة نفسها التي نجدها تحت عنوان القصة ، مما يشي بقصد المؤلف إلى الرمزقصدا ، إن الدودة التي تتحول إلى ثعبان خارجة من وسط العفن ، رمز الفساد الذى يبدأ صغيراً ثم ينتشر وينتشر ، والكاتب لا يكتفى فى القصة بالإشارة إلى هذا الفساد ، فيشير أو يلمح إلى أثره السيئ ، إذ تمحى شخصية المواطن ، ويضحى مقهوراً فهو لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم ، بعد أن فقد الحواس الثلاثة ، النظر والسمع والنطق ، وفوق ذلك الشم ، إن القصة بهذا الشكل – فى رأيي – هجاء شديد اللهجة للنظام السياسي فى الستينات ، فالدودة – إذن – رمز لذلك الفساد الذى استفحل قبيل هزيمة 1967 ، ومن ثم يمكن القول : هذه القصة ذات مدلول سياسي ، فهي تصوير فانتازى لانتشار الفساد وأثرة فى مصر خلال السنوات التي سبقت النكسة .

وثمة ملحوظة – أراها مهمة – وهى أن القصة غير مصدرة بتاريخ النشر مثل القصص الأخرى، ولعل فى ذلك ما يرجح أنها ذات مدلول سياسي .

وفى قصة " الطاعون " كالقصة السابقة يلجأ المؤلف إلى الفانتازيا لتجسيد الرمز وان كان فى هذه القصة ذكر تاريخ كتابتها وحدده بد 1968 ، أي بعد الهزيمة ولجوء الكاتب إلى الفانتازيا والعبث يذكرنا بنجيب محفوظ ومجموعته القصصية [تحت المظلة ي التي كتبها فىأعقاب النكسة .

---

[1] – جون كروكشانك: ألبير كامىوأدب التمرد ، ترجمة جلال العشرى ، دار الوطن العربى ، بدون تاريخ ، ص 212

[2] – فاروق خورشيد: القرصان والتنين ، مصدر سابق ، ص 39 .

[3] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 42 .

[4] – فاروق خورشيد:المصدر نفسه، ص 45 .

يبدأ المؤلف قصته بهذه العبارة " وخرجت معها إلى الشارع عاريين " مما يشي بغرابة الأحداث وعدم واقعيتها ، ومع ذلك يحاول المؤلف على لسان الراوي / ضمير المتكلم ، أن يجعل للأحداث منطقها الخاص فنسير مع الراوي وصديقته فى الطريق والغابة إلى أن يتحولا إلى فأرين " صاح صائح بصوته .. كأنه دوى الرعد فى يوم عاصف :

- الفأر .. الفأر

والتفتت عينانا فى ذكر ..

ثم صاح كهدير موج فى محيط غاضب :

- الفأرة .. الفأرة

وعادت أنظارنا تلتقى .. ثم سكنا

كنا وحدنا فى الشارع عاريين .. وحولنا يدور همس .. لا يدي أراها فأخفيها .. ولا يدها تطول فمها فتخفيه ..

ومن كل مكان .. من الأرض .. من الحائط .. من السماء .. كان الصوت يقول :

- الطاعون .. الطاعون .

ومن كل شئ .. من الشجر .. من الإنسان .. من كلأ الأرض .. من صخر الطريق .. كانت الأحجار تنهال فوقنا ، فوق جسدينا العاريين .. وانفجر شئ فيها ، وانطفأ بريق عينيها وانطفأ شئ فى .. ثم همدً [1]

لقد نجح خورشيد فى أن ينتقل بنا إلى الرمز ، فالطاعون رمز للآخر الذى يتمسك بالتقاليد ، ويرفض فى عنف حرية الفرد ، إننا نلمح فى القصة أصداء ساتر وكامى ، وفلسفتهما الوجودية التي تؤكد على حرية الفرد ، ولعل ما يؤكد ذلك أن المؤلف صدر قصته بهذه الجملة التي وضعها أسفل العنوان " وانقلبت سيارة بكامى فمات "([2]) لكن هل يرى للرمز هنا مدلول سياسي كالرمز فى القصة السابقة "الدودة " ؟ – لأطن .. بيد أن ما يميز هذه القصة التزامها إلى حد كبير بجماليات الأسلوب الرمزي ، مثل التكرار وغرابة الصور وشعرية اللغة على مستوى الإيحاء الإيقاع يقول المؤلف : " وانفرجت شفتاها .. ولمع شعاع القمر ، وتأوه صدر الليل ثم أن .. وترك الياسمين مكانه لرائحة حريفة حلوة ، كان القرنفل يملأ كل شئ .. السماء والأرض والناس والحياة .. عيونهم زهر قرنفل داكن .. وشفاهم زهر قرنفل قان .. ووجوهم زهر قرنفل أصفر .. ومن الغابة خرج صوت لا لون له .. دقات طبول هادئة .. لها صوت أجوف ووقعها يدق إذن فى إصرار ، ويدها تضغط كفى فى عنف وعند عينيها لهيب نار ". ([3])

---

[1] – فاروق خورشيد: القرصان والتنين ، مصدر سابق ، 67.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 59.

[3] – فاورق خورشيد: المصدر السابق، ص 63

وتعد قصة [القرصان والتنين] التي كتبها المؤلف فى عام 1965 ، وصدرها بقوله " حكاية قديمة فى سيرة منسية " الوحيدة فى قصصه الرمزية التي تلجأ إلى الأسطورة لتجسيد الرمز ، لذلك هي أقرب إلى الحكاية الرمزية منها إلى القصة الرمزية ومعروف أن الحكاية أدنى مرتبة من الرمز لأن الرمز فيها محدد ولا يحتمل سوى تفسير واحد .

وخلاصة الحكاية فى القصة أن القرصان نزل على المدينة ذات ليله فنشر الصمت والخوف والرعب فى كل مكان ، وعندما تقاومه فتاه عذراء أراد اغتصابها وتترك بخنجرها ندبة فى وجهه ، يقتلها ، ويصبح طالب الطعام ، فيقدم له أهل المدينة المزيد والمزيد مشغوفاً بالتملق والعرفان بالجميل ، ويصل التنين إلى المدينة فيهرع أهلها إلى القرصان طالبين منه إنقاذهم منه ، فيضحك فى سخرية وثقة بالنفس ويستعدون معه للقاء التنين الذى يرقد خارج باب المدينة وعند المواجهة يخدع القرصان أهل المدينة وينضم إلى التنين :

" مولاي التنين أهل المدينة غدارون خوانون ، بالأمس رأيتهم يتآمرون يقسمون ألا قرابين لمولاي التنين ، ولهذا جئت لك أسدى النصيحة .. ماذا لو اتفقنا ، أنت عند الباب ، وأنا دخل المدينة ، أسوقهم إليك بسيفي هذا ، وبدل مائة ألف ، أسوق إليك ألف ألف "([1]) ولكن التنين لا ينخدع ويرفض نصيحة القرصان ونبذره بالويل ، فيهرب القرصان ، أما المدينة فهي رعب وخوف وصمت من جديد إلا من طفل صغير " وصرخ طفل وقال :

- أبى .. أبى .. أمى فى البيت المحترق ..

ثم سكت الطفل الصغير ، وأمام فحيح التنين صمت عميق .. ومن فوق الأرض أمسك حجراً واقترب .. ثم اقترب .. يد الطفل تحمل الحجر .. وفى وجه التنين وقف " .([2]) ورغم أن الطفل يضيع فى جوف التنين ، إلا أنه يكون الشرارة التي تشعل العزيمة والإرادة والقوة فى أهل المدينة فينقضون على التنين كالإعصار ويقضون عليه ، وعند ذلك يقفز القرصان عائداً ليغمس سيفه فى دم التنين القاني المباح ناسباً النصر لنفسه :

" – مرحى بالقرصان .. أنا الكبير .. أنا العظيم ..أنا القرصان .. أنا قتلت التنين ".([3])

ونعود إلى بداية الحكاية من جديد ، القرصان ينشر الرعب والخوف والصمت على أهل المدينة " وانحنى العجائز من أهل المدينة يزحفون ويتمنون:

- لبيك يا كبير .. لبيك يا عظيم .. لبيك يا قرصان .

وأخذ الرجال يدقون الطبول ، وينفخون الأبواق أما القرصان .. والجرذان زحفوا إلى شوارع المدينة .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 77.

[2] – فاورق خورشيد: ، المصدر نفسه ، ص 80 .

[3] – فاورق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 84.

والندبة بلون الدم .. أودعتها صادقة عذراء راحت وتركت آثار وتركت آثار خنجرها ذكرى ليلة مأتمها .. ليلة افترشها القرصان بلا يدين ولا رجلين ولا لسان ، ولا أذن ولا قلب .. ورفع القرصان سيفه ، يحجب احتضار الشمس ، وهى تغيب وصاح :

- أنا الكبير .. أنا العظيم .. أنا جوعان ".([1])

آثرنا أن ننقل هذا المقطع الطويل والذي يقع فى ختام القصة كما هو ، لأنه يحتوى على الرموز الأساسية فى الحكاية (أو هو مفتاح فك الشفرة الرمزية فى الحكاية) فنلحظ أولاً أن الألفاظ والعبارات المكونة للمقاطع التي سبق ذكرها فى بداية الحكاية وكأنى بالمؤلف يقصد إلى هذا التكرار قصداً ،وثانياً أن التكرار هنا يساعدنا على فهم الرموز التي تناثرت من قبل ذلك عبر نسيج القصة .

إن تكرار ألفاظ مثل القرصان والتنين وغيرهما ، وحيث يقتل الأخير ويبقى الأول حياً، يؤكد قصد المؤلف إلى الترميز ، فالقرصان يرمز إلى السلطة الانتهازية تلك السلطة المزيفة،التي كانت سببا فى هزيمة يونيو فيما بعد ، وهى سلطة تستمد انتهازيتها من ضعف الشعب من ناحية ومن مساعدة بعض المنافقين والرجال الجوف، (على حد قول المؤلف) من ناحية أخرى، وهذا ما لاحظه من تناول هذه القصة قبلنا ، تقول الدكتورة فاطمة الزهراء فى معرض تفسيرها الرمزي لقصة القرصان والتنين" عندما وضعت أسباب هزيمة 1967 تحت أضواء تحليلية وموضوعية تكشف أمور داخلية أسهمت فى تلك الهزيمة بل ربما كانت هذه الأمور الداخلية أشد خطراً مما كان يهددنا من خطر خارجي. فقد تأكدت مفاسد وشكوك حول ما أطلق عليه فى تلك الفترة بمراكز القوى، فبعضهم اتجه إلى الانتهازية واستغلال حقوق الفرد ، وبعضهم اتجه إلى النفاق، ومساندة السلطة التي تستبد بحياة الناس ذلك ما تصوره قصة " القرصان والتنين " لفاروق خورشيد فهي تقدم نموذجاً لثورية مزيفة ونضال أجوف ينطويان على سلبية واستغلال لضعف الشعوب([2]) لكن كما أشرنا من قبل تبقى هذه القصة خاضعة لبناء الحكاية الرمزية فى مضمونها ، أما على مستوى الشكل فأبرز ما يميزها تلك اللغة الشعرية حيث نلحظ وفرة الإيقاع وكثرة التعبيرات والصور المجازية .

وفى مجموعة المثلث الدامي يقصد خورشيد إلى الرمز عن وعى ودراية فهو مدرك من البدء أنه يكتب قصصا رمزية ، لذلك يصدر هذه المجموعة بعبارة مشهورة لابن المقفع تقول " من وضع كتاباً فقد استهدف ، فإن أجاد استشرق ، فقد استفذف "([3])

والواقع أن المؤلف فى هذه المجموعة أكثر براعة فى استخدامه للرمز من قصصه فى المجموعتين السابقتين ، كما سيكشف لنا التحليل النقدي فهو هنا يستهدف " البعدين الواقعي والرمزي .. فى نفس واحد ، وهو من أبرع الأساليب التي تعمق التناول وتوسع دائرة الرؤية " .([4])

---

[1] – فاورق خورشيد: المصدر السابق ، ص 82 ، 83 .

[2] – فاطمة الزهراء : العناصر الرمزية للقصة القصيرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، 1989 ، ص 174 .

[3] – فاروق خورشيد: المثلث الدامى ، مصدر سابق، ص 5 .

[4] – علاء الدين وحيد: فاروق خورشيد وقصص التمزق والقهر ، مجلة القصة ، العدد 43، القاهرة ، يناير ، 1985 ،ص 21.

فى قصة " المثلث الدامي " يعمد الكاتب إلى الخلط بين المستويين ، الواقعي والرمزي فى براعة تدل على وعى كبير بتقنيات القصة الرمزية ، فالراوي فى القصة كاتباً يحاول أن يخرج عن دائرة الكتاب المدجنين ، فينجح إلى حد ما ، ولكن الخروج عن دائرة هؤلاء الكتاب المدجنين الذين يرمز لهم الراوي بالمربعين يكلفه الصلب وسط الميدان الكبير " .. ويداي طويلتان ممدودتان كالحياة ، وساقاي مضمومتان تجمعهما رأس مسمار واحد ، وأنا مصلوب وحدي وسط الميدان الكبير ، ويقول رجل لطفلته الصغيرة :

- تتساوى زاويتا المثلث المتقابلتان فى المثلث المتساوي الساقين .

ولا يرى أحد قطرات متحجرة عند عيني فبقايا الذباب والحمام والغربان تشكل نقطة سوداء فوق الحاجبين ، وتحت الجفنين .. ولكنى آخر الأمر قد هربت من المربع ". ([1])

إن المؤلف فى هذه القصة يصنع رموزه الخاصة التي تكون فى مجملها المعنى الكلى الذى يهدف غليه " وليس المعنى الكلى مجموعاً الجزئيات متناثرة فى العمل الأدبي وإنما هو الأفق الأخير الذى تنتهى إليه الدلالات اللغوية فى السياق "([2])

فان بدأنا بالعنوان وجدنا " المثلث الدامي " استعارة مكونة من طرفين متقابلين "المثلث " و" الدماء " والاستعارة هنا – إلى جانب وظيفتها التشخيصية أو التصويرية – مدلول رمزي يفضي بنا إلى بناء القصة القائم على الرمز مستعيناً بعناصر محددة هي المثلث والمربع والمستطيل والمكعب والدائرة ، فالراوي / الكاتب يفشل أن يكون مكعباً ، ويقبل أن يكون مثلثا ، بل هو يصر على ذلك : " وصاحت الأصوات :

- اترك المثلث ، المثلث خطير ، وعبث ، لا أحد يستطيع أن يكون مثلثاً إلا الله ، والأنبياء ، والشهداء ،والقديسين ، ولم أفهم ، أعنى لم أصدق بل ربما عنين أنني لم أتراجع فمضيت فى طريقي لأكون مثلثاً كاملاً".([3])

واضح أن المؤلف يجمل من وظيفة الكاتب معادلاً للأنبياء والشهداء والقديسين وهو بذلك يوسع من دلالة رمز " المثلث " وهو كما قلت رمز خاص أعطى له المؤلف مدلولاً واسعاً من خلال شبكه من العلاقات الدلالية المحكمة ، فالمثلث هنا رمز للشجاعة والجرأة فى قول الكلمة الحق – على العكس من المربع والدائرة والمستطيل التي هي رموز للتملق والنفاق والكذب وضياع الكلمة .

لقد استطاع خورشيد فى هذه القصة أن يخلط بين الواقعي والمجرد والخاص والعام ، فنستشعر فى هذه القصة أزمة الكاتب الخاصة عندما أبعد عن الإذاعة وما ترتب عليه من مرض الشديد، وابتعاد بعض من أصدقائه وزملائه عنه فى ذلك الوقت.

---

[1] – فاورق خورشيد: المثلث الدامى ، مصدر سابق ، ص 13.

[2] – د. لطفى عبدالبديع: التركيب اللغوى للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، يناير 1997، ص 147 .

[3] – فاروق خورشيد: المثلث الدامى ، مصدر سابق ، ص 12 ، 13.

ومما يعمق مفهوم الرمز ويوسع من دلالته فى هذه القصة استعان الكاتب فى صدرها بالمقطع التالي من شعر صلاح عبد الصبور :

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك ([1])

ففي زمن الحق الضائع لا يصبح للمثلث رمز الحدة ،أو القوة أو حرية الرأي الحـــادة – مثـــل زاوية المثلث – أي وجود ومن ثم ليس هناك إلا الصلب مثل المسيح .

وثمة تقنية أخرى لجأ إليها المؤلف عمقت أيضا من مفهوم الرمز وهى المفارقة الساخرة " وهى لا تتعارض مع الحالة الشعرية ، فربما اشتمل الكثير من النثر على تشابك بين الشـــعر والســـخرية "([2]) والمفارقة تبدو لنا جليلة فى نهاية القصة ففي الوقت الذى نرى فيه الراوي مصلوبا على أضلاع المثلث ، يمر الناس تحت جثته " يمضغون اللبان ، ويقزقزون اللب الأبيض والأسمر ، ويـــأكلون الفشـــار .. ويقول رجل لطفلته الصغيرة :

- تتساوى زاويتا المثلث المتقابلتان فى المثلث المتساوي الساقين ".([3])

وفى قصة "الكلب " يلجأ المؤلف " إلى معالجة استغلال القهر لما يملك من سلاح ناري فى لوى عنق القانون وضرب مقاوم الشر ، وتكون الشرطة التي وجدت لعكس ذلك تماماً هي سلاحه للـــتمكن مـــن الظلم والظلام ، فالكلب الذى ينبح الغريب أو المتلصصين وينقذ المنطقة من المشبوهين ، يتخلص منه على الفور .. أعداء الشعب سواء من الرسميين والشرطة و المستغلين " ([4]).

" المشكلة أن الكلب نفسه لا يجد الفرصة ليكتب حكايته ..

فهو لا يكتب

وهو إن كتب لا ينشر ثم هو قد مات "([5])

نقف عند هذا التصوير للقصة قبل أن نلج عالمها ، لأنه المفتاح الحقيقي لفهمها فهذا المقتبس مكون من أربعة جمل متتالية يمكن تقسيمها إلى مقطعين الأول منهما (الجملة الأولى) جـــزء مـــن الـــنص السردي ذاته ، والمقطع الثاني (الثلاث جمل الأخيرة) من خارج القصة ، يأتي بمثابة التنوير الـــذى يفضى إلى مغزى أحداث القصة وفحواها البعيد الذى يمكن أن نلمسه بواسطة القراءة المتأنية ، تـــدور

[1] – صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة ، مرجع سابق ، ص 326 .

[2] – على جعفر العلاق: الشعر والتلقى ، دراسات نقدية، مرجع سابق ، ص 202.

[3] – فاروق خورشيد: القرصان والتنين ، ص 13.

[4] – علاء الدين وحيد: فاروق خورشيد وقصص التمزق والقهر ، مرجع سابق ، ص 21 .

[5] ، 2- فاورق خورشيد: المثلث الدامى ، مصدر سابق ، ص 25

أحداث القصة حول كلب الراوي الذى تقتله الشرطة / السلطة بالرصاص لأنـــه (ضـــايق لصـــوص المنطقة فقدموا ضده شكوى لأنه يبطل أعمالهم)

والمؤلف بعد ذلك يكاد يشرح لنا الرموز الواردة فى القصة ، فالكلب رمز الوفاء بصورة عامـــة ، يرمز إلى الكاتب أو المثقف الذى يزعج السلطة ، ويأتي الإزعاج عندما يخلص كل من الكلب والكاتب فى وظيفته ، ويوسع المؤلف من دلالة الرمز فيجعل الكلب رمزاً لكل حر أو مواطن شـــريف وفـــيّ ، ومن هنا لا يكون من قبيل الإقحام الإتيان بحكاية عويضة مع العمدة فى سياق النص " ويقـــول شـــيخ الخفراء فى قريتنا :

- الولد عويضة يضايق العمدة ، ديته قرض صاغ ، رصاصه .. أجل ثمنه رصاصة ، ويسكت إلـــى الأبد ، فقط بأمر العمدة .

وفى هذه المرة أمر العمدة وتستر العمدة ومات كلب ولم يفعل شيئا إلا أنه ينبح دون إذن وعـــوى دون رخصة وقال ما لا يجب أن يقال "[2] وعندما يسأل الابن الراوي كيف قتل لكي (اسم الكلـــب) ، يقول " لا أعرف جواباً ، وكيف أجيب ، كل الأذكياء والحلوين والأمناء الطيبين يقتلون دون أن يكونوا كلاباً"([1])

- وتكاد شخصية الراوي تذوب فى شخصية الكلب، فالراوي مثل الكلب أو هو كلب أيضا، لذلك تقرأ العبارات التالية خلال النص :

" وتموت الكلاب فى صمت وأموت " ص 26

" فما أنا إلا كلب ، نعم كلب " ص 27

" وها هو قد مات"

"وأنا أموت " ص 32

وإذا كانت هذه القصة تميزت مثل سابقتها بالتضافر بين المستويين الـــواقعي والرمـــزي وخلـــق الأرضية الواقعية للرمز فإن ما يعيبها هذه النغمة الخطابية التي تكررت على لسان الراوي اكثر مـــن مرة فمثلا يقول

" آسف واعذروني ، ولكن لي مع الأصدقاء حكايات إحباط رهيبة ، ولهذا فأنا أقف عند سعادتي فى هذه اللحظات القصار مع كلبى المحظوظ "([2]) وفى مكان آخر : " لست أدرى يا سادة هل تفهمـــون أم تعذر عليكم فهم حديث (لكي) كان بالنسبة لي حصن الأمان "([3]).

ولكن المؤلف – والحق يقال – قد استطاع أن يجعل من هذه النغمة الخطابية عنصراً فنياً مـــؤثراً الثالثة والأخيرة ، وذلك عندما يمتزج الإيقاع الخطابي بالسخرية فيقول .

---

[1] – فاورق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 31.

[2] – فاورق خورشيد: المثلث الدامى ، مصدر سابق ، ص 28.

[3] – فاورق خورشيد: المصدر نفسه، ص 29.

" ألم أقل لكم إن حكاية الكلب لن تستهويكم أبداً ، وماذا فيها ؟ إن كلباً مات ، وماذا يعنـــى هـــذا ؟ آلاف الكلاب يقولون ما يملى عليهم ، الآن كلباً نغمه نشار.. فحوصر ومات ، تهتز قلوبكم ، ما أرهف قلوبكم إذن "([1])

وهكذا يمكن القول أن فاروق خورشيد قد طور تكنيك القصة الرمزية خلال هـــذه المرحلـــة مـــن مجموعة إلى مجموعة أخرى ، فثمة تطور واضح فى استخدام تقنيات أسلوب الرمز كما رأينـــا مـــن خلال التحليل النقدي لهذا النوع من القصص .

[1] - فاورق خورشيد: المصدر السابق ، ص 30

الفصل الثاني: المرحلة الدرامية وبناء القصة القصيرة

رأينا فى الفصل السابق كيف حالت القصص فى المجموعات الثلاث الأولى [الكل باطل –القرصان والتنين – المثلث الدامي] نحو الشعر أو ما يسمى فى نظرية الأنواع الأدبية بالنوع الغنائي ، وقد ظهر أثر هذا الميل فى البناء الفني والمضمون ، فكانت القصص أقرب إلى القصيدة الشعرية من حيث مفردات اللغة والتكثيف واستخدام الرمز وتجاوز البناء التقليدي ، هذا إلى جانب استخدام تيار الوعي واستلهام الأسطورة ، وقد لمسنا من خلال التحليل النقدي كيف تطور أسلوب الكاتب من مجموعة إلى أخرى .

فى هذا الفصل نتناول المجموعات الثلاث الأخيرة (حبال السأم وكل الأنهار وزهرة السلوان) على اعتبار أنها تمثل مرحلة مختلفة إلى حد ما عن المرحلة السابقة ، حيث تميل القصص هنا نحو الصيغة الدرامية ، وليس معنى ذلك أن قصص خورشيد فى هذه المرحلة ستتخلى عن صيغتها الغنائية كلية ، ولكن من باب التغليب لاحظنا من خلال القراءة الأولى والتحليل بعد ذلك غلبة العناصر الدرامية على قصص هذه المرحلة على المستوى اللغة والبناء.

أ _ القصة القصيرة والصيغة الدرامية :

على الرغم مما يقال عن استقلالية القصة ، وأنها جنس أدبي مختلف عن الرواية والمسرحية والشعر ، فان المهتمين بنظرية القصة يضعونها دائما فى مجال المقارنة مع الأنواع السابقة وذلك بهدف تمييزها أو إثبات استقلالها فتقارن القصة القصيرة بالرواية مرة ، وبالمسرحية مرة أخرى وبالقصيدة الغنائية مرة ثالثة .

وتميل الدراسات الحديثة فى مجال القصة القصيرة إلى اقترابها من القصيدة الغنائية من ناحية ومن الدراما من ناحية أخرى " وهكذا نستطيع أن نضع القصة القصيرة ف ميدان الأنواع الأدبية خاصة بين القصيدة والمسرحية ، ونبعد بها عن كل من الرواية والحكاية والاسكتش والحدوتة فهي لا ترتبط بالأشكال القصصية الأخيرة ارتباطاً هاماً ولا خطيراً ، وإنما تنجذب إلى النوعيين الأولين تأخذ منهما بعض المظاهر والقسمات أو على أدق تشترك معهما فى بعض المظاهر والقسمات ومع ذلك فهي ليست حاصل قسمتهما معاً وإنما هي شكل له هويته ووضعه المميز ([1])

[1] – نعيم حسن اليافى : القصة القصيرة بين الأنواع الأدبية ، مجلة القصة، ع إبريل ، 1964 ، القاهرة ، ص 153.

والحديث عن غنائية القصة القصيرة واقترابها من الشعر قديم منذ تأسيس معالم هذا النوع عند " إدجار آلان بو "ت1849 الذى يعد أول من تحدث عن غنائية القصة القصيرة التي تربطها بالشعر وتميزها عن الرواية ،أما عن ارتباط القصة القصيرة بالدراما فهو مسلم به " لأن أحداً لم يتخيل إمكانية وجود القصة القصيرة بعيداً عن الدراما ، لقد كان حضور النوع الدرامي ذاته - مثله مثل القصيدة الغنائية - من أهم سمات النوع الأدبي منذ بداياته ، حيث العناية الأكبر بوحدة الحدث وتلاحمه والحرص على التكثيف والتوتر على حساب العناية بالشخصية التي يتراجع دورها فى القصة القصيرة ويهيمن الموضوع على اهتمام الكاتب ([1])

ويعتبر " فرانك أو كنور " العنصر المسرحي أهم عناصر القصة القصيرة ، يقول هناك ثلاثة عناصر رئيسية فى القصة :العرض والنمو والعنصر المسرحي([2])

كما أن لا يتخيل وجود كاتب قصة قصيرة " على الإطلاق لم يكن لديه إحساس درامي ([3]) ، ولا يسعنا أن نترك " أو كنور" قبل أن نستوضح منه تلك العلاقة بين القصة القصيرة والدراما حيث يقو ل فى ختام كتابه المشهور " الصوت المنفرد " بين القصة والدراما قدر مشترك هو أنه توجد موضوعات رديئة بالنسبة لهما والقصة كالمسرحية لا بد أن يكون فيها عنصر التلاحم ولابد أن يسقط الموضوع فى قاع الذهن ، والشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية ، والجو ليس كافيا أيضا لتكوينهما ، لأن الجمهور يستغرق حينئذ فى النوم ، ولا بد أن يكون لها حدث متلاحم وعندما يسدل الستار لا بد أن يتغير كل شئ لا بد أن يكون الحاجز الحديدي قد اعوج ولا بد أن يرى معوجاً ([4])

وواضح من عبارة " أو كنور " أنه يركز على عنصر أساسي مشترك بين القصة القصيرة والمسرحية وهو الحدث الذى يجب أن يتكشف عنه مغزى العمل الدرامي سواء قصة أو مسرحية عقب انتهائه مباشرة ، حيث أن الجو العام أو النغمة وحدها كذلك الشخصية وحدها لا تكفى ، على أية حال يمكن القول بشكل تفصيلي مع أحد الباحثين الذين تناولوا علاقة القصة القصيرة بالمسرحية ، أنها أى القصة القصيرة تقترب من المسرحية فى حرفيتها المكثفة وفى تماسك قالبها المتين وفى اعتمادها على عنصر الحركة وفى اللمسات المركزة وفى تصوير الشخصية وفى مشكلات تطوير هذه الشخصية ، كما أنهما تتشابهان فى حاجتهما المشتركة إلى ستار أو إلى لحظة درامية تتعلق غلبا بموقف فيه أزمة ، ومن هذه الجهة الخيرة تدنو القصة القصيرة والكلاسيكية منها بالذات من المسرحية الكلاسيكية أيضاً فى وحداتها الثلاث التي نسبت خطأ إلى أرسطو ، حتى كأن هذه الوحدات قد وضعت لكلا الفنين بشكلها الكلامي على السواء " ([5])

---

[1] – خيرى دومة ، تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ، مرجع سابق ، ص 91 .

[2] – فرانك أوكنور : الصوت المنفرد، مرجع سابق ، ص 20 .

[3] – المرجع نفسه ،ص 18.

[4] – المرجع نفسه ، ص 180 .

[5] – نعيم حسن اليافى : القصة القصيرة بين الأنواع الأدبية ، مجلة القصة ، مرجع سابق ، ص 152.

إذن التشابه بين القصة القصيرة والمسرحية يكون أوضح ما يكون فى حالة القصة القصيرة الكلاسيكية ، فماذا إذا عن القصة الحديثة - والتي تتوفر بكثرة عند فاروق خورشيد - التي تؤكد النقاد أنها " بلا حبكة ساكنة أو تقرير عن لحظة زائلة أو التقاط حالة مزاجية أو فرق دقيق لا يكاد يدرك ، وأنها فى الحقيقة يمكن أن تكون أي شئ سوى كونها قصة ([1])

فى هذه الحالة علينا أن نبحث عن بناء القص بشكل جيد حيث سيتكشف لنا هذا العنصر الدرامي ، على أية حال لا خلاف على أن جوهر القصص والتقليدي منه على وجه الخصوص درامي حيث لا بد من توفر عناصر أساسية فى القصة يذكرها النقاد على النحو التالي :

1- تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية إلى فعل .
2- يكون فيها الفعل متسلسلاً ومتعاقباً ، أى أنها تعرض أمام القارئ شيئاً استثارة التشويق لديه .
3- ينتهى فيها الفعل بحسم الصراع وبذلك تكتسب القصة وجهة نظر ([2]) أما القصة الحديثة التي تبدو لنا - ى الظاهر - خالية من الحبكة ، فأمر لا يخلو من سوء فهم ، لن كاتب القصة القصيرة الحديثة ينجو نحو الإيحاء والإلمام والتضمين وليس نحو المباشرة والصراحة " فبدلاً من أن يوفر لنا فعلاً متكاملاً يعجبنا أو ينخس فقاعة مشكلة ما ، فانه يوفر لنا قطعة الفسيفساء الأساسية التي نستطيع إذا كنا مدركين إدراكاً واقعا، أن نرى فى التخطيط الوهمي العام المبنى حولها النموذج المكتمل ([3])

إذن توفر العنصر الدرامي أمر محسوم في القصة القصيرة سواء أكانت تقليدية أم حديثة ، وإذ أكان الدكتور شكري عياد لايرى فى العنصر الدرامي أو ما يسمى بالأسلوب الدرامي شرطاً ضرورياً فى القصة القصيرة ، فإنه قد أوضح لنا المقصود به ، وأكد فى ذات الوقت على ميل القصة القصيرة إليه فى أبرز روائعها فيقول " كذلك هي [أى القصة القصيرة] لا تستلزم بالضرورة ما يسميه النقاد بالأسلوب الدرامي فى الكتابة ، أي الأسلوب الذى يعتمد التركيز على منظر واحد يمثل قيمة الأزمة أو الصراع ، ويستشف من خلاله مقدماتها كما يمكن أن تلمح نهايتها ، وإن كان من الواضح أن القصة القصيرة تميل إلى هذا الأسلوب الدرامي. وإن كثيراً من روائعها قد كتبت به" ([4]) ويعنينا هنا ، كشف ذلك العنصر الدرامي فى القصة ،وعلى التحديد عند فاروق خورشيد ،ومن ثم كيف تتمظهر فى هذه المرحلة موضوع الفصل ؟والى أى مدى يذهب هذا العنصر الدرامي أو هذه الصيغة الدرامية بالقصة القصيرة عند خورشيد ؟

على أية حال علينا أن نوضح أولا تلك السمات التي تجعل القصة القصيرة تأخذ ثوب الصيغة الدرامية ،فنستعين بما توصل إليه الباحث (خيري دومة)عن دراسته لتداخل الأنواع فى القصة

---

[1] - أى .آل . بادر : بناء القصة القصيرة الحديثة ، ترجمة عبدالواحد محمد ، مجلة الأقلام ، السنة العشرون ، ع 2 ، فبراير ، 1985 ، ص 42.

[2] - أى .آل . بادر : المرجع السابق ، ص 42.

[3] -أى .آل . بادر : المرجع نفسه ، ص 42.

[4] - شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبي ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، ط3 ، القاهر ة ، 1994 ، 33.

المصرية القصيرة ،إذ يقول "حين نتحدث عن درامية القصة القصيرة فإننا لا نتحدث عن نوع من المسرحية بل نتحدث عن سمات من قبيل :

-أنها لا تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية فى شمولها ووجودها الموضوعي بل تعمل على تكثيفها واكتشاف جوهرها من خلال حادثة أو أزمة واحدة .

-أن الراوي أو مؤدى الكلام فيها ،يختفى أو يتواري تماماً ويترك للحدث الكثيف المتلاحم من خلال الصراع والحوار مهمة الكشف عن هذا العالم .

أن العلاقة بين المشاهد الدرامية ، بعيداً عن علاقة السبب بالنتيجة ، ومن ثم فالبنية الدرامية الأساسية بنية " زمانية " .

- تنهض الدرامية على الصراع بين قوى متعارضة ويعبر عن هذا الصراع من خلال التلاحم الدرامي المكثف (فى الزمان) لكن مه هيمنة الشكل المكاني - فى الأدب المعاصر - قد يعبر عن هذا الصراع من خلال التقابل الصامت بين مشهدين (فى المكان) ([1])

ولعلنا إذا ما تأملنا هذه السمات للقصة الدرامية كما فصلها دومة وجدنا أنها لا تخرج كثيراً عما ألمحنا إليه سابقا من تلك السمات المشتركة بين القصة القصيرة والدراما .

ب - المرحلة الثانية فى قصص خورشيد والميل نحو الصيغة الدرامية :

تشمل المجموعات القصصية الثلاث الأخيرة لخورشيد على ست وثلاثين قصة موزعة بالتساوي على المجموعات الثلاث ، لكل مجموعة اثنا عشرة قصة ، ومع ملاحظة أن هناك قصة فى مجموعة [حبال السأم] سبق نشرها فى مجموعة المثلث الدامي فى قصص المرحلة الأولى ، ويصبح لدينا خمسا وثلاثين قصة ، ولما كان قد سبق تناول هذه القصة فى الفصل السابق ، فإننا نستبعدها من التحليل هنا ، على أننا أيضا سنتجاوز تلك القصص التي يغلب عليها الصيغة الغنائية ، وهو عدد محدود ، ويوضح الجدول التالي نسبة القصص التي تنحو بقوة نحو الصيغة الغنائية إلى القصص التي تنحو نحو الصيغة الدرامية وذلك مع الاحتراس بأنه عند خورشيد قد تتداخل الصيغتان الغنائية والدرامية داخل القصة الواحدة ، بل إننا يمكن أن نلمح تداخل الصيغة الملحمية ، وهذا ليس بغريب فى القصة القصيرة أو النوع بصورة عامة ، فهذا " ت.س .إليوت " الذى قسم الأدب إلى مواقف ثلاث : الغنائي والملحمي والدرامي ، يقول " أن هذا التقسيم من وجهة التغليب فحسب ،إذ أن الأعمال الشعرية ذاتها لا تعرف هذا الانفصال الحاد ، وإننا لنجد - فى معظم الأحيان - الأصوات الثلاثة متداخلة فى عمل شعري واحد ، سواء كان هذا العمل غنائياً أو ملحمياً أو درامياً ، وعلى الرغم من هذه الحقيقة فإن التميز بين الأصوات الثلاثة ضروري " ([2])

---

[1] – خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة القصيرة ، مرجع سابق ، ص 70.

[2] – عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1990 ، ص 131.

وهذا ما نجده عند فاروق خورشيد فمن باب التغليب نطلق لفظ الدرامية على القصص التي تضمها المجموعات الثلاث الأخيرة : حبال السأم وكل الأنهار وزهرة السلوان حيث نلمس بوضوح توفر الحبكة والصراع الدرامي فى عدد كبير من القصص

م	اسم المجموعة	العدد	القصص ذات الصيغة الدرامية	عددها	النسبة المئوية
1	حبال السأم	11	حبال السأم – رؤية –الدوامة – الكل باطل من جديد –الناس والكلام – هيئ هيئ حلواني – الشك يخرس الكلمات	7	%64
2	كل الأنهار	13	حكاية واحدة تبحث كثيراً –حكاية رجل على المعاش – وقع أقدام –السقف – حكاية واحدة تفي كثيراً –المرأة والبحر –الجلسة –أبو إصبع – زهرة يا دنيا – حكاية واحدة تريد كثيراً	10	%77
3	زهرة السلوان	12	عم عبده الاخضرانى –عطر الرغبة– الكابوس–دره مشوي–اللي هو–الموج ينكسر عندالشاطىء –الخلود حباً –مضاض ومي	7	%58

ويتضح من الجدول السابق غلبة القصص ذات الصيغة الدرامية فى كل مجموعة على القصص ذات الصيغة الغنائية كما نلاحظ أن نسبة القصص تزيد فى المجموعتين الأوليين عن المجموعة الثالثة ، غير أن مجموعة " كل الأنهار" تتميز بغلبة القصص الدرامية عن مجموعتي [حبال السأم] و[زهرة السلوان] إذ تحتوى على عشرة قصص يغلب عليها الصيغة الدرامية من الثلاث عشرة قصة التي تضمها المجموعة .

وينصب تحليلنا على تلك المجموعة التي تتميز بغلبة الصيغة الدرامية وذلك من خلال الوقوف عند العناصر الجوهرية فى بناءها بالتيمات السائدة والحبكة والشخصية والمنظور السردي .

أولا : التيمات السائدة : –

يرتبط مفهوم التيمة فى العمل الأدبى بالمضمون اكثر من ارتباطه بالشكل عند كثير من النقاد ، حتى أن " نورثروب فراى " يفرق بين نوعين من الصيغ الأدبية ، الصيغ الخالية أو القصصية التى تعرض عالماً خياليا فيه شخصيات متخيلة يكون فعلها أقل منا أو مثلنا أو أقوى منا وصيغ موضوعاتية تعتمد على تقديم الأفكار وتكوين العلاقة فيها مباشرة بين القارئ أو المؤلف وليست بين القارئ وشخصيات العمل ، غير أنه يعود ليؤكد أنه لا توجد أعمال تخيلية أو موضوعية صرفة فيقول " يسهل

القول أن بعض الأعمال الأدبية أعمال تخيلية وبعضها موضوعية من حيث تأكيدها الرئيسي ، ولكن من الواضح أنه لا وجود لشيء تخيلي أو موضوعي صرف فى الأعمال الأدبية "([1])

لذلك سنجد حديثا عن التيمات فى قصص خورشيد مرتبطا بالعناصر الأخرى فى بناء العمل ، مثل الحبكة والشخصية والواقع أن مفهوم التيمة يمكن أن يرتبط بالشكل بالقدر الذى يرتبط فيه بالمضون وليس كما يرى أحد الباحثين أنه " عنصر لا يعتد به فى الدراسة البنيوية الشكلية ([2])

فإذا ما جئنا إلى تعريب التيمة وجدناها "الفكرة الرئيسية التي تتغلغل فى هيكل العمل الفنى كالدم ، إنها موضوعه ، والتيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذى يحاول المؤلف تجسيده - خلال تمثيله - فى شخصيات لها أقوا ل و أحداث ([3]) فهذه التيمة /الفكرة /الموضوع يمكن أن تظهر فى " شكل شخصية من الشخصيات أو صورة تتكرر أو عبارة ترد بين الحين والحين " ([4])

والتيمة فى الأخير ليست موضوع العمل بقدر ما هي الفكرة المحورية فيه ، والتي تأتى بشكل مباشر أو غير مباشر وهذا ما لاحظه بشكل عملي أستاذ ى الدكتور حلمي بدير عند تناوله قصص كل من نجيب محفوظ وشكري عياد بالدراسة والنقد، فعند الأول - على سبيل المثال - لاحظ " كيف تطور المحتوى الفكري عند كاتبنا حول إطار واحد وهو السرقة ، نوعيتها وكيفيتها ، وتطور حركتها بتطور حركة المجتمع .. وموقف الهيئة الاجتماعية فى كل حال على حد ة .. وفوق هذا رؤية الكاتب التابعة من إدراكه الواعي بمحتوى السرقة . ([5])

وواضح من الفقرة السابقة أن الدكتور حلمي بدير يربط بين التيمة أو المحتوى والواقع الاجتماعي ورؤية الكاتب معاً ، غير أنه لايخفىعليه أثر التيمة فى البناء الفنى، فنجده فى تناوله لتيمة "الحلم" عند الكاتب نفسه ، يلمس أثر هذه التيمة على الحدث ، فيقول: " ولاجدال فإن هذا النوع من القصص قد أسقط جداداً هائلاً يحول دائماً بين الفنان وبين عمله .. هذا الجدار الوهمي المسمى "بالحدث" .. وأثبتت بعض القصص عند نجيب محفوظ وعند بعض الروائيين العالميين .. أن الحدث الحقيقي يمكن أن يكون "اللاحداث " فى الواقع " ([6])

أما عند دراسته لقصص شكري عياد فإنه يربط بين التيمة وعناصر العمل الأخرى بصورة بارزة ، فلا يتوقف عند الحدث فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى عناصر أخرى كالشخصية واللغة فالتيمة على سبيل المثال تفرض نوعية اللغة ، ولعل طبيعة الأفكار هي التي فرضت نوعية اللغة التي فرضت نوعية اللغة التى يتعامل بها الكاتب". ([7])

---

[1] - نور ثروب فراى ، تشريح النقد ، ترجمة محى الدين صبحى ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، 1991 ، ص 80 .

[2] - سمير حجازى : قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر ، كتبة مدبولى ، القاهر ة ، 1991 ، ص 93 .

[3] - إبراهيم حماده : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1985 ، ص 88.

[4] - آيان رايد : القصة القصيرة ، ت د. منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990 ، ص 136.

[5] - حلمى بدير : دراسات نقدية فى الشعر والقصص ، مرجع سابق ، ص 93 .

[6] - حلمى بدير : المرجع نفسه ، ص 102 .

[7] - حلمى بدير : المرجع نفسه ، ص 138 .

ويمكننا أن نضع أيدينا على التيمات السائدة فى قص خورشيد موضوع هذا الفــص ؛ فنجــدها تنتظم فى نوعين رئيسين من التيمات .

1) - أول هذه التيمات التي تتغلغل فى أعمال خورشيد بصفة عامة تيمة الكتب / الكتابة ، فهناك دائماً ذلك الكاتب المهموم بالكتابة ، تشغله ، يتوقف عنها يعود إليها ، يشك فى قيمتها أو يؤمن بالكلمــة وجدوى الكتابة إلى أقصى حدود الإيمان ، فى قصة [حبال السأم] يقول خورشيد : " واكتب مــن جديد .. كلمات وكلمات .. ثم أضع القلم " وينظر الكاتب /الراوي حوله فيجد كل شئ يبعث علــى السأم لذلك يطوى الصفحات ويغلق القلم .. كل ما حوله لا يصنع ما يمكن أن يكتبه ، فقد مات شئ فى داخله .. التفت حوله حبال السام فخنقته ومات " ([1])

وفى قصة [تساقط الكلمات] تتكرر التيمة نفسها " شيدت عالمي على دنيا الكلمات .. كلمــة إلــى جوار كلمة وتتخلق جملة وجملة إلى حوار جملة وتتخلق فقرة إلى حوار فقرة وينبنى حوار احتمى بــه من عصف الريح وعسف العاصفة والريح دائماً يحوطني ، والعاطفة دائماً تصرخ حــولي صــراخها المستمر ([2]) والكتابة تحمى الكاتب ولكنه مع ذلك يقاوم وفى " الدوامة تتكرر عبارة صدق أو لا تصدق ولكنها تأتى كموتيف لا اكثر ضمن الموضوع أو التيمة الأساسية ، يقول الراوي فى بداية القصة " هل تصدق ..؟صدق أو لا تصدق لم أستطيع أن اكتب حرفاً واحداً ، الورق أمامي وحولي ، اكثــر مــن عمل ينتظر كلمات ليمضى فى طريقه وأنا عاجز عن كتابة هذه الكلمات التي يمكن أن تنهى واحداً من الأعمال الناقصة المتراكمة حولي ، الليلة ملأني إحساس مر بأنني منعزل عن الحياة والناس وبهذا فلن أستطيع أن أكمل أى عمل يتحدث عن الحياة والناس "([3])

وفى قصة [الكل باطل من جديد] يموت والد الراوي فيظن أنه سيكف عن الكتابة ، ولكنه ما زال يكتب " كنت أحسب أنني سأكف عن الكتابة حين يموت ولكنى ما زلت اكتب كأنه يعيش .. كنت أوهم نفسي أنني أكتب له .. ولكنه لن يقرأ أبداً بعد أن مات حرفاً .. ومع هذا مازلت اكتب كأنني اكتب له " ([4])

وفى [الناس والكلام] يقول الراوي : " أنهيت الكلام فى جلسة المقهى ، ولم يعد هناك كلام وأنا يا مولاي مخلوق من كلام ، فإن أخليتني من الكلام فماذا يبقى منى ؟ ([5])

وفى قصة [هيء هيء حلواني] نجد الراوي يقف فى الجهة المقابلة لبطل خورشيد المعتاد فهــو يسخر من الكاتب والكتابة ولا يعتد بهما فيقول له " حقيقة كنا نسمع لك ونقرأ لك ، وأشياء أخرى كهذه ولكن كل هذا انتهى " ([6])

---

[1] - سمير حجازى : قاموس ومصطلحات النقد الأدبى المعاصر، مكتبة مدبولى ، القاهرة، 1991 ، ص 93.

[2] - فاروق خورشيد : المصدر نفسه ، ص 18.

[3] - - فاروق خورشيد : المصدر نفسه ، ص 50.

[4] - - فاروق خورشيد : المصدر نفسه ، ص 19.

[5] - - فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص 99

[6] - فاروق خورشيد : المصدر نفسه ، ص144

وتقل هذه التيمة فى قصص المجموعتين التاليتين [كل الأنهار] و [زهرة السلوان] فنجدها تظهر فى قصص [مراكب الشمس] حيث نجد الراوي كاتباً معاصراً يسير فى موكب جنائزي محمولاً إلى الجهة الغربية ، " ما حملت إلا القلم وما أخرجت منه أو به أو فيه أو عليه إلا الكلمات ، وما حملت كلماتي أبداً إلا معاني الحب والمساواة والإخاء والسلام "([1])

وفى قصة [حكاية واحدة تبحث كثيراً] نجد الراوي كاتباً معروفا تأتى له فتاة لتقرأ عليه بحثا " إن البنت تسخر من قدرتي أن أكون على مستوى التحرر الذى أعلنه فيما أكتب وفيما أقول " ([2]) وفى مكان آخر من القصة نفسها يفاجئ الكاتب نفسه " يا ولد ظللت تردد الكلمات لتعيش بها وها أنت تموت بالكلمات "([5])

وفى قصة [حكاية رجل على المعاش] التي تعد سيرة ذاتية للكاتب نجد الراوي سعيداً بإنهاء خدمته وإحالته على المعاش ، لكن هذا الراوي مهموماً أيضاً بالكتابة أو كان كاتباً معروفاً ، يقول على لسان الراوي "فأنا الأفندى الذى جاءهم مغضوباً عليه .. الصدفة وحدها أعطت اسمه شيئا من الشهرة " ([4])

وفى القصة وقع أقدام تأتى تيمة الكاتب بشكل غير مباشر وخفى قليلاً ، فوقع الأقدام هنا لكاتب يأتى ليلاً إلى الحارة ويجلس وحده فى الدور الثاني من بيت قديم ويظل يقرأ حتى الصباح " هذا ليس شبحاً يا أبى ، هذا هو الأستاذ يعود إلى البيت القديم ويشعل اللمبة ويظل يكتب حتى الصباح ، ولا يؤذى أحداً ولا يحدث أحداً وليس هو بشبح ، فأنا لا أخافه ، بل إني أنتظر عودته وأرقها وأحسبها ، ولا أجد فيها ما يخيف " ([5])

وفى قصة [زهريا دنيا] تدور الأحداث حول شخصية كاتب رمته الوحدة والقلق إلى الشارع ومن ثم المقهى " حاول أن يكتب أفكاره فعجز ، أوجعته أمعاؤه وأوجعه رأسه ن وتوترت أعصابه وأحس أنه على وشك التمزق والانهيار فقرر أن يخرج رمى الورق والقلم ... " ([6])

وفى قصتي [حكاية واحدة تريد كثيراً] و [المرأة والبحر] نجد التيمة هنا بصورتين مختلفتين ، فى القصة الأولى الكاتب تخدعه المرأة ، وتجعله يتخلى عن قول الحقيقة فى مقالاته والثانية يرفض الكاتب إدعاء وزيف المرأة التي تدعى الكتابة .

ونصل إلى المجموعة الأخيرة [زهرة السلوان] فنجد أن هذه التيمة تقل كثيراً فى هذه المجموعة ، ربما لأنها كانت مرتبطة فى المجموعتين السابقتين بالسيرة الذاتية للكاتب ، أما هنا وقد ابتعد الكاتب عن سيرته الذاتية ، فقد قل ورودها فى قصة [الكابوس] يختلط الحلم بالواقع ، فالراوي ممتحن فى لجنه الامتحان ، لا يستطيع أن يكمل الامتحان ، رغم أنه كاتب والأسلة فى مجال تخصصه " اكتب ..

---

[1] – فاروق خورشيد : كل الأنهار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ،ص 28 .

[2] – – فاروق خورشيد : المصدر نفسه ،ص 51 .

[3] – فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص 57 .

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 73.

[5] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 96.

[6] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 173.

اكتب واكتب .. السؤال واضح ، ولكنى أعرف الإجابة بل لعلى الوحيد وسط كل الممتحنين الذى يعرف الإجابة الكاملة والصحيحة والوافية فالسؤال يقع ضمن تخصصي .. ضمن أبحاثي الجديدة .. الإجابة لن تكون إلا تلخيصا للكثير من الأبحاث التي سبق أن كتبتها فى هذا الموضوع بالذات ، فى جوانبه المختلفة ، فى زواياه المتعددة "([1])

وفى قصة " رحلة السندباد والمجهضة] تتكرر عبارة " واكتب لك يا حبى الأوحد " ثلاث مرات على لسان الراوي الذى يتقمص شخصية السندباد فى ألف ليلة وليلة .

أما القصة الثالثة والأخيرة [رسالة من القبر] فتظهر تيمة الكاتب / الكتابة بشكل أوضح ، إذ يموت محمد كمال السنانيرى مخنوقاً داخل السجن ، وهو كاتب ، يموت لأنه يقول الحقيقة " اكتب لكم من القبر وليس هذا معجزاً إلى فأنا حديدي الإرادة قوى الأعصاب ثابت الجنات ، رابط الجأش ... " ([2]) وتستمر القصة على شكل مونولوج طويل فنفهم من الرسالة أنه لا بد من يموت لأنه يضر الآخرين ، إنه ذلك المصري المحبط الذى يقلق راحة الحكام ، فلذلك من الأفضل له أن ينتحر .

وإذا ما تأملنا القصص التي تسودها هذه التيمة فى المجموعات الثلاثة وجدناها تأتى غالبا مرتبطة أو متعرضة لسيرة الكاتب الشخصية ، وتعكس جزءاً من هذه السيرة ، كما أنها تروى غالباً على لسان ضمير المتكلم وقلما ل تأتى على لسان ضمير الغائب ([3]) فثمة خمس قصص تأخذ صيغة ضمير الغائب وباقي القصص تأخذ صيغة ضمير المتكلم .

- وثاني التيمات التي تظهر بقوة فى أعمال خورشيد تيمة استدعاء التراث بأشكاله المختلفة فى مجموعة [حبال السأم] تظهر هذه التيمة فى قصتين هما " [العطاء الأخضر] و [جنائزية مجهولة فى بردية مسروقة] وفى مجموعة [كل الأنهار] و [مراكب الشمس] و [حكاية رجل على المعاش] و [المرأة والبحر] و [النشيد الأخير] أما فى مجموعته الأخيرة فتزداد كثافة هذه التيمة فنجدها فى سبع قصص [عطر الرغبة - رحلة السندباد المجهضة - زهرة السلوان - سفر الخروج - الموج ينكسر عند الشاطئ - رسالة من القبر - مضاض ومى .

فى قصة [العطاء الأخضر] نجد المؤلف يقسم القصة إلى ثلاثة مقاطع ويأخذ المقطع الأخير منها وحده هذه الجمل من أغنية شعبية مجهولة :

يا طالع الشجرة
هات لي معا بقرة
تحلب وتسقيني
بالمعلقة الصيني ([4])

---

[1] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، 61.

[2] - فاروق خورشيد: زهرة السلون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1999 ، ص 175.

[3] - مثل قصص :" هئ هئ حلوان – حكاية واحدة تبحث كثيراً - وقع أقدام – المراة والبحر – حكاية واحدة تريد كثيرا"

[4] - فاروق خورشيد: حبال السأم ، مصدر سابق ، ص 37 .

إن هذه الجمل الأربعة من الأغنية الشعبية تلخص معزى القصة كلها ، وهو عيشة العطاء الأخضر أو انعدامه فى هذا الزمن فطالع الشجرة لن يستطيع أن يأتي ببقرة فى زمن عزت فيه الأشجار وظهر مكانها القوالب الأسمنتية .

وفى قصة [تساقط الكلمات] يوظف الكاتب التراث من خلال الخلط بين الفنتازيا والتراث الديني فالصقور تحط على الراوي وتريد أن تنهش لحمه لأنه أخطأ فهو لا يعبد النار " وحطت الصقور تحوم وتحوم حول الجسد المسجى لحم الغد وطعام مباح بعد حين ، يدور كل صقر دورة ثم دورة ، وفى كل دورة يقترب من الجسد المسجى والأقدام مثبتة عند طرف وتد زرعته فى أعماق الأرض كل الأحقاد التي تكره الكلمة ، وساعداي تمددا فوق رأسي ، تجمع رسفي عند نهايتها حلقة ذهبية من قيد حديدي صاغه حداد مجوسي يكره كل من لا يعبدون النار ، ولا يقدمون الطاعة أتهرمن ، ويسجدون أمام وهج النار المقدسة ([1])

فى قصة [الكل باطل من جديد] يلفت نظرنا العنوان فإذا الكلمتان الأولى والثانية منه جزء من عبارة مشهورة للملك سليمان الحكيم : الكل باطل وقبض ريح ، أما فى قلب النص فنجد الكاتب يوظف التراث الديني الإسلامي حيث يحاسب الإنسان فى قبره بعد الموت ، وهنا يلجأ الكاتب إلى الفنتازيا فالكلمات تموت وتحاسب " كل الكلمات الصريحة ملقاة على الأرض تدوسها الأقدام فتغوص فى التراب ويأكلها وتموت .ز ثم يجئ إليها الملكان ويقولان :

- يا كلمات ، هل أنت خيرة أم أنت شريرة ؟

إياك أن تكذبي يا كلمات فمنذ البدء ونحن على يمينك ومالك نحصى عليك الحسنات والسيئات والكذب ولن يجديك نفعاً ، قولي يا كلمات ، هل أنت خيرة أن أنت شريرة " ([2])

وفى قصة [جنائزية مجهولة فى بردية مسروقة] يستدعى الكاتب أسطورة إيزيس وأوزوريس وست ويعيد صياغتها صياغة أقرب إلى المسرح الإغريقي من خلال حوارات مطولة بين الكورس والشخصيات الرئيسية : ايزا وحور أو أوزير ، وفى كل هذا يسقط هذه الحوارات على الحاضر فنعرف أن فرسان العصر الأزرق ما هم إلا نسل ست إله الشر، يقول الكاتب على لسان الوزير فى ختام القصة " حذار يا فرسان .. حذار فما تركبون من خيل من نسل فرس ست الأعور ، وما تحملون من نتاج من صنع ست وما تواجهون من مقادير يضعها ست فى معبده حيث يمزق كل يوم ألف عذراء ، وكل ليلة ألف أنثى ، وتنداح أجسادهن .. واسعدي يا هوام الأرض ، فقد ساد الأرض سيد الهوام "([3])

وفى مجموعة كل الأنهار ، وفى قصة العنوان [كل الأنهار] تأتى تيمة التراث من خلال اختلاطه بالفنتازيا ، وأول ما يلفت النظر هو العنوان [كل الأنهار]فهو كلمتان من عبارة توارتية مشهورة لسليمات الحكيم " كل الأنهار تصب فى البحر والبحر ليس بملآن " أما الراوي فى القصة فيختلط

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 41.

[2] فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 47.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 176.

بشخصية الكاتب ، وتلعب الفنتازيا دوراً مهماً فى خلط الحقيقة بالواقع من أجل الوصول إلى المعـزى الرئيسي للعمل ، وهو أنه لا قيمة للإنسان المثقف فى هذا العصر ، إن الكاتب يوظف التراث الـديني حول الموت وما يحدث للميت سواء فى الإسلام أم فى التراث الفرعوني فنقرأ على لسان الراوي " الله حي قيوم ولا إله إلا الله محمد رسول الله ، ولا اله إلا الله .. وعبدك وفقيرك عبد الله والصلاة والسلام على خير الأنام محمد رسول الله " ([1])

والكاهن الفرعوني مستهتر به يده قذرة " ولكن أبداً لم أنسى لحظة فتح الكاهن صدري وأخـرج قلبـي يجسه ويعزله ، اليد قذرة لم تطهرها سوائل المطهرات فهو مستهتر بى وبمثلى " ([2])

وفى قصة [مراكب الشمس] يلفت نظرنا العنوان أيضاً فهو مصطلح فرعوني معروف " ([3]) وهو وسيلة النقل المشهورة عند الفراعنة والأحداث نروى على لسان ميت مسجى فى نعشه وهو فى طريقه إلى القبر يحمله الناس فى موكب مهيب ، يخلط الكاتب الواقع بالفنتازيا فإذا بنا فى مركب من مراكـب الشمس الفرعونية ، تنتقل من شرق النيل إلى غربة ، غير أن لا أحد يفهم " الشمس تغرب دائما علـى الشاطئ الغربي من النيل العريق حيث الأهرامات بلا طبقه الكلس التي كانت تكسوها وأبو الهول بـلا أنف والتماثيل المحطمة والمعابد ، الأ طلال ، العمدة ، البقايا ... ([4])

فى قصة [حكاية رجل على المعاش " نجد الراوي شخصا واقعياً ، يرفض اللجوء إلى الفنتازيـا فالكابوس الذى يعيشه كابوساً واقعياً ، يقول " لم أشهد أسداً ينهش كتفى ، ولم أقفز من فوق الجبل لأقع فوق صخور دببة تمزق جسدي ولم يغمرني موج البحر ليخنق كل أنفاسي ويميتني جزءا جـزءا ولـم تلتف حول جسدي أذرع ، ألف ذراع ، كل ذراع يحمل ألف مخلب ماص ، يلتصق بجسدي ، ويشد كل عضلة إلى ناحية ، كل قطرة دم إلى مخلب ، كل وجود إلى ضياع وعدم .. أبداً لم يكن الكابوس يحمل كل هذه المعالم "([5]) فالكاتب هنا يوظف التراث بطريقة عكسية أو بشكل غير مباشر ، غير أنـه فـى نهاية القصة ، بعد أن خرج الراوي البطاقة الجديدة والباسبور الجديد يعر بالنجاة ، فيلجأ إلى الفنتازيـا التراثية " ومن عمق النهر العجوز أرفع رأسي وتتداح حول رأسي أمواج ، وأمواج لزجة مليئة بكـل ثقل النيل ، وبقايا ألف امرأة أعطوا بقاياهم للنيل العجوز حباً وذكريات ونفايات "([6])

وفى قصة وقع أقدام يوظف الكاتب التراث الشعبي من خلال اعتقاد العامة فى وجـود العفاريـت والأشباح فى الأماكن المهجورة ، فنجد الأب يدخل المنزل وهو يبسمل ويحوقل احتراما وتقديراً لعامر المكان (الجن) وعندما تقول ابنته أن الدستور دستورك يجيب " - الدستور واجب يا نيـة فالدسـتور

---

[1] – فاروق خورشيد: كل الأمار ، مصدر سابق ، ص 12 .

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 13 .

[3] –أنظر فرانسوا دوما : حضارة مصر الفرعونية ، ترجمة . ما هر جويجاتى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1998 ، ص 815 .

[4] – فاروق خورشيد: كل الأمار ، مصدر سابق ،ص 47.

[5] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 64.

[6] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 83

لعامر المكان بسم الله الرحمن الرحيم ، جعل الله كلامي خفيفاً عليه ، والسلام عليه حتى لا يؤذيك ولا يؤذيني ([1])

وفى قصة [حكاية واحدة تفي كثيراً] يستدعى الكاتب صورة التنين التراثية ،وصورة الديناصور العصرية الذى يدمر كل شئ ، يقول الراوي " .. وهب الإعصار والتنين مد أذرعه المخيفة إلى كل شئ وهاج الريح وماج وظهر الديناصور فسحق كل شئ فى مساره ، وانخفض الصوت ، ولم تعد تجدى السهام والحراب والسيوف والأقواس ، كل شئ يخاف من كل شئ ومرت بنا صور ومضت ، إذا كل شئ أشلاء ، الحب أشلاء ، والعمر أشلاء ، والكل أشلاء ([2]) أن الإعصار والتنين والديناصور والريح رموز حية للتعبير عن الدمار والضياع .

وفى قصة [المرأة والبحر] تستدعى التيمة التراثية بشكل مختلف ، فالراوىهنا يستدعى التراث ليربط بصورة واضحة بنيه وبين الشخصية التي يتحدث عنها ، فهذه المرأة التي يجالسها ذات ارتباط بالبحر وأبعد ما تكون أديبة أو شاعرة ، يقول الراوي " وتذكرت أن قربان النيل كان امرأة ، فتاة تختار لتزف إلى النيل ليرضى ويفيض وكأنه لا بد أن يغمر هذه الفتاه بمائه ليعود فيغمر الأرض بخصبه وعطائه .. لم يكن القربان الآ دمى أبداً فتى ، وإنما فتاة .. والحكاية تكرار لقصة الوحش الذى يجثم على باب مدينة يأكل أهلها ويفترس إبلها وأبقارها ، ولا تجد المدينة بدا من أن تقدم له عذراء كل حين ليفترسها ويغفر للمدينة وينسى بها صيده السهل من أهلها ومالها ([3])

ويفيض الكاتب فى إظهار هذه العلاقة بين المرأة والبحر أو المرأة والماء من خلال استدعاء حكايات من ألف ليلة وليلة والتراث الديني ([4])

إن التراث هنا يوظف بوعي شديد من الكاتب وكأننا إزاء مبحث فى التراث الشعبي وليس أمام قصة قصيرة .

وفى قصة [النشيد الأخير] حيث تمتد مفاجأة الراوي الطويلة عبر القصة وفى هذه المناجاة يحكى الراوي قصة حياة المصري عبر التاريخ ، ولذلك يأتى توظيف التراث بصورة طبيعية وغير مفتعله " نعم سأخبرك .. أن أمي خضرة وأختي صابحة ن وأن أبى أبو الخير وان جدى عويس ، ملأ الصمت بأغانيه وحكاياته ، وأن أبا زيد يحمل سيفا ، وأن عنترة يمتطى الأبحر وأن سيف بن ذي يزن يجرى فوق السحاب على ظهر عاقصة ، وأن الشاطر حسن سيزف إلى الأميرة وأن على الزيبق يظل لص المدينة الذى هو الأمير ، والأميرة وأعوان الأمير والأميرة "([5]) ولأن الرحلة طويلة فهو يستدعى القرآن الكريم وحفر القناة وبناء الأهرامات وغيرها .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص92.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 132.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 132-133.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 132-142.

[5] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 199.

وفى قصة [حكاية واحدة تريد كثيرا] تطلق المرأة العصرية جداً على الرجل العصـــري جـــداً ، كاتب المقال أو الصحفي النزيه شهريار وتستدرجه إلى مخدعها فينخدع ." - مولاي شهريار يأخذ كأسه حتى لا يثقله الطعام ولعن شهريار وشهرزاد أتجنى والمصباح المسحور ، وكل ما يتعلق بـــألف ليلـــة وليلة وهو يأخذ كأسه فى يده " ([1])

ونصل إلى المجموعة الأخيرة [زهرة السلوان] فنجد أن تيمة التراث تكاد تتواجد فى جميع قصص المجموعة ، ففي قصة [عطر الرغبة] يوظف التراث بشكل جزئي من خلال اســتدعائه فـــى عـــدة موتيفات مختلفة ، ويوظف بصورة كلية حيث أن القصة بكل أحداثها معادل لقصة إيزيس وأوزوريس فالمرأة هنا ترمز لإيزيس التي تحاول أن تلملم أشلاء حبيبها أوزوريس " أرادت إيزيس أن تعرف سر الحياة ، لتعيد لوليدها المقتول بسهام ست ، معنى الحياة أشعلت رع حباً ، وملأت وجود رع رغبـــة .. وحين اشتهاها وهو رب الأرباب .. طلبت ثمنا لها ، الكلمة السر .. الكلمة المقدسة ، وأعطاها رع بسر الكلمة ليحوزها .. ونطقت هي بسر الكلمة ، فعاد حورس إلى الحياة والدنيا والناس بقوة الحب فقهر كل الخيانات الصغيرة ليسود الحياة والحب بكلمة الأمل كلمة قدس الأقداس .. ودفع حورس إلـــى الســـماء وغدا رباً من الأرباب .. وغضب رع ولكنه حين أفاق من خمرها وحديثها وخداعها ، كانت قد عادت إلى الأرض ترعى حورس ، وتلملم جسد أوزوريس .. " ([2])

والقصة فوق ذلك تستدعى التراث البابلي والتراث الديني ولكن كل ذلك فى إطار العلاقة بين المرأة والرجل .

وفى قصة [أرز لبنان المر] نجد العنوان نفسه تيمة تراثية فالأرز نوع من الأشجار يرمـــز إلـــى لبنان ، لكن الكاتب لا يكتفى بذلك ، فيستدعى ما حدث فى بابل ، وكأن بابل رمز لبيـــروت ، يقـــول الراوي ملخصاً ما حدث لبيروت من جراء القصف الإسرائيلي أو الحرب الأهلية فالأمر سيان " وأقبلوا من كل مكان كل شئ فى بابل مباح ، وملكة بابل فتنة الفتن ، وروعة الرقص وقمة السماح فكل شـــئ معتق كخمر بابل ، منعش كخمر بابل ، كما أن كل شئ مباح تتحكم خمر بابل "([3])

وفى قصة [درة مشوي] تأتى تيمة التراث بشكل غير مباشر ، فالكاتب يســـتلهم روح الشـــعب المصري فى الحارة حيث المروءة والتعاون ورفض الظلم .

وفى قصة [رحلة السندباد المجهضة] نجد أن القصة صياغة عصرية لرحلة السندباد فى ألف ليلة وليلة ، فالسندباد يعود من رحلاته محملاً بالمال والجوهر ولكنه لم يستطع أن يحصل على الحب ، بل أن هذا المال والجوهر بديل للحب " وحين عدت ذاب الماس والجوهر بديل للحب " وحين عـــدت ذاب الماس والجوهر تحت قدميك فما هو أنت ولن يكون أنت " ([4])

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 233.

[2] – فاروق خورشيد: زهرة السلوان ، مصدر سابق ،ص 38.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص57.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 122.

وفى قصة [زهرة السلوان] يستدعى العنوان التراث العربي فالسلوان كما جاء فى لسان العرب حصاة يسقى عليها العاشق الماء فيلوا ، ويسمى الماء الذى يشرب سلواناً ، أما القصة فى مجملها فاستدعاء رمزي لقصة العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة ، فالزهرة رمز للمرأة والفراشة رمز للرجل حيث تبدأ القصة بالعبارة التالية : " كنت حبيبي مرصودا إلى منذ الأزل ، منذ كتب كل شئ فى لوح محفوظ يرصد لكل قدره ، ويحدد لك مصيره ([1])

وفى قصة [سفر الخروج] نجد مرئية على لسان الراوي للبنان فى شكل مونولوج طويل هجائي لاذع للعرب واليهود وأمريكا والروس والعالم كله ، غير أن التيمة التراثية البارزة هي استدعاء التراث الديني التوراتى ، فعنوان القصة هو أحد عناوين أسفار العهد القديم ،أما داخل النص فنقرأ نصاً من التوراة ، يقول الكاتب على لسان الراوي ملخصاً ما فعله اليهود فى لبنان : " يا شو مليت مزقت لك بطون النساء ، انتهكت لك أعراض العذارى ، طحنت لك عظام الأطفال ، اهنأى إذن يا (شو مليت) فالمجد لصهيون ، والمجد لنجمة داود ، والمجد لأبناء الحائط المرصود .. يا ويح العالم .. ويا تعس ضميره " ([2]) الجدير بالذكر أن هذه القصة نشرت فى أعقاب حملة عناقيد الغضب التى قامت بها إسرائيل على لبنان عام 1995 ، حيث شهد العالم كله مجزرة " قانا " القرية اللبنانية الآمنة .

وفى قصة " الموج ينكسر عند الشاطئ " يستدعى المؤلف التراث الشعبي ولعجائبي منه فنجده يشبه الشك بأخطبوط له ألف ذراع " الشك أخطبوط له ألف ذراع ، يلف ذراعه المليء بالصمامات الماصة حول جسد ، فإذا الجسد لعبة يديه ، وإذا الجسد مزقا بين أنيابه ، إذا الكل ضاع حين تردد حين ك ، حين أتاح لأذرع الأخطبوط الواحدة من الألف بعد الواحدة أن تلف حوله أن تلاشيه ، أن تضيع كل شئ فيه .. أن تمتصه ، وأن تستنزف رحيقه ويضيع كل شئ فيه "([3]) وتيمة الأخطبوط التراثية تيمة مكررة فى الكثير من قصص خورشيد .

وفى قصة [رسالة من القبر] تأتى التيمة التراثية بصورة مكثفة حيث يستدعى المؤلف التراث الديني ، وألف ليلة وليلة ، والتوراة ، والأساطير والقرآن الكريم والسير الشعبية ، كل ذلك نسيج محكم بين الخيال والواقع وبين الجد والهزل ، نجد استدعاء عبارات من مقال مصطفى أمين ، تقابلها عبارات من التوراة والقصص الديني وألف ليلة وليلة ، هذا إلى جانب عبارات الراوي نفسه ، يقول الكاتب : " جاء فى مقال فكرة لمصطفى أمين أن تقرير النيابة الذى أطلعه عليه النائب العام جاء فيه " على باب الزنزانة المعدني وجدت العبارة المحفورة وهذا أفضل من الإضرار بغيري ، وساعتى هدية لتوتو ، وإنا لله وإنا إليه راجعون " ([4]) تم نمضى فنقرأ " أنا جالس تحت العرش ، تحت أقدام العرش الإلهي ، والله يسألني .. لماذا يا سنانيرى ربطت رقبتك بقماش أزرق .. ولماذا لم يكن القماش أخضر وهو

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص123

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص 138-139.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 165-166.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 175-176.

اللون المفضل عند الملائكة ،ألم تكن تعرف يا سنانيرى أننى سأختارك ملكا من ملائكتي ، .. ولم أستطع إجابة على الذات الإلهية ، فما لمثلى وحوار النور الأعظم ، ولكن النور المبهر الرائع ملأ روحي كلها وسمعت وسطه هذا الصوت الذى تجلى لموسى عند الجبل وكان يهتف بي ألا أحزن ولا أخاف " ([1]) فالمؤلف فى الفقرة السابقة يستدعى التراث الديني التوراتى والقرآنى، والواقع أن القصة فى سائرها تسير على هذا النمط لتلخص رحلة حياة الإنسان المثقف فى مصر .

وتتجلى التيمة التراثية بشكل أكثر بروزاً فى قصة " مضاض ومى " حيث يعيد الكاتب صياغة قصة تراثية معروفة فى العصر الجاهلي ذكرها " وهب بن منبه " فى كتابه " التيجان فى ملوك حمير " وقد سبق لفاروق خورشيد أن أوردها كما هي فى كتابة " فى الرواية العربية - عصر التجميع " * حيث اتخذها دليلاً على وجود القصة فى الأدب العربي القديم ، أما هنا فيعيد صياغتها فى شكل قصة قصيرة حديثة ، يبرز فيها إمكانياته الفنية العلية موظفاً التراث توظيفاً فنياً راقياً على مستوى الشكل والمضمون.

وعند التأمل فى هذه التيمة التراثية فى قصص هذه المرحلة نجد أن الكاتب يتخفى فى إهابها ليقول مل ما يريده فى الواقع من نقد وهجاء لاذع مرير ، إذن فهذه التيمة لا تأخذ بالكاتب بعيداً عن الواقع بل تضعه فى قلب هذا الواقع .

- وثمة تيمة ثالثة تأتى بدرجة أقل فى قصص هذه المرحلة عن التيمتين السابقتين ألا وهى تكرار تركيب لغوى ما أو لفظة ما ، وهى تيمة تسود عدداً محدود من القصص ، إذ نلحظها فى تسع قصص فقط ونحن إذ نتعرض لها ، نريد أن نوضح علاقة هذه التيمة بالبناء السردي ، فالذي يلفت النظر أنها تظهر فى تلك القصص ذات الحبكة الضعيفة ،أو تلك التي ترتكز فى حبكتها على الشخصية .

ففي قصة [العطاء الأخضر] تتكرر فى المقطع الأول منها جملة " أبداً يا حبيبي أحبك "([2]) ، ثم تعدل قليلا لتصير " يا حبيبي أبداً أحبك " ([3]) وفى المقطع الثاني تتكرر جملة " يا حزني عليك يا عويس "([4]) تسع مرات دون تعبير ، إن تكرار هاتين الجملتين فى القصة يقوم بوظيفة سردية فهذا التكرار يأتى للربط بين أجزاء القصة ، كما أنه يسهم فى توفر إيقاع للنص يشد القارئ إليه .

ومثل القصة السابقة تتكرر عبارة " هل تصدق ؟ صدق أو لا تصدق "([5]) فى قصة [الدوامة] ولكن بدرجة أقل ، إذ تتكرر ثلاث مرات فقط ، على أن هذه التيمة تكثر فى مجموعة [كل الأنهار] فتظهر فى أربعة قصص هي [كل الأنهار - وقع أقدام - السقف - النشيد الخير] فتتكرر فى قصة [كل

---

[1] - فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص 180.

* انظر نص القصة كاملا وتعليق المؤلف عليه بالكتاب المذكور من ص 89 – 106.

[2] - فاروق خورشيد: حبال السأم ، مصدر سابق ، ص 23 .

[3] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 24.

[4] -فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 29 وما بعدها .

[5] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 50.

الأنهار] لفظ النار بصور مختلفة ، بل إذ إن القصة تبدأ بكلمة النار : " النار فى داخلي وأنا احترقت "[1] إن تكرار هذا اللفظ يصب فى معزى القصة وينبئ عن جوها القصصي حيث الإحساس وعدم التقدير من الآخرين ، يؤدى إلى هذا الشعور بالكآبة والحزن والغرابة فى هذا العالم ، وقد أتت النهاية مطعمة بهذه التيمة أيضاً ، " ولا أحد يسمع صوتنا .. فقد أكلت النار الصوت والكلمات حين احترقت"([2]) .

وفى قصة [وقع أقدام] يتكرر لفظ " وقع أقدام " للتعبير عن هذا الخوف الذى يسيطر على شخصيات القصة الرئيسية وإن حاول الكاتب أن يحمل اللفظ دلالة وعظية حين ختم به القصة على لسان حمودة : " - بل نحن نعود .. وغدا فى هذه الحارة نصبح وقع أقدم "[3]

وفى قصة [السقف] يتكرر تعبير " طرق الباب " فى صور لفظية متقاربة نحو " دق الباب " - " الطرق اشتد " والذي يميز التكرار هنا أنه يأتى بصور متعددة عبر النسيج القصصي المحكم ، ليقوم بوظيفة إيقاعية دلالية وليس بوظيفة سردية كما فى قصة [العطاء الأخضر] أو قصة [النشيد الأخير] التي سنتعرض لها حالا ، ففي هذه القصة أي [النشيد الأخير] تتكرر جملة " سأخبرك " اثنين وثلاثين مرة ، حيث تبدأ بها القصة وتنتهي بها أيضاً إن جملة " سأخبرك " أشبه (أقرب إلى) بالقافية فى القصيدة الشعرية ، فهذا المونولوج الطويل على لسان الراوي تتخلله هذه العبارات فى صورها المختلفة ، حيث يعترف المتهم أمام الجلاد ،إنها ملحمة كفاح المصري ضد الظلم والقهر الذى سيبقى وتزول السلطة رغم كل هذا القهر :

-أخبرك ولكن من يسمع .. من يعرف أننى حين أقتلك ..

سأخبرك ..

نعم سأخبرك ، حتى وانتم تحيطون ذراعي بأيديكم الصلبة المدربة وتلصقونها بجنبي حيث يهتز قلبي فى رعب الخوف .. ووجل التعاسة

سأخبرك .." ([4])

وفى مجموعة [زهرة السلوان] نجد هذه التيمة فى قصتين هما [رحلة السندباد المجهضة - سفر الخروج] فى القصة الأولى تتكرر عبارة " واكتب لك يا حبى الوحيد "([5]) لتأتى بمثابة ضابط الإيقاع القصة الذى يقترب كثيراً من إيقاع القصيدة الشعرية وفى ذات الوقت تأتى الجملة فى هذه القصة بديلاً لعبارة " وأحكى لك " فى حكاية السندباد الأصلية أي أن الجملة المكررة تنقلنا من دلالة السندباد الرحالة إلى دلالة السندباد الكاتب المعاصر.

---

[1] - فاروق خورشيد: كل الأنهار ، مصدر سابق ،ص 9 .

[2] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 24.

[3] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 106.

[4] - فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 215.

[5] - فاروق خورشيد: زهرة السلوان ، مصدر سابق ، ص 117 .

وقوم جملة " يا أرز لبنان " هل رأيت حبيبي "([1]) المتكررة فى القصة الثانية [سفر الخروج] بالوظيفة السابقة تقريباً على أنه يمكن القول بصورة عامة أن تيمة التكرار سواء فى هذه القصة أم فى القصص السابقة ، تأتى غالبا لتعويض ضعف الحبكة ، ومن ثم البناء الدرامي فيها .

ثانياً : الحبكة

لا يختلف مفهوم الحبكة فى النقد الروائي التحليلي (*) كثيراً عن مفهومها فى نقد الشكلانين الروس ، غير أن الذى يميز مفهوم الحبكة عند الأخيرين هو ربطها بالتيمات أو ما يسمونه الحوافز .

فالحبكة عند فور ستر مثلا ترتيب الأحداث فى الزمن مع الاهتمام بالأسباب يقول " لقد عرفنا القصة سابقاً بأنها سرد حوادث مرئية حسب التسلسل الزمني أما الحبكة فهي أيضا سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب "([2])وفى هذا التعريف يفرق فور ستر بين الحكاية والحبكة ن وهو نفسه ما أطلق عليه الشكلانيون الروس المتن الحكائى والمبنى الحكائى " فالمتن الحكائى هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتى تكون مادة أولية للحكاية أما المبنى الحكائى فهو خاص بظهور هذه الأحداث فى الحكى ذاته "([3])

وبعبارة أوضح المتن الحكائى هو القصة نفسها ، ولكن بالطريقة التى تعرض علينا على المستوى الفنى ، أو ما يسمى بالحبكة القصصية .

ترتبط الحبكة القصصية فى قصص خورشيد بالتيمة ارتباطاً شديداً إذ يمكن القول أن الحبكة يجلى للتيمات السائدة التىفصلنا الحديث عنها فيما سبق ، فسيادة ، تيمة شخصية الكاتب والكتابة تجعل الصراع فى الحبكة صراعاً خارجياً إذ تتصارع الشخصية الرئيسية فى القصة مع السلطة غلباً ، سواء أكانت سلطة سياسية أم اجتماعية ، وسيادة تيمة التراث والفنتازيا تجعل الصراع أيضاً صراعاً خارجياً ولكن مع القدر بينما يقل الصراع الداخلي أى صراع الشخصية مع ذاتها ، واعتماد الحبكة على الصراع الخارجى يوسع من رقعة الأحداث ويبرز التوتر الدرامي فى البناء القصصي .

وتتنوع الحبكة فى قصص خورشيد فى هذه المرحلة بين الحبكة التقليدية حيث تسير الأحداث فى خط طولي تنتظم فى بداية ووسط ونهاية ، وعند النهاية يحسم الصراع ، وبين الحبكة غير التقليدية حيث تبدأ الأحداث فى الوسط أو النهاية ، ويبدو الصراع غير واضح فى الظاهرة أو تعتمد القصة فى حبكتها على المونولوج الطويل الذى يقترب بالقصة من القصيدة الغنائية ، وهنا يخفت الصراع الدرامي قليلاً دون إهمال الحبكة ، وسنقف عند هذه الأنواع المختلفة من الحبكة من خلال تحليل نماذج مختارة من القصص .

---

[1] – فاروق خورشيد: : المصدر نفسه ، 133.

* نقصد بالنقد الروائي التحليلي جهود هنري جيمس و أ. م فور ستر وأدوين موير، وبيرسى لبوك .

[2] – أ.م فور ستر : أركان القصة ، ترجمة كمال عياد ، دار الكرنك ن بدون تاريخ، ص 105.

[3] – نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة العربية للناشرين المتحدين ، ط1 ، 1983، ص 80.

فى قصة [حبال السأم] نجد أن الحدث الرئيسي بسيط جداً ، كاتب يجلس فى مقهى شعبي يتأمل ما حوله ، يشعر بالسأم ومشكلته الحقيقة العجز عن الكتابة ، إن الصراع فى القصة كان يمكن أن تكون داخليا ، ولكن خورشيد يجعل الصراع خارجياً بين الكاتب والواقع المحيط به ، فيلجأ إلى توسيع رقعة الأحداث من خلال رصد الأحداث المحيطة بالكاتب فى المقهى وخارجه ، هناك عربة قديمة تقف أمام المقهى وهناك فتى وفتاة يسخر الفتى من العربة ، وعندما ينظر الكاتب إلى فتاته يسخر منه أيضا فثمة ربط بين العربة القديمة وبين الكاتب ، فالعربة القديمة هنا رمز للكاتب رمز للعجز أمام الواقع الخارجي الجديد المتمثل فى الفتى والفتاة ، وهكذا يحسم الصراع لصالح الواقع ، وتكون النهاية طبيعية جداً ، ومتوائمة مع الأحداث ، إذ يطوى الكاتب صفحاته " ويغلق القلم .. كل كلام حوله لا يصنع ما يمكن أن يكتبه فقد مات شئ فى داخله .. التفت حوله حبال السأم فخنقته ومات " ([1]) واضح أن الحبكة هنا غير تقليدية فليس هناك صراع مباشر بين الشخصية الرئيسية والواقع أو الأشخاص والأشياء التي تمثل الواقع ، كالذباب فى المقهى والضجيج فى الشارع والفتى والفتاة .

وفى قصة [رؤية] تسير الأحداث فى خط طولي أيضاً، فثمة بداية ووسط ونهاية ، دون استطراد وذكر أحداث موازية فالصراع مباشر مع الواقع الخارجي المتمثل فى الغلاء والظروف الاجتماعية الصعبة ، فالشخصية الرئيسية تبدأ يومها بمعرفتها بارتفاع سعر الجريدة ، وفى العمل يؤنبه المدير على التأخير ويقدم له عامل البوفيه القهوة بلا سكر والبقال لا يعطيه ما يريد والخباز يطلب منه انتظار دوره ، وعندما يعود إلى المنزل يكتشف أن الخادم باع الجرائد وبعض الكتب وأكل بعض الطعام ، وهنا تأتى لحظة التنوير فى القصة التي تفسر لنا الأحداث ، إذ تفتح الشخصية الجريدة لتقرأ " استؤنف القتال على جبهة القتال وبدأت الحرب من جديد .. أما المقارنة فتكون فى ختام هذه القصة حيث تقول الجريدة أيضا .. قرارات جديدة لتحقيق النصر " ([2])

وفى قصتي [الكل باطل من جديد - الناس والكلام] نجد الشخصية الرئيسية ترصد الأحداث من حولها متأملة ثم تقف منها على الجانب الآخر دون أن نلمس صراعاً حقيقياً ظاهراً ، إن حبكة القصة هنا حبكة غير تقليدية تتمثل فى الصراع مع البيئة الخارجية .

وإذا انتقلنا إلى مجموعة [كل الأنهار] نجد أن الكاتب يميل إلى استخدام الحبكة التقليدية فى جميع قصصها ما عدا واحدة هي [النشيد الأخير] حيث تأتى القصة فى صورة مونولوج طويل تتكرر فيه تيمة لفظية تتمثل فى جملة قصيرة ، تقول " سأخبرك " حاول الكاتب بها أن يعوض ضعف الحبكة وانعدام الصراع الدرامي .

وتقف عند قصة [واحدة تريد كثيراً] آخر قصص المجموعة فنجد أن الأحداث تسير فى ترتيب زمني طولي حيث أن الشخصية الرئيسية فى القصة كاتب مشهور يواجه الواقع الخارجي الفاسد الخداع فى صورة امرأة ، تبدأ القصة بدعوة الكاتب إلى أحد المطاعم الفاخرة ، فيشعر بأنه فى مكان غريب ،

---

[1] - فاروق خورشيد: حبال السأم ، مصدر سابق ، ص 18 .

[2] - فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص 49 .

وتحاول المرأة الجميلة أن تخفف عنه هذا الشعور بالغربة وتنجح قليلاً ثم تتكرر الدعوات ثم تأتى دعوة إلي المنزل ، منزل المرأة ن شقة فاخرة بها كل ما لذ وطاب، مائدة مجهزة لشهريار ، أما هي فشهرزاد ، تقدم لشهريار كل ما يريده وتنتهى السهرة أو الليلة ويعود الكاتب إلى مكتبه فى الجريدة ليكتب مقاله الأسبوعي الذى يفضح فيه رموز الفساد فى البلد ، فيجد من بمنعه عن الكتابة ، إنها المرأة على التليفون تطلب منه فى وقاحة عدم الكتابة وإلا فضحته .

" – بل ستكلمني أنا أعرف أن مقالك الذى ستكتبه ملئ بالإحصاءات وأرقام فهو عن وزارة معينة ، وعن وزير معين بالذات ، وهو لعلمك ابن خالتي ، واحب أن تضع هذا فى اعتبارك وأنت تعاود الكتابة من جديد .

ووجم وضحكت وجاءه صوتها العابث من الطرف الآخر من التليفون تقول :

–أعجبتك شقتي أمس – وأعجبك الجناح الذى أشغله منها ، وأعجبتك الغرفة وأعجبك السرير ، وضحكت ، ثم قالت ساخرة :

- ألم تدرك أن هذه الفرقة ينقصها شئ هام فى عصرنا يا أستاذ ؟

ووجم ولم يرد ، فعادت تضحك ساخرة ، وتقول فى صوت كله قسوة وعبث:

- ينقصه كاميرات التلفزيون يا أستاذ ،أنت صورت أمس ، كل ما حدث منك ، كل ما قلته ، كل ما كنته ، كان عادياً أمامي وأمام عدسات الفيديو "([1])

وتدور رأس الكاتب وتكون النهاية الطبيعية انكسار سن القلم وصمت كل شئ ، هكذا يحسم الصراع لصالح المرأة الفساد الخداع .

وفى المجموعة الثالثة [زهرة السلوان] يحافظ خورشيد على تواجد الحبكة فى معظم القصص أيضاً ، مثل المجموعة السابقة [كل الأنهار] ، غي أن الحبكة فى هذه المجموعة تأتى مثقلة باستطرادات طويلة تقلل من حدة الصراع ، كذلك تأتى الشخوص محملة بالرموز ، مثل قصص [زهرة السلوان – رحلة السندباد المجهضة – الموج ينكسر عند الشاطئ] ، فنحن لن نجد فى هذه القصص تلك الحبكة التي تعتمد على عناصر البداية والوسط والنهاية كذلك نجد ذلك الصراع الواضح بين الشخصيات أو بين الشخصية وذاتها أو الواقع ، أما باقي قصص المجموعة فنستطيع أن نكتشف حبكتها بوضوح من خلال ترتيب الأحداث والصراع الواضح بين الشخوص سواء أكان صراعاً داخلياً أم خارجياً ، ولعل أبز القصص التىتعتمد على الحبكة قصص [عم عبده الأخضرانى – درة مشوي – اللي هو – الخلود حباً – رسالة من القبر] وبدرجة أقل فى [عطر الرغبة – أرز لبنان المر – سفر الخروج] .

ونقف فى تحليلنا عند قصتي [درة مشوي – مضاض ومي] تعد قصة [درة مشوي] أطول قص المجموعة ، ست وثلاثون صفحة ، تقع القصة فى الزمن الحاضر ، أما المكان فحارة شعبية ، تعتمد

[1] – فاروق خورشيد: كل الأنهار ، مصدر سابق ، ص 240 .

القصة البناء التقليدي حيث تتوالى الأحداث بشكل تتابعي ، ويتجسد الشكل الدرامي أمامنا من خلال أطراف الصراع محفوظ وسرحان فى جانب والمعلم عبالحفيظ زوج أمهما وابن أخته فى جانب آخر ، تبدأ الأحداث عند محاولة الطفلين الاستقلال عن زوج أمهما المعلم عبدالحفيظ والبيع بعيداً عنه ، ليزداد مكسبهما وينجحان فى ذلك بفضل مساعدة أهل الحارة ، فالصراع يحسم لصالحهما فى النهاية ،أما الذى يرجح كفة الصراع فتلك السيدة صاحبة الكلب التي تطلب عدداً كبيراً من كيزان الدرة المشوية من أجل الحفلة التىتعملها لأصدقائها .

أما قصة [مضاض ومى] فنجد فاروق خورشيد يعيد صياغة الأحداث الأصلية لقصة تراثية معروفة فى العصر الجاهلي هي قصة [مضاض ومي] وهو إذ يعيد صياغة هذه القصة يريد أن يثبت هدفاً رئيسياً هو وجود قصة عربية فى العصر الجاهلي ، ولن تكون هناك دون مقومات فنية ، وأبرز هذه المقومات الحبكة .

والذي يمكن أن نستخلصه من هذا العرض لنماذج من الحبكات فى قصص هذه المرحلة ، هو سيادة الحبكة التقليدية فى قصص خورشيد ، واعتماد الكاتب على هذه الحبكة التقليدية يعنى أنه ملتزم بالصيغة الدرامية فى قصة ، كما أشرنا فى بداية الفصل ، على أنه يجب القول أيضاً أن تناولنا للحبكة فى قصص خورشيد أكد أن لدى الكاتب نصوص تفتقد تماماً إلى الحبكة ولا يمكن أن نطلق عليها مصطلح قصة قصيرة مثل قصتي [الوحدة والقلق] من مجموعة [حبال السأم] و [الجلسة] من مجموعة [كل الأنهار] ، حيث تفتقر الأولى إلى الحدث ويغلب عليها الجمل التقديرية فهي أقرب إلى الخاطرة ،أما الثانية فمجموعة من المشاهد الحوارية التي تفتقر إلى الصراع الحقيقي ، يعلو فيها صوت المؤلف من خلال سخريته اللاذعة من أصحاب اللحى المتزمتين .

ثالثا : الشخصيات

منذ أر سطو والشخصية تأخذ مكانة متميزة فى البناء السردي ، إذا كان نقاد نظريات السرد التحليلية " النقد الروائي الفنى " أولوها اهتماما كبيراً وجعلوها عنصرا رئيسياً يرتبط بجميع عناصر السرد و خاصة الحبكة أو الحدث ،يقول هنري جيمس "ما الشخصية سوى تحديد للأحداث وما الحدث سوى تحديد للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية "([1]) فان نقاد نظرية السرد التركيبية أعطوها نفس الاهتمام ، بل أن نظرتهم الشخصية لا تختلف كثيراً عن نظرة أصحاب نظرية السرد التحليلية فـ " بروب وتوماسيفيكى وبارت " على اتفاق تام مع جيمس حول هذه النقطة : " لا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها لأنها فى علاقة متبادلة دوماً بحيث يتحكم أحدهما فى الآخر "([2])

[1] –هنر ى جيمس وآخرين:نظرية الراوية فى الأدب الإنجليزي الحديث، ت أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1994، ص84

[2] –والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ت.صباح جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1998 ، ص 152 .

إذن لا يمكن الحديث عن الشخصيات دون التعرض للأحداث وبمعنى آخر للحبكة ، وقديماً رأى أر سطو " أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة تمثل الركن الأساسي للتراجيديا ، فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة " ([1])

أما أدوين موير فى حديثه عن الراوية الدرامية يرى أن هناك توازن بين الشخصية والحدث " بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معاً " ([2]) ويمكن القول أيضا أن " الشخصية بمثابة العمود الفقري للقصة أو هي المشجب الذى تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى ([3]) لذلك فهي تعرف بأنها " فاعل يؤثر فى الحدث تدور حوله بعض أجزاء من القصة وتتحدد ملامحه عن طريق وصف سلوكه ووظيفته الاجتماعية وخصائصه النفسية والجسمانية من خلال حديثه أو من خلال وصف الراوي له بصوره محددة ([4])

غير أن هذا التعريف المستفيض للشخصية ينطبق بصورة كبيرة على الشخصية فى الرواية اكثر ما ينطبق على الشخصية فى القصة القصيرة ، لأن الشخصية فى القصة القصيرة وخاصة فى القصة ذات الصيغة الدرامية تصور فى موقف معين إذ أن الفرق بين طريقة القصة القصيرة وطريقة الرواية فى رسم الشخصية تحكمه مبادئ للبناء متعارضة تماماً ، ففي حين أنه يتحتم أن تكون فى الرواية شخصية مركزية تدور حولها الحوادث التي تصنع الدلالة ، فإن تركيز القصة القصيرة ينصب على الموقف وكأنها مستغرقة فى بحث مختلف "([5])

وثمة اختلاف آخر بين الشخصية فى القصة القصيرة والرواية لمحة بذكاء " فرانك أو كنور " وهو أن الشخصية فى الروائية غلبا تكون ذات مرجعية واقعية يمكن أن نرى فيها أنفسنا أو أي شخص وعلى العكس من ذلك الشخصية فى القصة ، لا تمثل غيرها ولا يمكن للقارئ أن يجد نفسه فيها " وحتى فى قصة [مبارزة] تشيكوف ، هذه القصة القصيرة العجيبة التي تفوق كثيراً روايات " ترجينيف " طولا ، تبدو الشخصيات محددة جداً ، وغريبة جداً ، بحيث لا تسمح بأى نوع من التعميم الحقيقي"([6]) ففي القصة القصيرة ننظر إلى الشخصيات " من الخارج بتعاطف وفهم ولكننا نحس مع ذلك بأن مشكلاتهم هي مشكلاتهم هم وليست مشكلاتنا " ([7])

على آذننا نرفض نظرة النقاد الشكلانيين والبنيويين الذين يختزلون الشخصية القصصية فى مجموعة من الألفاظ أو مجرد رابط بين الأحداث أو الوظائفي البناء السردي (*) فعلى الرغم من اعتقادنا

---

[1] – نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، القاهرة ، 1996 ، ص 222.

[2] – أدوين موير : بناء الراوية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1995 ،ص 38 .

[3] – طه واد ى: دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989 ، ص 27 .

[4] – سمير حجازى : قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر ، مرجع سابق ، ص 71.

[5] – Valerie Shaw ,Theshort story, Critical Introduction Langmam, London and New York, 1983, P: 127

[6] – فرانك أو كنور: الصوت المنفرد،مرج سابق ، ص 22 .

[7] – فرانك أو كنور: المرجع نفسه ، ص 22.

* إن نوماتشفسكى وبارت : ناجحان فى جعل الشخصيات جزءا متكاملاً فى السرد، إذ يبدو إنهما يوحيان بأن الشخصية ماهى إلا فتات لفظى (المظهر ، الأفكار ، التعبير ، المشاعر) وحد على نحو متراخ بواسطة اسم علم (نظريات السرد الحديثة ، مرجع سابق ، ص 155) .

باستغلال الشخصية القصصية فى الواقع ، فان ذلك لا يمنع من أن تكون مرتبطة بـــه أو ذات أســـاس واقعي " فكل الشخصيات لها بداية ما فى الواقع الحقيقي ، وغالبا ما نعتقد أننا نعرفها ونفهمها أو فشلنا فى فهمها ،ونأمل بعملية الكتابة أن نعرفها أفضل "([1]) ... ومعرفة الشخصية وفهمها لن يتأتيا إلا بـــأن " تنتقل [أي الشخصية] من " الواقع الحقيقي" إلى " الواقع الأدبي ، فتكتسب خصائص الواقـــع الجديـــد ، لهذا فهي واضحة لأنها مفسرة، وهى مكتملة الملامح لأنها قد وضعت تحت مجهر الأديب يفتش عـــن جوانب مكوناتها المختلفة. ([2]) وسيثبت لنا التحليل أن شخصيات خورشيد - ليس فـــى هـــذه المرحلـــة فحسب - ذات بعد واقعي واضح وغالبا ما يكون كرجعها الذات غير أنها تستقل فنياً لتصبح جزء مـــن اللعبة السردية التحليلية ، من ناحية أخرى سنجد أن الشخصية فى قصص خورشيد ترتكز فى بنائهـــا على الحبكة ، إذ تصاغ عبر مشاركتها فى الحدث ،وتفاعلها مع جزئياته ، وقلما ترتكز على ذاتها ، فلا يوجد لديه إلا عدد محدود من القصص يمكن أن يسمى بقصة الشخصية (**) حيث يكون التركيز على رسم الشخصية وبيان همومها وأحزانها ومشاكلها ، مثل قصص [هيء هيء حلواني] فى مجموعة [حبال السأم] و[أبو إصبع - النشيد الأخير] من مجموعة [كل الأنهار] و[عم عبده الاخضـــرانى - رحلة السندباد المجهضة] من مجموعة [زهرة السلوان] .

يمكن القول إذن أن لدى خورشيد نوعين من الشخصيات ، النوع الأول شخصيات ترتكز على الحبكة، على أننا لا نعنى باتكاز الشخصية على الحبكة " قصة الموقف أو الحادثة وهى التـــى ترتكـــز على حدث من نوع ما تحاول الوصول إلى نقطة الحركة فيه من خلال عدد من الخيوط الرئيسية التى يسعى إليها المؤلف"([3]) ولكن الترابط بين الشخصية والحبكة فى وحدة فنية متكاملـــة " تـــتلاحم فيهـــا الأحداث بالشخصيات بالمضمون" .([4]) والثاني شخصيات ترتكز على ذاتها أو شخصيات ســـيكولوجية وهى التي ينطبق عليها إلى حد بعيد الزعم بأن كل ما فى العمل الأقصوصى من جزئيـــات يســـتهدف بلورة ملامحها النفسية والإنسانية ([5]) وسنركز فى تحليلينا النقدي على النوع الأول حيث نهـــدف فـــى الأخير إلى إبراز الصيغة الدرامية فى قصص خورشيد موضوع التحليل .

ففي قصة [حبال السأم] تقدم لنا الشخصية من خلال الأحداث المتواليـــة ، ســـواء علـــى لســـان الشخصية ذاتها أو من خلال صوت الراوي الذى يتماهى مع صوت الشخصية ، فثمة كاتب يأتى إلـــى المقهى ويعلن فى بداية القصة عن سأمه من الكتابة وجدواها " نفس الكلمات التي اكتبها مـــن جديـــد كتبتها من قبل ، المنهج ، الحضارة ، الكلمة ، البحث الجاد .. ونفس الكلمات التي أقرأها من جديـــد ،

---

[1] – هالى بيرنت: كتابة القصة القصيرة، ترجمة أحمد عمر شاهين ، كتاب الهلال ، ع 547، القاهرة ،يوليو ، 1996، ص 38 .

[2]– حلمىبدير : فصول فى الأدب (التراث – النقد – النظرية) دار المعارف ، ط1 ، القاهرة، 1983، ص 189 .

**– نقصد بقصة الشخصية ، تلك القصة التى لاتحتفل بالحدث احتفالاً كبيراً أو التى تكاد تخلو منه، فليست فى هذه القصص وأحزانها ومشاكلها ، ولكن يجب أن ننبه إلى أن القصة – أية قصة – لايمكن أن تخلو خلوا تاما من الحدث، والمسألة ليست أكثر من تغلب الشخصية على الحدث.

[3] – حلمى بدير : المرجع السابق ، ص 193-194.

[4] – حلمى بدير: دراسات فى الراوية والقصة، مربع سابق، ص 77.

[5] – تزيفتيان تودودوف : شعرية النثر، نقلاً عن صبرى حافظ ، مجلة فصول ، مجلد 2 ، عدد2 ، القاهرة، يوليو-سبتمبر ،1982 ، ص 29.

قرأتها من قبل ، الحب ، الحق ، الانتقام ، الرغبة ، الحلم .. السعادة "([1]) بعد ذلك يتدخل الراوي ليصف لنا الشخصية مظهراً بعض ملامحها وما تقوم به من فعل " طوى قارئ الجريدة ، صفحاتها فى ملل ، ثم تثاءب وصفق بيديه وتلفت حوله ، ولم يجب عليه فتثاءب من جديد ، ثم وضع الجريدة على حافة المنضدة وركن مرفقه إلى المنضدة ، وخلع نظارته وطواها بعناية فائقة ووضعها فى حافظتها الجليدية ، ثم فى جيبه ، وعاد تثاءب من جديد ([2])

إن هذا الوصف الحركي للشخصية يبرز ملمحاً من ملامحه الجسدية هو التقدم فى السن أو ضعف البصر ويبرز أيضاً ملمحاً نفسياً هو الشعور بالملل ، وتأتى الأحداث بعد ذلك من خلال عين الشخصية التي تتأمل كل ما حولها العربة القديمة التي تركن بجوار المقهى والفتى والفتاة يسخران منها ، وتنظر إليه الفتاه وتشعر أنه يعريها :

"– أحسه يعريني بعينه ، يخترق ملابسي إلى جسدي ، ويعرف كيف يمر ببصره فى كل جزء من جسدي حتى يرتعش هذا الجسد كله " ([3]) ولكنه لا يهتم ، على الرغم من جمال الفتاة والحركة فى المقهى والشارع " فكل ما حوله لا يصنع ما يمكن أن يكتبه ، فقد مات شئ فى داخله .. التفت حوله حبال السأم فخنقته ومات " ([4])

وفى قصة [رؤية] تتابع الشخصية منذ الصباح حتى المساء حيث تعود إلى المنزل من خلال مجموعة من الأحداث فى المنزل والشارع والمصعد والعمل والبقال ثم المنزل مرة أخرى ، حيث تكتمل الرحلة وتكتمل ملامح الشخصية الداخلية دون أى وصف للملامح الخارجية ، فنحن أمام شخصية موظف يشعر بالقهر والعجز أمام متطلبات الحياة القاسية التي سببتها الحرب " ودار بعينه فى الرف الوحيد فوق المكتب ، لم يعد فيه سوى بعض الكتب المجلدة ، أمسك الجريدة وهو يجلس على مقعد المكتب ، وفتحها ، كانت عناوينها الحمراء والسوداء الكثيرة تقول " استؤنف القتال على الجبهة وبدأت الحرب من جديد وتقول " قرارات جديدة لتحقيق النصر "([5]) فالقصة قائمة على الحدث ، وهو حدث يأتى على حساب الشخصية هنا .

وفى قصة [الكل باطل من جديد] تتسع رقعة الأحداث ، وتتعدد الشخصيات فإلى جانب شخصية الراوي المشارك ،وهو هنا الكاتب نفسه ، نجد شخصية الأب الذى مات ، وشخصية المرأة ، وشخصيات ثانوية تأتى عرضا فى الأحداث كالأم والفقهاء والصديق .

يبرز الكاتب الملامح الداخلية لشخصية الأب ، من خلال الحوار معه والحديث عنه وكذلك شخصية الراوي نفسه وهو المتحدث فى القصة ، بينما يكون التركيز على الملامح الجسدية للمرأة ،

---

[1] – فاروق خورشيد: حبال السأم ، مصدر سابق ، ص 7.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر سابق ، ص 7 .

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 16 .

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، 18 .

[5] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 49.

وكل ذلك عبر الأحداث ، وتتعرف على شخصية الأب من خلال حواره مع الراوي " ووسط صـــراخ الحروف التي تلعنني حين أمزقها ،أسمع صوت أبى الواهن يقول :

- فقط لا تنسى نصيحتي لك ، إياك أن تخون الكلمات يا بنى ، أنت ارتضيت لنفسك هذا الطريـــق ، طريق الكلمات ، ومن خانه سقط ، ولست أريدك أن تسقط ، ويسعل ويشهق ثم يهمس :
- أنا لا أريدك أن تخون "([1])

أما شخصية المرأة فتتحدد ملامحها الخارجية على دفعات متفرقة كلما تقدمنا فى الأحداث " وأمامنا امرأة تلف جسدها فى ملاءة سوداء وفى عينها صراخ رهيب يتحاشاه أبى بالنظر إلى الناحية الأخـــرى "([2])

ويستمر الحوار بين الراوي وأبيه داخل الترام ، وفى الوقت ذاته تبز لنا ملامح جسدية للمـــرأة ، وكأن الكاتب يقيم مقابلة بين شخصية الأب الروحية ذات المبادئ والقيم وشخصية المرأة الماديـــة ذات الشبق والميل إلى اللذة " وتمصمص المرأة شفتيها الغليظتين وتكشف الملاءة السوداء عن كتف أبـــيض محمر ثم عن ذراع نص يترجرج مع حركة الترام "([3])

ومازلنا نتابع شخصية الأب من خلال الراوي معها ، حيث يتخلى الأب عن نصائحه .

"– قلت لك أنسى كل ما علمته لك ، انسى كل شئ ، انسى الكلام الفارغ الذى ملأت رأسك به .

وقلت محتاراً ضائعاً .

- ولكن يا أبى .. أنت علمتني الصدق والوفاء ، والأمانة والعطاء فهل تريدني أن أنسى كل هذا "([4])

وفى الوقت ذاته يزداد عرى المرأة ، ليترك الراوي تاركاً الأب مع المرأة

" .. ونصفها الأعلى كله أصبح عاريا لا شئ يغطيه ، ما أحلى الثراء ، حقاً ما أحلى أن يكون أمامـــك شئ لا ثمن له لحم حقيقي ينضح بالرغبة والنداء والعطاء ، وقال أبى :

- تترك بالحقائب فى المحطة القادمة فهي محطتها .
- وأنت
- لا ، أنا أمامي مشوار آخر ، فانزل أنت "([5])

ففي هذه القصة على عكس قصة [رؤية] هناك توازن بين الحدث والشخصية

إذا انتقلنا إلى مجموعة [كل الأنهار] نجد أن الكاتب يصدرها بإهداء لابنه عمر يعلـــن فيـــه أنـــه سيكتب عن الناس " أردتني أن اكتب عن الناس الذين نعايشهم لا عن أبطال السير الشعبية وحدهم فهاك صورة من تعايش من الناس "([6])

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص75.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 75

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 76

[4] – فاروق خورشيد: المصادر السابق ، ص 77، 78.

[5] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 79 .

[6] – فاروق خورشيد: كل الأنهار ، مصدر سابق ص 5 .

وقد التزم الكاتب بهذا الإهداء فنوع فى شخصياته فإلى جانب شخصية الكاتب المثقف [كل الأنهار - مراكب الشمس - زهرة يا دنيا] نجد شخصية المرأة المجرمة [حكاية واحدة تفي كثيراً - حكاية واحدة تريد كثيراً] والفتاة الغرة [حكاية واحدة تبحث كثيراً] والفتاة والفتى فى الحارة الشعبية [وقع أقدام] والموظف [حكاية رجل على المعاش - أبو إصبع] .

ويلفت النظر فى هذه المجموعة كثرة الشخصيات النسائية مثل الفتاة اللعوب فى [حكاية واحدة تبحث كثيراً] والزوجة الوفية فى [حكاية رجل على المعاش] والفتاة الشعبية الوفية فى [وقع الأقدام] والمرأة الخائنة فى [حكاية واحدة تفي كثيراً] والكاتبة المدعية فى [المرأة والبحر] والفتاة المتعلمة فى [أبو إصبع] والمرأة اللعوب فى [حكاية واحدة تريد كثيراً] .

ونتوقف عند نموذج من هذه القصص التي يصور فيها خورشيد شخصية المرأة ولنأخذ على سبيل المثال قصة [المرأة والبحر] حيث يقيم فى هذه القصة توازنا بين الشخصية والحدث مستدعياً تراث المرأة فى ألف ليلة وليلة والإلياذة والتراث الفرعوني ، فالشخصية الرئيسية هنا شخصية فتاة مدعية للثقافة والكتابة ، تأتى للراوي تعرض عليه قصتها ليقول لها رأيه وتختار فندقاً على شاطئ البحر لتلتقى فيه بالراوي .

"– اخترته خصيصاً لكي نكون وحدنا ساعة الغروب ،والنيل يلوح من بعيد والمدينة تحت أقدامنا .. هل يعجبك ؟ "([1])

تعرض الفتاة فتنتها وقصتها معاً على الراوي ويدور حوار من طرف واحد إنه الراوي يحدث نفسه ، ويربط بين هذه الفتاه / المرأة والبحر مستدعياً كل التراث الإنساني الذى تعرض للمرأة وعلاقتها بالماء والبحر .

ومع المرات القليلة التي يدور فيها حوار خارجي بين الراوي والمرأة تتكشف تدريجيا شخصيتها حيث الزيف والادعاء ، ويتأزم الموقف عندما يخبرها الراوي أن القصة جيدة ، لولا أخطاء اللغة ، فتثور وتغضب ، فلا يجد الراوي عندئذ مفراً من قول الحقيقة لها .

" ... فقط ابتسمت وقلت :

- أنت تعشقين البحر ، ولن يشفيك من داء الأدب إلا إذا التقيت ببحر زاخر الموج ، عاتى الرياح .

واشتعلت عيناها غضباً ، واختطفت من يدي الوريقات الأنيقة ، وجمعت حاجياتها فى حقيبتها ونظرت إلى نظرة ازدراء واحتقاء ، ثم أسرعت تغادر المكان ([2])

لم يلجأ فاروق خورشيد فى هذه القصة إلى وصف الملامح الخارجية للفتاة كما فى قصة [حكاية واحدة تبحث كثيرا] ، إنه يترك الأحداث تكشف لنا الملامح الداخلية للشخصية ، كما أنه فى هذه القصة مهموم بفكرة محددة وهى العلاقة بين المرأة والبحر ، فجاءت الأحداث لتترجم هذه الفكرة ، لذلك فهو لا يتعمق فى باطن الشخصية ولا يبرر لنا لماذا تصرفت هذا التصرف ؟

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 5

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 130.

وعلى العكس من هذه القصة يصور المرأة بشكل مختلف ويدخل أعماق ذاتها فى قصة [عطر الرغبة] من مجموعة [زهرة السلوان] حيث يصور لنا الكاتب شخصية امرأة ذات تجربة عاشقة للحياة ، يقع فى طريقها رجل فتحبه ، يجذبها عطره ، فتتذكر تجاربها الماضية منذ كانت فتاه غرة حتى مرارة الخداع ، ولكنها مثل إيزيس بعد أن خدعت رع تعود إلى الأرض لتبحث عن أوزوريس .

" ومنذ غمرتني موجة الخليج الصفراء وأنا أبحث عن معنى الطهارة فى البحث عن جسد أوزير الممزق ، على أن أستطيع أن أساعد إيزا فى لملمة أشلائه و إعادته إلى الحياة .. ولكن إيزا لا يهمها أوزير إنما هي ترى حور الجديد هو الوجود والأمل والطهارة "([1])

وهكذا يدفع عطر الرغبة المرأة للقاء الرجل ، وتطلب منه أن يغفر لها ، لأنها غفرت لمن خدعها من قبل ، إن فاروق خورشيد هنا يسمو بشخصية المرأة إلى مرتبة الأسطورة ،ولعل هذه القصة تدفعنا الآن إلى الحديث عن الضرب الثاني من الشخصيات عند خورشيد وهو الشخصيات التي ترتكز على ذاتها ، وهو كما أشرنا قليل ومحدود ، غير أن الذى نؤكد عليه أن هذا النوع من الشخصيات ذو تأثير محدود على درامية القصة .

وسنقف عند نموذجين من هذه الشخصيات من المجموعة الأخيرة [زهرة السلوان] الأول شخصية عم عبده فى قصة [عم عبده الاخضرانى] والثاني شخصية السنانيرى فى قصة [رسالة من القبر] .

فى قصة [عم عبده الاخضرانى] يطلق الكاتب اسم الشخصية على القصة مصوراً شخصية رجل بسيط يعمل بستانياً فى أحد البيوت الكبيرة ، تصور القصة الشخصية من خلال حدث بسيط جداً ، وهو قيام عم عبده الأخضرانى بسقى الزرع إلى أن يعود إلى بيته فجأة ، ويموت هناك ، وخلال هذه الحدث البسيط يتبادل الراوي والشخصية ذاتها عبر المونولوج الداخلي سرد ملامح شخصية عم عبده الأخضرانى الذى كان يعمل فى الأصل نقاشاً ، ثم دخل السجن لأنه ضرب أحد زبائنه فقد كان عم عيده جباراً يفرض رأيه ،وفى السجن تعلم أن يكون بستانيا يسقى الزرع ويعتنى به ، وها هو الآن يعمل فى هذا البيت الكبير يعتنى بالزهور ويجعل كل شئ أخضر وينال العطف والود والحنان من أهل البيت . الأم الكبيرة ،والست سالى والتي يسميها الخضراء لطيبتها ورقتها معه وعطفها على ولده محمد وابنته زينب .

عن فاروق خورشيد فى هذه القصة يجعلنا نتعاطف مع الشخصية التي تشبه شخصيات تشيكوف ، فعم عبده يذكرنا بعجوز تشيكوف ، فهو يحدث نفسه أثناء سقى الزرع وتقليب الطين ، يشعر عم عبده الأخضرانى أثناء وجوده عند الست سالي أن الزرع الأخضر صار أسوداً ، وأنه على وشك الموت ، أي الزرع ، فيسرع إلى المنزل غير عابئ بأحد ليحضر لها نبتة خضراء .

وفى الصباح جاءت زينب إلى السيدة الكبيرة باكية وهى تقول :

[1] – فاروق خورشيد: زهرة السلوان ، مصدر سابق ، ص 38.

- يا هانم أبى عم عبده الجنانيى مات أمس ... و ... " ([1])

فالحدث كما أشرنا بسيط جداً ، ولكن المؤلف استطاع بتقنية فنية عالية فى رسم الشخصية أن يذكر لنا كل شئ عن الشخصية ، فى حاضرها وماضيها ، حيث وظف كل عناصر القصة من سرد خارجي وسرد داخلي وحوار الشخوص الثانوية للكشف عن باطن الشخصية وظاهرها معاً ، وإذا كان " حسن البندارى " فى تحليله لشخصيات قصص نجيب محفوظ القصيرة يرى أن هناك ثلاث سمات تجعل الشخصية عميقة عنده هي : " دلالة تبنى الشخصية للحدث والتشويق والتوتر " ([2]) فان هذا ينطبق تماماً على شخصية عم عبده الأخضرانى فالشخصية هنا لها السلطة العليا فى توجيه الحدث ، فهي الفاعل الرئيسي للأحداث ، أما من ناحية التشويق فيبدو فى لهاثنا وراء الشخصية ، حيث يجعلنا المؤلف نلهث وراءه لمعرفة تاريخ عم عبده الأخضرانى ، ثم أخيراً التوتر فيظهر عندما يترك عم عبده البيت فجأة دون أن يعبأ بأحد ليذهب إلى منزله .

والنموذج الثاني الذى يستحق الوقوف عنده أيضا فهو شخصية محمد كمال الدين السنانيرى فى قصة [رسالة من القبر] التىتختلف عن شخصية عم عبده الخضرانى سواء من حيث المضمون أم من حيث البناء ، حيث يستعين الكاتب على رسمها بالتراث والفنتازيا والتناص لإبراز ملامح الشخصية .

ليس فى القصة سوى حدث بسيط هو وصف محمد كمال السنانيرى لعملية الانتحار الملفقة ، حيث تدعى التقارير الرسمية أنه شنق نفسه وما عدا ذلك فهناك مونولوج طويل تهذي فيه الشخصية بخليط من الحقائق التاريخية والفنتازيا والتراث ،وبالمقابل هناك نص مواز عبارة عن مقاطع مختارة من مقال فكرة لمصطفى أمين على حد زعم الكاتب أو السنانيرى ، فبناء القصة ، ومن ثم بناء الشخصية قائم على التقابل بين نص المقال وهذيان السنانيرى الذى يأتى بمثابة سخرية لاذعة للواقع السياسي والاجتماعي من ناحية وتكذيب صريح لما جاء فى مقال فكرة وهى موتيفة تتكرر طوال القصة ، تشكل فى النهاية بناء القصة السردي وتبرز الملامح الداخلية والخارجية لشخصية محمد كمال السنانيرى ، فهو سجين مات داخل السجن بطريقة غير طبيعية ، غير أن التقارير الرسمية تقول أنه مات منتحراً ، إذ شنق نفسه داخل الزنزانة ، وهذه التقارير تأتى عبر مقال فكرة لمصطفى أمين الذى يجعله الكاتب هنا بديلاً للسلطة لذلك فهي تقارير ملفقة وساذجة وكاذبة أيضا .

" ... قالت فكرة لمصطفى أمين ، ما نصه " وقد سئل مأمور السجن الذى جاءت أقواله بما لا يخرج عما تقدم وأضاف أن المتوفى كان هادئا طوال فترة وجوده .. بل كان يستعين به فى كثير من الأحيان لتهدئة باقي المتحفظ عليهم الذين كانوا يستجيبون له .. "

يا أخواني ، السحن حق ، والتعذيب حق ، وكلمات السجان ،والمعذب ، والمأمور حق ، وقد أمرنا الله سبحانه وتعالى أن نطيع أولى الأمر فينا ، وما أولى الأمر إلا هذا المأمور وهذا السجان ، وهذا الممسك بالسوط ، وهذا الذى يطلق علينا الكلاب ، .. يا أخواني آمنوا بالله وباليوم الآخر وعذاب

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص 38

[2] – حسن البندارى : فن القصة عند نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1988 ، ص 50 .

المذنبين ، ونحن ياإخوانى أذنبنا حين وجدنا وحين فكرنا ، وحين كان لنا رأى .. فالرأي إن يوافق هوى أولى الأمر جريمة فنحن إذن مجرمون "([1])

وتستمر الرسالة على هذا المنوال فتستعين الشخصية تراث ألف ليلة وليلة والقرآن والتوراة ، والحديث النبوي والنصوص الحديثة مثل ، رواية 1984 لجورج أوريل ، فنحن أمام شخصية واعية تختزل تاريخ الشخصية المصرية كله حتى تأتى النهاية حيث يخاطب السنانيرى ابنه توتو بنفس اللهجة اللاذعة :

" قل توتو وأنت راكع أمام القبلة ، نظيف القلب والروح والبدن .. قل :

- يارب أنت صانع المعجزات ، وسط خلقك ، ومات معجزتك بشيء يفوق قدرة خلقك ولكن يا ربنا هو لم يكن يريد أن يعذب سجانه ، ،ولا أن يضنى المحقق معه ولا أن يتلق النائب ، ولا أن يضايق الطبيب الشرعي .

نعم يا إلهي هو عاش فى صمت ومات فى صمت فلم تخترقون الصمت .

سكوتا .. فالموت جاء .. الموت جاء .. الموت جاء " ([2])

لقد أراد فاروق خورشيد فى هذه القصة أن يلخص شخصية المصري المثقف فى صراعه مع السلطة بداية من صراع أوزوريس مع ست إله الشر ، إلى موت آخر سجين فى زنازين الاعتقال على يد المحققين وكلاب السلطة .

وخورشيد فى هذين النوعين من الشخصيات اللذين حللنا نماذج مختارة منها فى الصفحات السابقة يعتمد فى رسمها على المزج بين التشخيص الدرامي والتشخيص التفسيري ، ولكنه يميل اكثر إلى التشخيص الدرامي ، حيث " يرينا الشخص أثناء تحركه ، فمن سلوكه وكلامه وأفكاره المسجلة ، نصل إلى استنتاجات فيما يتصل بشخصيته Personality وأهوائه وعلاقاته بالشخوص الأخرى "([3]) ويلجا إلى هذه الطريقة غالباً مع شخصيات النوع الأول ،أي شخصيات الحبكة ، حيث يفرض البناء القصصي هذه الطريقة .

أما التشخيص التفسيري فيلجأ إليه عند رسم الشخصيات الثانوية كما رأينا فى وصف المرأة فى قصة [الكل باطل من جديد] و" الطريقة التفسيرية للتشخيص تخبرنا عن الشخص ، فهو يوصف أو يجرى الحديث عنه ، من قبل المؤلف / الراوي أو شخصية أخرى "([4])

رابعا : السرد :-

إن الحديث عن السرد بعناصره المختلفة (وجهة النظر والراوي وطبيعته ووسائله) مرتبط بعناصر البناء الأخرى كالشخصية والحبكة واللغة ، وقد قال فردمان " إذا تابعت الحديث عن السرد

---

[1] – فاروق خورشيد: زهرة السلوان ، مصدر سابق ، ص 185.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 199.

[3] – لين أولتبيرند وليزلى لويس : الوجيز فى دراسة القصص، ترجمة عبد الجبار المطلبى، دائرة الشئون الثقافية ، بغداد ، 1983،ص 133.

[4] – لين أولتبيرند وليزلى لويس : المرجع السابق ، ص 132.

القصصي بشكل حسن فهذا يعنى أنك ستحسن الحديث عن الراوية "([1]) ويعرف السرد بأنه " المصطلح العام يشمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "([2]) وفى إيجاز هو كناية عن الكلام الذى يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ "([3])

ويرتبط السرد بالراوي والرؤية (وجهه النظر) فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية وعرف الباحثين الراوي " بأنه الشخص الذى يروى القصة أو هو الصوت الخفى إلى لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه ، وهو الذى يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ، ووصف الأماكن ،وتقديم الشخصيات ، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها "([4]) إنه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي ، ويتجلى حضوره الفاعل فى صياغة تلك المادة . أما الرؤية أو وجهة النظر " بأنها الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد وإن شئنا الدقة اكثر هذا المظهر الذى يعكس العلاقة بين الشخصية والسارد " ([5]) ويجب عدم الخلط بين الراوي والمؤلف ، لأن الراوي ما هو إلا " دور يبتكره المؤلف ويتبناه "([6]) على حد قول ولفانج كايزر.

وتأخذ علاقة الراوي بالشخصيات والأحداث ثلاثة مواقف أو ثلاثة وجهات نظر أو ثلاثة رؤى سردية ، هي الرؤية الخلفية والرؤية المشاركة والرؤية الخارجية ، يوضحها تزيفتيان تودروف اعتماداً على جان بويون على النحو التالي:

1- الراوي / الشخصية (الرؤية الخلفية) : يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة غالباً ، فى هذه الحالة يعرف الراوي اكثر من الشخصية ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة ، فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله ، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته .
2- الراوي = الشخصية (الرؤية المشاركة) : هذا الشكل الثاني واسع الانتشار فى الأدب ، وخاصة فى العصر الحديث ، وتتطابق فى هذه الحالة معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات ولا يمكنه أن يقدم تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها .
3- الراوي /الشخصية (الرؤية الخارجية) وفى هذه الحالة يعرف الراوي أقل من أية واحدة من الشخصيات ، ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه .. الخ ولكنه يطلع على ضمير أية واحدة من الشخصيات ، إن هذه " الحسية " المجردة هي اقتراض لأن ذلك النوع من السرد غير

---

[1] – جون هالبرين : نظرية الرواية (مقالات جديدة) ترجمة محيى الدين صبحى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق 1981، ص 256

[2] – مجدى وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مرجع سابق ، ص 112.

[3] – جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1984، ص16 .

[4] – سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1984، ص 158.

[5] – بوطيب عبدالعالى : مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، عالم الفكر ، المجلد 21، عدد 4، 1993، ص 40 .

[6] – نقلا عن جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق، ص 17 .

مفهوم وإن وجدنا نموذجاً له فى بعض الكتابات ، والسرد من هذا النوع أندر من غيرها ولم تستخدم بشكل منظم إلا فى القرن العشرين " ([1])

وقد أضاف تودروف إلى الرؤى الثلاثة السابقة رؤية رابعة سلخها من الرؤية الثانية وأسماها الرؤية المجسمة وهى " التي تتابع فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة ، مما يمكننا من تكوين صورة ملة وكاملة عنه " ([2])

والواقع أنه يمكن اختصار هذه الرؤى الأربعة فى رؤيتين فقط ، ولعل تودردف نفسه أيضا كان أول من اقترح ذلك ، وهما الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية ، " فإثر استقصاء شامل للرؤى فى فن القص توصل النقد إلى هيمنة نمطين من الرؤى هما : الرؤية الخارجية External Vision ،والرؤية الداخلية Enternal Vision ، وبسبب الأولى ظهر أسلوب السرد الموضوعي الذى يعتمد على راو يلاحق الأحداث من الخارج ،وبسبب الثانية ظهر أسلوب السرد الذاتي الذى يعتمد على راو يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية "([3])

وقد ترتب على حصر الرؤى السردية فى نمطين اثنين فقط وجود نوعين متميزين من السرد - كما تشير الفقرة السابقة - السرد الموضوعي والسرد الذاتي يميز بينهما الناقد الشكلانى الروسي توماتشفسكى فيقول : " فى نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شئ ، حتى الأفكار السردية للأبطال أمامي نظام السرد الذاتي ، فإننا نتتبع الحكى من خلال عيني الراوي (أو طرف المستمع) متوفر بل على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه "([4])

أما وسائل السرد ، بقطع النظر عن نوعه ذاتي أم موضوعي فيمكن حصرها أيضا فى وسيلتين رئيسيتين ، هما الوصف والحوار ، والوصف يكون ثابتاً أو متحركاً أى وصف الأحداث والشخوص فى حالة سكونها أو أثناء تحركها فى صورة مناجاة ذاتية أو مونولوج داخلي غير مباشر.

وبعد هذه المقدمة النظرية حول مفهوم السرد ووسائله نأتى لقصص خورشيد فنجده قد نوع بين أسلوب السرد الموضوعي والذاتي واستخدم مختلف الرؤى السردية التي أشرنا إليها سابقاً ، والجدول التالي يحصر لنا استخدامه لأسلوب السرد ووجهة النظر وضمير الراوي فى الأحداث :

أولا : مجموعة حبال السأم (أ)

م	اسم القصة	أسلوب السرد	الرؤية السردية	الضمير المستخدم	علاقة الراوي بالأحداث	ملاحظات
1	حبال السأم	موضوعي	خارجية	هو	غريب	تبدأ الأحداث بضمير المتكلم لكن سرعان ما تتحول إلى ضمير الغائب
2	العطاء الأخضر	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك فى	

[1] - تزيفتيان تودروف : الأدب والدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب ، 1996، ص 78-79.

[2] - بوطيب عبدالعالى ، مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى ، مجلة عالم الفكر ، مرجع سابق ، ص 42.

[3] - عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، 1990 ، ص 61.

[4] - بوريس إيخنباوم وآخرون : نظرية المنهج الشكلى ، نصوص الشكلانين الروس، مرجع سابق ، ص 189.

					الأحداث	
3	تساقط الكلمات	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	
4	رؤية	موضوعي	خارجية	هو	غريب	
5	الدوامة	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك فى الأحداث	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
6	الكل باطل من جديد	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك فى الأحداث	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
7	الناس والكلام	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك فى الأحداث	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
8	هيء هيء حلواني	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	
9	الوحدة والقلق	ذاتي	خارجية	أنا	بطل السرد	
10	جنائزية مجهولة	موضوعي	خارجية	هو	غريب	حوارية

واضح من الجدول غلبة السرد الذاتي على السرد الموضوعي ، غير أن السرد الذاتي يعتمد فى بعض القصص على رؤية خارجية أحياناً وتمتزج فيه الرؤية الداخلية بالرؤية الخارجية أحيانا أخرى .

ثانيا : مجموعة [كل الأنهار] (ب)

م	اسم القصة	أسلوب السرد	الرؤية السردية	الضمير المستخدم	علاقة الراوي بالأحداث	ملاحظات
1	كل الأنهار	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	يميل السرد نحو الموضوعي
2	مراكب الشمس	موضوعي /ذاتي	خارجية	هو / أنا	بطل السرد	يختلط السرد الذاتي بالسرد الموضوعي
3	حكاية واحدة تبحث كثيرا	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
4	حكاية رجل على المعاش	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	تختلط الرؤية الداخلية بالخارجية
5	وقع أقدام	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
6	السقف	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	
7	حكاية واحدة تفي كثيرا	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
8	المرأة والبحر	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	
9	الجلسة	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
10	أبو إصبع	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	

11	زهر يا دينا	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
12	النشيد الأخير	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	مونولوج طويل موجه إلى ضمير المخاطب
13	حكاية واحدة تريد كثيراً	موضوعي	خارجية	هو	بطل السرد	

ويشير الجدول السابق إلي غلبة أسلوب السرد الموضوعي على السرد الذاتي ، فالأول يظهر فى ثماني قصص ، بينما الثاني يظهر فى خمسة فقط

ثالثا : مجموعة [زهرة السلوان] (ج)

م	اسم القصة	أسلوب السرد	الرؤية السردية	الضمير المستخدم	علاقة الراوي بالأحداث	ملاحظات
1	عم عبدة الاخضرانى	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	الراوي العليم يتبنى وجهة نظر الشخصية الرئيسية
2	عطر الرغبة	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	يميل أسلوب السرد نحو الموضوعية
3	أرز لبنان المر	موضوعي /ذاتي	خارجية	هو	غائب عن السرد	تحول ضمير الغائب إلى نتكلم فى المقطع الرابع
4	الكابوس	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	قوة حضور السارد
5	درة مشوي	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
6	رحلة السندباد المجهضة	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	ظهور المروى له بصورة واضحة
7	زهرة السلوان	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	صوت الراوي مهمش
8	سفر الخروج	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	الحبكة ضعيفة ومكان الراوي غائم فى السرد
9	اللي هو	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
10	والموج ينكسر عند الشاطئ	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	غلبة المشاهد الحوارية ، والصوت السردي غائم وغير محدد الموقع
11	رسالة من القبر	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	
12	مضاض ومي	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	تكثر تعليقات الراوي وتفسيره وتدخله

من الجدول يتضح فى هذه المجموعة غلبة أسلوب السرد الموضوعي على أسلوب السرد الذاتي ، حيث تقوم سبع قصص على السرد الموضوعي وخمس على السرد الذاتي ، على أن القصص ذات السرد الذاتي تميل نحو استخدام رؤية خارجية مستعينة بالسرد الموضوعي ووسائله .

وإذا تأملنا الجداول الثلاثة بصورة عامة وجدنا غلبة السرد الموضوعي مع الاعتماد على المزج بين الرؤية الخارجية والداخلية فى العمل الواحد ، وهو ما يفسر غلبة الصيغة الدرامية فى قصص هذه المرحلة ، وسنقف فى تحليلنا السردي عن ثلاثة من قصص الكاتب لنثبت بالدليل العملي كيف تتجلى مظاهر السرد وأسلوبه ، حيث يمثل كل نموذج طريقة فى البناء السردي عند الكاتب :

أ - قصة [حكاية واحدة تبحث كثيراً] من مجموعة [كل الأنهار] :

يعتمد ورشيد فى هذه القصة ضمير الغائب الذى يقف خارج الأحداث ويتركنا مباشرة أمام الشخصية وهى تتحدث إلى الآخر ، أو وهى تناجى نفسها ، تبدأ القصة على النحو التالي :

"قالت :

- أستاذ / أحب أن تقرأ بحثي ، صحيح أنني لم أكتبه لك ، وغنما كتبته لأستاذ آخر ، ولكنى أحب أن تقرأه ..
- ودفن رأسه فى الورق ، وجعل يقرأ.. وكان البحث غريباً ، فالبنت تتحدث عن الجنس .. ورفع رأسه عن الورق ، فارتطمت عيناه بعينيها .. كان فى عينه تساؤل و دهشة ، وكان فى عينيها تحد واستعلاء ([1])

تكشف الفقرة السابقة عن موضوعية السرد حيث نرى الشخصية الأولي وهى تتحدث ونعرف من الراوي إحساس الشخصية الثانية أو موقفها من الشخصية الأولى والفتاة ، كما أن هذه الفقرة تنبئ عن عاقبة الصراع الدرامي ، الذى سيحسم للفتاه من خلال عبارة " وكان فى عينيها تحد واستعلاء " ولكن الراوي لن يحتفظ بهذه الموضوعية فى السرد كثيراً إذ أننا سنجده فيما بعد يتبنى وجهة نظر الشخصية الثانية (الأستاذ) فيغوص فى داخلها ويتحدث بلسانها " هبت نسمة تحمل عطراً ، العطر يحمل كلمة ، قولاً فكرة ، رفع رأسه فاصطدمت عيناه بقدميها .. الدوامة تدور وهو لا يعرف لها نهاية ، الندى يمر ، ثم يليه الندى الآخر ، ثم وجه مبتسم ، ثم عينان تقول نعم نعم وعينان تقول لا وكل شئ يدور .. من الذى جاء بهذه البنت إلي هنا ، والفم ينفتح فى ابتسامه ، الفم ينفتح فى كلمة صامتة ، الفم هادئ ثائر مخيف ،وأنت ملعون ، يا سيد أنت ملعون .. الكعب مه ، الفم ينفتح فى كلمة صامتة ، الفم هادئ ثائر مخيف ،وأنت ملعون ، يا سيد أنت ملعون .. الكعب مدور أحمر فى لون الورد ، بل فى لون الدم ، ما الذى لفتك إلى الكعب الأحمر ، ربما الحذاء الأبيض ، الساق الوردية المنسدلة تمتد كأنها جزء من تكوين لم يكمله فنان فتنه جمال ما يصنع ، نسيت نفسك ، أنت فى سن أبيها" ([2]) ربما نكون قد أطلنا الاقتباس ، غير أن عذرنا انه على طوله يكشف عن شيئين الأول : اختلاط صوت الراوي بصوت الشخصية فى البداية فى جملة " من الذى جاء بهذه البنت إلى هنا " ، ليترك الشخصية فى نهاية المقطع تتحدث بنفسها. الثاني : طريقة الوصف عند خورشيد حيث يختلط الوصف بالإخبار ، أنه الوصف المتحرك ، ليس الوصف الساكن الذى يأتى بهدف التزيين والتجميل ، فالوصف يكشف عن موقف

[1] - فاروق خورشيد: كل الأنهار ، مصدر سابق ، ص 51

[2] - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص 51 .

الشخصية من الفتاة ، فكأنه جاء بديلاً للحوار ، كما أنه أى الوصف يكشف عن طبيعة الشخصية الأخرى " الفتاة " أيضاً ، طبيعة التحدى والاستعلاء الذى يترجم إلى قوة تحسم بها الصراع أمام ضعف الأستاذ ، ولعل العبارة التالية تؤكد زعمنا : " كانت تقترب وتقترب ، الرداء مضموم فى عنف ، وكل شئ ينفر منه فى دلال ووضوح .. الثديان ينفران ، يتحديان الثوب ، يظهرانه ، ويقولان ويصرخان - الثوب شديد الالتصاق ، والهواء ثقيل والحر لافح ، والعطر فواح والياسمين والنرجس ، الليمون ، البصل .. فواح ، فواح .

قصة الثوب عند الخصر والبطن مكور بارز بعض البروز وهى تقترب وتهمس

أنا هنا يا أستاذ أين ذهبت ([1])

إن الوصف السابق - فوق ذلك - ينتمى إلى الشخصية أكثر ما ينتمى إلى الراوي وهذا يفسر ما قلناه من قبل أن الرؤية السردية الخارجية تتحول إلى رؤية سردية داخلية من خلال تبنيها لوجهه نظر محدود أو مقيدة وهى وجهه نظر شخصية " الأستاذ " فالراوي هنا لا يخبرنا إلا أفكار تلك الشخصية لا أفكار الفتاه ، فهو يفرض علينا وجهه نظر " الأستاذ " وهذا يجعل حاضرا فى المشهد السردي ، إذ أن " استخدام وجهه النظر المقيدة لا ييسر التماهى بين القارئ والشخصية وحسب ، بل يشعر أيضا بالمباشرة والفورية لأنه يقابل الطريقة التي يتفاعل بها الناس فى واقع الحياة " ([2]) كما أن وجهه النظر هذه تسمح أيضا بمقدار من البعد الجمالي ، فقد يقف القارئ جانبا مع الراوي ويحكم على البطل القصصي الرئيسي ، أو قد يشارك فى معرفة لم تلم بها الشخصية الرئيسية .

وقد ترتب على تبنى الراوي العليم لوجهه نظر شخصية " الأستاذ " قله الحوار على حين كثر الحوار الداخلي ، فالجمل الحوارية بين الفتاة والأستاذ محدودة وقصيرة ، أما حديثه إلى نفسه فممتد ومتنوع كما سيبين لنا المقطع التالي من السرد : -

"- لم اقصد أن نغدو أعداء

قالت :

- لم أنسى لحظه انك أستاذي وما كنت أريد إلا رأيك .

وتضاءل فى داخله ، شئ فيه انكسر ، شئ فيه تصدع .. شئ فيه انهار .. تذكر ليالي الوحدة المخيفة ، وليس معه إلا الورق والقلم وذكريات حب قديم .. ولا شئ واحد .هي حلوة ، شهية ومتاحة ، ولكن يا تعس لكن .. " ([3])

وقبل أن ننتقل إلى النموذج الثاني نشير إلى أن فاروق خورشيد يتبع هذا الأسلوب الذى تتحول فيه الرؤية الخارجية إلى رؤية داخلية فى كثير من القصص التي تعتمد فى حبكتها على تصوير الشخصية ، رغم أنها تروى بلسان ضمير الغائب ، مثل قصة [عم عبده الاخضرانى] على سبيل المثال .

---

[1] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص54،55 .

[2] - أ. أ. مندلاو: الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، دار صادر ، ط1 ، بيروت ، 1997، ص 136.

[3] - فاروق خورشيد: كل الأنهار ، مصدر سابق ص55-56 .

ب - قصة " حبال السأم " من مجموعة [حبال السأم]

يبدأ الكاتب القصة على لسان ضمير المتكلم : " واكتب من جديد .. كلمات وكلمات ثم أضع القلم .. أمد بصري إلى لا شئ .. " ([1]) ويستمر على هذا النحو طوال صفحة ونصف من القصة ، ثم يتحول السرد إلى ضمير الغائب ." طوى قارئ الجريدة صفحاتها فى ملل ، ثم تثاءب وصفق بيديه وتلفت حوله ، ولم يجبه أحد " ([2])

أن التحول هنا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب حيث يرتبط الأول بالرؤية الداخلية والثانية بالرؤية الخارجية لا يعنى الانتقال كليه إلى الرؤية الخارجية فى السرد ، ولذلك سيعمد الكاتب إلى وسائل أخرى ليوسع من نطاق وجهه النظر المحدودة ، فإضافة إلى التحول إلي ضمير الغائب الذى يبدو هنا مجرد قشرة خارجية يختفى تحتها ضمير المتكلم ، فنحن لا نسمع إلي صوت الشخصية غالبا : " ماذا يهم إن جاء الجرسون ؟ ، أم لم يجئ ؟ ، ماذا يهم إن شرب القهوة أم لم يشربها ؟ ، وماذا إن حامت حوله أسراب الذباب أو ابتعدت ؟ هو لا يعجب ، إلا أنه مازال يشم رائحة القهوة ، ويسمع طنين الذباب ، ويحس بموفقه يضغط على حافة المنضدة ، وبرأسه يضغط على كفه ."([3]) ففي هذا المقطع يعلو صوت الشخصية على صوت الراوي العليم ، فالأسئلة هنا أسئلة الشخصية وليست أسئلة الراوي ، فليس للراوي إلا الوصف فى نهاية المقطع .

أقول إضافة إلي هذا الضمير يلجأ الكاتب إلي توسيع رقعة الأحداث والحوار الخارجي ، فهناك العربة المتهالكة ذات الموتور الخرب تقطع الطريق وصيحات الصبية فى الطريق ، ثم الحوار بين الفتى والفتاة ونظرة الأخيرة إلى الشخصية الرئيسية .

" ضحكت الفتاة ومالت إلى صاحبها قائله :

–هذا العجوز عند نافذة المقهى

ومر الفتى على ظهرها وهو يقول فى شفتيها

–ماله

فاخترت وتأودت وعادت تضحك وهى تقول

- ينظر إلي "([4])

وهو حوار طويل يتبعه حوار داخلي بين الشخصية الرئيسية ونفسها ، مما يدل على تجاوز الرؤيتين الخارجية والداخلية .

" وابتسم هو فى صمت - كل هذه الاهتزازات عرفها من قبل .. وكل شئ فيها وفى مثيلاتها منذ خمسين عاماً أو ربع قرن .. ما الفرق ، كلهن يهتززن مثل هذه الاهتزازات ، والصدر والبطن والعجز

---

[1] – فاروق خورشيد: حبال السأم، مصدر سابق ، ص 7.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، مصدر نفسه ، ص 8.

[3] – فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص 9.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 15.

.. ثم ما أتعس هذا ، هل تحيل كل شئ إلي روائح العفن ، أنت الذى تريد هذا تتأسى حتى تنسى ن حتى تبرر العجز "([1])

كذلك يلجأ الكاتب فى نهاية القصة إلى وسيلة أخرى يوسع بها نطاق هذه الرؤية الداخلية المحدودة ، وهى اعتماد وجهة نظر يظهر فيها الراوي وهر يعرف أقل من الشخصية ، يظهر ذلك فى المقطع الثاني حيث نجد الراوي العليم يصف الأشياء من الخارج وصنفاً بارداً ." صاح الجرسون بالطلبات ومد ماسح الأحذية فوق صندوقه الخشبي ، ولوح بائع الجرائد بجرائده فى يده ، ومرت بائعة اليانصيب فى صمت تعرض وريقاتها الملونة ، والمرأة ذات الثوب الأسود واليد الممدودة بلعب الكبريت "([2])

إن الوصف هنا لا يدفع بالأحداث إلي الأمام ولا يتعمق باطن الشخصيات غير أنه يأتى فى خدمة الشخصية الرئيسية التي تقوم عليها القصة ، شخصية ذلك الكاتب العاجز عن الكتابة حيث يخنقه السأم ، أن الذى يمكن قوله باطمئنان أن بناء هذه القصة قائم على التعارض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية ، إذ لولا هذه التعارض لاختل بناء القصة ولبدت الشخصية الرئيسية هنا مسطحة لا تقول شيئاً ، ولم نقدم لنا هذه التجربة العميقة .

ج - قصة " مضاض ومى " من مجموعة [زهرة السلوان]

فى النموذجين السابقين (أ ، ب) رأينا كيف تتحول الرؤية الخارجية إلى داخلية أو العكس ، أما هنا فى هذا النموذج " مضاض ومى " فسنرى ثبات الرؤية الخارجية .

يعتمد الكاتب فى القصة وجهة محيطة بكل شئ (الراوي العليم) فيسرد علينا الأحداث جميعاً من خلال وجهة نظر هذه الراوي معطياً له الحرية الكاملة فى وصف الشخصيات وإدارة الحوار والتعليق عليه ، والانتقال بالأحداث من مكان إلي آخر ومن زمان إلي آخر .

إن الأحداث تعرض علينا والشخصيات تتحاور ولكننا نشعر بحضور الراوي العليم بقوة :" أخذ الحارث الجرهمى يتأمل فى وجه جليسه وهو يعبث بيده لحيته التي بدأ الشيب يزحف إليها ، ثم قال :

- لقد لقد استدعيتك لأمر هام ولكنه لا يعنى سوانا ، ولهذا فقد انتظرت حتى انفض المجلس قبل أن أحادثك فى الأمر .

وبدت الحيرة على وجه مهلل بن عامر ولكنه لم يتكلم ، فعاد الحارث يقول :

- أن الأيام يا مهلل تدور ، والسنين تتلاحق ، وسرعان ما يشب أطفالنا ويدخلون فى طور الرجولة دون أن ننتبه نحن إلى تغير الزمن وتتابع الأيام وازداد دهشة مهلل بن عامر فلم يكن ليخطر له أن يستدعيه الملك ، ثم يبقيه بعد انفضاض المجلس ليحدثه عن تتابع الأيام ، وعاد صوت الحارث المتئد النبرات يقطع ماران على الخيمة من سكون "([3])

---

[1] - فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 17.

[2] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص17-18 .

[3] -فاروق خورشيد: زهرة السلوان ، مصدر سابق ، ص 201

فى المقطع السابق نجد تعليقات الراوي تتفوق على حوار الشخصيتين إنه لا يترك الحوار يدور دون أن يعلق بشيء ، وهذا لأنه يعرف اكثر من الشخصيتين المتحاورتين ، صحيح أن تعليقاته تخف قليلا بعد ذلك .. غير أنه سرعان ما يعود ليفرض ذاته طوال الأحداث على الرغم من مزجه بين الشخصيتين التفسيري والدرامي فى تصوير الشخصيات .

إن كثرة تعليقات الراوي وتدخلاته فى الحوار والأحداث على الرغم من قوة الحبكة ، أوجدت مسافة أو انفصال بيننا وبين الأحداث ، مما جعلنا نتذكر دائماً أن القصة اختراع وتلفيق ، إننا نقرأ محاكاة للحياة مصطنعه غير أن لهذا الاتصال فائدة تتمثل فى وجود مسافة جمالية تتيح لنا أن نستعرض الأمور استعراضاً موضوعياً عازفين عن تدخل الراوي وآرائه " إن وجهة النظر المحيطة بكل شئ " الراوي العليم " قد تكون إما شخصية ذاتية أو موضوعية ، فان كانت شخصية ذاتية فالراوي يعلق على العقل القصصي بإخبارنا بخطره وبتقديم سلوك الشخوص ومن المحتمل أنه يمزج بين التشخيص التفسيري والدرامي وحين يمتنع الراوي (ذو الإحاطة بالأمور، عن التعليق على الفعل القصصي فان روايته للقصة توصف بالموضوعية ، حتى لو أدركنا أنه يستطيع من خلال الانتخاب والترتيب أن يعالج القصة معالجة تظهر وجهة نظره " ([1])

واضح من الفقرة السابقة أن خورشيد أو بالأحرى راويه فى قصة " مضاض ومي " يأخذ وجهة نظر محيطة بكل شئ ولكنها ذاتية أو شخصية فالراوي هنا وسيط قوى بين الشخصيات والمتلقي ، تماما مثل راوي الملحمة ، وكان بخورشيد فى هذه القصة يبتعد قليلا عن الصيغة الدرامية المميزة لقصص هذه المرحلة .

على أن فاروق خورشيد له نماذج أخرى فى هذا الإطار مثل قصص " درة مشوى " و " اللي هو" من المجموعة نفسها ، تضحى فيها الرؤية الخارجية (الراوي العليم) مرنه تميل نحو الموضوعية .

ولعلنا بعد تحليلنا لقصص خورشيد فى هذه المرحلة عبر التيمات والشخصيات والحبكة والسرد نكون قد اقتربنا بصورة واضحة من البناء القصصي لفاروق خورشيد ولمسنا فيه الميل نحو الصيغة الدرامية ، إن بقيت أصداء غنائية بل وملحمية أيضاً فى هذه القصص .

[1] – لين أولتبنيرند و ليزلى لويس: الوجيز فى دراسة القصص، مرجع سابق ، ص 144-147.



الباب الثانى:

فن الراوية عند فاروق خورشيد

الفصل الأول: النص التراثى وقالب الرواية

توطئة :

نتناول فى هذا الفصل رويات فاروق خورشيد التى اعتمد فيها بشكل رئيسى على السيرة الشعبية حيث نجد الكاتب يعيد صياغة هذه االسيرة فى قالب روائى ومغامرات سيف بن ذى يزن معتمداً على سيرة سيف بن ذى يزن ومن سيرة على الزبيق أنتج روايتين هما : على الزبيق عام 1963 وملاعيب على الزبيق عام 1990 ، من سيرة الظاهر بيبرس أخرج لنا رواية [حفنة من رجال] أما روايته الأخيرة فى هذا الشأن [الزهراء فى مكة] فقد استلهم فيها السيرة النبوية لابن هشام .

إن خورشيد فى هذه الروايات الست ينطلق من نص سردى قديم محدد الهوية له تقاليدة الأدبية هو اسيرة الشعبية وعبر التفاعل النصى أو إعادة الصياغة يتم تقديم نص سردى جديد محدد الهوية له تقاليده الراسخة أيضا ، إضافة الى قابليته للتطور فى ذات الوقت ألا وهو الرواية ، ويتأسس على ذلك أننا أمام إنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الآنى الذى ظهر فيه هذا النص الجديد (الرواية)

ولإلقاء الضوء على عملية التفاعل بين النص القديم " السيرة الشعبية " والنص الجديد الذى انتجه خورسيد "الرواية " فإن لزاماً علينا استقراء النصين القديم والجديد ، وكان علينا أيضاً أن نجمع فى قراءاتنا للنصوص بين المقترب الخارجى للنص حيث التعرض لظروف وملابسات إنتاجه والمغترب الداخلى للنص حيث الغوص فى أنساقة الداخلية المركبة له .

أولا : السيرة الشعبية نص تراثى

لقد ظهر اصطلاح كتب السيرة مرتبطاً بكتابة السيرة النبوية وأشهرها سيرة ابن هشام الأنصارى " سيرة رسول الله " وأساسها سيرة ابن اسحاق المغازى والسير المكرسة للعزوات الاسلامية وقادتها ، ومن خصائص كتب السيرة ان حوادثها وأخبارها تدور حول شخصية واحدة يعتقد الراوى أن لها دوراً تاريخيا هاما "([1]) وعلى هذا متبت سيرة البنى (ص) وسيرة سيف بن ذى يزن وسيرة عنترة وغيرها ، فتقرأ على سبيل المثال قول راوى سيف بن ذى يزن " فهه قصة الأمير سيف بن ذى يزن مبيد الكفرة أهل الشرك وامحن فى سائر الأمصار والزمن ومحمد الأسحار والفتن وهى قصة

[1] – شيدفار: حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية "بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى دار رادوغا ، موسكو ، 1986، ص 83 .

غربية الوجود والمستعان بالله تعالى الواحد المعبود الذى جعل سير الأولين عبرة للقوم الآخرين وأخبار الامم الماضين اعتبارة للباقين وفضل دين الاسلام على كل ملة ودين "([1])

وهكذا حدد راوى السيرة فى الفقرة السابقة نموذج البطل ومصيره بشكل دقيق فالبطل هنا ذو هدف محدد هو إبادة أهل الشرك ودفع راية الدين ، كما أنه فى خاتمة المطاف سينتصر عليهم بعد سلسلة من الجارب والحن .

ومثل هذه المقدمة نجدها فى السير الأخرى مع اختلافات مرتبطة باختلاف المضامين وسجايا الأبطال ، على أننا يمكن أن نستشف فى جميع السير الشعبية تقريبا نزعة دينية واضحة تتبدى فى الدفاع عن الاسلام ونشر الدعوة المحمدية ، وهى نزعة تقوى فى بعض السير وتضعف فى البعض الآخر ، ففى سيرة عنترة لا تظهر إلا مع نهايتها " وتنتهى آخر أحداث السيرة ببداية عصر النبوة يسهم الاحياء مع أبطالها فى نشر الدعوة المحمدية ([2]) على حين تضعف هذه النزعة بصورة واضحة فى سيرتى [على الزبيق] و [حمزة البلهوان] ، فى الوقت الذى تظهر فيه بقوة فى [سيرة سيف بن ذى يزن] إذ " يقدر للملك سيف منذ ولادته مصير ومبيد أهل الشرك اللئام " فى كل الأرض على طولها والعرض " ودور الفاتح الاسلامى وناشر لواء دين الاسلام " ([3])

وثمة ملمح آخر فى مضمون السير الشعبية العربية ، هو كون السيرة الشعبية العربية ، هو كون السيرة ملتقى لمجموعة من الثقافات السائدة ، فى العصر الذى أنتجت فيه والعصور التالية التى ألقيت فيها فهى " من حيث جنسها نص حكائى ، هذا النص الحكائى نجده يتفاعل مع العديد من النصوص ، أى مع العديد من أجناس الكلام العربى وأنواعة وأنماطة " ([4])

فيحضر فى هذه السيرة الشعر والخبر والحديث النبوى والمعارف والعلوم العامة فنجد الراوى الشعبى " يستثمر مختلف المعارف والعلوم المعروفة فى عصر ولا يمكننا عندما نعاين الخلفية النصية والثقافية للراوى الشعبى إلا أن نكبر هذا الاطلاع الواسع والخيال الجامح " ([5]) ويترتب على ذلك أننا لسنا أمام نص تراثى فحسب ، بل أمام نص ثقافى ، ونعنى بالثقافى هنا ، أنه نص مفتوح على الاجناس الأخرى من ناحية ، ويحمل الأبعاد الحضارية والاجتماعية للجماعة التى تلقنه والتى تعيد إنتاجه من خلال إعادة الطبع أو القراءة فنص السيرة مرتبط بالتاريخ والجفرافيا والدين والعلوم والمعارف العامة .

أطلق بول ريكور " كلمة نص على كل خطاب ثم تثبيته بواسطة الكتابة "([6]) وقد ثبت نص السيرة بالكتابة من خلال الطبع وإعادته أكثر من مرة ، ونص السيرة يأخذ صفة أخرى هى الأدبية ، فإذا سلمنا مع دولانو بارت بأن النص هو " السطح الظاهرى للنتاج الأدبى ، نسيج الكلمات المتطومة فى التأليف

---

[1] – سيرة الملك سيف بن ذ ى يزن ، المجلد الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة، 1999، ص 7 .

[2] – فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، 1964، ص 32 .

[3] – شيدفار: بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى ، مرجع سابق ، ص 85.

[4] – سعيد يقطين : قال الراوى ، المركز الثقافى العربى (الدار البيضاء وبيروت) 1997، ص 327.

[5] –سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص 328.

[6] –بول ديكور: النص والتأويل ، ترجمة منصف عبدالحق ، مجلة العرب والفكر العالمى، ع 3 ، صيف 1988، ص 37 .

والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيداً ما استطاعت الى ذلك سبيلاً "([1]) فإن هذا التعريف للنص ينطبق تماماً على السيرة الشعبية العربية ، ففقاروق خورشيد كان يتعامل مع نص مكتوب له نسيجه الآدبى وخصائصه الفنية ، وهذا ما سنوضحه فى الفقرات القادمة .

ثانيا " اخصائص الفنية للسيرة الشعبية :-

ننطلق هنا فى رصدنا للخصائص الفنية للسيرة الشعبية من حقيقتين

أولهما : أن السيرة الشعبية نوع سردى عربى له خصوصيته وتميزه عن باقى الأنواع السردية العربية ، ومن ثم لن نقف كثيراً عند الجدل الدائر بين الباحثين العرب حول السيرة الشعبية واختلافهم حول جنسها النوعى هل هى ملحمة ، أم قصة بطولية ، أم رواية .

ثانيهما : أن السيرة نص ثقافى بمعنى أنها نص مفتوح على مختلف مكونات الواقع العربى وثقافته ، وقد فصلنا الحديث عن ذلك من قبل .

منذ أن التفت الباحثون العرب الى السيرة الشعبية مع نهاية الحرب العالمية الثانية ، أو أوائل الخمسينات كما تقول (سيدفار) وهم فى جدل كبير حول تحديد الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه السيرة هل هو ملحمة ؟ أم حكاية شعبية ؟ أم رواية ؟ وإن كان هذا لا يمنع الاتفاق حول وجود خصائص فنية مميزة للسيرة تجعلها جديرة بالانتماء الى الأنواع الأدبية وقد لعبت الدوافع الى الاهتمام بالسيرة والأدب الشعبى عامة دوراً مهماً فى ذلك الأمر ، فكان الرد على المستشرقين الذين يتعمون العقلية العربية بالتجريد وعدم القدرة على التحليل دافعاً الى القول بأن السيرة عمل روائى تتجلى فيه خصائص الرواية الحديثة * كذلك اتهام العرب بعدم وجود الملحمة ، دفع بعض الباحثين الى محاولة إثبات أن السيرة الشعبية العربية ملحمة كالإلياذة ، الأوريسا فالملحمة قد تجلت فى الأدب العربى على شكل سيرة بطولية أو أن السيرة البطولية أقرب ما تكون الى الملاحم فسيرة عنترة على سبيل المثال " من أنواع الملاحم العالمية ([2])

ينطلق الباحثون فى تسمية السيرة الشعبية تميزا لها عن السيرة النبوية من ناحية أخرى فمصطلح السيرة يطلق على " مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة ذات سمات فنية متشابهة ،وذات أهداف ورؤى فنية متماثلة بحيث تكون فى مجموعها صنفاً أدبيا متميزاً ، لا يخضع لقوانين العمل الروائى المعروفة خضوعاً كلياً بحيث يمكن أن نسميه رواية ، لا يخضع فى نفس الوقت لقوانين الملاحم الشعرية المعروفة خضوعاً كليا بحيث يمكن لنا أن نسميه ملحمة ومن هنا خرج هذا المصطلح ليفى بالحاجة الى تعريف خص ينطبق على هذه الأعمال الأدبية المتميزة ، فيحددها ، ويتحدد فى نفس الوقت بها ([3])

---

[1] – رولان بارت : نظرية النص ، ترجمة محمد خير البقاغ ى، المرجع السابق ، ص 89 .

* انظر فاروق خورشيد : فى الراوية العربية ، درا الشروق ، ط 2 ، بيروت ، 1975، ص

[2] – عبدالحميد يونس : دفاع عن الفلكور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهر ة، 1973، ص 149 .

[3] – فاروق خورشيد: السيرة الشعبية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988، ص 5.

واضح من التعريف السابق أن صاحبه – فاروث خورشيد – يجعل من السيرة عملاً أدبياً مستقلاً عن الرواية والملحمة ، وإن كان لا ينفى صلة المشابهة بينهما ، وهذا يعد خطوة متقدمة فى النظرة الموضوعية الى السير الشعبية تجعلنا نقترب بصورة صحيحة من توصيف الخصائص الفنية المميزة للسير الشعبية .

أما نبيلة إبراهيم فتجعل السيرة الشعبية نوعاً من الحكاية الشعبية مستندة الى خصائص الحكاية الشعبية المتحققة فى السير العربية ، وأولها واقعية البطل فـ " بطل الحكاية الشعبية يصلح لأن يكون نموذجاً يحتذى به لأنه يتصل إلى حد كبير بعالمنا الواقعى اتصالا وثيقاً ، وإذا كانت هناك بعض الحكايات الشعبية التى تصور البطل قادراً على القيام بالمغامرات التى لا تتحقق إلا فى عالم الخيال ، فليس هذا سوى نأثر من آثار الحكاية الخرافية فى الحكاية الشعبية "([1]) . أما ثانى الخصائص التى تتصل بالسيرة بوصفها حكاية شعبية فهى أنها تمثل مرحلة من التفكير الشعبى سبقته مراحل أخرى .. أما المرحلة الأولى فهى مرحلة التعبير الاسطورى الذى يتمثل بصفة خاصة فى الاساطير التى تحكى عن طقوس الميلاد والنضج والوفاة ، فلما هبط الانسان بفكره من السماء الى الارض أخذ يمزج بين طقوس البطل الا له والبطل الانسان فنشأ عن ذلك حكايات البطل المؤله التى تحتفظ بآثار طقوس الميلاد والنضج والوفاة ، أما المرحلة الثالثة فهى التى يصبح فيها الشكل الذاتى فولكلوراً ، بمعنى أنه يصبح مادة روائية تتوارث ويضاف إليها كثيراً من خيال الشعب ومعتقداته ، ثم يصقل هذا الفولكلور ويتبلور فى المرحلة الرابعة حينما يتخذ منه القصاص الشعبى مادة لتأليف الشكل الأدبى المكتمل ([2])

والخاصية الثالثة للسيرة بوصفها حكاية شعبية فتتصل بموضوعها حيث تشير نبيلة إبراهيم الى توصيل الباحثين الى أن الحكاية الشعبية موضوعها الرئيسى هو " تاريخ الأسرة ، أو القبيلة ، ولا يصور هذا التاريخ الخاص بعيداً عن تاريخ الأمة بوصفها كلاً ، فالبطل إذ يصنع تاريخ أسرته يصنع فى الوقت نفسه تاريخ أمته "([3]) فموضوع السيرة إذن هو بطولة الفرد من خلال أسرة يقود بها الأمة ، والربط بين السيرة الشعبية والتاريخ يلمسه كل من تعرض للسيرة الشعبية " فالسير تاريخية فى المقام الأول تعكف على التاريخ لتستخلص مادتهامنه ، سواء من تاريخ اليمن كسيرة الزير سالم أو الملك سيف بن ذى يزن أو تاريخ الأدب الجاهلى كسيرة عنترة بن شداد العبسى ، أو تاريخ القبائل العربية كسيرة بنى هلال ، أو تاريخ مصر فى عهد المماليك كسيرتى على الزبيق والظاهر بيبرس ، والسير الشعبية تحرص على الهدف التاريخى ولا تتحول عنه حتى نهاية السيرة ، وأبطالها يتحولون الى أبطال قوميين .. وبمعنى آخر يتحولون إلى "نماذج بطولية " يضرب بها المثل .. ويقتد ىبها فى الشجاعة والبسالة والإقدام والفروسية ونحو ذلك مثل سيرة عنترة" ([4]) على أن سمة التاريخية التى تتميز بها

---

[1] – نبيلة إبراهيم : سيرة الأمير ة ذا ت الهمة ، دراسة مقارنة ، دار الكاتب العربى للطبع والنشر، القاهرة، د.ن ، ص 118،117.

[2] – نبيلة إبراهيم : المرجع نفسه ، ص 119 .

[3] – نبيلة إبراهيم: المرجع نفسه ،ص 120.

[4] – حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1986،ص 53.

السير الشعبية لا تعنى أننا أمام حقائق وأحداث تاريخية حقيقية " فإذا كانت السيرة الشعبية تدور حول بطل تاريخى حقيقى وتتناول أحداثاً تاريخية حقيقية ، فإن هذا لا يعنى أننا سوف نقرأ فيها تاريخاً بالمعنى التقليدى ، أو أننا سنجد فيها صياغة للأحداث التاريخية ولكننا سوف نقرأ فيها صورة وحدانية وعاطفية مليئة بالدلالات الاجتماعية للعصر – أو العصور – التى تتحدث عنها ، فالسيرة مثل غيرها من فنون الأدب الشعبى لا تهتم برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وإنما ترصد لنا رأى الناس فى هذه الأحداث والوقائع التاريخ ([1])

من العرض السابق نجد أن ثمة إرتباط ، بين السيرة والرواية والملحمة ، وعند " نبيلة ابراهيم " تأخذ السيرة سمات الحكاية الشعبية ، وعند " نبيلة ابراهيم " تأخذ السيرة سمات الحكاية الشعبية ، وعند حلمى بدير ، وقاسم عبدة قاسم يجب التميز بين السيرة والتاريخ على الرغم من حضور الهدف التاريخى فى السيرة ، عليه فنحن أمام نوع أدبى هو السيرة يجمع بين السمات الآتية : الروائية والملحمية والحكاية والتاريخ .

وعن حضور السمة الروائية فى السير الشعبية نجد أن السيرة تقوم على وجود راو يسرد الأحداث نثراً وليس شعراً ، أما الشعر فقد يأتى بوصفه وظيفة فنية على لسان الشخوص فى أغلب الأحيان وعلى لسان الراوى أحياناً .

وقع وضع خورشيد السيرة فى سياق تطور الرواية العربية ، وإذا كانت المرحلة الأولى من مراحل تطورها هى مرحلة التجميع التى كرس لها كتاب " فى الرواية العربية عصر التجميع " فإن المرحلة الثانية هى مرحلة الابداع " لتى يظهر فيها القاصون المبدعون الذين يؤلفون أعمالاً تنبع من ضمير الشعب الذى يعيشون فيه ، وتعبر عن هذا الشعب ، تعبيراً مباشراً بكل مكوناته .. ومن هنا ظهرت السير الشعبية عملاً إبداعياً ، يختار له مؤلفه من القوالب والأبطال ما يلائم القضية التى يدافعون عنها ، ثم يقدمون فيها عملاً له تقاليده الفنية المتبلورة الناضجة ([2]) وتشارك نبيلة إبراهيم فاروق خورشيد فى التأكيد على سمة الروائية فى السيرة عندما من الصلة الوثيقة بين الهمة عملاً روائياً مكتملاً ، فتقول " على الرغم من الصلة الوثيقة بين السيرة والتاريخ ، فإن السيرة لا تهدف الى حكاية حوادث حقبة من التاريخ من وجهة نظر الشعب فحسب وإنما تهدف كذلك الى الجمع بين أشتات هذه الحوادث فى شكل رواية شعبية طويلة ومن ثم ينبغى علينا أن نرى الى أى حد تعد السيرة مستوفية لخصائص العمل الروائى "([3])

وهذه السمة الروائية هى التى شجعت خورشيد على إعادة صياغة هذه السير فى شكل الرواية الحديثة ويمكن الرجوع الى المقدمات التى صدر بها هذهالأعمال حيث يبدو فيها واعياً بهذه المسألة ، و إذا كان خورشيد لا يعد السير الشعبية ملاحم فإنه لا ينفى وجود سمة الملحمة فى هذه السير وإذا كان

---

[1] – قاسم عبده قاسم : بين الأدب والتاريخ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1986، ص 142 .

[2] – فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية ، مرجع سابق ، ص 27، 28

[3] – نبيلة إبراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة – دراسة مقارنة ،مرجع سابق ، ص 82.

عبدالحميد يونس يفضل " تسمية هذه السير باسم الملاحم "([1]) فإن فاروق خورشيد لا يوافقه تماماً على هذا الرأى ذلك لأن السيرة الشعبية لا تتوفر العناصر الموجودة فى الملحمة مثل تعدد الآلهة والخرافة والصياغة الشعرية ، وواضح أن خورشيد يضع الملحمة اليونانية نموذجاً ليقارن السيرة بها ، وهذا ما يرفضه باحث حديث فيصر على أن السيرة ملحمة لها نفس سمات الملاحم اليونانية والأوربية منطلقاً من تعريف الملحمة عن النحو التالى :" الملحمة عمل قصصى ذو طبيعة مميزة يرصد تحركات عميقة فى النفس أو الأمة ويعبر عنها بأسلوب خاص أسطورى عجائبى فى معظم الأحيان ، عاكسا فى تفاصيله عادات تلك الأمة ومعتقداتها وتطلعاتها " ([2])

وتأسيسا على التعريف السابق وعناصر الملحمة كما يراها عدد من الباحثين المتخصصين ، يأتى التطابق بين السيرة الشعبية والملحمة فأركان الملحمة : البطولة والدين والخوارق والموضوعية والعنصر القصصى وصورة الشعب والأصل التاريخى هى نفس الأركان التى نجدها فى السيرة الشعبية.

ويمضى الباحث فى مجال المقارنة فيكشف عن التطابق بين الوحدات الفنية فى الملاحم والسيرة الشعبية ، يقول " لما كانت السيرة الشعبية سيرة بطولية فإننا نفارنها بالملاحم البطولية بعد أن قارناها بالالياذة وأبرز الوحدات فى هذه الملاحم هى الوحدات الفنية التى تنطلق بالبطل الملحمى وهذه أهمها "([3]) فيذكر الباحث جمال البطل وقوته وسلاحه وغيرها .

وإذا عدنا لفاروق خورشيد الذى يرفض مقالة أستاذه عبدالحميد يونس فى تسمية السيرة بالملحمة فماذا يقول هنا ؟ لكن الثابت من دراسات خورشيد حول السير الشعبية ، إنه يعتبر الملحمة الفنية التى ذكرناها جميعاً فهو منذ البدء بطا أسطورى وهو فى بداية السيرة بطل درامى يعيش فى قضيته الدرامية المحددة ، ثم بعد ذلك بطل ملحمى تمتزج قضاياه بقضايا أمته ، وتأخذ معاركه صورة الشمولية و العمومية بحيث يتم التلاحم فيه بين البطل الفرد والبطل الرمز لهموم الأمة كلها وتدخل فى صراعاته فى هذه المرحلة عوامل متخلفة من الفترة الأسطوية فتدخل الخوارق وقوى السحر والجان لتعلب دورها فى تحديد معارك البطل "([4])

فسمة الملحمية فى رأى خورشيد تمثل مرحلة فى حياة البطكل الذى تدور حوله السيرة وهى مرحلة تجمع الى سمة الملحمية سمة الأسطورية والتاريخية أيضاً ، مما يجعل البطل أقرب الى البطل الروائى فى القصة التاريخية " وتمتزج أيضاً (يقصد الملحمية) بالواقع التاريخى الفعلى للمراحل التاريخية التى تدور فيها أحداث السيرة لتقدم بطلا يعكس الواقع التاريخى للمرحلة بكل صراعاته

---

[1] – فاروق خورشيد ومحمود ذهنى : فن كتابة السيرة الذاتية ، إقرأ بيروت، 1981، ص 42.

[2] – طلال الحرب: أوليةالنصر – نظرات فى النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبى ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت 1999، ص182.

[3] – طلال حرب: المرجع نفسه ، ص 196، وما بعدها.

[4] – فاروق خورشيد: السير الشعبية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978، ص30، 31.

وتطلعاته بحيث يمكننا أن نرى فيه صورة للبطل الروائى المستعمل فى الروايات التاريخية التى تسجل فنيا عصراً بذاته ، أو أحداث بلد ما فى ظل ظروف تاريخية معينة ([1])

وعن حضور السمة التاريخية فى السيرة الشعبية ، فهناك من يربط بشكل واضح بين السيرة والتاريخ إذ " إن السيرة الشعبية تدور عادة حول بطل تاريخى حقيقى وأحداث تاريخية حقيقة "([2]) ولن نبالغ إذا قلنا أن السير الشعبية نعد تاريخاً موازياً للتاريخ الرسمى ،إنه تاريخ يأتى من خلال وجهة نظر شعبية خالصة تلبى حاجات الشعب وتطلعاته نحو البطل المخلص ، لذلك فهى تاريخ أكثر صدقاً من التاريخ المدون غالباً من وجه نظر الحكام " فسيرة عنترة أول الأعمال التى عرفها تراثنا الأدبى وأطلق عليها اسم السيرة وبطلها عنترة بن شداد شخصية تاريخية معروفة ارتبطت بالشعر الجاهلى وبالقصائد المعلقة على الكعبة التى تعتبر قمة الفن الشعرى الجاهلى ، كما ارتبطت بالحياة الجاهلية القبلية لما كان لعنترة بد شداد فارس بنى عبسى دور كبير فيما يذكره التاريخ عن قبيلة بنى عبس وحياتها والسيرة أيضاً تحكى أحداثاً تقع فى الجزيزة العربية ، وما يتاخمها ويقع على حدودها من مواطن وبلدان ، وتدور هذه الأحداث كلها فى الفترة الواقعية قبل البعثة المحمدية ، وتنتهى آخر أحداث السيرة ببداية عصر البنوة "([3])

أما سيرة الأميرة ذات الهمة فستشغل " حقبة تاريخية تمتد منذ العصر الجاهلى حتى عهد الخليفة الواثق فى أواخر الدولة العباسية فهى من ناحية الزمن تشغل المرحلة التاريخية التى تبدأ بعد انتهاء سيرة عنترة بن شداد "([4]) وتكاد سيرة الظاهر بيرس أن تكون امتداداً لسيرة ذات الهمة من ناحية الفترة الزمنية التى تعالجها ، فحين تنتهى احداث سيرة ذات الهمة بالخليفة الواثق ذاكرة الأحداث التى تلت وفاته فى عصر المتوكل وظهور الترك كعامل مؤثر فى أحداث الدولة العباسية وفى مقدرات المسلمين نرى سيرة الظاهر بيبرس تبدأ بذكر المعتصم والواثق والمقتدر ، ثم تقفز قفزاً على كل أحداث العصر العباسى الثانى لتصل بنا إلى بداية حكم الأيوبيين لمصر وهى تقدم على هذا القفز دون إحساس بالفرق الزمنى الكبير بين نهاية حكم المتوكل وبدء الدولة الأيوبية ، بل تورد حديثها وكأن هذه الدولة نشأت فى ارتباط تاريخى تام بحكم المقتدر بالله "([5]) وهكذا تستمر السير الشعبية لتعالج كل منها حقبة تاريخية معينة ، فبعد سيرة الظاهر بيبرس تأتى سيرة على الزيبق ، ثم سيرة سيف بن ذى يزن ، والسيرتان الأخيرتان تعالجان أحداثاً ، تقع فى العصر المملوكى أو تكون صدى لها كما فى سيرة سيف بن ذى يزن .

إن هذا التوازى بين التاريخ الحقيقى والسير الشعبية ، يجعلنا نفترض أن السير الشعبية نص واحد ، او مجموعة مترابطة من النصوص يجمعها هدف معين هو التعبير عن تطلعات الشعب العربى

---

[1] – فاروق خورشيد: المرجع السابق ، ص 31.

[2] –قاسم عبده قاسم : بين الأدب والتاريخ ، مرجع سابق ، ص 142.

[3] – فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية ، مرجع سابق ، ص 32 .

[4] – فاورق خورشيد: المرجع نفسه ، ص 54 .

[5] – فاروق خورشيد: ص 87.

ومشاكله الداخية والخارجية ، وهذا لم يمنع أن تكون لكل سيرة قضيتها الإنسانية الخاصة مما يرتفع بالسيرة الى مرتبه الأعمال الخالدة ، ولعل هذا الذى جعلها جديرة بالقراءة حتى الآن ، وسنعالج فيما بعد خصائص السيرة من حيث المضمون ، ولكن قبل ذلك يجب أن نقف عند أبرز الخصائص الشكلية للسيرة الشعبية .

- وأول هذه الخصائص أنها – أى السيرة – سرد حكائى كتبت بالنثر المسجوع الذى كان سائداً إبان كتابتها فى العصر المملوكى ، وربما كان هذا النثر المسجوع ملائماً لحال المستنعين ، فهو أقرب الى الإيقاع الشعرى الذى يجذب المستمعين إليه ، وقد التفت بعض المستشرقين الى هذه الخاصية تقول شيدفار " وثمة خاصية هامة لها هى استعمال النثر المسجوع فى كل النتاج أوجله "([1]) ويختلف السجع فى الرسائل والمقامات حيث أن النثر المسجوع خال من المحسنات والتلاعب اللفظى ، أما دوره فى السيرة " فيسهم فى خلق موسيقى داخلية ويلعب فى الوقت نفسه دوراً مهما باعتباره تقنية فى أسلوب الرواية الشفهية تساعد على التذكر "([2])
- وثانى هذه الخصائص غزارة المقطوعات الشعرية والقصائد أحياناً ، سوء على لسان الشخصيات داخل السيرة ، أم عىل لسان الراوى الشعبى ، وتتسم هذه المقطوعات فى الغالب " بالطبع التصويرى التوضيحى ، ولكنها أحيانا تحفز وتنشط حركة رواية الحكاية "([3])

وقد جاء فاروق خورشيد أن " الشعر فى السيرة الشعبية أرادة من أدوات القاص ووسيلة من الوسائل الفنية التى يلجأ اليها لجوء الروائى المعاصر الى الحوار أو المنولوج الداخلى ليعينه فى إكمال الصورة المتخيلة وفى بعث الحياة فى العمل الفنى من أدواته "([4]) ثم أجمل وظائف الشعر بوصفه أداة من أدوات الراوى فى النقاط التالية : –

1- وصف الشخصيات وخاصة النسائية فيها .
2- وصف الأحداث وخاصة المتحركة الممتلئة بالصور .
3- وصف الأماكن ذات الصبغة الخاصة والأهمية الخاصة .
4- التعقيب على الأحداث وبلورة التجربة فى الحكمية الشعرية العربية المعروفة .
5- تلخيص الأحدا عند نهاية مرحلة وبداية مرحلة ، أو عند نهاية حدث له أهمية ومغزاة "([5])

- وثالث هذه الخصائص الفنية التى تميز السيرة هو غلبة الحوار والكلام العامى ، وهى خاصية تقترب بالسيرة من الأدب الواقعى الى جانب أن المتحدث بهذه العامية غالباً ما يكون من الطبقات

---

[1] – شيد فار : بحوث سوفيتية فى الأدب العربى ، مرجع سابق ، ص 105 .

[2] –دانوتاماريسكا:لغة وبنيةالسيرة الهلالية، ترجمة محمد عبدالرحمن الجندى، مجلة الفنون الشعبية ، الهيئة المصرية للكتاب،ع51،إبريل– يونيه 1996،ص 59

[3] –شيدفار : بحوث سوفيتية فى الأدب العربى ، مرجع سابق، ص 105.

[4] – فاورق خروشيد: أدب السيرة الشعبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، القاهرة ، 1994، ص142.

[5] – فاورق خروشيد: المرجع نفسه ، ص 167-168.

الشعبية القريبة من ذوق المتلقى ،أما الحوار فيلعب " دوراً مهما فى بناء السيرة الشعبية حيث يتميز الأدب المنطوق عموماً بما يحتوى عليه من حوارات وأحاديث ([1])

- ورابع هذه الخصائص ، هذه الكمية الكبيرة من القصص المضافة والمشاهد المتكررة و " يعد التكرار سمة من سمات الأدب المنطوق بصفة عامة والسير الشعبية بصفة خاصة "([2]) ويأخذ التكرار شكل المقاطع المتكررة غالباً ، تقول شيدفار " والخاصية المميزة لمؤلفات نوع السيرة الشعبية هى أن نصها كأنما هو مؤلف من مقاطع غير كبيرة كل مقطع منها معد كحلقة منفصلة لجلسة واحدة وهذه المقاطع من السهل تميزها لنها تستهل بالعبارات الختامية للمقطع السابق أو تروى خلاصة حوادثه وكثيراً ما يكون لها ما هو بمثابة " العنوان " للفصل ، ويبدأ المقطع عادة بعبارة " قال الراوى يا سادة يا كرام ..." ونحن نشير الى هذه الخاصية فى التأليف لكونها تجعل من الممكن القيام بلا نهاية عمليا بتقسيم السيرة أو الاضافة اليها من شتى العناصر وفق متطلبات جمهور المستمعين ."([3])

أما فيما يخص الخصائص المضمونية للسيرة الشعبية ، فيضع خورشيد – وهو من أكثر الباحثين حديثاً عن مضمون السيرة – الحقائق التالية عن السيرة مما يجعلها جديرة فى رأية للدخول الى ميدان الأدب ، بوصفها نوعاً أدبياً قائماً بذاته :

1) وجود المضمون الاجتماعى العام وراء كل عمل على حدة بمعنى أن كل سيرة من هذه السير إنما كتبت للدفاع عن قضية هامة من القضايا العادلة للشعب العربى فى ظرف من ظروف حياته .
2) وجود المضمون الفنى أو القضية الإنسانية العامة وراء كل موضوع من هذه الموضوعات .
3) ترابط العمل من الصفحة الأولى حتى الصفحة الأخيرة لا فى الموضوع فحسب وإنما فى نماء الشخصيات وتطور هذه الشخصيات تطوراً طبيعياً مع الزمن ومع الأحداث .
4) وضوح الشخصيات الرئيسية ، بحيث تمثل كل منها موقفاً إنسانياً محدداً وبحيث يخدم هذه التحديد العمل من ناحية الموضوع ومن ناحية المضمون معا "([4])

واضح أن خورشيد فى الحقائق السابقة عن السيرة يجمع بين الخصائص الشكلية والخصائص المضمونية لها ، وإن غلب عليها الأخيرة ، وهذا ما أخذه عليه أحد الباحثين ، إذ يرى أن الحديث عن خصائص المضمون للسيرة " مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدارسة التى تعتمد بشكل خاص على جانب المحتوى أو المضمون كما تقدمه لنا الدراسات العربية التقليدية حيث ينصب الاهتمام على الشروط التاريخية للنص وإعطاء فكرة عن محتوياته وأفكاره مع إلقاء الضوء على أهم الأحداث والشخصيات والانتهاء بتقييم النص والكشف عن مضمونه القومى والإنسانى وبعض عناصره الفنية "([5])

---

[1] – دانوتامريسكا:لغة وبنيةالسيرة الهلالية، ترجمة محمد عبدالرحمن الجندى ، مرجع سابق ، ص 59 .

[2] – دانوتامريسكا: المرجع السابق ، ص 61.

[3] – شيدفار وآخرون : بحوث سوفيتية جديدة فى الادب العربى، مرجع سابق ، ص 97 .

[4] – فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، مرجع سابق ، ص 29، 30.

[5] – سعيد يقطين: الخبر والمقدمة للسرد العربى ، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء وبيروت ، 1999، ص 110 .

على الرغم من هذا فإن هذه الحقائق التى توصل إليها خورشيد عن السيرة الشعبية ، تعد فى رأينا جهداً مهما تكتمل به الخصائص الفنية للسيرة الشعبية ، لتشمل جانبى الشكل والمحتوى وهذا ما كنا نهدف اليه فى الأخير .

ثالثا – فاروق خورشيد واستلهام السيرة الشعبية فى إطار التعالق النصى :

شاعت فى ربع القرن الأخير ، مصطلحا تتتعلق بالتراث وكيفية الاستفادة من العمال الأدبية الحديثة ، شعراً أو نثراً ، مثل استدعاء التراث واستلهام التراث وتوظيف التراثية وأثر التراث وغيرها من المصطلحات القريبة من هذا الحقل .

غير أنه فى العقد الأخير بدأ ظهر مصطلح آخر ، أخذ يحل تدريجيا محل كلمة ثراث ألا وهو مصطلح " التناص " وعلى الرغم من قدم هذا المصطلح فى النقد الأدبى لدى الغرب ، حيث بدأ يظهر لأول مرة على يد باختين (1929) ثم بصورة أوضح على جوليا كريستيفا ، التى فيما بعد ، ولكنه ينمو ويتطور كتابات رولان بارت ، وجيرار جينيت وريفاتير ، أما فى النقد العربى فيمكن القول أن جذور التناص كمفهوم راسخة فى النقد العربى القديم من خلال مبحثى الاقتباس والتضمين والسرقات الأدبية فى القرن الرابع الهجرى ، لكن المصطلح لم يظهر بمفهومه العربى إلا فى الخمسة العشرة سنة الأخيرة على وجه التقريب ، عند ما أصدر محمد مفتاح كتابه " تحليل الخطاب الشعرى – استراتيجية التناص ، ثم اتبعه بكتاب آخر هو " دينامية النص " مستفيداً فى الأخير من نظرية النص عند بارت ومطوراً لمفهوم التناص ، ثم انتشر بعد ذلك هذا المصطلح فى جميع أرجاء الوطن العربى تقريباً ، سواء فى الدراسات الجامعية أم فى المقالات النقدية ، ونحن هنا لا نؤرخ لمصطلح التناص ، لأن ذلك ليس هدفنا فى هذه الدراسة ، بل نستخدم مصطلح التناص ، ولكننا سنعتمد مصطلح آخر يعد أشمل من التناص هو " اتلفاعل النصى " مستفيدين فى ذلك من دراسات سابقة فى هذا المجال .

فى التفاعل النصى يمكن أن نميز أشكالاً ثلاثه له ، وهى : –

1- التفاعل النصى الذاتى : عندما تدخل نصوص الكاتب فى تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا .
2- التفاعل النصى الداخلى : حينما يدخل نص الكاتب فى تفاعل مع كتاب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية .
3- التفاعل النصى الخارجى : حينما تتفاعل نصوص الكاتب الواحد مع نصوص غيره التى ظهرت فى عصور بعيدة "([1])

وروايات فاروق خورشيد تندرج تحت الشكل الثالث من أنواع التفاعل النصى حيث تتفاعل روايات الكاتب موضوع هذا الفصل مع نصوص غيره فى عصورها البعيدة ، أى مع السير الشعبية ، وهذا الشكل الثالث ما يسمى بالتناص الخارجى عند سيزا قاسم ، و إن أدخلت معه أيضاً التفاعل النصى

[1] – سعيد يقطين:انفتاح النص الروائى ، المركز الثقافى العربى، بيروت ، 1989، ص 100 .

الداخلى ، تقول " ونعنى بالتناص الخارجى العلاقة التى تربط بين النص المفرد وغيره من النصـــوص أدبية كانت أو غير أدبية ، لغوية كانت أو غير لغوية ، فإننا ندخل فى التناص علاقة الفنـــون بعضـــها بعض "([1])

وهذه العلاقة بين النصوص الحالية والنصوص السابقة فى التفاعل النصى الخارجى تأخذ أشكالاً متعددة ، فقد تكون العلاقة جزئية ، وقد تكون العلاقة كلية ، وقد تكون على مستوى اللغـــة ، أو علـــى مستوى الفكر وهكذا يقترب مفهوم التناص من المصطلحات العربية القديمة فى هذا المجال كالاقتبـــاس والتضمين وبعض أبواب السرقات .

ولما كانت نصوص فاروق خورشيد تأخذ فى علاقتها بالنصوص القديمة شكلا محدداً ، كان لا بد من التوضيح ، فالتفاعل هنا يأخذ شكلاً محدداً إذ ينطلق الكاتب مننتص سردى قـــدم محـــدد الهويـــة (السيرة الشعبية / سيرة ابن هشام) وعبر الحوار أو التفاعل معه يتم تقديم نص سردى جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذى ظهر فيه النص ، فهنا نص محدد يتعلق بـــنص آخـــر محدد ، كما نرى فى الشكل التالى :

النص السابق (القديم)	النص اللاحق (الجديد)
1- سيرة سيف بن ذى يزن	- سيف بن ذى يزن
2- سيرة سيف بن ذى يزن	- مغامرات سيف بن ذى يزن
3- سيرة على الزيبق	- على الزيبق
4- سيرة على الزيبق	- ملاعيب على الزيبق
5- سيرة الظاهر بيبرس	- حفنة من رجال
6- السيرة النبوية	- الزهراء فى مكة

ويمكن للمتأمل فى علاقة النصوص الروائية الحديثة بالتراث السردى القديم سواء سيرة شعبية أم غير ذلك ، حصر هذه العلاقة أو العلاقات – إذا شئنا الدقة – فى شكلين لا غير ، كما يـــرى الباحـــث العربى سعيد يقطين ، وذلك على النحو التالى : -

1- الانطلاق من نوع سردى قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية وتتدخل بعض قواعد النوع القديم فى الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائفه ، ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكى الوقائع وما شابه هذا كما نجد فى رحلة ابن فطوطة ورسالة فى الصبابة والوجد وتغريبه بنى حتحوت والوقائع الغربية فى اقتفاء سعيد أبى النحس المتشائل وحدث أبو هريرة قال .

[1] – سيزا قاسم : حول بويطيقا العمل المفتوح ، فصول مج4 ، ع 2 ، يناير – فبراير –مارس ، 1984، ص 236.

2- الانطلاق من نص سردى قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار والتفاعل النصى معه ، يتم تقديم نص سردى جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذى ظهرت فيه النص "([1])

وقد وجدنا أن روايات فاروق خورشيد موضوع هذا الفصل تندرج تحت الشكل الثانى حيث الانطلاق – كما أوضحنا سابقاً – من نص سردى قديم هو السيرة الشعبية ، الى انتاج نص سردى جديد هو الرواية .

وقد بدأت هذه الانطلاقة فى التفاعل بين النص الجديد والنص السردى القديم عند فاروق خورشيد منذ عام 1963 عندما أصدر أول رواياته فى هذا السياق [سيف بن ذى يزن " ثم استمرت فى أعمال أخرى كا ن آخرها [ملاعيب على الزيبق] فى مارس 1990 ، ونظراً لاتساع الرقعة الزمنية التى انتجت فيها هذه النصوص فإنه لا يمكن إغفال عامل الزمن ، ومن ثم طرح التساؤل التالى : هل وقف خورشيد عند نظرية واحدة للتراث ؟ وهل اختلفت نظرته من عمل الى آخر ؟ وهل ثمة تطور فى هذه النظرة الى التراث الى التراث ؟ وقد اتضح لنا من خلال القراءة المتأنية لأعمال الكاتب ، كذلك من خلال تصريحات الكاتب التى حرص على ذكرها فى مقدمات هذه الأعمال أن ثمة تطور فى هذه النظرة ، كما سيتضح لنا عبر فحص العلاقة بين النص الحديث والقديم أو اللاحق والسابق ، كما سنرى فى التحليل .

ولكى نكون أكثر دقة فى تحديد مفهوم التفاع لالنصى الذى سنعتمد عليه فى التحليل ، فإن علينا أن نرجع اىل جيرار جينيت حيث يقف عند نوع خاص من أنواع التفاعل النصى يسميه التعلق النصى (وهو النوع الذى ينطبق تماماً على العلاقة التى يقيمها فاروق خورشيد مع التراث السردى فى رواياته ، فيعرف جيرار جينيت التعلق النصى (HY Perexlualite) بأنه يوجد حيثما يتم تحويل نص سابق الى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة "([2]) وذلك على اعتبار أن التفاعل النصى الذى أشرنا إليه سابقاً ، عام وخاص فالعام شامل ويتسع لمختلف أجناس النصوص وأنواعها وأنماطها ويظهر من خلال أنواعه الثلاثة :

المناص :(بنية نصية متضمنة فى النص كما هى)

المتناص (بنية نصية يعلق بواسطتها)

الميتانص (بنية نصية ومتداخلة مع بنبة أخرى) .

أما الخاص فهو ما يمكن أن نطلق عليه باطئنان التعلق النصى " لنه يتجسد من خلال العلاقة بين نصين محددين ، أولهما سابق ، والثانى لاحق " ([3]) على أن التفاعل فى حالة " التعلق النصى " يتحقق بمختلف أنواع التفاعل العام ، وبحسب هينمه أحد أنواع التفاعل النصى العام نحدد علاقة النص العام

[1] –سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، 1992 ،ص 5 .

[2] – نقلاً عن سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، مرجع سابق ، ص 24.

[3] – سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 29.

نحدد علاقة النص اللاحق السابق (المتعلق به) ولما كانت الأنواع ثلاثة فان العلاقات لا تخرج عن ثلاث علاقات نقدمها على وجه التقريب على النحو التالى فى ارتباطها بنوع التفاعل النصى العام .

التفاعل النصى العام	التفاعل النصى الخاص
–المناص	– المحاكاة
المتناص	– التحويل
الميتا نص	– المعارضة

فالنص اللاحق (المتعلق) يسعى عن قصد فى علاقته التى يقيمها مع النص السابق (المتعلق به) الى محاكاته والسير على منواله ،أو تحويل هذا النص السابق الى صيغة أخرى مختلفة أو معارضة للنص السابق سواء عن طريق التشويه أو سلب القيم .

وبناء على ما سبق فإنه فى إطار مفهوم "التعلق النصى " بوصفه نوعاً خاصا من التفاعل النصى يستفيد من أنواع التفاعل الأخرى ، يمكن دراسة أعمال فاروق خورشيد التى اعتمد فيها التراث السردى القديم المتمثل هنا فى السير الشعبية .

وكما قلت سابقاً نحن مع فاروق خورشيد فى رواياته إزاء علاقة خاصة جداً ومحددة بالتراث القديم ، فثمة نص قديم (سابق) وجديد (لاحق) وقد مرت هذه العلاقة بثلاثة مراحل نجملها على النحو التالى :

1- المرحلة الاولى : يعيد فيها المؤلف صياغة النص القديم من محاكاة هذا النص ، أى تقديمه كما هو ولكن فى قالب جديد هو الرواية ، فهو أقرب الى التلخيص أو على حد قول خورشيد " صياغية جديدة "[*] والعلاقة المهيمنة هنا فى إطار التفاعل النصى و(التعالق النصى) علاقة المحاكاة ومن الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة روايتان [سيف بن ذى يزن – عيل الزيبق] .

2- المرحلة الثانية : يحاول خورشيد أن يتحرر من علاقة المحاكاة أو إعادة الصياغة قليلاً سواء على مستوى الشكل أم المضمون ، مستفيداً من علاقات التفاعل النصى المختلفة المحاكاة والتحويل والمعارضة معاً ، فلم يعد العنوان مطابقاً للنص القديم من ناحية ، ولم تعد الصياغة حرفية له من ناحية أخرى بل استثمار قيمة رئيسية منه ، مثل تيمة " المغامرات فى سيف بن ذى يزن " وتيمة " الملاعيب فى على الزيبق .

وفى هذه المرحلة ايضا سنجد توازنا بين الأبعاد التراثية والأبعاد الحضارية ، ومن الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة روايتان أيضا هما " مغامرات سيف بن ذى يزن " 1967 وملاعيب على الزيبق 1990 " .

[*] – يسجل خورشيد على العنوان هذه العبارة ، فى طبعة دار الهلال الأولى ، لروايته سيف بن ذى يزن .

3- المرحلة الثالثة : فى هذه المرحلة لسنا أمام إعادة صياغة أو محاكاة للـنص القـديم ، بـل أن المؤلف لم يشر مطلقا الى النص القديم ، وعلينا نحن أن نكتشف هذه العلاقة فالرؤية هنا ليست تسجيلية كما فى المرحلتين السابقتين ، بل يمكن القول إنها رؤية تعبيرية Expresiomism "تحاول إستبطان الواقع والالتفات حوله والبحث عن أثره لاعن مظاهره([1]) وهنا لن يهيمن النص القديم على النص الجديد ، ومن العمال اتلى تدخل تحت هذه المرحلة روايتان [حفنة من رجال] و [الزهراء فى مكة] وسنقف فى تحليلنا النقدى عند رواية وادة من كل مرحلة للكشف عن طبيعة التعالق النصى فيها ، وكيف وظف خورشيد التراث السردى القديم لإنتاج رواية حديثة .

فمن المرحلة الأولى نقف عند رواية [سيف بن ذى يزن] وكيف تعالقت مع سيرة "الملك سيف بن ذى يزن " ومن المرحلة الثانية نقف عند [ملاعيب على الزيبق] أما فى المرحلة الأخيرة فنقف عند [حفنة من رجال] وكيف تعالقت مع سيرة " الظاهر بيبرس " وقد حكمنا فى الأختيار السابق عـاملان الأول عدم التكرار والثانى الإيجاز ، غير أن ذلك لا يمنع من الاشارة الى الأعمال التى لم نقف عندها فـى التحليل .

المرحلة الاولى :إعادة الصياغة وغلبة الأبعاد التراثية :

أ- النص السابق (المتعلق به) [سيف بن ذى يزن]

أن كنا قد تحدثنا من قبل عن السيرة الشعبية بوصفها نصاً تراثياً ونوعا أدبياً له خصائصه الفنية ، فإن ذلك لا يحول دون القول إن لكل سيرة من سيرنا الشعبية لها سماتها المميزة التى تجعلها مختلفة عـن السير الأخرى ، وأهم ما يميز سيرة " سيف بن ذى يزن "، " أن نصيبها مـن الأسـطورة والأحـداث الخارقة أكبر من نصيب غيرها من السير "([1]) لذلك فهى حافلة بـ " أحداث ممعنة فى الخيال ضـاربة فى عالم الأسطورة الملىء بالغرائب والخوارق " ([2]) كما أنها تتميز بثرائها السردى المتمثل فى اتساع الزمان والمكان وتنوع الحوادث والشخصيات وهو ما آثار الدكتور حلمى بدير فأخذ على الأدب الحديث قلة الاهتمام بهذه السيرة وضآلة الاستفادة منها " ومع أن هذه السيرة تعد أهم السير الشعبية إلا أنها لـم تلق كثير قبول من الأدب الحديث يستلهمها فى مضامنية المستحدثة "اللهم إلا محاولة محمد فريـد أبـو حديد فى راوية" الوعاء المرمرى" 1941، محاولا ت فاروق خورشيد فى صياغتها صياغة جديدة "([3]) ومن حيث الحجم فتقع سيرة سيف بن يزى يزن فى أربعة مجلدات يصل عدد صفحاتها جميعـاً الـى (2036) صفحة من القطع المتوسط (طبعة قصور الثقافة) وعظم الحجم هنا مبعثة اعتماد الـراوى الشعبى فى هذه السيرة على مبدأين فى السرد هما التكرار والتراكم ، فالحدث يعاد روايته أكثر من مرة

[1] – حملى بدير: دراسات فى الرواية والقصة ، مرجع سابق ، ص 195.

[1] – فاروق خورشيد: مغامرات سيف بن ذ ىيزن (المقدمة) ج2، دار الهلال ، القاهرة ، 1967، ص 8 .

[2] – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ، ج2 ، دار الهلال ،القاهرة ، ص 7 .

[3] – حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ، مرجع سابق ، ص 154، 155.

على لسان شخوص عديدة ، أما التراكم فيأتى من إغراق السيرة فى عالم الأسطورة والخيال ومن ثـم كثرة الأحداث وتنوعها .

ومن حيث المحتوى (المضمون) فتنطلق السيرة من وظيفة مركزية محددة االخص فى جملـة واحدة وهى أن الملك سيف بن ذى يزن ينفذ دعوة نوع عليه السلام ،ومضمون دعوة نوح عليه السلام كما تفصله السيرة فى البداية وفى ثنايا السيرة فيما بعد " ... أنه كان فى قديم الزمان نبى يقال له نـوح (ع) فأمر ثومه أن يتبعوه فى قوله وأمره ونهيه ، فخالفوه فدعا عليهم ، فنزل من السماء مطر ونبـع من الارض ماء وقطر ، فغرقهم جميعا ... ونجا هو ومن تبعه ، ففى يوم من الأيام نام فى القليلولـة ، وأولاده سام وحام جلوس عنده ، فهب الهواء على نوح ، فانكشفت عودته لأجل بيان سيره وقصـته ، فتقدم سام وغطى عورة أبيه ، فلما نظر حام عورة أبية لم يستره وضحك عليه ، فانتبه نوح من منامه فوجد الولدين يتشاجران ويتخاصمان ... وجد حاما مبتسما فقال لهما مالكما تتخاصمان ، وما الذى أنتما فيه ، تتشاجران ، فذكر له ولده سام وما وقع من أخيه حام وكيف ضحك على كشف عورته ولم يستره ، (قال الراوى) ، فنظر نوح الى ولده الى ولده حام وهو مغضب ودعا عليه وهو مجـاب الـدعوة وقال له سود الله وجهك ونسلك وجعل نسلك وذريتك خداماً وعبيداً لذرية أخيك سام من أمك وأبيك "([1]) فصلنا مضمون هذه الدعوة لأنها تشى بالصراع الذى تقوم عليه الأحداث فى السيرة ، فالصراع سيكون بين العرب الذى يمثلهم سيف والحبشى والسودان اعدائه ، على أيه حال ما يعنينا هنا أن هذه الوظيفـة المركزية هى " اتلى سيتحرك الحكى بمقتضاها ويتكلف بملئها وإبراز كيفية تحققها لدعواها "([2])

على أن الذى يجب أن ننتبه له أن النص السابق (المتعلق به) ليس سيرة سيف بـن ذى يـزن بكاملها ، إن المتعلق به هنا بالتحديد المجلد الأول من السيرة ، وبالضبط من بداية السيرة اىل صفحة 536 (طبعة قصور الثقافة ، المشار اليها) على مستوى الأحداث من ميلاد سيف الى قتل أمه قمريـة وتنصيبه ملكاً مكانها يجلس حوله أولاده الثلاثة نصر ومصر ودمر ، وسنلاحظ أن الأحداث المـذكورة تمثل وحدة بنائية محكمة ، إذ يقوم البناء على الصراع بين قمرية وسيق يحسم فى النهاية لصالح الأخير ، على أن قمرية هنا تمثل جانب الحبشة أعداد الاسلام ، أما سيف فيمثل العرب والإسلام .

وإذا كانت هذه البنية الحكائية المشار اليها آنفا ، تمثل جزءاً نت بناء السيرة الكامل ، فإنهـا كـلا أيضا ، حيث يمكن أن تتفرع الى بنبات حكائية صغرى تمثل فى مجموعها ترابط هذه البنية وهى على الترتيب :

1- وحش الفلا يعشق شامة
2- سيفسام ولوح عيروض
3- وادى الفيلان ووادى الطوادان .

[1] – سيرة سيف بن ذى يزين : مصدر سابق ، ص 29،30.

[2] – سعيد يقطين : قال الراوى ،مرجع سابق ، ص 41.

4- أرض السحرة وفج النار

5- بستان الحكماء

6- قمرية تستنجد بملك الصين .

وهذه البنيات الحكائية تقع بين الارهاص بميلاد سيف ولحظة ميلاده وبين لحظة وفاة قمرية.

ولعل خورشيد كان واعياً بهذا البناء ، وعندما قال فى تقديمه للجزء الثانى من روايته " وقد وقفنا بالسيرة عند مرحلة متكاملة تنتهى بها بالفعل مرحلة من مراحل البطل ومراحل السيرة ، وتحل فيها القضية الأساسية التى تصحب البطل ، كما تحقق فيها أهم النتائج التى وضعت لتحقيقها ، وتتفاعل عندها أدواتها كاملة ليصبح بعد هذا بطلاً ملحمياً قد تم التعرف عليه وعلى ملامحه المحددة الواضحة "([1])

اذن فخورشيد يقف عند المرحلة التى تسبق المرحلة الملحمية وهى ما يدعوه مع الدكتور محمود ذهنى فى كتابهما المشترك عن السيرة الشعبية (فن كتابة السيرة الشعبية) بمرحلة التكوين (الدرامية)

نلخص مما سبق فى تقديمنا للنص السابق (المتعلق به) أنه يتميز بما يلى :

1. ينطلق من وظيفة مركزية محددة : دعوة نوح التى يوكل بتنفيذها سيف مما يحقق وحدة الترابط.
2. وفرة الغرائب والعجائب والأساطير فى الأحداث .
3. بنية الإطناب فى الأحداث القائمة على التراكم والتكرار .
4. الوقوف بالأحداث عند مرحلة محددة من مراحل السيرة وهى هنا مرحلة التكوين (المرحلة الدرامية فى حياة البطل) .

ب- النص اللاحق (المتعلق) روايه [سيف بن ذى يزن]

نشر فاروق خورشيد رواية [سيف بن ذى يزن] لأول مرة عام 1963 ، فى سلسلة روايات الهلال العدد 175 ، 167 على التوالى ، ويلفت النظر هنا ما يدعى بالمناصات الخارجية التى تؤكد هذا التعالق أو العلاقة بين نص خورشيد وسيرة سيف بن ذى يزن ، المناص الخارجى كما يحدده سعيد يقطين " هو النص الموازى الذى يكتبه الروائى على هامش نصوصه وبشكل مستقل عنها ، مجلياً طريقته فى الابداع الفنى وفهمه له "([2]) مثل العنوان الرئيسى والعناوين الجانبية والمقدمات والملاحق والهوامش وغيرها .

يأخذ المناص الخارجى عند خورشيد شكلين يتمثل الأول فى العنوان والثانى فى التقديم للنص (الرواية) .

1- العنوان :

[1] - فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ،دار الهلال، ج2 ، القاهرة ، 1963، ص10.

[2] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى ، مرجع سابق ، ص 89.

تشترك الرواية (النص اللاحق) ، والنص السابق (السيرة) فى العنوان ، فعنوان السيرة " سيرة الملك سيف بن ذى يزن " وعنوانه فى الرواية (سيف بن ذى يزن ، فالمحذوف هنا كلمتى " سيرة الملك " مما يشى بالتطابق بين النصين على أن التأكيد على التطابق يتم من وضع عبارة " صياغة جديدة " تحت اسم المؤلف مباشرة الذى يأتى أسفل العنوان .

2- التقديم :

يحرص خورشيد على القيام بكتابة مقدمة للرواية ، بل إنه يكتب مقدمين ، واحدة للجزء الأول والثانية للجزء الثانى ، هذا بالاضافة الى تلخيص للجزء الأول يسبق نص الرواية فى جزئها الثانى .

والمناص الخارجى هنا يتسم بطبيعة نقدية من ناحية وتفسير وتبرير لما قام بها المؤلف ومضمونها إذ " إننا نستطيع أن نجد بسهولة قضية معينة وراء كل سيرة "([1]) وبالنسبة لسيرة سيف فإنها تدافع عن الساميين ضد الحاميين " وتغلف هذه القضية العنصرية الخطيرة بأغلفة روائية بارعة "([2]) كما أن السيرة يمكن أن تعكس قضايا معاصرة مثل قضية القومية " إلا أن سيرة " سيف بن ذى يزن " تعنى بقضية قومية أخطر بكثير من مجرد التعرض للحروب بين الأحباش والعرب ، ذلك أنها كتبت فى فترة اشتد فيها وضوح الحاجة الى مفهوم يجمع شمل أبناء المنطقة العربية كلهم تحت لواء واحد فى مواجهة التهديد الخارجى الدائم الملح ..وتعكس هذه السيرة – كما تفعل كل السير الشعبية على الاطلاق – هذه الرغبة فيما تقدم من تفسيرات نفسية وتاريخية وأيديولوجية بل ومنطقية ، لترابط أبناء المنطقة جميعاً "([3])

أما عن القيمة الفنية للسيرة فإنها " واحدة من مجموعة السير الشعبية التى تمثل لوناً من الوان الأدب القصصى العربى "([4]) وهى تبطل الدعوة القائلة يخلو الأدب العربى من القصة " وتقديم السير الشعبية كأعمال فنية جديدة بالقراءة ، ثم بالدراسة ، هو الرد الوحيد على من يردد أن أدبنا العربى وتراثنا الفنى قد خلا من فن القصة خلوا تاماً "([5])

أما ما قام به خورشيد فى الرواية هنا ، فهو نفسه ما يقوم به أبى راو من رواة السيرة الكثيرين ، فليس خورشيد غير واحد من رواة السيرة ، فهو راو معاصر يراعى ذوق العصر والمتلقى ، على أنه فى ذلك كان ملتزماً بأصل السيرة بقدر الامكان يقول فى ختام مقدمة الجزء الأول :

" .. نقدمها لك ملتزمين الأصل الذى تناقلته الرواة بقدر الإمكان حتى ليمكننا أن نقول أن كل ما تم من تغيير هو إدخال الفن الراوائى المعاصر فى تقديم العمل نفسه ، وما يبيحه هذه الفن من حرية فى السرد أو استعمال للحوار أو استخدام للمنولوج الداخلى فى جلاء معالم الشخصيات وربط الأحداث .. وقد كان مبررنا فى هذا أن هذه السير قدمت فى كل عصر بحسب فهم الراوى لروح العصر ونفسية

---

[1] – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ، مصدر سابق ، ص 11.

[2] – فاروق خورشيد: مصدر نفسه ، ص 11 .

[3] – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 8.

[4] – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ، ج1، مصدر سابق ، ص7 .

[5] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص7 .

المتلقين ، وليس فيما فعلنا بجديد على هذه السير التى تكاد شخصتها الأصلية تتوه فى ضمير التاريخ "([1]) وكأنى بفاروق خورشيد قد نسى أنه يكتب رواية حديثة ، فظن أنه يعيد رواية سيف بن ذى يزن من جديد ، ويعود خورشيد فى مقدمة الجزء الثانى ليؤكد ذلك أيضاً " وقد حاولنا – قدر الطاقة – أن نحافظ على روح النص الأصلى وأحداثه ، كاملة كما حاولنا أن نحافظ أيضاً على أسلوبه فى التناول والعرض "([2])

ومع ذلك سنلاحظ أن خورشيد يحدف من غلاف الجزء الثانى عبارة " صاغة جديدة " التى قرأناها فى لجزء الأول .

على أيه حال تكشف لنا هذه المناصات الخارجية سواء فى العنوان أو التقديم (*) عن وعى بقيمة التراث الشعبى وبخاصة سيرة بن ذى يزن ، كما أن هذه المناصات وهو الأهم تقربنا من النص الروائى فتساعد على فهمه وتحليله من خلال الكشف عن طبيعة التعلق النصى بالنص السابق (السيرة الشعبية) ووسائل هذا التعلق .

وتكاد المناصات الخارجية التى توقفنا عندها سابقا أن تحدد نوع العلاقة بين النص اللاحق (الرواية) والنص السابق (السيرة) فخورشيد فى روايته لا يعارض سيرة سيف أو يسخر منها أو يشوهها أو يسلب قيمها ، بل على العكس من ذلك هو يعيد صياغتها ويلتزم بمضامينها وأحداثها واسلوبها فى التناول والعرض " وهدفنا من هذا كله هو أن تصبح السيرة كاملة غير منقوصة " "([3])

إذن فالعلاقة النصية مع سيرة سيف قائمة على المحاكاة فى المقام الأول ثم التحويل فى المقام الثانى لأن السيرة الشعبية ، والرواية ينتميان الى فن واحد هو الفن الفن القصصى ، ويمكن رصد هذه العلاقة النصية (التفاعل بين النصين) فى المستويات التالية :

1- الشكل السردى :

يقوم البناء السردى فى السيرة (النص السابق) على راو خارجى يقف خارج الأحداث غير مشارك فيها ، يقوم بمعظم عمليات السرد وقد يترك لبعض الشخصيات أن تروى بنفسها أو تعيد ما رواه هو من قبل مما يزيد من تراكم الأحداث وتكرارها ، والتكرار قد يأتى أيضا من خلال تلخيص الأحداث شعراً على أن التراكم فى الأحداث يأخذ شكل البناء المتتابع غالباً ، ولا عودة الى الماضى ، إلا كوسيلة فنية لتذكر المتلقى أو ربط الأحداث الكثيرة .

وعلى الرغم من أن فاروق خورشيد يكتب (رواية حديثة) أو نوعاً أدبياً جديداً ، فإن البناء السردى عنده لا يختلف كثيراً عن بناء السيرة ، فثمة راو خارجى أيضا يقف خارج الأحداث ، يقوم

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 17.

[2] – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ، مصدر نفسه ، ص 10 .

* – اقترصنا عل ىهذه المناصات فقط ، لارتباطها المباشر بنص الرواية ، علما بأن هناك مناصات خارجية أخرى نجدها فى حوارات الكاتب، ودراساته حول السير الشعبية .

[3] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 10 .

بمعظم عمليات السرد ، غير أن هذا الراوى الخارجى لا يضطر أن يمسك بكل خيوط السرد فلا نجد على لسانه عبارات مثل " أما الملك سيف " أو " ياسادة يا كرام "أو " وأما ما كان من .. " وغيرها التى ترد فى نص السيرة الشعبية ،وبديلاً عن ذلك يعطى حرية للشخوص فى التحاور مع بعضها البعض دون أن يتخلى عن توجيه الحوار ، فكل عبارو حوارية مسبوقة بقال فلان .. فعلى سبيل المثال نقرأ الحوار التالى بين الملك سيف أرعد ووحش الفلا :

" ... والملك سيف أرعد يتأمل وحش الفلا " ثم قال له :

- أتعرف يا فتى الى أين تسير أنت والملك " أفراح " وسعدون الزنجى ؟
- نسير يا مولاى الى الملكة قمرية

فابتسم سيف أرعد وهو يقول

- وهل تقدرون على هزيمتها ودك مدينتها "([1])

وتوجه الحوار بلفظ قال أو يقول يتأنى من هيمنة النص السابق على النص اللاحق " الرواية " ويؤكد هيمنة النص السابق فى شكله السردى ، أيضا قلة السرد المشهدى (الحوار الخارجى بين الشخوص) النسبة للسرد الخطى على لسان الراوى .

وعلى الرغم من أن خورشيد كان واعياً أو حريصا على إعادة صياغة النص السابق فإنه مع ذلك لا يخضع خضوعا تاماً لشكله السردى ، فهو يتخلص من مأزق تراكم الأحداث وتكرارها الضرورى أحياناً كما أشرنا للقيام بعملية الترابط وتذكير القارىء ، فيلجأ اىل تقسيم الرواية الى فصول واضعاً عناوين محددة داله على مضمونها ، كذلك يقسم الرواية الى قسمين واضعاً عنواناً محدداً أيضا لكل قسم:

القسم الاول :وحش الفلا

القسم الثانى : الأم والإبن

إن وضع العناوين سواء للفصول أو للأقسام من سمات الرواية الحديثة من ناحية، ويعمل على حل مشكلة التراكم السردى فى النص السابق من ناحية أخرى ، إضافة الى ما سبق نجد أن راوى خورشيد فى النص اللاحق لا يلجأ الى التكرار سواء على المستوى النثرى ، أم على المستوى الشعرى ، ويبدو ذلك واضحاً فى خلو رواية خورشيد تماماً من الشعر وصغر حجمها بالنسبة للنص السابق (المتعلق به) إذ يقع هذا النص فى 536 صفحة من القطع المتوسط على حين يقع النص اللاحق فى 300 صفحة من القطع المتوسط أيضاً .

لا يلجأ خورشيد فى النص اللاحق الى المنولوج الداخلى أو تيار الوعى أو التذكر مما يؤكد خضوعه التام للنص السابق ، وبناء عليه يمكن القول أن رواية سيف بن ذى يزن على مستوى الشكل

[1] – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ، ج1 ، ص 95.

الفنى أقرب الى الرواية الكلاسيكية منها الى الرواية الحديثة ، ولعل خوشيد فى هذه المحاولة كان يهدف الى أثبات أن لدى العرب فناً قصصيا حديثا حسب .

ت- اللغة :

أشرنا من قبل فى بداية هذا الفصل عند حديثنا عن خصائص السيرة الشعبية بصفة عامة أنها تعتمد على النثر المسجوع فى لغتها الى جانب استخدام الشعر ، والتكرار سواء على مستوى الألفاظ أو الجمل ، فى حين لا تلتزم الرواية الحديثة بهذه اللغة المسجوعة والا اتهمت بالتقليد أو التخلف ، بل إن الرواية الحديثة فى مصر أكثر ما يميزها تخليها عن هذا السجع ،إذن كيف تعالق النص اللاحق (رواية خورشيد) مع النص السابق على مستوى اللغة ؟

إذا تاملنا اللغة فى سيرة سيف نجدها تعتمد على النثر المسجوع والتكرار اللفظى الذى يعطى إيقاعاً منتظماً للنثر ، فى حين تأتى المفردات بسيطة سهلة تتخللها فى القليل من الأحيان بعض الألفاظ العامية الخاصة بالعصر الذى روبت فيه السيرة مثل لفظ " إيش " على سبيل المثال ، هذا بالطبع الى جانب القصائد الشعرية والمقطوعات الملخصة للأحداث أو الشارحة للعواطف الشخصية .

وسيقوم خورشيد فى النص اللاحق " رواية سيف بن ذى يزن " بالاستفادة من هذه اللغة على النحو التالى :

1- استخدام النثر المسجوع فى بعض المواقف مع الاختصار والتصرف .
2- استخدام الألفاظ السهلة البسيطة ذات الإيقاع الشعبى ، إذ تتولد الدلالة من خلال تراكم الألفاظ وليس من إنجازها الموحى .
3- نقل بعض عبارات النص السابق مع التقديم والتأخير والحذف

فمن النوع الأول افتتاح الرواية بالعبارة التالية :

" كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، ملك من الملوك السابقين ذو عز وتمكين .. يخشى الناس من سطوته ، وتفزع الملوك من هيئته ، لأنه قوى الأركان شديد البطش والسلطان .. وكان اسم هذا الملك " ذايزن " ([1])

ففاروق خورشيد فى العبارة يلتزم بالسجع فى جمل قصيرة ويحذف بعض الجمل ويتصرف فى بعضها ويتأكد لنا ذلك إذا قرأنا الفقرة التالية فى النص المتعلق به (سيرة سيف) :

" .. إنه كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، ملك من الملوك السابقة ذو عز وتمكين وهيبة عند أهل القرى والمدن ، وسكان تلك الارض والزمن ، لأن جميع الخلق تخشى من سطوته والملوك تفزع من هيئته لأنه قوى الأركان شديد البطش والسلطان ولم يوجد له مثال من ملوك الزمان ، وهو من بنى حمير الذين أخبارهم بن جميع الخلق شائعة وأفعالهم عند الملوك متسامعة ، وكان اسمه الملك ذويزن "([2])

[1] - فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 23.

[2] - سيرة الملك سيف بن ذى يزن ، مج 1 ، مصدر سابق ، ص 87.

فالجمل التى تحتها خط محذوفة فى عبارة خورشيد ، والجمله التى تحتها خطان تصرف فيها ، فجملة " لأن جميع الخلق من سطوته " أصبحت " يخشى الناس من سطوته " وجملة " كان اسمة الملك ذويزن " أصبحت " وكان اسم هذا الملك ذا يزن " .

إذن فخورشيد على الرغم من التزامه بالسجع فإنه يجعله سجعاً عصرياً مقبولا بعيداً عن الحشو والتزيد وإن هذا ليتناسب مع ذوق المتلقى المعاصر .

أما النوع الثانى فيغلب على صياغة خورشيد فى روايته حتى لتبدو لغة السرد خالية التصوير ومعتمدة بكثرة على تراص الألفاظ البسيطة حيث تتوالد الدلالة من هذا التراص البسيط ، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً ، سواء جاءت هذه اللغة على لسان الراوى أم على لسان أحد الشخوص ولنقرأ على سبيل المثال المقطع التالى على لسان الراوى :

" ثم حملتها " عاقصة " وعادت بها الى أهلها ، وعادت الى الملك " سيف " فأوصلته الى الشيخ " عبدالسلام " الذى رحب به وأمره أن يصلى معه صلاة الوداع لأن أجله قد حان ، وأوصاه أن يكفنه بكفن وضعه تحت رأسه حين يموت وأن يصل عليه ويدفنه .

ومات الشيخ " عبدالسلام " ونفذ " سيف " وصيته ودفنه الى جوار صومعته وجلس ينتظر " عاقصة " ([1])

فاللغة هنا الى جانب كونها بسيطة سهلة خالية التصوير نجدها أيضا إخبارية بعيدة عن الإيحاء أو التداعى .

ويعمد فاروق خورشيد الى النوع الثالث حيث ينقل عبارات النص السابق (المتعلق به) كما هى أو مع التقديم والتأخير والحذف خاصة إذا كانت هذه العبارات على لسان الشخصيات ، لأنها غالباً ما تكون عبارات حوارية ذات إيقاع درامى ، وقلما تأتى هذه العبارات على لسان الراوى ومن العبارات الحوارية التى يتصرف فيها خورشيد ما جاء على جاء على لسان قمرية وهى تخاطب عيروص :

" فقالت له أنا زاد مرضى ، فهل لك أن تمضى الى الحكيم سقرديس وأخيه سقرديون ، وتأتينى بهما ، فقال لها لا أقدر على ذلك من برنوخ الساخر فإن أردت ذلك فأرسلى لهما غيرى " ([2])

فالحوار السابق بين قمرية وغيروض لا يغير فيه خورشيد فى روايته إلا قليلاً فنقرأه على النحو التالى عنده :

... فقالت قمرية :

- لقد اشتد بى المرض ، فهل لك أن تمضى الى الحكيم سقرديوس وأخيه سقرديون وتأتينى بهما
- فقال عيروض :
- لست أستطيع هذا خوفاً من " برنوح " الساحر ، فأرسلى لهما غيرى "([1])

---

[1] – فاروق خورشيد: سف بن ذى يز ن، ج1 ، مصدر سابق ، ص 70.

[2] – سيرة الملك سيف بن ذى يزن ، مج1 ، مصدر سابق ، 370.

ومثال ذلك أيضاً حيث يحافظ خورشيد على ايقاع الكلمات وأهم المفردات لكن مع حذف كثير من الكلمات ، الحوار التالى بين " منية النفوس " و" عاقصة " إذ تصدد الأولى والثانية لأنها أتت بسيف الى البستان المظلم الذى يخص منية النفوس :

" ... فقالت لها منية النفوس يا عاقصة قد بلغ من قدرك أنك تأتى بالإنس الى أرضنا ، وتدخليهم الى بستاننا وتريهم زينا وأشكالنا وتجرئى ذلك الرجل الصعلوك حتى يقبض على بنات الملوك ، فمن يقدر على خلاصكم من يد أبى إذا علم بذلك فلابد أن يسقيك أنت وإياه كأس المهالك ولا بد أن يخرب بلاد القمر ولا يبقى من شكانها ولا كثير ولا قليل فقالت عاقصة يا ستاه هذا ما هو صعلوك وما هو إلا هو إلا من أكابر الملوك وله جنود وأعوان من الإنس والجان ويده دائره على سحرة وكهان وأرباب أقلام واخبار وحجاب وأنصار وإنما أنت لم تعرفيه وفى المثل السائر من لم يعرف الصقر يشويه ، ولكن يا ملكة أنا أعلمك وأعرفك من هو إنه ملك الملوك ومبيد أهل الكفر والمحن وهو الملك سيف بن الملك ذى يزن بن الملك تبع اليمانى الذى لم يكن له بين الملوك معادل ولا مدان وهو أخى فى الرضاع وهو بطل شجاع وقرن مناع ولا تظنى أنه أسرك ، فأنت التى قد أسرتيه وبجمالك سبيتية "([2])

أن هذا الحوار بين منية النفوس وعاقصة يختصره خورشيد فى النص اللاحق الى النصف تقريباً ، ثم يتصرف فى الحوار ليولد منه جملاً أخرى ، فالحوار السابق عبارة عن سؤال واحد يليه رداً وجواب عاقصة ، فى حين عند خورشيد يزيد سؤالاً خر مستخدما الكلمات نفسها الواردة فى الحوار السابق ، فلنقرأ ما قام به خورشيد :

" – ويلك يا عاقصة .. هل بلغ بك قدرك أن تحضرى الإنس الى أرضنا ، وتدخليهم بستاننا وتريهم زينا ، وتساعدى هذا الصعلوك على التجرؤ على بنات الملوك ؟ من يخلصكما من أبى إذا علم بذلك ؟ سيقتلك أنت وهو وسيخرب بلاد القمر ومنبع النيل .. !

فقالت عاقصة ملاطفة :

- رويدك يا ملكة " منية النفوس " .. ما هذا إلا ملك جليل الشأن ، رفيع المقام وله أعوان من الإنس والجان ، ويأتمر بأمر ملوك وأعوام وهو أخى فى الرضاع الملك " سيف بن ذى يزن " أشجع الفرسان وأجهر من حمل رمحاً وهز سيفا .

فصاحت " منية النفوس :

- وهل من شجاعته أن يخطف النساء ويأسرهن .. ؟!

فقالت عاقصة :

- إنه لم يأسرك يا ملكة بل أنت آسرته وخاطفة لبه .. "([3])

---

[1] – فاروق خورشيد : سيف بن ذى يزن ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 42 .

[2] – سيرة الملك سيف بن ذى يزن ، مج1 ، مصدر سابق ، ص 428،427.

[3] – فاروق خورشيد: سيف بن يزن يزل ، ج2 ، مصد رسابق ، ص 67.

أن التصرف فى اللغة هنا بالتقديم والتأخير والحدف والإضافة يلعب دوراً مهما فى البناء السردى أيضا ففى الوقت الذى يوسع فيه من السرد المشهدى فإنه أيضا يعضدد بنية الاختصار والإيجاز فى النص اللاحق مما يخالف بنية الإطناب القائمة عليه النص السابق " السيرة " ومن هنا كان على الكاتب " أ ن يعتمد على لغة عصرية، تخاطب القارئ الحديث، تتعامل بمفردات معجمه ، وتركيبات جمله ، وخطاب أسلوبه ([1])، وبناء عليه فالعلاقة القصية هنا تجمع بين المحاكاة والتحويل معاً بوصفهما نوعين رئيسين من أنواع التفاعل النصى بين النص اللاحق والنص السابق .

ج – المحتوى

سبق أن أشرنا الى أن فاروق خورشيد لا يتعالق فى روايته [سيف بن ذى يزن] مع سيرة سيف بكاملها ، وإنما يتعالق مع المجلد الأول منها وبالتحديد من ص (1– 536) ، أى ميلاد البطل سيف والارهاص لهذا الميلاد الى قتل أمة الملكة قمرية على يد زوجاته الأربع واخته عاقصة ، منهيا بذلك مرحلة من مراحل حياته ، ليبدأ بعدها فى مرحلة جديدة .

وهذه الأحداث المحصورة فى المجلد الأول ما هى الا تحقيق لدعوة نوح عليه السلام ، حيث ينفذ سيف هذه الدعوة وقلنا أن هذه الدعوة هى الوظيفة المركزية التى تقوم عليها السيرة بأكملها ، ومن ثم تقوم عليها أيضا أحداث المادة النصية التى يتعالق معها نص فاروق خورشيد اللاحق .

يكاد أن يتطابق المحتوى بين النصين السابق واللاحق ، وتمشيا مع بنية الإيجاز التى يعتمدها خورشيد فى بنائه السردى ، نجد أن دعوة نوح الواردة بالتفصيل فى النص السابق تأتى فى النص اللاحق بشكل غير مباشر أو بصورة موجزة ، كما أنها لا ترد على لسان الراوى مطلقا ، بل ترد على لسان الحكيمين سقرديون وسقرديوس اكثر من مرة بصورة غير مباشرة .

يقول الحكيم سقرديوس للملك سيف أرعد عندما أراد مهاجمة الملك ذايزن

" – تمهل أيها الملك واسمع نصيحتى ، ولا تشتبك معهم فى قتال أو صدام لأنى قرأت فى الكتب القديمة أن صدام الأحباش والعرب لا يتأتى علينا بخير ولا يجر إلا الويل "([2]) وذلك دون إشارة الى الأصل فى ذلك وهو دعوة نوح على حام التى أشرنا إليها سابقا .

وتتكرر هذه الإشارات غير المباشرة الى دعوة نوح فى ثنايا النص فيما بعد اكثر من مرة ولكنها تأتى بصورة مباشرة على لسان أخميم الطالب عندما ارادت ابنته أن تقتل الملك سيف لأنه لا يقبل الزواج منها قبل الدخول بشامة .

" فقالت الملكة جيزة :

- لا بد أن يموت .. وستكون نهايته على يدى
- فقال أخميم :

[1] – حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ، مرجع سابق ، ص 164.

[2] – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ، ج1 ، مصدر سابق ،ص30.

- ومن أنت حتى تقولى مثل هذا الكلام ؟ هذا ملك سعيد محظوظ ، سخر له الجن والإنس ليخـدموه ليؤدى دوره ويحقق رسالته وينفذ دعوة " نوح " عليه السلام "([1])

إذن يلتزم فاروق خورشيد فى روايته [سيف بن ذى يزن] بالوظيفة المركزية وهى تنفيذ دعوة نـوح الواردة فى النص السابق (سيرة سيف) وتأتى الأحداث والشخوص والأماكن ومختلف عناصر السرد لتحقيق هذه الوظيفة المركزية ، وإذا قلنا أن جملة "الملك سيف ينفذ دعوة نوح عليه السلام " بنية حكاية كبرى ، فإن ميلاد سيف وما يتبعه من المكائد السبع التى تقوم بها ضده أمة الملكة قمرية بنبات حكاية صغرى تفصل هذه البنبة الكبرى .

وفى هذه المكائد السبع التى ينجو فيها سيف واحدة بعد أخرى ، يحقق سيف خطوات فـى تنفيـذ جانب آخر من الدعوة وهو الانتصار على الأحباش القضاء على عبادة غير الله ونشر دين إبراهيم عليه السلام تمهيداً لظهور محمد (ص) .

وإذا كان خورشيد يحاكى فى تطابق المحتوى ، النض السابق " سيرة سيف " فإنه فى الوقت نفسه يعمل من خلال علاقة التحويل على تحويل النص السابق " السيرة " اىل نص معاصر هـو الروايـة الحديثة ، وبناء على ذلك فإن اتلفاعل النصى بين النص اللاحق والنص السابق (المتعلق به) يتم مـن خلال علاقتى المحاكاة والتحويل ، تتبدى المحاكاة فى الحفاظ على المضمون التراثى وهذا الذى جعـل بعض الباحثين ، يأخذ على خورشيد فى " سيف بن ذى يزن " غلبة الأبعاد التراثية عنده معتبراً ذلـك مرحلة بدائية فى توظيف التراث الشعبى فيضعه جنبا الى جنب مع محاولات طه حسين فـى أحـلام شهرزاد ومحمد فريد أبو حديد فى الواء المرمرى " وقد اتضح لنا أن الشكل الشعبى فى الرواية عنـد طه حسين وفاروق خورشيد طغت فيه الأبعاد التراثية المعاصرة ، لذلك لم يـتلاءم وطبيعـة الواقـع الحاضر ، لأنها كانت اكثر تعبيراً عن الواقع التراثى منها عم الواقع الحاضر "([2]) .

أما علاقة التحويل فتتبدى فى وقوف الروائى فاروق خورشيد فى تعالق النص عند مرحلـة مـن مراحل السيرة ، تمثل وحدة بنائية حكائية مترابطة من خلال وسائل القص المعاصر كما رأينـا عنـد الحديث عن مستوى الشكل السردى واللغة ، تنمو فيها الأحداث نمواً تصاعدياً ويبدو فيه الصراع مركز فى علاقة الابن بامه والذى ينتهى بحسم الصراع الصالح الابن الملك سيف ، حيث يتربع على عرش مملكة أبيه بينما تقتل الأم الملكة " قمرية " وهذا التحول من السيرة اىل الرواية المعاصرة يتجلى أيضا فى التخفيف من حدة الغرائب والخوارق بحيث تبدو مقبولة ، وذلك عن طريق المزج بـين الـواقعى والخيالى ، فالملك سيف على سبيل المثال يبدو فى كثير من الأحيان شخصاً واقعيا معاصـراً ، فعلـى الرغم من المكائد التى تقوم بها أمه الملكة قمرية فأنه لا يلبث أن يعفو عنها ، كذلك يبدو واقعيـا فـى علاقاته بزوجاته ، وانجابه أولاده الثلاثة دمر ونصر ومصر ، كذلك فى حزنه عىل قتل أمة قمرية ، وقد ساعد ذلك على ذوبان الجانب الأسطورى والخارق فى بعض الأحداث وتقبله أيضا .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 125.

[2] – مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر دار المعارف ، القاهرة ، 1986، ص 239.

وقبل أن ننتقل الى المرحلة الثانية من مراحل توظيف السيرة الشعبية عند خوشيد ، نشير الـــى أن خورشيد كتب رواية أخرى فى هذه المرحلة أى المرحلة الأولى التى يعيد فيها صياغة السير الشعبية ، هى رواية [على الزيبق] وذلك بعد أربع سنوات من رواية [سيف بن ذى يزن] وسيكون من الاطالة والملال الوقوف عندها مثلما وقفنا عند رواية [سيف بن ذى يزن] غير أننا نشـــير فـــى عجالـــة أن خورشيد لن يتقدم كثيراً عما قام به فى رواية [سيف بن ذى يزن] بيد أن قرب شخصية [على الزيبق] فى نص السيرة الشعبية من الشخصيات المعاصرة ، وابتعاد أحداث سيرة على الزيبق عن الغرائـــب والأساطير التى نجدها فى سيف بن ذى يزن ، أغرت بعض الباحثين بالقول أن خورشيد تقدم خطوة فى توظيف السيرة الشعبية عنه فى رواية سيف بن ذى يزن " إن الكاتب فى توظيفه لشخصية على الزيبق استطاع أن يجعل بناءها يسير فى خطين متوازيين ؛ خط يبلور التصاعد الدينامى للشخصية فى السيرة الشعبية ، والآخر يبلور التصاعد الدينامى للشخصية فى الواقع الحاضر ، وهذه خطوة فنية تقدمة عـــن الروايات السابقة التى وقفت عند حد بروز الخط التراثى "([1])

والتقدم الحقيقى الذى قام به فاروق خورشيد فى رأينا هو توظيفه لتقنيات السرد المعاصر مـــن بناء محكم واستخدام لتيار الوعى والتذكر وغيرها وقد أشار خورشيد فى مقدمته للرواية الى ذلك حيث قال " ونحن حين نقدم هذه السيرة تقديماً روائيا معاصراً إنما نحرص على السمات الأصلية لعمل فـــى نفس الوقت الذى نستغل فيه ما أتاحته لنا فنون القصة الحديثة من امكانيات لإبراز أبعـــاد الشخصـــية ورسم صورتها والغوص الى أعماقها لتتحرك من صورة رسمها فنان بدائى الى عمل حى متحرك قدر الامكان "([2])

وعلى الرغم من هذا التقدم فان خورشيد لم يتجاوز فى على الزيبق هذه المرحلـــة ، أى مرحلـــة إعادة الصياغة مثل ما فعل فى رواية [سيف بن ذى يزن] إذ " اقتصر فى كل من " سيف بن ذى يزن " و " على الزيبق " على إضفاء الشكل الروائى المعاصر ، وعلى إضـــفاء المعاصـــرة علـــى بعـــض الجوانب الفرعية للمضمون دون أن يمس جوهره "([3])

أما أسباب الاحتفاظ بجوهر المضمون فى الصياغة الجديدة لعلى الزيبق فيمكن إجمالهـــا فـــى الأسباب التالية

أولا : أن المفهوم الروائى لشخصية على الزيبق فى المثصدر يمكن أن يظل معاصرا .

ثانياً : ان طبيعة النص لا تتيح للمؤلف أن يتحرك فى حرية قد تتيحها له نصوص أخرى .

ثالثا :أن الصياغة الجديدة قصد بها إحياء التراث الشعبى وليس استلهامة "([4])

---

[1] – مراد عبدالرحمن مبروك ، المرجع السابق ، ص 69 .

[2] – فاروق خورشيد: على الزيبق ، دار الهلال ،القاهرة ، 1967، ص10.

[3] – يوسف الشاروني : نماذج من الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1977، ص 46، 47.

[4] – يوسف الشاروني : المرجع نفسه ، ص 48.

ونحن إذا سلمنا بأولاً وثانياً فلا يمكن أن نقبل بما جاء فى ثالثاً لأن خورشيد وإن صرح بأنه يحيى التراث الشعبى فى على الزيبق ،فإنه من المؤكد يسلتهم هذا التراث ، ولن تكون أبداً رواية على الزيبق هى نفسها سيرة " على الزيبق " فنحن كما قال الفيلسوف اليونانى القديم هيراقليطس " لا تنزل البحر مرتين " . وبصورة عامة يمكن القول مع الدكتور حلمى بدير " ومع ذلك فإن " الراوية" لاتغنى عن السيرة" ولاتحل محلها .. ولاتلغيها ، ذلك أن الهدف من العملية مختلف" ([1])

المرحلة الثانية :إعادة الصياغة مع الحفاظ على التوازن بين البعدين التراثى والحضارى :

فى هذه المرحلة تتعالق نصوص خورشيدمع سيرتى " سيف بن ذى يزن " و " على الزيبق " فروايته الأولى فى هذه المرحلة " مغامرات سيف بن ذى يزن " الصادرة عام 1967 تتعالق مع السيرة الأولى وروايته الثانية " ملاعيب على الزيبق " الصادرة عام 1990 تتعالق مع السيرة الثانية ، وكما أشرنا سابقا ، سنقف عند الرواية الثانية " ملاعيب على الزيبق "

أ- النص السابق (المتعلق به) : سيرة على الزيبق : -

يعد نص سيرة " على الزيبق " من أقصر السير الشعبية العربية ، حيث لا يتعدى عدد صفحاته 316 صفحة ، على حين يصل عدد صفحات سيرة سيف بن ذى يزن 2036 صفحة والظهر بيرس الى 2600 صفحة ، وصغر حجم السيرة يرجع الى قلة المشاهد والأحداث المكررة ، وليس معنى هذا افتقاد هذه السيرة الى مبدأ التراكم الذى تتميز به السيرة الشعبية بصورة عامة .

والى جانب صغر الحجم الذى تتميز به سيرة على الزيبق فإنها تتميز أيضا على السير الأخرى بواقعية أحداثها وقلة الأحداث الاسطوية والعجائبية فيها ، فبطل السيرة على الزيبق شخصية مصرية لحماً ودما والشخصيات الأخرى سواء المصرية وغير المصرية تنتمى غالباً الى الطبقه الفقيرة فى الأحياء الشعبية " ذلك أن سيرة على الزيبق تتعلق بحياة القاهرة فى ذلك العصر المملوكى ، وتدور أحداثها فى حوايها وأزقتها وتنقل لنا صوراً من حياة الناس فيها وظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية "([2])

ويختلف بطل السيرة " على الزيبق " عن سيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس فى إنه لا يمثل السلطة ، بل العكس يقف فى وجه السلطة ، رغم سعيه الرئيسى ليكون مقدم درك مصر ، فهو منحاز الى الشعب ، لذلك فلا عجب أن تحمل السيرة فى أحداثها هجوماً مباشراً على أصحاب السلطة أنفسهم ، إذ ترسمهم مجموعة من اللصوص وقطاع الطرق ، وصلوا الى السلطان عن طريق التفوق فى السرقة والإمعان فى البطش والغدر والمهارة فى اللصوصية "([3]) ، كما أن – على الزيبق – ليس له أصول

[1] – حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ، مرجع سابق ، ص 167.

[2] – فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية ، مرجع سابق ، ص 128 .

[3] – فاروق خورشيد: المرجع نفسه ، ص 134،133 .

تاريخية معروفة كالظاهر بيبرس أو سيف بن ذى يزن وغيرهما " فهذا البطل لا أصل تاريخى له حتى فى كتب التاريخ التى تعقبت أسماء العياريين واللصوص، حيث لم يرد اسم على الزيبق كواحد منهم"[1]

ولكى نضع أيدينا على الوظيفة المركزية التى يتولد عنها الحكى فى سيرة على الزيبق يجب أن نلخصها فى إيجاز ، تحكى السيرة التى بين أيدينا قصة الصبى الصغير على بن حسن رأس الغول الذى هزم مع أحمد الدنف فى بغداد من دليلة المحتالة التى استطاعت بالحيل والمناصب والشجاعة أن تبز المقدم أحمد الدنف مقدم درك بغداد ورجاله من رجاله من الفرسان والعياق أمثال شحاذة أبو حطب وحسن شومان ، وحسن رأس الغول الذى ينزح الى القاهرة ، وتزوج من فاطمة بنت الشيخ نور الدين قاى الفيوم ، وكانت شجاعته معدودة بين الفرسان حتى ليها بها فرسان عصرها وشجعان أوانها ، إلأن الأيام لا تصفو له إذ يخشاه من اللحظة الأولى مقدم درك القاهرة ، المقدم صلاح الدين الكلبى الذى يتأمر عليه ويتمكن من قتله بحيلة غادرة ، إذ يدس إليه جارية جميلة تضع له السم فى الطعام مقابل الزواج من صلاح الدين الكلبى ، وبعد موته بأيام تلد زوجته فاطمة ابنها على الذى يرث عن أبيه سعة الحيلة والمهارة والذكاء ، بينما يرث عن أمه الشجاعة الخارقة التى عرفت بها ، وما إن يصل الى سن السابعة حتى تبدأ سماته الموروثة فى البروز وتصبح مهمته التحايل على شيخ الكتاب ، والتفنن فى الهروب من الدرس ، جاعلاً من شيخه مجالاً لسخريته وهدفاً لألاعيبه وترسله أمه ليجلس فى دكان أبيها فتتغلب عليها شقاوته أيضاً ، فترسله الى الجامع الأزهر ، فتكون النتيجة نفسها ، ويشعر العبد سالم خادمه وخادم وخادم أبيه من قبله أنه لن يصلح للتعليم ، فيذهب به الى الرميلة وقرة ميدان حيث الأبعاب والمناصف ، وتعلم الشطارة والحيل ، فيتوق فى هذه الفنون جميعاً ، حتى لتطلق عليه صفة " الزيبق "لأنه يكون مثل الزيبق ، يصعف الإمساك به ، ومن هنا تبدأ قصة على الزيبق إذ يجرب حيله وفنونه فى صلاح الدين الكلبى ، ثم يتطلع الى الحصول على مركزه فتزداد حدة المعارك والمناصف بين الاثنين حتى لضج منها القاهرة ، وعندما يصل على الزيبق فى أحد المرات الى حبل المشنقة ، تنقذه أمه السيدة فاطمة فى اللحظة الأخيرة .

وعند ذلك تكشف له عن هويته الحقيقية ، فهو ليس ابنا للشيخ نور الدين ، بل هو على الزيبق بن حسن رأس الغل الذى قتله المقدم صلاح الدين الكلبى ،إذ تجده مصراً على الانتقام من لاح الدين الكلبى ، تسلمه سلاح ابيه وأدواته من أسلحة وأدوات للتنكر وسلالم وحبال وبنج ونفط ، ثم توصيه بأن يسافر الى أحمد الدنف بالاسكندرية ليصبح من " مشاديدة " كما كان ابوه حسن رأس الغول ، وفى هذا اللقاء بين على الزيبق وأحمد الدنف يتم تكريس على الزيبق واحداً من المقدمين ، ليبدأ بذلك " مرحلة جديدة من مراحل حياته يخرج فيها من طور الصبيان والغلمان الى طور الفتيان أصحاب البأس والرجال ذوى السمعة المخيفة فى مضمار الفروسية واللصوصية "([2]) ويعجز صلاح الدين الكلبى عن مقاومة على الزيبق الذى تصل به جرأته الى سرقة خزانة بيت المال من بيت السلطان ، ويقر صلاح الدين الكلبى

[1] – فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية ، مرجع سابق ، ص 11 .

[2] – فاروق خورشيد: المرجع السابق ، ص 147.

بعجزه ، فينادى سلطان مصر بالأمان لعلى الزيبق ليضمه الى رجاله الذين يحفظون الأمن مقدما للدرك مكان أبيه ويطلب منه أن يثبت جدارته بالمنصب باحضار صندوق التواجيه من المدينة المرصـــودة ، فيستطيع بعد مغامرات مثيرة أن يحصل على الصندوق ، وتظل اختبارات الفداوية لعلى الزيبق حتـــى يثبت جدارته بمكانه ، فيتولى درك مصر ويبدأ فى رحلة الى بغداد وفى طريقه يقوم بمغامرات تجعلـــه يتولى درك الشام أيضاً ثمتبدأ مغامراته مع دليلة المحتالة فى بغداد التى تتغلب عليه فيها أكثر من مرة ثم يتغلب علها هو آخر الأمر ويتسلم درك بغداد ايضا ويعيد لأحمد الدنف رجاله ومكانتهم فى المدينـــة بعد أن كانوا فقدوها إلا أنه أثنا مغامراته مع دليلة المحتالة يقع فى حب ابنتها زينب النصابة ويطلـــب منها الزواج فتغالى دليلة فى طلب مهر ابنتها وترسله الى المهالك التى ينجو منها واحدة أثر الأخـــرى وتنتهى القصة بقتل دلية وزواجه من زينب واعتزاله لدرك بغداد تاركا مكانه لابنه .

بعد هذا التلخيص لأحداث السيرة يتضح لنا أن الوظيفة المركزية أو الجملة أن تختصر بها هـــذه الأحداث هى : على الزيبق يستعيد مكانة أبيه حسن رأس الغول .

وإذا كان خورشيد قد تعالق فى رواية [على الزيبق] التى تنتمى الـــى المرحلـــة الاولـــى مـــع الصفحات الأولى من السيرة الى إعلان العزيز سلطان مصر الأمان لعلى الزيبق وتنصيبه مقدماً للدرك مشاركا صلاح الدين الكلبى فى المنصب نفسه فإنه هنا فى روايه [ملاعيب على الزيبق] يتعالق مـــع مادة محددة من السيرة ، تبدأ من حصول على الزيبق على منصب مقدم الدرك الى إثبات جدارته بهذا المنصب وحيث ضرورة الحصول على صندوق التواجية ،أى أن المادة المتعالق بها مـــن الســـيرةفى رواية [على الزيبق] أقل بكثير من المادة التعالق بها فى رواية [على الزيبق] فهى هنا مادة محددة ، تتمثل فى قيام على الزيبق بالنفيلة (الحصول على صندوق التواجيه) وتستغرق هذه النفيلة ست عشرة صفحة فى النص الأصلى للسيرة .

ومع ذلك فإن هذه المادة المحددة تمثل مرحلة من مراحل تطور البطل على الزيبـــق ألا وهـــى المرحلة الملحمية .

نخلص مما سبق الى أن النص المتعالق به " سيرة على الزيبق " يتميز بـــ :

- صغر الحجم وقلة الأحداث .
- واقعية البطل والأحداث معاً ، ومن ثم قلة الأحداث العجائبية والأسطورية .
- ان النص بأحداثه وشخوصه ومكانه وزمانه يدور فى إطار تحقيق الوظيفة المركزية للسيرة وهـــى استعادة على الزيبق لمكانة أبيه مقدما للدرك .
- النص المتعلق به هنا يمثل مرحلة فى حياة البطل وهى المرحلة الملحمية .
- أن بطل السيرة ليس ذا أصل تاريخى ، بل يكاد يكون شخصية مخترعة ترمز الى البطل الشعبى.

ب – النص اللاحق (المتعلق) :

ملاعيب على الزيبق

نشر فاروق خورشيد رواية [ملاعيب على الزيبق] عام 1990 بعد ثلاثة وعشون عاما من نشر رواية [على الزيبق] التى تستلهم أيضا سيرة على الزيبق وقد عدها خورشيد – أى ملاعيب على الزيبق – استكمالاً للرواية الأولى ، إذ يقول " ونحن هنا فى هذه الرواية نبدأ من حيث انتهت الرواية الأولى مع فتح ما أغلق فيها من دوائر درامية يتحرك خلالها العمل الجديد ([1])

وقول فاروق خورشيد السابق يجعلنا نعرج على المناصات الخارجية الصادرة عن المؤلف قبل ان تتعرض بالتفصيل لمظاهر التفاعل النصى الداخلى (التعالق بين نص الرواية ونص السيرة) لما يمكن ن نقدمه لنا من مفاتيح وامكانات تخدم فى خصوصية التفاعل ، ومثل ما فعلنا فى تحليل رواية [سيف بن ذى يزن] لن نقف إلا عند المناصات الخارجية المتاعلقة مباشرة برواية [ملاعيب على الزيبق] .

واول مناص خارجى يجابهنا عنوان الرواية [ملاعيب على الزيبق] فوضع هذا العنوان عىل الروايية يفرض انتمائها المباشر للنص السابق " سيرة على الزيبق " ، لأن الملاعيب أخذ أهم التيمات الرئيسية التى تقوم عليها الرواية ، فالكاتب هنا يحاكى النص السابق فى الاعتماد على هذه النتيجة فى بنائه السردى الجديد .

أما ثانى المناصات الخارجية هو ما يمكن اقتطافه من تقديم الكاتب الذى يصدر به الرواية .

1–هذه هى المحاولة الثانية فى استلهام سيرة الزيبق المصرى عملاً روائياً يحتفظ بروح السيرة وأحداثها الرئيسية من ناحية ، ويتعامل مع الفن الروائى المعاصر بكل امكانياته الفنية والدرامية "([2])

والقراءة المتأنية للمناصة السابقة تكشف عن حرص الكاتب على تواجد البعدين التراثى والمعاصر معاً ، البعد التراثى فى الحفاظ على روح النص وأحداثه ، والبعد المعاصر فى استغلال إمكانيات فن الرواية المعاصرة وهذا ما سنوضحه بالتفصيل عن تعرضنا للبناء السردى .

2- " ويمثل الزيبق البطل الذى ينتقم لنفسه ولقومه من طبقة التجار الجشعين مستعملاً أسلحتهم ليأخذ منهم حق الفقراء والمطحونين ، فهو بطل سياسى من ناحية ، وبطل اجتماعى من ناحية أخرى ، فرغم أم مغامراته الأولى أو ملاعيبه تتم داخل إطار الثورة الاجتماعية ، إلا أن هذه المغامرات سرعن ما تتجه ضد أعداء الأمة الذين يهددونها من الخارج وهم الأفرنج أو يهددون وحدتها من الداخل ، وهم أمراء بعض الدويلات التى استقلت ثم طمعت فى غزو مقر الخلافة نفسه ، وخاصة الدويلات الفارسية الأصل "([3])

يشكف هنا المناص السابق ن وعى الكاتب بالمحتوى السياسى للنص المتعلق به مما يشى بالتركيز على المحتوى السياسى فى النص اللاحق ، حيث يحمل البطل أبعاداً سياسية اسقاطا على الواقع السياسى المعاصر الذى كتب فيه النص اللاحق كما سنرى عن تعرضنا لمظهر التعالق النصى فى المحتوى .

---

[1] – فاروق خورشيد: ملاعيب على الزيبق ، دار الهلال ، القاهرة ، 1990 ، ص7.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 7

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 9 ، 10 .

3- وثمة منص خارجى أخير لا نجده فى تقديم الكاتب لرواية [ملاعيب على الزيبق] ولكننا نجده فى تقديمه لرواية [على الزيبق] ولأهمية هذا المناص نورده هنا :

" وسيرة على الزيبق رغم أنها من أضعف السير الشعبية فى البناء القصصى إذ تفوقها سيرة عنترة وذات الهمة والظاهر وسيف فى الحبكة والبناء بل والمواقف الجزئية إلا أنها أقرب هذه السير الى نبض الحياة "([1])

يبدو اهمية هذا المناص للكاتب فى وعيه بضعف البناء القصصى فى سيرة على الزيبق ، لذلك سنجده حريصاً على تلافى هذا الضعف فى نصه اللاحق ، وأيا كانت مظاهر هذا الضعف فإن الكاتب يتلافاه فى إطار التفاعل النصى الخارجى من خلال علاقة التحويل من البناء السيرى الشعبى الى بناء الرواية الحديثة ، كما سنبين ذلك فيما بعد .

وبقد ما تكشف هذه المناصات الخارجية فى مجموعها عن الوعى النقدى للكاتب بالتراث فإنها تكشف أيضا عن طبيعة التفاعل النصى بين النص اللاحق " الرواية " والنص لسابق " سيرة على الزيبق " حيث يدور فى إطار علاقه التحول اكثر مما يدور فى إطار علاقه المحاكاة ، فى الوقت الذى تختفى فيه علاقة المعارضة .

ويمكننا رصد طبيعة هذا التفاعل وأشكال التعلق من خلال الوقوف عند نقط الاتفاق والاختلاف بين النصين السابق واللاحق فيما يلى : -

1- الشكل السردى :

يتفق النص اللاحق " ملاعيب على الزيبق " مع النص السابق " سيرة على الزيبق " فى الاعتماد فى البناء السردى على مجموعة من الأحداث (الملاعيب) المتتابعة تتم فى إطار رحلة يقوم بها البطل من مصر الى المدنية المرصودة للحصول على صندوق التواجيه ، النفيلة التى يكلفه بها العزيز وصلاح الكلبى لإثبات جدارته بمنصب مقدم الدرك وبحصول البطل على النفيلة يتم البناء السردى .

كما يتقف النصان اللاحق والسابق فى أن الأحداث أو الملاعيب التى يقوم بها البطل على الزيبق تنطلق أو تهدف الى تحقيق الوظيفة المركزية للسيرة وهى استعادة على الزيبق لمكانه بيه حسن رأس الغول مقدماً للدرك ، غير أن فاروق خورشيد فى [ملاعيب على الزيبق] يضيف الى الوظيفة المركزية وظيفة أخرى تكاد تعادلها فى الأهمية ، وهى استعادة زينب بنت دليلة المحتالة – التى كانت بين يديه وذهبت الى أمها فى بغداد – زوجة شرعية له ، فالحصول على صندوق التواجيه لا يحقق له الجدارة بمنصب مقدم الرك فحسب ، بل يحقق له أيضاً الزواج من زينب ، وطوال الأحداث سنجد الراوى يذكرنا بهذا الهدف ، فمن آن الى آخر ثمة تذكير بهذه العاطفة المشبوبة بين على الزيبق وزينب وكأن استعادة زينب زوجة شرعية معادل موضوعى لاستعادة مكانة الأب والحصول على منصب مقدم الدرك ، ومن هنا تتسع دلالة النص اللاحق كما سنلاحظ عند الحديث عن المحتوى .

---

[1] - فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 10 .

وعلى الزغم من اتفاق النصين السابق واللاحق فى البناء السردى كما رأينا ، فإن خورشيد يستغل هذا البناء حيث يسمح له بذلك – بناء الرحلة – لاختراع أحداث جديدة مثل ملاعيب الصين واستعادة الملكة زينب والقبض على السلطان قاسم ولقاء أحمد الدنف وحسن شومان والشيخ زكى البتوكى وعمر العيار ، فهذه الأحداث الجديدة لا تخل بالبناء فى الوقت الذى تثرى به مضمون العمل ،أنطلاقا من وعى نقدى عند المؤلف فاروق خورشيد حيث يدرك أنه يتعامل مع البطل السيرى فى مرحلته الملحمية ، فلم تعد القضية التى يدافع عنها قضية فردية بل يكن إضافة القضية القومية إليها أيضا.

2- المنظر السردى : -

يتفق النص اللاحق " ملاعيب على الزيبق " مع النص السابق " سيرة على الزيبق " فى المنظور السردى أيضا ، فالراوى العليم يقف خارج الأحداث ، يفصل الأحداث أحياناً ويلخصها أحيانا أخرى ، وذلك فى إطار مبدأ التراكم بوصفه " مبدأ عاماً وعاملا أساسياً من عوامل بناء النص وانسجامه وترابط مختلف عناصر وعوالمه وهو الذى يحدد بنية الاطناب التى تسهم بها السيرة ، وفى هذا النطاق وجب التنبيه الى أن هذه البنية تشكل مظهراً من مظاهر جمالية السيرة الشعبية وبلاغتها "([1]) ولكنه راو غير محايد ، فهو منحاز دائما بفعل السيرة لعلى الزيبق ، يظهر إعجابه وفخره به ، فى الوقت الذى يهجو فيه اعداءه : دليلة وصلاحالدين الكلبى على سبيل المثال .

أما الراوى عند فاروق خورشيد ، فهو إذ يقف خارج الأحداث مثل النص السابق ، يقف محايداً غير منحاز لأى من أطراف الصراع ، غير أننا يمكن أن نصفه بالراوى العصرى الذى ينتمى الى عصرنا أكثر ما ينتمى الى عصر على الزيبق (العصر المملوكى)

كما أن الراوى الخارجى والداخلى عند فاروق خورشيد لا يتأثر بالسرد وحده إذ يترك مساحة كبيرة للحوارين الخارجى والداخلى ، فيكثر فى السرد المشاهد السردية بين الشخوص حتى ليغلب الحوار الخارجى على سرد الراوى العليم ، وهو حوار يتسم بقصر الجمل وقلة تعليقات الراوى وهذا من سمات السرد فى الرواية الحديثة ، ويمكن أن نمثل لذلك بالحوار التالى (وهو جزء من حوار طويل بين السلطان وعلى الزيبق)

" .. وقال السلطان :

- إذن نعيدها الى أمها فى بغداد ، ونجيب عن خطاب الخليفة بأنها عائدة .
- قال الزيبق :
- نعم يا مولاى أعيد زينب الى أمها شريفة معززة مكرمة لم يمسها بسوء
- قال السلطان :
- سلمت يا على
- قال سالم :

[1] – سعيد يقطين : قال الراوى ، مرجع سابق ، ص 30 .

- المقدم على
- قال صلاح الكلبى :
- الشاطر على الى أن يثبت لنا أحقيته بالمقدمية
- قال على :
- وأنا عند وعدى يا مولاى
- قال السلطان الناصر ، وهو يرفع يده ليصمت الجميع
- إذن تحضر صندوق التواجيه لتصبح مقدماً ، وساعتها تصبح شريكا لصلاح الكلبى فى مقدمية مصر ، وتعيد زينب الى أمها دليلة لتبقى صفحتها بيضاء عند الخليفة هارون الرشيد
- قال الزيبق :
- نعم يا مولانا السلطان أفعل ، الصندوق سيكون عندك وفاء بوعدى ، وزينب ستكون عند أمها وفاء بمعنى الشهامة والكرم ([1])

والحوار السابق على طوله ليس الا جزءا من حوار طويل يكاد يثوم عليه الفصل الثالث فى رواية فاروق خورشيد الذى يأتى تحت عنوان " النفيلة " مما يؤكد قولنا عن كثرة المشاهد الحوارية فى النص اللاحق ، أما الحوار الداخلى فعلى قلته يأخذ أشكالاً متعددة فقد يأتى فى شكل منولوج داخلى ذاتى يمتزج بصوت الراوى ، وقد يأتى فى شكل منولوج داخلى غير مباشر .

مثال النوع الأول المقطع التالى حيث يمتزج صوت الراوى بصوت عثمان مساعد صلاح الكلبى " ... كان يحس ثقلا فى قلبه ، لقد هزمه الزيبق حقا ، ولكنه كان فى كل ملاعيبه مثال الشجاعة والجرأة والذكاء، ومنذ نجا الزيبق من المشنقة ، وهو يعتقد فى أعماق قلبه أن الحياة أصبحت من حقه ، ولكن هكذا تجرى الأمور ، ماله هو وكل هذا ، ما هو إلا مقدم من مقدمى صلاح الكلبى ، عليه أن ينفذ أوامره والناله السوء وعاد الى حياة الصعلكة والشقاوة والخوف القديمة "(1)

ومثال النوع الثانى هذا المنولوج الداخلى على لسان على الزيبق وهو يسير مع الشيخ ذكى البتوكى وراء الخادمين " .. وسار على الزيبق وراءهم وهو مشغول البال بما رأى وسمع .. طب وعلوم خصائص الأشياء وحساب وحركة الآلات وصيدلة وتجارب والرازى وثابت بن قرة .. يذكر أنه سمع بض هذه الأسماء والأشياء من أحاديث متقطعه مع جده نور الدين "([2])

والى جانب هذين الشكين يستخدم خورشيد الحلم على لسان الشخوص الذى نعده حواراً داخليا مثله المنولوج ، وهو غالبا يأتى للتعبير عن الخوف أو التنبوء بما سيحدث ، مثل هذا الحلم الطويل الذى يفتح به خورشيد الفصل الثانى عشر (رياح الخوف) حيث يحلم صلاح الكلبى أنه جائع فيؤتى له بالحم والأرز فيأكل فيجده طينا ثم دماء ، والحلم طويل ، ولكنه يعبر فيه المؤلف عن خوف صلاح الكلبى من على الزيبق ،الى جانب كونه نموذجا للحوار الداخلى الذى يكشف لنا عن باطن الشخصية .

---

[1] – فاروق خورشيد: ملاعيب على الزئبق ، مصدر سابق ، ص 35.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 43.

نخلص مما سبق الى أن اتفاق النصين اللاحق والسابق فى البناء السردى ومنظورة لا يعنـــى أن العلاقة قائمة بينهما على المحاكاة فحسب ، فاتساع مادة الحكى فى النص اللاحق وتطـــوير المنظـــور السردى واستخدام تقنيات السرد الحديثة كالمنولوج الداخلى والحلم وكثرة الحوارات الخارجية يؤكد على أن هذه المادة تم تحويلها وإعادة بنائها وصياتا فى نوع سردى حديد هو الرواية " ملاعيب على الزيبق " وقد استوعب هذه النوع الجديد النص السابق وسلبه نوعه السردى فلم يعد سيرة شعبية كما كان ، بل أصبح رواية حديثه يضع مؤلفها اسمه على علافها مخاطباً بها قارئا جديداً .

3- الأسلوب السردى (اللغة) :

يرتبط الاسلوب السردى عادة بالبناء من ناحية والمحتوى من ناحية أخرى ، ومثلمـــا وجـــدنا تحويلا فى مادة الحكى ، فاننا سنجد هنا فى ملاعيب الزيبق تحويلاً فى مستوى اللغة ، ففاروق خورشيد لا يحاكى لغة النص السابق ، كما لاحظنا فى روايتى [سيف بن ذى يزن – على الزيبق] إنما يرتفـــع بمستوى اللغة سواء جاءت هذه اللغة على لسان الشخوص أم جاءت على لسان الراوى وكنا قد لاحظنا اختلافاً بينا بين الراوى فى السيرة والراوى فى [ملاعيب على الزيبق] وهو ما تعكسه للغة بقوة هنا .

تخلو اللغة فى النص اللاحق من السجع والألفاظ العامية الذين يأتيان باضطرار فى سيرة الـــنص السابق ، وإذ تخلو هذه اللغة من السجع والألفاظ العامية فإنها تكتسب ايجاءات جديدة وتلقـــى بطـــلال عصرية تبعدها عن لغة التراث ، ويمكن التمثيل لذلك بالفقرة التالية التى تفتتح بها الرواية .

" كانت القاهرة فى هذه الساعات الباكرة من الضحى شديدة الحرارة خانقة الجو ، مما كان يشى بيـــوم قائظ من أيامها الصيفية التى تمتص العرق من فوق الجباه ، وترسله غزيزاً الى أجزاء الجسد كلهـــا .. وهز حمار عم سلطان السقا ذيله ، يدفع الذباب الذى يحط بكثافة فوق جسده يمتص العرق ، ويزيد من إحساسه بالضيق والتعاسة "([1])

فالمفردات فى الفقرة السابقة مثل " القاهرة " و" تمتص " و " وتشى " و " بكثافة " و "التعاســـة " مفردات عصرية تنتمى الى الحاضر اكثر مما تنتمى الى عصر السيرة ، أما الجمل فتخلو من الســـجع تماماً ، كما أنها تأتى طويلة غير مستقله بالمعنى ، إذ لا تفهم الا بارتباطها بجملة أخرى أو أكثر طويلة

ولا يقف الارتفاع بمستوى اللغة على لغة الراوى وإنما نجده أيضاً على لسان الشخصيات فـــى الحوارات الخارجية أو الداخلية ، فيأتى الحوار الخارجى فى جمل قصيرة مركزة لا تحتاج الى شـــرح الراوى وتفسيره ونمثل لذلك بهذا الجزء من الحوار الذى يدور بين صلاح الكلبى وعلى الزيبق عنـــدما يطلب من الأخير القيام بنفيلة صندوق التواجيه .

" قال على فى اندفاع وحمية :

– وأنا قلت أننى مستعد ، فما هو طلبك يا مقدم صلاح الدين الكلبى

استمر صلاح الدين الكلبى يتصنع لهجة البراءة ، وهو يقول :

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 11.

- أنا أقول لك ما اتفقوا عليه ، لا ما أطلبه أنا ..

قال على فى صبر نافد :

- إذن قل وعلى التنفيذ

قال صلاح االكلبى فى انتصار وتشفى

- تحضر لنا صندوق التواجيه "([1])

ففى الحوار السابق ، تأتى الجمل قصيرة على لسان على الزيبق وصلاح الكلبى ، أما تقديم الاوى للحوار ، وهو يصف عاطفة الزيبق أو الكلبى فمختلف فى لهجته عن لغه الراوى فى النص الأصلى ، فلغته هنا محايدة ، لا يهمها غير وصف مشاعر الشخصية أو اتجاه الحوار .

وتعتمد اللغة فى النص اللاحق على التصوير مما يقربها من لغة الشعر وخاصة على لسان الراوى ، نقرأ الفقرة التالية حيث يدخل على الزيبق ورجاله على السلطان قاسم فى الكهف :

" حين دخلوا الكهف الذى أضاءته أشعه الشمس المتسللة من الخارج ، كان السلطان قاسم حزمة من الثياب الفاخرة المتكومة فى رعب عند نهاية الكهف .. وعندما شاهدهم السلطان قاسم يدخلون عليه ، ازداد تكوماً على نفسه ، ودفع ذراعيه أمام وجهه كأنما يحمى نفسه من هجوم متوقع وقال فى صمت مرتعش :

- أنا أخطأت فى حقك أيها الفارس ، وأنا أعفو عنك ، وأجيبك الى كل ما تطلب .. "([2])

فى الفقرة السابقة نجد الشمس متسللة والسلطان حزمة من الثياب ،الثياب متكومة فى رعب والصمت مرتعش،فهنا أربع صور بيانية متتالية تشخص الطبيعة وتكشف عن باطن الشخصية.

اذن ففاروق خورشيد لايحاكى لغة النص السابق ولكنه يرتفع بمستوى هذه اللغة لتحمل المضامين العصرية التى يريد أن يوصلها لقارئه الجديد.

4- المحتوى :

أشرنا من قبل الى فاروق خورشيد فى رواية [ملاعيب على الزيبق] يتعالق مع مادة محدودة من نص السيرة لا تتجاوز ست عشرة صفحة تبدأ من تكليف على الزيبق بنفيلة (إحضار صندوق التواجيه) لإثبات جدارته بمنصب مقدم الدرك وهى مادة ترتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة المركزية للسيرة وهى استعادة على الزيبق لمكانه أبية .

وينطلق خورشيد فى نصه اللاحق من هذا المحتوى مؤكدا عليه حيث يقوم البطل بالنفيلة من أجل إثبات جدارته بالمنصب فى الوقت الذى يوسع من هذا المحتوى فيربط بين الحصول على النفيلة واستعادة زينب زودة شرعية له تتويجا لعاطفة الحب المتبادلة بينهما ، ولا يقع اتساع المحتوى عند اختراع قصة الحب بين على وزينب إذ يمتد الى مهمة على الزيبق بوصفة مقدما للردك ، " إذ لم تعد هذه المهمة

[1] - فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 31، 32

[2] - فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 27.

قاصرة على الحفاظ على الأمن الداخلى ، بل امتدت الى المحافظة عىل سلامة البلاد من تآمر الأعداء واكتشاف الخونة وعمال الفرنجة والجزاسيس والايقاع بهم "([1])

يلتقى على الزيبق بعمر العيار وأحمد الدنف وزكى البتوكى ومنهم يعرف الحقائق ليكون على وعى بمهمته ، فدليلة وصلاح الكلبى خائنان فهما على صلة بالفرنجة أعداء المة الاسلامية ولما اكتشف حس رأس الغول هذه الصلة دبرا له مكيدة ، فهذا أحمد الدنف يخبره فى"صوت خافت :

- نعم الحقيقة أن أباك اكتف صلات مشبوهة بين دليلة وعملاء الفرنجة هنا فى مصر ، وعرفت دليلة الأمر ، فاتفقت مع صلاح الكلبى على قتله تى لا يفضح أمرها وأمره ، وكانت هى التى أرسلت إليه الجارية التى دسها على أبيك بعد أن مرنتها واعدتها لمثل ما أريد منها ، وكان موت الجارية مقدراً منذ البدء حتى لا تتكلم "([2])

كما أن دليلة تتصل بالأمراء العجم الذين يريدون الانفصال عن الدوله الاسلامية"وعاد أحمد الدنف يقول

- نحن نشك فيها من زمن طويل ، وكنا قد اكتشفنا او بمعنى آخر اكتشف على العيار أنها تتصل بالأمراء العجم الذين ولاهم الخليفة على ولاياتهم ، تحرضهم على الانفصال عن الخلافة ، وإعلات هذه الولايات الأعجمية الأصل مستقلة عن الخلافة ([3])

أما الفرنجة فلا يخشون الا وحدة الإسلام ، لذلك يدفعون الغالى والرخيص ليوقعوا الفتنة بين أجزائها ، ومن هنا يأتى دور الزيبق " ضحك أحمد الدنف وهو يقول :

- ودورك معنا منذ الان يا فتى فنحن لنا عملان ، الأول يعرفه الجميع وهو المحافظة على الأمن وحماية أموال الناس وأعراضهم من اللصوص وقطاع الطرق والمرتشين والعمال الفاسدين ،أما الثانى فلا يعرفه أحد، فهو المحافظة على سلامة البلاد من تآمر أعدائنا واكتشاف الخونة وعملاء الفرنجة والجواسيس والإيقاع بهم"[(4)]

يقوم على الزيبق بمهمة الحفاظ على الأمن الخارجى من خلال نشر الإسلام واكتشاف الخونة والقضاء عليهم مثل دليلة والسلطان قاسم وبعض رجاله .

على أن محاكمة السلطان قاسم سيسلما الى عاما آخر من عوامل اتساع المحتوى عند فاروق خورشيد ألا وهو الإسقاط السياسى والاجتماعى ، وقد لاحظ ذلك الأستاذ يوسف الشارونى وهو يتعرض لملاعيب على الزيبق " كذلك فإن من إسقاطات على الزيبق التأكيد على الوحدة الوظيفية وتواصل التاريخ المصرى طوال القرون والأجيال "([5])

---

[1] – يوسف الشارون : فاروق خورشيد وعصرنة السير ةالشعبية ، مجلة إبداع ، العدد 2 ، القاهرة ، فبراير ، 1998، ص 32، 33.

[2] – فاروق خورشيد: ملاعيب على الزئبق ، مصدر سابق ، ص 71.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 71.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 72.

[5] –يوسف الشارونى : فاروق خورشيد وعصرنة السيرة الشعبية ، مرجع سابق ، ص33.

ونمثل للإسقاط السياسى بشخصية السلطان قاسم الذى اغتصب السلطة من ابتة زوجته زينب وأراد أن يتخلص منها ، بتزويجها لملك بحر الغزال الذى أقام معاهد سلام وأنهى الحروب بينهما ، ويكفى أن نقرأ الحوار التالى بينه وبين على الزيبق ليتضح لنا بقليل من التأمل مغزى الإسقاط :

" قال على الزيبق :

- هو معدن العملاء ، لقد عرف الفرنج كيف يدسونه فى الوقت المناسب ، ليكون المرشح للزواج من السلطانة ، وليكون أداة عمالتها باقى عمره فى السلطنة بعد ذلك
- صاح السلطان قاسم :
- لقد راعيت مصلحة شعبى ، كانت السلطانة تفرض عليه الفقر ، فأتحت له الثراء أعطيته الأمن والأمان ، وعلمته الطريق الى الربح ، يأخذ بقدر ما يشاء ولى أنا نصيبى وللسلطنه نصيبها ..وقد انهيت الحرب بينى وبين ملك بحر الغزال ، فلا حرب بيننا ، فماذا تريدون ؟ أعطيت قلبى وعقلى وعبقريتى ووجودى لصالح شعبى
- قال لومبا :
- وأسلمته منطقة الأمان يحكم فيها ويتحكم
- صاح السلطان :
- لا ، بل نستثمرها معاً ، ونزرعها معاً ، وتعود عليه وعلينا بالخير والسعادة ومن حق كل رجل فى شعب المدينة المرصودة أن يستثمر ماله فيها .. وأن يشترى ويسعد ، فقط يعطينى حقى ، ويأخذ حقة "([1])

ونعتقد أن الحوار أوضح من أن يحتاج الى تعليق من جانبنا بهذا يمكنا أن نقول أن فاروق خورشيد فى نصه " ملاعيب على الزيبق " لا يحاكى محتوى النص السابق " السيرة " بقدر ما يولد من هذا المحتوى دلالة جديدة ، تعكس قضايا الحاضر اكثر مما تكرس الماضى فالمحتوى يتحول من مجرد التسلية والامتاع الى اتخاذ موقف من الواقع الحالى وتفسيره ونقده وكل هذا فى إطار وظيفة فنية جمالية ، تحقق فى نوع سردى جديد هو رواية " ملاعيب على الزيبق "

المرحلة الثالثة : نقض التراث " حفنة من رجال نموذجاً "

محاولتان لخورشيد فى هذه المرحلة التى يتجاوز فيها إعادة الصياغة للتراث ، " حفنه من رجال – الزهراء فى مكة " فلسنا هنا أمام صياغة جديدة لنص تراثى سابق كسيرة سيف بن ذى يزن أو سيرة على الزيبق ، إن النص السابق هنا غير محدد ، لكن فقط يمكن الإشارة إليه ، ومن هنا بم نخرج عن إطار التعالق النصى ففى " حفنة من رجال " يمكن الربط بينها وبين سيرة الظاهر بيبرس سواء من خلال القراءة أم من خلال تصريح الكاتب ، وفى "الزهراء فى مكة " يمكن الربط بينها وبين السيرة

[1] –فاورق خورشيد: ملاعيب على الزيبق ، مصدر سابق ، ص 209 .

النبوية ، ونقصد هنا السيرة النبوية ، ليس بوصفها نصاً محدداً لأحد كتابها كابن هشام أو ابن سعد أو غيرهما .

وبناء على ماسبق نقول أن حفنة من رجال تتعالق مع سيرة الظاظر بيبرس ، والزهراء فى مكة تتعالق مع السيرة النبوية ، ولما كانت العلاقة فى الرواية الأولى أوضح ويقوم فيها خورشيد بتجربة جديدة مختلفة عما سبق من محاولات فى ذلك المجال حيث يقوم بعملية تحريف للنص السابق فى إطار المعارضة الساخرة أو نقض هذا النص ، لما كان ذلك ، كذلك توقفنا فى تحليلنا عند هذه الرواية .

أ – النص السابق (المتعلق به) سيرة الظاهر بيبرس :

تأتى سيرة الظتهر بيبرس فى المرتبة الثالثة من حيث الحجم بعد سيرتى ذات الهمة وعنترة بن شداد ،إذ يبلغ عدد صفحاتها فى طبعة بيروت 2600 صفحة وهى كما يصفها الدكتور عبدالحميد يونس " تشبه الى حد كبير الروايات المسلسلة المعروفة فى أيامنا ، ، كالقصص البوليسى الذى لا تكاد تعرف له نهاية ، ولا يكاد يجمعها خط عريض واحد يضبط سير الحوادث فيها ، ويحد ما بين أداتها من علاقات بارزة "([1]) ثم يرى أنه من المتهذر بل من المستحيل تلخيص هذه السيرة " ومع ذلك فإنها تتسم بخصيصة هامة هى : سيرة بطل ، هو الظاهر بيبرس يشاركه أبطال يواجهون جميعاً عدواً وجباراً يشاركه أنصاره ، هذا العدو هو "جوان " فالمعارك كلها إذن تقوم بين فريقين الأول فريق العرب والمسلمين يتزعمه بيبرس والثانى فريق الصليبين يتزعمه جوان "([2])

وعلى الرغم من وجود الأصل التاريخى للبطل فإنه يكتسب فى السيرة صفات تبعده عنهذا الأصل إذا تمثل" سيرة الظاهر بيبرس الوجه الذى أراده له المصريون فى مواجهة الصليبيين، فهى سيرة لاتقف عند الحدث التاريخى. رغم قرب العهد بينه وبين روائيها .. ولنكها تتعداه إلى حدث قصصى من صنع رواتها " يضفون به على شخصية" الظاهر بيبرس" صفات من البطولة والفروسية بل ويضيفون وظائف ومناصب لم تعهد إليه([3]) .

إذن فسيرة الظاهر بيبرس رغم تشعب أحداثها وصعوبة تلخيصها تدور حول سيرة بطل معين هو الظاهر بيبرس ، مثلها فى ذلك مثل باقى السير الشعبية فهى ذات بناء فنى محكم يعتمد على تتبع حياة البطل من لحظة الميلاد الى لحظة الوفاة ، حيث يمر هذا بعدة مراحل ، لكل مرحلة خصائصها

[1] – عبدالحميد يونس : الظاهر بيبرس ، الهيئة العامة لقصور الثقافى ، القاهرة ،1997، ص 16، 17.

[2] – عبدالحميد يونس ، المرجع نفسه، ص 18.

[3] – حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فىالأدب الحديث، مرجع سابق ، ص 58.

الفنية ومحتواها الفكرى وفاروق خورشيد أحد أهم الباحثين الذين تحدثوا بالتفصيل عن تلك المراحل .

وبقطع النظر عن هذه المراحل وترتيبها فإن بناء سيرة الظاهر مؤسس على وظيفة مركزية تقوم عليها وهى تتويج بيبرس سلطانا على مصر لمواجهة الصليبين والانتصار عليهم وسنجد اكثر من إشارة فى السيرة الى هذه الوظيفة ، لعل أهمها وأولها فى ذات الوقت حلم الملك الصالح أيوب " رأيت كأنى فى برقفر متسع الجهات ولا له أول يعرف ولا آخر يوصف ، فبينما أنا كذلك ، إذ نظرت الى ذلك الوادى فرأيته قد امتلأ ضباعاً من الجهات وقد نظرت .. فبينما أنا كذلك وإذا بغبار قد ثار وعلا وسد الأقطار .. وانكشف بعد ساعة للنظار وإذا بخمسة وسبعون سبعاً قد أقبلوا من الهضلب وهم فى أعظم همة وأشد استحباب ويقدمهم سبع عالى القدر وسيع الصدر والمحجر له وجه مليح أشقر حلو الشمائل والمنظر بوجه كدائرة القمر .. قال الراوى ثم أن الملك الصالح قال للعلماء وقد جم ذلك الأسد وصار فيهم كالليث إذا احتد وتبعوه وأصحابه والذى حواليه من أحبابه ومازالوا فى حرب شديد وطعن أكيد الى أن افترسوا الصباع ولقحوهم فى تلك البقاع وقطعوا منهم النخاع وجعلوا الأرض منهم خالية ولم يبقوا منهم باقية فمن شدة ما اعترانى استيقظت من منامى ولذيذ احلامى وهذا ما سار وحق النبى المختار"([1])

وقد فسر علماء الإسلام هذه الرؤيا أو الحلم بأن الصباع هم الكفار أعداء المسلمين والسباع هم أهل الاسلام ، أما السبع الكبير فهو كبير القوم و " هو الذى يبدد شمل أهل اللؤم فينبغى يا مولانا أن تشترى لنا جلبة مماليك من مال السلطنة "([2]) فهذا الحلم لا يشير فقط الى الوظيفة المركزية للسيرة بل إنه يشير أيضا الى خطة ظهور البطل بيبرس ، فهو مملوك يجلب من الشام خاصة للملك الصالح أيوب اسمه فى الأصل محمود وتسميه السيدة فاطمة الأقواسية بيبرس لأنه يشبه ابنها الذى توفاه الله ، ويصل مصر بعد سلسلة من العقبات وفى مصر تدار له سلسلة متوالية من المكائد ينسجها له بإتقان القاضى صلاح الدين " جوان " وأبيك ولكنه يسلم منها فى كل مرة بفضل عنايه الله وصديقه ابن البلد عثمان بن الحبلى وهو فى كل مرة يسلم فيها من مكيدة يرتقى منصباً جديداً من مناصب الدولة الى أن يصل منصب نائب السلطنة ، ثم تنتهى مرحلة مصر لتبدأ مرحلة الجهاد الخارجى أما العدو الصليبى فى الوقت الذى لا يتوقف فيه جوان عن المكائد فيسلم منها أيضاً ، وينتصر على الصليبين فى موقعه كبيرة حيث يزداد أعوانه من غير أبناء البلد الى أن يصبح سلطانا لمصر بعد وفاة أبيك وشجرة الدر ومن قبلها الملك الصالح أيوب.

على أن هذه المعارك مع العدو الخارجى (الصليبين أو الفرنجة) يسبقها معارك كثيرة أثناء وجوده فى مصر حيث يستطيع بيبرس تأديب المغسدين من التجار واللصوص والمماليك والخونة والجواسيس أعداء الاسلام والشعب على السواء وكل ذلك بالتعاون مع عثمان بن الحبلى وكأن الظاهر

[1] – سيرة الظاهر بيبرس، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996، ص 98، 99.

[2] – المصدر نفسه ،ص 10.

بيبرس لكى يكون جديراً بمنصب السلطان وقتال الفرنجة والانتصار عليهم ، عليه أولاً أن ينتصر على العدو الداخلى المتمثل فى المفسدين والظالمين من المماليك والتجار واللصوص والعربان وغيرهم .

إذن فالسيرة تحمل الى جانب هدفها السياسى هدفا اجتماعياً وهو ما أدركه فاروق خورشيد بنفسه عندما قال " أن حركة المجتمع العربى تجاه الغزو الصليبى تمثل الهدف الاجتماعى لهذه السيرة ، وتعكس بهذا عناصر التوحد بين أبناء المنطقة العربية رغم اختلاف الأصول والأجناس ، وتجعل من هذه المنطقة مجالاً واحداً حراً تتحرك فيه روح التجمع فى الانطلاق نحو الدفاع عن كيان المنطقة كلها حفاظاً على تقاليدها ودينها وأرضها ،والأنطلاق نحو التغيير الثورى فى نظم المجتمع المعاش لتحسينه وإصلاح أجهزته ، وقد استغل المؤلف شخصية عمان بن الحبلى ابن الحسينية القاهرى ليرسم من خلاله ومن خلال علاقته بالظاهر بيبرس مظتهر الانحلال والفساد فى المجتمع المصرى وفى الإدارة المصرية ونظام الحكم فيها "([1])

وعلى الرغم من كثرة الإشارات فى سيرة الظاهر بيبرس الى الأولياء والاعتماد عليهم فى معاونة البطل الظاهر بيبرس ، بل أن الملك الصالح أيوب نفسه يعد وليا مجذوباً يقف الى جانب بيبرس ، فإن ذلك لا يمنع من اعتداد السيرة بصورة لافته للنظر بالبطولة العقلية ورسم الخطط واصطناع الحيلة والتنكر ، فإذا كان بيبرس يمثل القوة وهو يحمل (اللت) الدمشقى فإن عثمان رزه (عثمان بن الحبلى) يمثل العقل الذى يرسم الخطط للخروج من المكائد والمآزق التى ينسجها القاضى جوان وأبيك وغيرهما منأعداء بيبرس .

وفاروق خورشيد فى استلهامه لسيرة بيبرسلايتعالق مع النص كله أو مع جزء محدد منه كما رأينا فى " ملاعيب على الزيبق " مثلاً ، ان خورشيد مع هذه السيرة يعمل بنصيحة أستاذه الدكتور عبدالحميد يونس " نقول لمن يريد أن يجعلها موضوعاً لقصة أو مسرحية أو تمثيلية إذاعية أن يلتفت الى ما يصلح منها لظروفنا الحاضرة التى تشبه موقف العرب والمسلمين عندما اتحدث مصر والشام فى وجه الصليبين ، والمفعول وأن يطورا السلبية القدرية الى عمل إيجابى وأن يخلصوها من شوائب الخرافة والإغراب وما إليها "([2]) وقد عمل خورشيد بهذه النصيحة ، فلم يعد صياغة السيرة كما فعل فى سيف بن ذى يزن وعلى الزيبق ، ولم يقف عند مرحلة من مراحل السيرة كما فعل فى مغامراتسيف بن ذى يزن وملاعيب على الزيبق ،ولكن يقوم بالتعالق مع حدث بسيط هو وصول المماليك الى القاهرة ودخول أحدهم مع رجال الحسينية لدكان الشيخ يحى الشماع ومع ذلك لا يعتمد خورشيد هذا الحدث كما ورد فى السيرة ، لكن يقوم بعملية تحريف لهذا الحدجث عارضاً من خلاله علاقة الشعب بالسلطة فى بناء تختلط فيه الشخصيات الواردة فى السير بشخصيات جديدة مخترعة ، كما سنرى عند تناولنا علاقة التفاعل النصى فى البناء والمحتوى .

---

[1] – فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، مرجع سابق،ص102، 103.

[2] – عبدالحميد يونس، الظاهر بيبرس، مرجع سابق ، ص 19 .

إذن خورشيد فى رواية [حفنة من رجال] لا يتعالق مع نص محدد من السيرة إنما يتعالق فى الواقع مع محتوى السيرة ناقضاً أو محرفاً لهذا المحتوى ، ولذلك لن يهتم كثيرا بالوظيفية المركزية للنص السابق "المتعلق به " فى النص الجديد (المتعلق) لأنه غير معنى بذلك ،إذ أنه معنى بشىء آخر مختلف هو الواقع الآن .

ب- النص اللاحق (المتعلق) حفنة من رجال :

صدرت رواية " حفنة من رجال " عام 1980 ([1]) ثم أعاد المؤلف نشرها مرة أخرى عام 1989 ([2]) دون أية إشارة الى الطبعة الأولى ، وتقع فى 460 صفحة من القطع الصغير ، وبذلك فهى تعد أطول روايات فاروق خورشيد من حيث الحجم .

إذا كان عنوان الرواية " حفنة من رجال " لايشير الى علاقة الرواية بالسيرة الشعبية " الظاهر بيبرس " ، وإذا كا ن خورشيد لأول مرة لا يكتب مقدمة لرواية يستلهم فيها التراث فإن ثمة إشارات أو تعليقات حول الرواية (المناصات الخارجية) تؤكد هذه العلاقة .

1- ونبدأ بالكلمة المدونة على الغلاف الأخير للرواية والمكونة من فقرتين ، نقف عد الغقرة الثانية منها " ومن أعماق التاريخ المملوكى لمدينة القاهرة تستدعى الرواية صور أولاد الحسينية ، وهم يتحولون تحت نير الظلم والعسف الذى تعرفه القاهرة فى حقب كثيرة من تاريخها من مجرد حرفيين وتجار الى فتوات يدافعون بالقوة عن حقهم الذى يراد أن يسلب منهم بالقوة ، ويدخل اسمهم وحقبهم فى التاريخ كرجال يحملون السلاح للدفاع عن كرامة الحسينية وأهلها ونساها فى نسيج يمتزج فيه التاريخ بعطر السير الشعبية ، ملامح حياة أولاد البلد فى مصر المحروسة التى تصير ، ولكنها لا تستسلم لظالم أو مستعمر أو غاضب أبداً "([3])

تشير الفقرة السابقة الى علاقة الرواية بالتاريخ المملكى واسيرة الشعبية ولن يكون من الصعب على القارىء وهو يجد أسماء عثمان رزة وبيبرس والملك الصالح أن يكتشف العلاقة بين الرواية وسيرة الظاهر بيبرس .

2- إذا كانت المناصة السابقة لا تشير صراحة وبألفاظ محددة الى علاقة النص اللاحق " حفنة من رجال " بسيرة " الظاهر بيبرس " فان المؤلف فى المناصة التالية يصرح بهذه العلاقة .

" وهناك نوع آخر غير إعادة الصياغة ، إنه الاقتباس ، وهذا ما فعلته فى بعض رواياتى فالرواية الأخيرة " حفنة من رجال " أخذت فيها من الظاهر بيبرس لقطة ، ثم انتقلت الى رؤية جديدة ([4])

وتكشف المناصة عن طبيعة العلاقة مع النص السابق ، فهى ليست إعادة صياغة (محاكاة) ولكنها هنا على حد قول خورشيد نفسه (اقتباس) حيث يأخذ لقطة ينتقل منها الى رؤية جديدة ، أى أن

---

[1] – عن دار اقرأ – بيروت .

[2] – عن دار الشروق – القاهرة.

[3] – فاروق خورشيد ،حفنة من رجال ، دار الشروق ، القاهرة، 1989، صفحة الغلاف الأخير .

[4] – مجدى رياض : رحلة فى عالم هؤلاء، دار التضامن ،بيروت ، 1989 ،ص 245.

خورشيد حاول التعامل مع سيرة الظاهر بيبرس بطريقة خاصة لا تقف عند حد المحاكاة أو التحويل ، ولكنه تجاوز ذلك الى المعارضة التى تبرز من خلال نزع الأحداث من سياقها فى السيرة وإعطائها مضموناً جديداً يقف فى الوجه المقابل لمضمونها الحقيقى فى الأصل كما ورد فى السيرة ، ويمكن رصد مظاهر التفاعل بين النصين اللاحق والسابق على النحو التالى :

أ – الشكل السردى :

يتميز البناء السردى فى رواية [حفنة من رجال] بالتظيم والتعقيد حيث يستفيد فاروق خورشيد أقصى استفادة من بناء الرواية الحديثة ، مازجاً بين هذا البناء وبناء السيرة الشعبية عامة وسيرة الظاهر بيبرس خاصة ، وهذا ما أشار اليه سامى خشبة فى دراسته عن " حفنة من رجال " إذ يقول تتجلى الجائزة الحقيقية التى خرج بها فاروق حورشيد من امتزاج استفادته بالسيرة وعية الفكرى والفنى المعاصر ، تتجلى هذه الجائزة فى صورة البناء المتميز للرواية والذى يبدو وكأنه مرحلة الانضاج الأولى لقالب روائى مشبع الى درجة فريدة بالقالب الذى اكتشفه فاروق خورشيد أثناء صياغته لسيرتى " سيف ين ذى يزن " و" على الزيبق " وأثناء دراساته الكثيرة فى السير الشعبية "([1])

إذن يؤكد سامى خشبة أن القالب الروائى (الشكل السردى) فى " حفنة من رجال " مشبع الى درجة فريدة بقالب السيرة الشعبية ، ولا يعنى هذا أنه يحاكى بناء السيرة إنه يتجاوز هذه المحاكاة الى علاقات أخرى كالتحويل والمعارضة .

يجمع فاروق خورشيد فى بناء " حفنة من رجال " بين بناءين من الأحداث ، الأول البناء المتتابع وهو ما يعرف عادة بالبناء التقليدى الذى يقوم على توالى سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود خيط رابط بينهما ،والثانى البناء المتوازى حيث " تتوازى فيه الوقائع التى تؤلف حدث الرواية وتتطور محكومة بزمان واحد وأمكنة متعددة "([2]) ومن تضافر هذين البنائين وامتزاجهما يتكون بناء الرواية المتماسك والقائم على صراع واضح بين أبناء الحسينية (الشعب) والمماليك (السلطة) يحسم فى النهاية لصالح الشعب .

والسؤال الآن ما علاقة هذا البناء المميز ببناء سيرة الظاهر بيبرس ؟ وبصيغة أخرى كيف تعالق هذا البناء مع بناء السيرة ؟

إذ رجعنا الى سيرة الظاهر بيبرس وجدنا أنها تنقسم الى خمسة بحور " وسنذكر فروعها وأصولها فى خمسة بحور "([3]) ويتكون كل بحر من عدة دواوين ، والديوان " عبارة عن مجموع من المشاهد ينظمها موضوع واحد "([4]) وهذا البناء أو التشكليل السردى هو ما استفاد منه خورشيد بشكل مباشر فى " حفنة من رجال " إذ يقسم الرواية الى أقسام أربعة معنونة على النحو التالى : على لوز – الفرنجة –

---

[1] – سامى خشبة: السير الشعبية العربية محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال فاروق خورشيد، مجلة فصول ، مج1، ع2، القاهرة، 1981،ص280.

[2] – عبدالله ابراهيم :البناء الفنى لرواية العرب فى العراق ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988،ص 54.

[3] – سيرة الظاهر بيبرس، المجلد الأول ، مصد سابق ، ص11.

[4] – عبدالحميد يونس ، الظاهر بيبرس ، مرجع سابق ن ص 37.

العياق والشلبية – بعد صلاة الجمعة ،ويجعل كل قسم مكوناً من عدة فصول مرقمة ، فالأقسام تعادل البحور والفصول تعادل الدواوين .

وإذا كانت البحور ومن ثم الدواوين فى السيرة تسير فى خط طولى فيبدأ كل بحر من حيث انتهى ما قبله ، أى تخذ شكل البناء المتتابع ،فإن خورشيد يمزج بين هذا البناء والبناء المتوازى كما أشرنا محققا بناء مركباً يتناسب والحتوى المراد تقديمه .

تسير الأحداث فى خط طولى خلال أربعة أيام متوالية ، فى اليوم الأول يتفجر الصراع بين أبناء الحسينية والمماليك بقتل علاء الدين ، وفى اليوم الثانى يحتدم الصراع بين الطرفين ، فكل طرف يعد عدته وفى اليوم الثالث يحسم الصراع لصالح الشعب وفى اليوم الرابع تتبدى نتائج حسم الصراع حيث يقبض على القاتل ،ويرضى الشعب ممثلاً فى كبار رجاله بما تم فيعود الملك الصالح من حيث أتى ويتزوج بيبرس من زينب (خطيبة علاء الدين القتيل) غير أن هذه النتيجة لا تعجب شباب الحسينية مما يشى بامتداد الصراع ليس بين الشعب واللطة فحسب ، بل بين الشباب والكبار ، بين المستقبل والماضى .

وقد استفاد خورشيد استفادة كبيرة من البناء المتوازى فى إزكاء الصراع حيث يقوم حدثان فى وقت واحد فى مكانين مختلفين ، أحدهما يمثل طرف من الصراع وثانيهما يمثل الطرف الآخر ، ففى الوقت الذى يخطط فيه " قوبلاى أغا " مع " لاظ أغا " لتأيب أبناء الحسينية وإرسال المماليك الثلاثة " قبلق " و " طقمق " و " قيمق " للحوارى ، يبدأ الشيخ زكى فى إرسال الشباب الى خارج الحسينيةلجمع أبناء الحسينية كعثمان رزة وعليوه الفار ومحمود المصارع وغيرهم للوقوف فى وجه " قوبلاى أغا " .

ولا يقف دور البناء المتوازى عند إزكاء الصراع ، إذ يقوم بوظيفة أخرى أكثر أهمية وهى الحد من الترهل السردى الذى نراه فى السيرة الشعبية عامة ففى البناء المتوازى تتوازى الوقائع وتتولد الدلالة من هذا التوازى دون الحاجة الى الاستهلاك السردى أو التمهيد للحدث الذى نراه فى البناء المتتابع .

ونظراً لكثرة الأحداث والشخصيات فى الرواية فقد استفاد خوشيد من تيمة التكرار فى السيرة الشعبية " النص السابق " فنجد أنه يأتى متكرراً على لسان أكثر من شخصية أثناء السرد والتكرار هنا يأتى غالباً بهدف التذكير فالحدث الرئيسى الذى فجرالصراع الدرامى فى الرواية ، وكسر إناء العرقسوس فى دكان يحيى الشماع فى الصباح ، وقتل علاء الدين فى الظهيرة ، والقبض على الماع وعقيرب فى المساء هذا الحدث يتكرر اكثر من مرة فى الرواية على سبيل الاخبار والتقرير ف القسم الأول على لسان يحيى الشماع وعقيرب : " وعقب اليخ يحى الشماع وعقيرب :

- وهل من الشرع أو السنة أن يكسر الشلبى وعاء العرقسوس ويضيع العرقسوس وهو نعمة من نعم الله فى الأرض ، ويضيع مكسب اليوم كله ، يحضر هو ومجموعة من مشاديده ممن لا عمل لهم فيأكلون ويشربون ويخرجون دون دانق واحد

واكمل المعلم عقيرب حديثه بقوله :

– وهل من الشرع أو السنة أن يحطم باب الاسطبل دون سبب وفى عز القيلولة فاذا ما اعترضه علاء الدين مزق رأسه بضربة من اللت ، هل علاء الدين من الفرنجة أم هل هو من الفرنجة ([1]) .

وفى القسم الثانى تخبر فكيهة شهوة بالحدث نفسه، مضيفة إليه القبض على يحيى الشماع وعقيرب"[(2)]

ثم يتكرر الاخبار بالحدث مرة ثالثة فى القسم الثانى على لسان حميد الدين مضيفا إليها عــزم " قوبلاى أغا " جلد الشيخ يحيى الشماع وعقيرب .

–" جاءت حكاية كريم الدين فاسودت الدنيا فى أعيننا ، ألم يكف موت علاء الدين ولا تحطيم آنيه محل أبيه ولا سجن المعلم عقيرب والشيخ الشماع لتصل المسألة الى الجلد فى الشوارع والميادين "([3])

وخورشيد إذ يستعير تيمة التكرار من السيرة الظاهرية يعطيه أبعاداً أخرى فهو لا يأتى إلى لسان الراوى بهدف التذكير ، إنما يأتى على لسان الشخصية ليكشف عن موقفها من الأحداث ومن هنا تثرى الدلالة السردية .

ونأتى أخيراً بالمنظور السردى بوصفه عنصراً مهما فى التشكيل الســردى ، فــنلاحظ اتفــاق النصين " اللاحق – الرواية " و " الساق – سيرة الظاهر بيبرس " فى المنظور ، حيث تروى الأحداث على لسان الراوى العليم الذى يعطى مساحة كبرى للحوار الخارجى بين الشخصيات غير أن خورشيد فى " حفنة من رجال " لا يقف عند محاكاة هذا المنظور ، فالراوى العليم عنده لا يعطى مساحه كبرى للحوار الخارجى فحسب بل عطى مساحة أيضا للحوار الداخلى ، المتمثل فى المنولوج الداخلى غيــر المباشر حيث " يقوم المؤلف الواسع المعرفة بامدادالقارىء بكثير من المعلومات التــى تبــدو وكأنهــا صادرة من وعى الشخصية "([4]) وسنكتفى بمثال واحد لهذا الحوار الداخلى الذى يأتى على لسان حميد الدين كاشفا موقفه من الشخصيات والأحداث عامة ، وبوجه له المعلم عقيرب الحديث .

"– منشفة صغيرة يا حميد الدين يا ولدى

وأجب حميد الدين لهجة المعلم عقيرب الحانية ، كلهم يعاملونه كأنه قطعه من الحمام ، دون اهتمام أو حب .. هات " اللوفة " ياحميد الدين ، كثير من الماء الساخن يا حميد الدين ، أن الطاسة يــا حميــد الدين ، المناشف يا ولد .. أسرع وهات الفطير من عند المعلم سعيد الفطرى وأيــن المــاء المعطــر بالماء ورد يا حميد .. ألم يرسل الشيخ يحبى الشماع العرقسوس ، أنا طابت منه طبق على اللوز الليلة ، أسرع قبل ان يغلق الدكان يا حميد يا لد .. (القبقاب) سيره مقطوع ، حميد الماء برد هل الكلب سيد الأعرج نام ، أم ماذا ؟ أين معلمك يا حميد الدين ، هذا لم يعد حمام الاسطى رجب المتاشــفى ، هــذا مستوقد فقط نعم مستوقد فقط .. ولكن المعلم عقيرب شىء آخر .. وأحس فى هذه اللحظة لماذا كــان

[1] – فاروق خورشيد: حفنة من رجال ، مصدر سابق ، ص56.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص72 .

[3] – فاروق خورشيد: حفنة من رجال ، المصدر السابق ، ص 135.

[4] – محمود الحسينى : تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، يناير 1997، ص 77 .

علاء الدين يحبه ويتحدث عنه دائماً كأنه بطل اسطورى .. وحين تذكر اسم علاء الدين ملأت عينيه دموع كادت تطفر .. الآن يرقد علاء الدين تحت التراب ، وسط التراب ، وتزحف نحو جسده الهوام ثم ياكله الدور .. أم لعله الان يواجه الملكين كل يمسك نبوتا لعله "لتا " كلك الذى أمسكه (الشلبى) الذى حطم الإناء الزجاجى الكبير للعرقسوس فى الصباح فى دكان يحيى الشماع أو كذلك الذى حطم رأس علاء الدين عصر فى اسطب المعلم عقيرب ، فاسكنه اقبر قبل أن يكتمل النهار .. وسمع وكأنهما من بعيد صوت الحاج محمد أبو الأنوار وهو يقول :

- يا حميد منشفة الرأس يا ولد "([1])

فالحوا الداخلى السابق يكاد يكون معظمه لحميد الدين ولا تطفر منه إلا بعدد محدود من الجمل تخص الراوى العليم ، تأتى بمثابة التوجيه ، أما مضمون الحوار ، فيكشف عن شخصية حميد الدين الرافضة للإهانة وعن إيمانها ببطولة عقيرب وحمق وظلم المماليك ، إنه باختصار يكشف ن الطبيعة الثورية لشخصية حميد الدين مما يؤهله لأن يلعب دوراً كبيراً فى الأحداث فيما بعد ، بل تمتد هذه اثورية لما بعد انتهاء الاحداث وحسم الصراع مع المماليك .

وفى الوقت الذى يطى فيه الراوى العليم مساحة للشخصيات لكى تعبر عن ذاتها من خلال الحوار الداخلى ، فإنه يعطى ساحه اكبر بكثير للحوار الخارجى حتى ليكاد يصبح وسيلة السرد الوحيدة فى بض الفصول فيقترب من الحوار المسرحى الذى يختفى فيه صوت الراوى ، مثل الحوار فى الفصل الأخير من الرواية .

ومن التقنيات السردية التى استعارها المؤلف فاروق خورشيد من النص السابق " سيرة الظاهر بيبرس " تقنية الحلم حيث يقوم بوظيفة تنبؤية أو كشفية يستعين بها البطل للخروج من المأزق ، ويقف خورشيد بالحلم عند وظيفة التنبؤية حيث يحلم علاء الدين قبل وصول المملوك الذى سيقتله فيما بعد بأنه " كان يركب الجوار الأبيض الكبير ، المزين سرجه بقطع الفضة والمحلى بمشغول الحرير ، وهو يطير به فوق القاهرة ، فى البدء كان يسير به فى الحارة ، ثم أخذ يجرى الى باب الفتوح ، ثم ضرب الأرض بحوافره ، وحلق فوق البوابة ، والناس تتصايح وهم يشيرون اليه وزينب فى المشربية تنظر نحوه وتشير بأصابعها المحناة وهى تظلل عينيها المكحولتين بيدها الأخرى ، والحصان يرقص على مزمار عم داود السروجى ويتمايل وأولاد الحتة فوق الأسطح يصفقون على الوحدة وفجأة بدأ الحصان يتردد فى رقصته وينزل ، ولكزه بساقيه وشد اللجام بقوة ولكن الحصان ينزل وينزل والتصفيق يتزايد ويتحو الى طبل بل الى خبط ، خبط شديد متواصل ،والحصان يتعثر وتقع من حالق وهو يحاول أن يتشبث بمئذنة الشافعى أو السيدة أو الأزهر ، ثم وقع فوق المقطم ، فانكسر المقطم وتمزق وطايرت أشلاؤة هنا وهناك وانحدرت صخرة ضخمة فى جبينه وصاح وفتح عينيه وهو يصرخ ويغطى عينيه

[1] – فاروق خورشيد: حفنة من رجال، مصدر سابق ، ص 48،49

ورأسه بيديه وذراعيه فيقى الأتربة والصخور المتساقطة ، وخبطه شيء من جديد فى جبينـــه وصـــاح صوت غريب :

- قم يا كسول ألابد أن نكسر الباب لكى تفيق ، قم والا كسرت جبينك بهذا اللت "([1])

فزفاف علاء الدين الى زينب فى الحلم تشى فى الاعتقاد الشعبى وحده بالموت أما سقوط الحصان من فوق المقطم فتأكيد لهذا الموت أو لما سيحدث له فيما بعد من ضرب المملوك له بالت.

وهكذا يمكن القول أن فاروق خورشيد حاول فى نصه اللاحق الاستفادة من التشكيل السردى فى السيرة فى إطار بناء روائى حديث ، يطوع تقنيات السيرة لهذا البناء .

ب – اللغة :

لأن خورشيد فى نصه اللاحق لا يعيد صياغة السيرة الشعبية ، ولأن اللفة مرتبطة بالبناء السردى والمحتوى فإنه لا يحاكى لغة السيرة الشعبية ، إنما يرتفع بمستوى هذه اللغة لكى تتناسب وتطور البناء وتقديم المحتوى الجديد ومع ذلك ستبقى أصداء من لغة النص السابق " السيرة " فى وعى الشخصـــيات الداخلى وفى حوارها الخارجى أيضاً .

يرتفع خورشيد بمستوى اللغة فتخلو من السجيع والتكرار اللفظى والحشو القـــائم علـــى جـــذب المستمعين أو تملقهم أحياناً ، وهذا على مستوى لغه الراوى ولغة الشخصيات .

ويأخذ الإرتفاع بمستوى اللغة عند الراوى ثلاثة أبعاد (أشكال)

الأول : لغة محايدة تكشف عن وجود مسافة بين الراوى والشخصيات ، فهو يقف بعيداً خارج الأحداث وذلك يكون غالباً فى بداية المشاهد السردية والفصول ، وتمثل ذلك بمطلع الفصل الرابع مـــن القســـم الثالث " بينما كان المصلون يستمعون من الشيخ أبى المكارم الى خطبة الجمعة الذى كان يلقيها بصوته الهادىء القوى والكل مشدود إليه والى كلماته النارية فتح باب السراى الرئيسى وخرج البواب ومعـــه زينب ومرجانة وأم فكيهة الى حيث جلست الست حفيظة والست نعيمة وقد خارت قواهما تماماً "([2])

ومثال ذلك أيضاً ختام الفصل الرابع من القسم الأول :

" منعوا النساء عند حدود القابر ، ولكنهن وقفن عند حافة القرافة ، يهلن التراب فوق رؤسهن ويصرخن وقد ملأت الست حفيظة طرحتها ووجها وشعرها بالنيلة وغذا صراخها عويلاً ، وحركة يديها بطيئة ، الذعر فى عينيها مخيفاً ، وتضاءلت زينب الى جوارها تنظر إليها فى ذعر وفى تعاسة ، هى تصـــرخ لصراخها وتبكى لبكائها "([3])

الثانى : لغة غير محايدة تختلط بصوت الشخصية وتتعاطف كمعها ، ونمثل لذلك بالفقرة التاليـــة التـــى يمتزج فيها صوت الراوى العليم بصوت زينب :

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 26 .

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 369.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 45.

" وجفت الدموع فى عينى زينب ، فقد أحست أن يداً حديدية تفض على قلبها ، وتعصره عصراً وقد تسمرت عيناها على وجه الست حفيظة أم علاء الدين ، هل يمكن أن يتجسد الحزن كله فى هذا الوجه المتقلص المليء بالفجيفة والأسى الى هذا الحد .. وجه تجمد على معنى ألم لا يطاق ، ورفعت عينيها الى رأسها وأحست بالدهشة حين رأت الشعرات البيضاء التى ظهرت تحت " الطرحة " التى سترت بها الست حفيظة رأسها ، تكاد تقسم أن هذه الشعرت البيضاء لم تكن موجودة بالأمس ولا منذ ساعات فقط ، ولكن هاهى موجودة وواضحة وتحتها هذه النظرة الصارخة باليأس والمرارة "([1])

والثالث : لغة تكشف عن موقف الراوى من بعض الشخصيات من خلال الشخرية ، نرى ذلك فى موقف الراوى من شخصية الحاج محمد أبو الأنورالذى يمثل تعاون التجار مع السلطة ، ويصف الراوى الحاج محمد أبو الأنوار أثناء نداء حميد الدين له ، وهو يقدم له المناشف :

" –يا حاج محمد يا أبو الأنوار .. ياحاج محمد

ومن وسط البخار تحرك رأس نحوه ، ولم تكن بالرأس شعرة واحدة ، كانت تلمع فوقه قطرات الماء وسط النور الضعيف الذى يأتى من الفانوسين المعلقين الى الحائطين النتقابلين يرسلان ذبذبات ضوء ضعيفة لا تكاد تخترق حجب البخار .. ثم ظهرت وراء الرأس كورة ضخمة كان حميد الدين يعرف أنها بطن الحاج أبى الأنوار "([2])

وإذا كان الانحياز ضد الشخصيات الشريرة يمثل سمة أساسية فى لغة الراوى الشعبى فى النص اللاحق فان الأمر هنا يتم بصورة مختلفة ، لأن اللغة هنا تأتى فى إطار سافر يخلو من الألفاظ النابية التى نجدها فى لغة الراوى الشعبى ومن هنا يتجلى لنا وجه آخر من وجه الارتقاء بمستوى اللغة .

أما لغة الشخصية سواء الواردة فى الحوار الخارجى أم الحوار الداخلى فمثلا مثل لغة الراوى العليم من حيث التخلص من السجيع والتكرار اللفظى ، غير أنها تتميز عن لغة النص السابق بقصر الجمل واسهامها المباشر فى توتر الصراع الدرامى ، والكشف عن باطن الشخصية .

فالحوار التالى بين صيام وأبيه الشيخ زكى يكشف عن الطابع الثورى الرافض وعن الصراع بين الشباب والشيوخ الذى يؤكد عليه خورشيد فى ختام الراواية

" وصاح الشيخ زكى فى انفعال حقيقى مقاطعاً صيام :

– أنت تقفز الى النتائج وهذا خطأ

وصاح صيام حتى غطى صوته على صوت أبيه :

– بل اسمعنى أنت ، ياما كم سمعتك ، معلماً فى الكتاب ، وخطيباً فى المساجد وواعظا فى الزاوية .. كلمات وكلمات كأنك تخفظها عن ظهر قلب ، كأنها شى متكرر منحوت ولكنك أبداً لم تحاول أن

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 44.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 46 .

تعرف ما يجول فى خواطر ونفوس الفتيان من عمرى وهم يقفون أمامك معلما فى الكتاب أو خطيباً فى المسجد واعظا فى الزاوية "([1])

ولا يمنع هذا الارتقاء بمستوى اللغة لدى الراوى العليم الشخصيات من وجود أصداء منلغة النص السابق (السيرة) تتمثل فى بعض الألفاظ الشائعة التى تنتمى إليه ، مثل : اللت – الشلبى –القرافة – الفنجة – وشلته وغيرها وهى ألفاظ يضعها المؤلف بين قوسين غالباً ، غير أن المؤلف يحاول محاكاة لغة النص أيضا من خلال جعل الحوار يعبر عن نوع الشخصية ، ويظهر ذلك بشكل واضح فى لغة المماليك ، مثال ذلك قول الشلبى –قبلق – بعد أن كسر إناء العرقسوس :

" – فقير لا يصنع عرقسوس أبداً .. يصنع على لوز ومقل ساخن فقط "([2])

ومثال ذلك أيضا قول أنما الحسينية فى حواره مع زوجته شهوة هانم وقد ارتسم على وجه تعبير ملىء بالقسوة وهو يقول :

" – أنما الحسينية نعم ، ولكن فى الحسينية فتوات ومشاريخ وتجار أشراف (وعياق) لا يعرفون الأدب ، ادفع فلاح ، نحن فقراء يا أنما ، هات فلاح .. نحن أشراف يا أنما ، أريد خدم فلاح .. نحن تجار يا أغا "([3])

فاللغة فى المثالين السابقين مشبعة بروح العصر المملوكى الذى كتبت فيه السيرة إنها لغة الأجنبى الذى تعلم العربية ، ومع ذلك فان خورشيد لا يحاكى هذه اللغة فى تكسيرها لقواعد اللغة واختلاط الألفاظ العاميه والأجنبية بها ، وكأنه يرتقى أيضا بهذه اللغة ، ويتضح ذلك فى المثال التالى عندما أراد الشلبى قميق من عقيرب سائساً :

"– اسمع معلم .. أنا أريد سايسا يكون مخصوصاً بخدمتى ، حتى إذا ركبت يكون دائماً معى يعتنى بالجواد والركاب وأدوات الصيد والسلاح

وقال الأسطى شلظم

–تابع يعنى

– وأنا جئت هنا لأعرف أين تباع السياس " ([4])

والحورا طويل يتدخل فيه الى جانب عقيرب ، شلظم وداود السروجى ، والشخصيات الأخيرتان مخترعتان للمؤلف ، على أيه حال يمكننا أن نقارن بين هذا الحوار الوارد فى " حفنة من رجال " والحوار الوارد فى نص السيرة لنعرف كيف ارتقى خورشيد باللغة الحوارية .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 146، 147.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 16.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 24 .

[4] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 33 ،34.

" ... قال عقيرب أريد أن أسالك عن شيء فقال لع عقيرب ايش هو يا سيدى ، اسأل كلما سألت ، فقال له أنا مرادى واحد سايس يكون بخدمتى مخصوص ، حتى إذا ركبت يكون دائماً معى وها أنا مـــرادى منك تعلمنى أين تباع السياس "([1])

إذن فخورشيد إذ يرتفع بمستوى االغة يحاول بقدر الإمكان الاحتفاظ ببعض خصائص هذه اللغـــة لتناسب وطبيعية الشخصية المتحدثة .

ج – المحتوى :

أشرنا من قبل الى أن خورشيد فى " حفنه من رجال " لا يتعالق مع نص السيرة "الظاهر بيبرس " باكمله ولكنه يتعالق مع جزء محدد من نص السيرة وهو وصول المملوك بيبرس الـــى أرض مصـــر ودخول الحسينية جامعاً حوله بعض مشاديدها ، غير ان خورشيد وهو يتفاعل مع هذا الجزء من السيرة يفرغه من محتواه الدلالى ، محرفاً هذا المحتوى ومعطيا له دلالة جديدة .

فى النص السابق (المتعلق به) سيرة الظاهر بيبرس يصل المملوك بيبـــرس مـــع نجـــم الـــدين البندفارى قادماً من عند فاطمة الأقواسية فى الشام الى مصر فينزله فى دار أختها شهوة هـــانم وهـــى زوجه نجم الدين ويوصى نجم الدين البندقارى البواب يمنع خروج بيبرس ، ويذهب الى ديوان الملـــك الصالح ،أما بيبرس فيجلس فى شرفة المنزل ويقرأ القرآن بصوت جميل ممـــا جعـــل أولاد الحســـينية يعجبون لهذا المملوك وصوته الجميل ويطلبون منه أن ينزل إليهم ليقضى الوقت معهـــم فـــى اللهـــو ، ويستجيب بيبرس لهذا الطلب بعد معركة البواب الذى يعرف فيها قدر قوة بيبرس ، ويدخل بيرس دكان الشيخ يحيى الشماع وابنه كريم الدين فيشرب العرقسوس والمقل الساخن هو وأبناء الجســـينية مـــؤجلا الدفع للمرة القادمة ، مما جعل الخوف يدب فى قلب كريم الدين وأبيه وفى المرة القادمة يشرب أيضـــا هو وأبناء الحسينية ولكنه يدفع هذه المرة بسخاء ألف دينار وهو مبلغ ضخم يجعل الشيخ يحيى يظن أن المملوك بيبرس سرقها من سيده نجم الدين فيطلب منه أن يردها الى سيده وعند ذلك يقسم بيـــرس أن تلك من ماله الخاص .

يأخذ خورشيد ها الحدث ويحرفه فيجعل بدلا من بيبرس مملوكا يسميه قبلق ويجعله فظا لا يـــدفع ثمن العرقسوس ويكسر أبنته أيضاً ، فالتحريف هنا يقوم على تغيير الشخصية من ناحية وعلى تغييـــر المضمون من ناحية أخرى فالعمل البطولى يصبح هجاء صرفا وذلك لكى يتناسب هـــذا الهجـــاء مـــع الرؤية الجديدة فى الرواية بعد ذلك ، ولا يقف خورشيد عند ذلك ، إذ يقوم بتفريغ حدث آخر فى السيرة من محتواه ويعطيه مضموناً جديداً يتلاءم مع الرواية السابقة .

فى نص السيرة يطلب بيبرس من عقيرب السياس الذى أراد خداعه من قبل أن يدله على سائس يخدمه ، فيسخر منه عقيرب ويخدعه للمرة الثانية واصفاً له سائساً معينا ذا صفات خاصـــة ، فيتخـــبط

[1] – سيرة الظاهر بيبرس، المجلد الأول ، مصدر سابق ، ص 300.

بيبرس حتى يصل الى هذا السائس الذى يكون فى النهاية العايق عثمان بن الحبلى الذى يخدم بيبس بعد ذلك ويكون من أخلص أعوانه .

يأخذ خورشيد هذا الحدث فيجعل عقيربا من أبناء الحسينية مسئولاً عن الاسطبل وكبيراً للسيلس ، يدخل عليه قيمق وفى إثره بعض مشاديد الحسينية الذى لا أصل ولا عمل لهم وقت القيلولة كاسراً باب الاسطبل ، فيصحو على أثر ذلك المعلم عقيرب ورجاله وصبيه علاء الدين ، ويدور حوار طويل حيث يطلب الأمير قيمق شراء سائس لكى يخدمه فيسخر منه الجميع ، ثم ينتهى الحوار بمعركة يكون ضحيتها الصبى علاء الدين قتيلا .

والحدثان بنصهما الوارد فى سيرة الظاهر بيبرس يأتيان فى سياق السيرة بوصفهما بنتيان حكائيتمان صغيرتان تخدمان البنية الحكائية الكبرى القائمة عليها السيرة وهو ما أسميناه سابقاً بالوظيفة المركزية للسيرة وهى هنا وصول الظاهر بيبرس الى منصب السلطان لقتال الفرنجة والانتصار عليهم ، ففى الحدث الأول يصبح بيبرس أخا لكريم الدين ، ويحلم كل من الشيخ يحيى الشماع وزوجته فى وقت واحد أن بيبرس سيكون سلطاناً ويهزم الفرنجة ،ويغدق بيبرس على الشيخ يحيى الأموال لبناء محلاً جديداً وبناء بيت ومسجد لزوجته أما الحدث الثانى فيلعب دوراً اكبر فى تحقيق الوظيفة المركزية للسيرة حيث يلتقى فى نهايته بيبرس بعثمان بن الحبلى الذى سيلازمه ويساعده بشكل مباشر على الوصول الى الحكم والانتصار على الفرنجة .

ونعود الى خورشيد فنجده بعد تحريف الحدثين السابقين يبنى عليهما حدثاً ثالثاً هو القبض على المعلم عقيرب والشيخ يحى الشماع بواسطة مملوك ثالث يسميه طقمق لجلدهما أمام أبناء الحسينية بوصفهما جاسوسين خائنين وعينين للفرنجة ، مفجراً بذلك صراعاً دراميا بين الشعب المتمثل فى أبناء الحسينية ، والمماليك الممثلين فى قبلق وقيمق وطقمق ومن وراءهم من المماليك "قوبلاى أغا " و" لاظ أغا " وهو صراع يحسم فى نهاية الراواية لصالح الشعب من أبناء الحسينية.

أى أن فاروق خورشيد يقوم بمعارضة أو نقض المحتوى فى الن السابق عندما يقدم محتوى جديداً فى النص اللاحق (الرواية) ، فاذا كان المحتوى فى النص السابق (السيرة) هو وصول الظاهر بيرس الى الحكم ولقاء الفرنجة والانتصار عليهم ، فإن المحتوى فى النص اللاحق (الرواية) هو إتحاد أبناء الحسينية (الشعب) ووقوفهم وقت الشدة أمام جبروت وظلم المماليك (السلطة) والانتصار عليهم ولأن النص اللاحق عند خورشيد مرتبط بالحاضر اكثر من ارتباطه بالماضى فإنه يجعل لهذا المحتوى امتداداً يتمثل فى ثورة جيل الشباب من أبناء الحسينية كصيام ابن الشيخ زكى وحميد الدين وكريم الدين وعليوه وأبو سريع رافضين مهادنة الجيل الأكبر من الشيوخ الذين يعنيهم الصالح أيوب أعضاء فى مجلس الحكم ورافضين أيضاً زواج زينب من الأمير بيبرس ، يقول صيام النجار وهو فى طريقه الى خارج الحسينية :

" – ويوما سنعود الى الحسينية حين تحتاجنا ، حين ننسى مجدها ، وأنها صاهرات أغا الحرس ، وأنها مشاركة فى مجلس أغا الحسينية "([1])

ويوسع خورشيد من دلالة المحتوى فى نصه " حفنة من رجال " عندما يعطى للنساء مساحة كبيرة فى الأحداث والصراع ، إذ تقود الشيخة زهيرة قارئة القرآن النساء فى مظاهرة نحو منزل قوبلاى أغا لمقابلة زوجته شهوة مطالبات بالقصاص من قاتل علاء الدين وإخراج المعلم عقيرب والشيخ يحيى الشماع من السجن ، فالنساء هنا جزء من الشعب لا ينفصل عنه وله دور فى الكفاح ضد السلطة القائمة .

ويدخل تحت توسيع دلالة المحتوى أيضاً تحميل الشخوص أبعاداً رمزية مثل شخصيتى عبادة الدرويش وزينب خطيبة علاء الدين ، تظهر شخصية عبادة فى بداية الأحداث وهى تحذر الجعيدى ، فنكاد نلمسها :

" ومن مدخل الحارة صرخ عبادة وهو يضرب تراب الحارة بعصاته المعقوفة :

- يا جعيدى النار حامية يا جعيدى .. تكون نار تصبح رماد ، لها رب يدبرها .. مدد يا ميرقعة يا أم الأنوار مدد .. يا رفاعى مدد .
- ثم
- حى "([2])

لكن عبادة هذا الذى نكاد نلمسه وهو يضرب تراث الحارة بعصائه المعقوفة يضحى عند احتدام الصراع بين أبناء الحسينية والمماليك شخصية أثيرية يصعب الوصول إليها ، فعندنا يكلف الشيخ زكى ابنه صيام بالبحث عن عبادة وهو يحذره من صعوبة هذه المهمة ، يفشل صيام فى الوصل اليه ، رغم سماع صوته من أن لآخر فى حوارى الحسينية : ويجد صيام فى البحث ولكن بلا جدوى ،ولكن بمجرد القطاع العلاقة بين صيام وأبيه ، حيث يرفض الأول انضمام أبيه الى مجلس حكم اغا الحسينية ، ليضم هو وعليوة الفار ، يظهر عبادة أمامه .

" قال عوض الفران :

- أقسم أن هذا عبادة

قال صيام :

- تركنا عبادة فى الحسينية فما الذى جاء به الى هنا "([3])

فعبادة يظهر لصيام بعد أن أنضم الى الثوار الجدد بزعامة عليوة الفار الذين يرفضون حكم المماليك أو بمعنى آخر حكم الأجنى ومعنى هذا أن عبادة هنا رمز لصوت الحق او الضمير فهو إذ يظهر لصيام بعد انضمامه للثوار يكون راضيا عنه والحوار التالى يؤكد زعمنا :

---

[1] – فاروق خورشيد: حفنة من رجال ، المصدر سابق ، ص 455.

[2] –فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص6.

[3] –فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 456.

" وعاد عبادة يصرخ :

- مدد يا ميرقعة يا أم الأنوار مدد ، مدد يا رفاعى مدد

وقال أبو سريع :

- هذا الرجل يغادر الحسينية مثلنا

وقال صيام

- وهو يمغمز بعينه كأنما يهزل

وصرخ عبادة

- وحدوه

وكانت حزينة ، مريرة ، ووقفوا فجأة يحملقون فى الجسد المعلق الوجه الساخر والعينين الهازلتين ، وفجأة تحرك عبادة مسرعاً فاختفى تماماً من أمامهم "([1])

أما شخصية زينب فتأخذ بعدها الرمزى عندما يرفض الشباب الثائر وبعض الرجال من جيل الشيوخ كشلظيم وداود السروجى زواجها من بيبرس ، إذ يمكن تفير هذا الرفض بأنها تمثل مصر التى يجب ألا يسرقها أو يغتصبها أحد الأغوات حتى لو كان زينة الفتيان بيبرس ، لأن بيبرس هنا فى النص اللاحق نقيض تماماً لبيرس فى النص السابق (السيرة) .

نخلص مما سبق الى القول أن فاروق خورشيد ينقض محتوى النص السابق (المتعلق) فبدلاً من أن تكون البطوله للظاهر بيبرس ، يجعل البطوله للشعب المصرى من أبناء الحسنية برجاله ونسائه ، وكأن خورشيد فى حفنة من رجال حاول إضافة بحر جديد لبحور السيرة الظاهرية من خلال رؤية راو معاصر ، وهذا البحر الجديد هو بحر الشعب ، حيث بعقد له البطولة والنصر معاً على ظلم الحكام من المماليك ، أو قل السلطة الظالمة أيا كان عصرها وأيا كان جنسها .

[1] - فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص 457.

الفصل الثانى: الراوية الشعرية

توطئة

يتناول هذا الفصل روايتى " خمسة وسادسهم " و " الزمن الميت " اللتين نشـرتا عـامى 1980 ، 1988 على الترتيب ، وفيهما لا يعيد فاروق خورشيد صياغة التراث الشعبى أو ينقصه ، ولكنه يعتمد بصورة رئيسية على التجربة الذاتية ونقد الواقع المعاصر من خلال تجربة روائية يتداخل فيها النثـرى والشعرى وقد أطلقنا على هذه التجربة اسم " الرواية الشعرية " وهو مصطلح ليس بجـدي فـى النقـد الأدبى فقد بشرت (ألمحت له) به فرجينا وولف فى الثلاثينات من هذا القرن ثم رسخ بشكل واضـح فى الستينات عندما نشر الناقد الأمريكى رالف فريدمان كتابه المعروف (The Igrical Novel) عام 1963 .

وعلى الرغم من اندماج الروايتين تحت شكل الشعرية بما لها من مقومات وملامح سنفصلها فيما بعد ، فإن لكل رواية سماتها المميزة ومقومها الغنائى المهيمن ، لذلك آثرنا أن نتناول فى تحليلنا النقدى كل رواية على حدة فجاء هذا الفصل فى محورين ، الأول تحت عنوان خمسة وسادسهم وشعرية رواية تيار الوعى والثانى : الزمن الميت وشعرية السيرة الروائية .

نحو بطيقا الرواية الشعرية :

ليست الرواية الشعرية جنسا قائماً بذاته وإنما هى شكل من أشكال الرواية المعاصرة ارتبطـت بحداثة هذه الرواية ، وبسمة التجديد فيها ، وقد التفت النقاد العرب الى الرواية الشعرية وحاول بعضهم أن ينظر لها محاولاً إيجاد خصائص وسمات تميزها عن باقى الأشكال الروائية على غرار ما قام بـه كل من رالف فريدمان فى كتابة " الرواية الغنائية " lyRecal Novel ، وجان إيف تاديه فـى كتابـه " القصة الشعرية "Le recit postique" ، وقد استأنس بعض النقاد بهذين الكتابين فى تنظيرهمـا للروايـة الشعرية مثل فريال جبورى غزول وسعيد يقطين على سبيل المثال .

وقد انطلقت الدراسات التى حاولت التنظير للرواية الشعرية العربية من خلال التطبيق النقـدى حول روايات محددة ، تكرر ذكر بعضها عند اكثر من دارس ، وسنقف عند ثـلاث فقـط مـن هـذه الدراسات ، يحكمنا فى ذلك عدم تكرار ما سبق ذكره عن علاقة القصـة القصـيرة والروايـة عامـة بالشعر.

وأول هذه الدراسات الجديرة بالالتاف دراسة الناقد المغربى سعيد يقطين الواردة فـــى كتابـــة " القراءة والتجربة " ، حيث يتعرض بالتحليل لأربعة روايات مغربية تتجلى فيها سمة الشعرية وهى على الترتيب (الأبلة والمنسية وياسمين) للميلودى شغموم و (وردة للوقت المغربى) لأحمد المـــدينى و (بدر زمانه) لمبارك ربيع و (رحيل البحر) لمحمد عز الدين التازى وذلك انطلاقا من انتمائها الـــى " الخطاب الشعرى الحكائى الذى يستعمل متخيل الرواية من شخصيات لها قصةتجرى فى مكان أو عدة أماكن ، ولكنه فى الوقت نفسه، يستعمل طرائف السرد التى تعودإلى الشعر "([1])

ويعيننا هنا ما توصل إليه الناقد من مقومات للرواية الشعرية ، والتى يمكن إجمالها فيما يلى :

1- الخطاب المفكك بين قول شيء وبين محاولة مما يخلف اصطراع الشعرى والروائى .

2- يقوم العرض الشعرى الذى تتكفل به الذات الثانية للروائى / الشاعر ، علـــى شـــكل اســـتخدام الضمائر : من ضمير هذا العرض (المتكلم) الى ضمير السرد (الغائب) .

3- اللغة المشحونة بمسافات التوتر – كما يعبر كمال أبو ديب – والمنزاحة عن اللغـــة الروائيـــة المعتادة .

4- المقاطع المكتوبة بطريقة الشعر الجديد ، حيث للبياض مكانه الخاص كذلك للفصل بـــالخطوط المائلة .

5- انتقاء القصة المعهودة لا يعنى انتقاء الأحداث او الشخصيات .

6- حرية الراوى فى الحى والسرد ، كحرية الشاعر الذى يحطم عمود الفصيدة والروائـــى هنـــا يحطم عمود السرد .

7- لا منطلق للزمن يحكمه والخطية يحطمها التداخل والاسترجاع والاستذكار .

8- التوالد هو المبدأ السردى .

9- حضور ذاتية الروای من خلال قطعة السرد

10- صعوبة الإحالة الى مرجع محدد "([2])

وهذه المقومات فى مجملها تؤكد على جمع هذا الشكل الأدبى بين الروائية والغنائية مما يحـــتم عند تحليها " استخدام آليات تحليل الرواية والشعر "([3]) على حد قول جان ايف تاديبه .

وثانى هذه الدراسات "الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة " للناقدة المعروفة فريـــال جبورى غزول ، حيث تنطلق فى دراستها من الربط بين الغنائية والحداثة ، إذ تعد صفة الشعرية دليلاً مؤشراً على حداثة الرواية العربية .

وتهدف الناقدة بهذه الدراسة الى تأسس بويطيقا جديدة للإبداع والحداثة تأخذ فى اعتبارها الثورة الجمالية الجديدة التى جعلت قلب المعايير معياراً هاماً فى حد ذاته ، وفى نطاق هذه البوطيقا الجديـــدة

---

[1] – سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985، ص 90.

[2] – سعيد يقطين : المرجع السابق ، نقلاً عن نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، مرجع سابق ، ص 109.

[3] –نقلاً عن فريال جبودى : غزول ، الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة مجلة قضايا وشهادات ، العدد(2) دمشق ، 1990، ص231.

تقدم تصورها للرواية الشعرية التى تتلاقح فيها الرواية بأجناس أخرى كالدراما والشعر وتصبح ساحة لاصطراع الأجناس الأدبية المختلفة راصدة فى هذا المجال آليات تسلل الوهج الشعرى الى بنية النسيج الروائى العربى وذلك من خلال تحليلها لثلاث نماذج روائية أولها من مصر (الزمن الآخر) لإدوار الخراط ، وانيتهما من لبنان وهى (أبواب المدينة) لإلياس الخورى وثالثتهما من المغرب العربى وهى (حدث أبوهريرة فقال) لمحمود المسعدى .

وترى أن العلاقة بين الشعر والسرد علاقة قديمة وبالنسبة للقرن العشرين فقد برز فى الأدب العربى " روائيون جمعوا بين الشعر والقص مما يمكن أن نعتبرهم السلف الأدبى أو الإرهاصات الأولى لمل يمكن أن نطلق عليه الرواية الشعرية العربية مثل جبران خليل جبران ومصطفى صادق الرافعى اللذان يتميزان بتوجيدهما للشعر والنص "([1]) وتعقد مقارنة بين الرواية الشعرية والشعر السردى أو القصيدة فتخلص الى أنه " يمكننا تعريف الرواية الشعرية بأنها تقدم قصة لها وظيفة الشعر أما القصيدة السردية فهى قصيدة لها وظيفة الخبر "([2])

وعلى الرغم من أن الناقدة تعرض للتناقض الذى يشخصه (رالف فريدمان) فى كتابه " الرواية الغنائية " بين القصة والشعر على اعتبار أن الرواية الشعرية " جنس هجين يستعمل الرواية للتقرب من وظيفة القصيدة "([3]) فإنها تميل كما يبدو الى ما ذهب اليه جان ايف تاديه فى كتابه القصة الشعرية وذلك من حيث اعتبار الرواية الشعرية صلة بين الشعر والرواية وشكلا قصصيا يستعير من الشعر وسائله وأثره ، فتقول فى ختام دراستها "الرواية الشعرية العربية إذن تقوم بسرد ذى طابع شعرى بالمعنى الواسع لا الضيق للشعرى ، فهى لا تستخدم عروض الشعر وأوزانه ولا تلتزم بقوافيه وصوره المسكوكة وانما تستعيد منه قدرته على خلق نسيج لغوى خاص وجو إيحائى غنى بالدلالات وبنية غنائية مرهفة "[44]

أما المقومات الأساسية للرواية الشعرية وتجلياتها المختلفة فى النصوص التىاختارتها الناقدة للتحليل فيمكن إجمالها فى النقاط التالية :-

1- ذئبقية الحكاية
2- انفراط الحبكة أو التوارى الخبرى .
3- استقلالية الفصول
4- تكرار الموتيفات والرجع
5- تذبذب وجهات النظر بسبب نماذج الضمائر السردية .
6- عدم استخدام علاقات تنصيص وترقيم .

---

[1] - فريال جبودى غزول : المرجع السابق ، ص 230.

[2] - فريال جبورى غزول ، المرجع نفسه ، ص231.

[3] - نقلاً عن سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفتة ، سلسلة المائة كتاب الثانية ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد،1990 ، ص 28.

[4] - فريال جبورى غزول، الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة ، مرجع سابق ، ص 248 .

7- وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات .

8- الاصاتة

9- المحور الاستبدالى المميز عامة للشعر ، لا المحور السياقى المميز للخبر "([1])

ونصل الى الدراسة الثالثة التى تحاول تأسيس نظرية عربية فى النقد الروائى ، وهى للناقد المعروف صلاح فضل ، حيث يعرض فى كتابه " أساليب السرد فى الرواية العربية " للرواية الشعرية ، بوصفها أحد ثلاثة أساليب تنتظم الرواية العربية وهى الأسلوب الدرامى والأسلوب الغنائى والأسلوب السينمائى ، أما الأسلوب الغنائى الذى يعنينا فى هذا المقام فهو الذى " تصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة فى السرد حيث تتسق أجزاؤها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع ، ثم يعقبها فى الأهمية المنظر والإيقاع "([2])

ويؤكد الناقد ان هذا التصنيف ليس حاسماً " فكل رواية تتضمن قدراً من الدرامية والغنائية الذاتية أوالملحمية والسينمائية ، لكن تفاوت النسب ونزاتبها ومستويات توظيفيها فى النص ككل هى التى تحدد موقفها ، كما أن المقاربة النقدية لكل نص على حدة تهدف الى اكتشاف شعريته الخاصة وما يثيرة من مجالات تتجاوز نطاق العناصر الاسلوبية المعتمدة فى هذا السلم "([3])

يتعرض صلاح فضل لخمس روايات تنظم الأسلوب الغنائى هى على الترتيب (الآن هنا) لعبدالرحمن منيف و (هاتف المغيب) لجمال الغيطانى و (تجربة فى العشق) للطاهر وطار و (كناسة الدكان) ليحى حقى و(سرايا بنت الغول) لأميل حبيبى ، وهو إذ يحلل كل رواية على حدة يجد لكل واية ملامحها الغنائية الخاصة بها ، أما نحن فسنحاول من جانبنا استخلاص هذه العناصر أو السمات الغنائية فى هذه الروايات إجمالا يقول الناقد وهو يحلل رواية عبدالرحمن منيف (الآن هنا) " ولكن نستحضر مفهوم الغنائية بوضوح تام يكفى أن نشير الى أهم ملامحه وهى :-

1- هيمنه الأحاسيس المتولدة من لحظات الرواية وتكثيف وجود الشخصية بما يتجاوز حدودها المعتادة ، بحيث يصبح بوسعها أن تشعر اكثر وبطريقة مختلفة ، فاللحظات والرواية والإحساس العاطفى هى ذروة الغنائية .

2- تخليد الموقوف بالمحافظة على نقطة هاربة للرؤية وتثبتيها وذلك عن طريق تداعى المشاعر ومط الفقرات بحيث يتركز الإدراك على القصد وليس على الامتداد .

3- استطان الإشارات بشكل تصبح فيه الكلمات مسلطة على الداخل حتى ولو نشبت فى الخارج ، بحيث تكون " الأنا " هى التى تقيم البناء فلا يسكنه سوى ما هو شخصى .

---

[1] - نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد ، مرجع سابق ، ص 108.

[2] - صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ، 1995 ، ص 12

[3] - صلاح فضل : المرجع نفسه ، ص 13.

4- تغليب الإيحاءات لا يمكن قوله على التعبيرات ، مما يفسح المجال للصور والتداعيات والإحساس بأن هناك جوهراً نلتف حوله دون أن يكون بوسعنا اقتحامه "([1])

والى جانب هذه الملامح يمكن إضافة الملامح التالية التى تؤكد خصوصية الغنائية فى رواية منيف (الآن هنا):

5- التصوير الاستعارى

6-وهناك تقنية بلاغية هامة تسمى فى النقد الغربى " أنافورا " ولا يوجد لها مقابل اصطلاحى عندنا ، وتتمثل فى تكرار كلمة أو أكثر أوائل الجمل أو الفقرات ، مما يسمح لنا بأن نطلق عليه"تقفية البدايات"[(2)]

6- ثنائية البطولة ، فالرواية الغنائية " تتطلب نوعاً خاصاً من ثنائية البطوله على نفس الخط الإيجابى ، أى تتطلب بطلين متجاورين يمضيان فى الاتجاه ذاته "([3])

ومن خلال تحليل الناقد لرواية " هاتف المغيب " لجمال الغيطانى يمكن إضافة ملمح آخر من ملامح الغنائية وهو :

7- شعرية الصيغ "إذ أن الصيغة تصبح حالة مكثفة تتولى تفجير الطاقة الشعرية للحظة السردية "([4])

ونمضى مع الناقد صلاح فضل فى تحليله لاستخلاص ملامح ومقومات الرواية الغنائية فمن هذه الملامح التى تتجلى عبر رواية " تجربة فى العشق " للطاهر وطار :

8- الاتكاء على وعى شخصية واحدة والإمعان فى تتبع تداعياتها وتقديم العالم من منظورها فحسب "([5])

9- " كذلك من الملامح الغنائية المسيطرة على هذا النص ما يحفل به من أشكال الصورة الرامزة ، وهى صور تستمد شعريتها من قدرتها على النفاذ الى طبيعة الأشياء ، وليس من تشكلها الروائى فى الحوارية اللغوية المميزة للأبنية السردية "([6])

ويحلل الناقد كتاب " كناسة الدكان " ليحيى حقى ليؤكد أن السمة الأساسية لأسلوب الغنائى .

10- " الطرافة والقدرة على تظيف المفارقة بين مستويات اللغة من جانب والاشارة للواقع الحسى من جانب آخر "([7])

ونصل الى آخر الأعمال التى حللها الناقد وهى " سرايا بنت الغول " لأميل حبيبى ، لنستخلص الملامح التالية للرواية الغنائية

---

[1] - صلاح فضل :المرجع السابق ، ص 96،97.

[2] - صلاح فضل : المرجع نفسه ، ص 104 .

[3] - صلاح فضل : المرجع السابق ، ص 105.

[4] - صلاح فضل : المرجع نفسه ، ص 126.

[5] - صلاح فضل : المرجع نفسه ، 134 .

[6] - صلاح فضل: المرجع نفسه ، 137، 138 .

11- "توظيف تيار الوعى وتحويله لأداه فعالة فى اقتناس المشاهد الداخلية وتنظيم انهمارهـــا دون تواصل حقيقى إلا ما تقوم به الذاكرة من قفزات لا شعورية ، عندئذ يغيب مبدأ الســببية فـــى تراتب القطع المكونة للتيار "([1])

12- " كذلك تتجلى الروح الغنائية فى غلبة عناصر السيرة الذاتية على السرد حتى ليتجاوز ما يطلق عليه نقديا " وهم السيرة الذاتية " باعتباره من الملامح الغنائية البارزة الى تحقيق " فعل السيرة الذاتية " فى كل خطوة قصصية "([2])

13- بنية الاستطراد التى " تترتب على استخدام مادة السيرة الذاتية فى السرد "([3])

وبمقارنة هذه الملامح أو المقومات للرواية الغنائية عند صلاح فضل بالمقومات عند كل مـــن سعيد يقطين وفريال غزول ، بل وسمات الغنائية فى القصة القصيرة التى توصل اليها خيـــرى دومـــة وأشرنا لها بالتفصيل فى الباب الأول ، هذا بالإضافة الى سمات القصة القصيدة عند ادوار الخـــراط ، وكنا قد فصلنا الحديث عنها أيضاً فى ذلك الباب ، يمكنا أن نقول باطمئنان كبير أن كثيـــراً مـــن هـــذه المقومات تتلاقى وتتقاطع مع بعضها البعض مما يؤكد وجود عدد من الملامـــح المشـــتركة للروايـــة الشعرية العربية فى الوقت الذى تنفرد فيه بعض الروايات بملامح غنائية خاصة بها ، مما يميزها عن الروايات الأخرى ، وهذا يدفعنا الى القول أن تحليل روايات أخرى سيسفر عن مقومات جديدة تضاف الى المقومات السابقة ، ومن ثم عند تحليل روايات فاروق خورشيد موضوع هذا الفصـــل يمكـــن ان نتوصل الى مقومات غنائية أخرى أو جديدة .

روايات فاروق خورشيد الغنائية " الشعرية " :

يكاد يتفق جميع النقاد الذين تعرضوا لأعمال خورشيد الروائية على وسمها يالطابع الغنـــائى ، والسمة الشعرية أو الغنائية تكاد تكون أبرز سمات الفن القصصى عند خورشيد بصورة عامة ، فهـــى موجودة فى قصصه القصيرة وكذلك فى رواياته الطويلة والقصيرة على السواء .

يقول الدكتور حلمى بدير عن رواية "وعلى الأرض السلام " ، " الرواية تكشف عن لغة أقـــرب الى الشعر وهى تحتوى على كثير من عناصر الشاعرية "([4])

ويؤكد الدكتور حسن فتح الباب هذه اللغة الشاعرية حيث " تمثل رواية " وعلى الارض السلام " نموذجاً رائعاً لأسلوب التكثيف القائم على الومض والايقاع "([5])

وعندما يتعرض الدكتور شكرى عياد لرواية " الزمن الميت " فيقول " فاروق خورشيد يضـــرب عرض الحائط بتقاليد الرواية الواقعية ، كما يضرب عرض الحائط بتقاليد أخرى كثيرة ، هو موجد فى روايته فى ذى ذلك البطل الذى لا يكاد يتخلف عن زيه هو وعلاقته بذلك البطل تشبه الى حـــد كبيـــر

---

[1] – صلاح فضل : المرجع السابق ، ص 169،168 .

[2] – صلاح فضل : المرجع نفسه 173 .

[3] – صلاح فضل : المرجع نفسه ، 175.

[4] – حلمى بدير : روايات من مصر " تجارب فى النقد التطبيقى ، دار المعارف ، القاهرة ،1995 ، ص 89.

[5] – حسن فتح الباب : وعلى الأرض السلام نموذج رائع لفن توظيف التراث ورؤيا جديدة لهموم العصر، مقال مخطوط بيد الكاتب .

علاقة الشاعر الغنائى يالأنا فى قصيدته .. ولا شك أن الصبغة الغنائية تظهر فى رواية الزمن الميت ظهوراً بارزاً "([1])

وإذا كانت إشارات لنقاد التى عرضنا لها آنفا قد انحصرت فى روايتى " وعلى الأرض السلام " و " الزمن الميت " فإن القراءة المتأنية لروايت فاروق خورشيد تؤكد وجود هذه الصبغة الشعرية فى سائر زواياته الأخرى بدءا من " خمسة وسادسهم " وانتهاء بروايتيه الأخيرتين " إنها تجرى الى البحر " و " البحر ليس بملآن " وإن قلت هذه الصيغة الشعرية بل كادت تنعدم فى الرواية الأخيرة، غير أن روايات فاروق خورشد الطويلة والقصيرة على السواء والتى يعتمد فيها مباشرة تراث السيرة الشعبية ، بقد رما توصف بالغنائية، يمكن وصفها أ ووضعها تحت سياق الرؤية التعبيرية Expressionism فى مقابل الرؤية الواقعية ، التى يمكنوصف أو رسم رواياته الأخرى بها. وتقصد الرؤية التعبيرية فى مفهومها العام حيث عدم المباشرةفى تصوير الواقع وعدم الالتزام بالبناء التقليدى فى السرد، ولن نذهب بعيداً إذ اقلنا أن مفهوم استاذى حلمى بدير لهذه الؤية ينطبق تماماً على روايات فاروق خورشيد موضوع هذا الفصل وما يليه حيث يوضح هذه الرؤية بقوله" فهى تحاول استبطان الواقع والالتفاف حوله والبحث عن أثره لا عن مظاهره .. ولهذا فهى تميل إلى أسلوب التداعى "وتيار الشعور" ... وتستخدم بنية مختلفة ووسائل تعبير أكثر كثافة وانتقاءات دقيقة للمفرد اللغوى الدال، لاذىالمعنى فحسب"([2]) ومثل هذا المفهوم للرؤية التعبيرية عند الدكتور حلمى بدير يفترب بالعمل الأدبى الذى يستعين بهذه الرؤية من الرواية الشعرية " الغنائية" ولعل ما يؤكد ذلك ، قوله – حلمى بدير – فى موضوع آخر " والرؤية فى هذا النوع من القصص " رؤية تعبيرية ، تعمد إلى تكثيف العقل والحركة والسياق والجمل والمفردات والتراكيب المختلفة ، تبتعد عن المباشر والنسب التقليدية فى تكوينات العمل الفنى تستعين بالعادى من الشخصيات والأحداث لتكشف رؤية الواقع ، بعيداً عن رئابة الظاهر وتفاهته ولهذا فهى تستعين بالحالات النفسية ومن هنا فأبطالها أنماط لا شخصيات بغير اسم يوضح المعالم الظاهرة ، نتحرك حركة سريعة تلغرافية لاهثة معبرة ولأن الأنماط عادية فى رؤية تعبيرية ، فالأحداث متتابعة غير منطقية الترتيب ، وإن كانت قمة المنطقة النفسية.([3])

ولما كانت الروايتان الأخيرتان ومعهما " وعلى الارض السلام " تنتمى الى شكل أدبى معروف له تقاليده الأدبية الراسخة هو الرواية القسيرة ، إضافة الى اضمحلال الملامح الشعرية فيها ، أثرنا ألا نضمها الى هذا الفصل فنخصص لها فصلاً مستقلاً وضعنا له عنوانا مستقلاً أيضاً هو " شعرية الرواية القصيرة".

---

[1] – شكرى عياد : هجاء الزمن الميت ، مجلة الهلال ، نوفمبر ، 1990 ، ص 31.

[2] – حلمى بدير: دراسات فى الرواية والقصة ، مرجع سابق ، ص 195.

[3] – حلمى بدير: المرجع نفسه ، 207.

أما بالنسبة للروايتين موضوع هذا الفصل " خمسة وسادسهم " و" الزمن الميت " ، قد جعلنا لكل رواية منهما محوراً تستقل به ، حيث تهيمن على الرواية الأولى تكنيكات تيار الوعى ويهيمن على الثانية عنصر السيرة الذاتية .

المحور الأول " خمسة وسادسهم " وشعرية تيار الوعى :

ليس هناك ارتباط حتمى بين الرواية الشعرية وتيار الوعى ، لأن الأخير قد يأتى بوصفه تكنيكا روائياً فى أى رواية واقعية أو تاريخية أو طبيعية أو سيسية .. إلخ وفى المقابل نجد أن الشعرية أو الغنائية إحدى تكنيكات رواية تيار الوعى كما فصلها روبرت همفرى فى كتابه " تيار الوعى فى الرواية الحديثة " ، مثلها فى ذلك مثل استخدام الصور الرامزة والحلم وغيرها من التكنيكات التى عددها منظروا هذا التيار .

وينطلق تحليلنا لرواية " خمسة وسادسهم " من فرضية أنها رواية شعرية تعتمد تكنيكات تيار الوعى بوصفها مقومات لهذه الشعرية ، هذا بالاضافة الى مقومات أخرى تقوم عليها ، ونظراً لهيمنه تكنيكات تيار الوعى على الرواية وسمناها بشعرية تيار الوعى .

كتب خورشيد رواية " خمسة وسادسهم " فى منتصف السبعينات تقريباً ، ثم نشرت الرواية لأول مرة عام 1980 ، ولم يعد طبعها مرة ثانية حتى الآن .

وقد أشار خورشيد فى حوار معه أجراه الإذاعى رجب حسن الى ان رواية " خمسة وسادسهم " تعالج أزمة المثقفين فى الستينات بيقول " وقبل هذه الرواية (الزمن الميت) كانت روايتى خمسة وسادسهم التى تكاد تنطبق على ظروف المثقفين فى الستينات "([1])

وثمة إشارة من داخل الرواية تشير الى الزمن الخارجى أو التاريخ الذى تور فيه أحداث الرواية ، حيث تأتى العبارة التالية على لسان شخصية " أمس فقط بعد أن حل الصمت وبعد أن أنتهت الحرب بخمس عشرة سنة بالكمال والتمام ... استدعانى صاحب الأمر والنهى "([2]) والحرب المقصودة هنا حرب عام 1948 .

فالرواية إذا تدور حوالى منتصف الستينات ، وهذا ما يستدعى على الفور رواية " ثرثرة فوق النيل " انجيب محفوظ ، التى تتناول الموضوع نفسه ونستعين أيضا بتيار الوعى ، ونحن لا نعقد هنا مقارنة بين الروايتين ولكن نشير فقط الى عناصر الالتقاء ، فتلتقى الروايتان فى الموضوع وهو أزمة المثقفين وعبثية الحياة فى منتصف الستينات ، كما تلتقيان فى استخدام بعض التكنيكات الفنية كتيار الوعى والمفارقة ، أما عناصر الا فتراق فكثيرة وليس مجالها هنا .

لا يقسم خورشيد روايته الى فصول مرقمه أو معنونة كما هو المتبع فى الروايات التقليدية ، ولكنه يقسمها الى كلمات ست واضعاً عنواناً لكل كلمة على النحو التالى :

- الكلمة الأولى : الرجل والعود

---

[1] – من حوار الكاتب مع رجب حسن ، وهو مخطوط بخط يد المحاور.

[2] – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1980، 58.

- الكلمة الثانيـــة : الرجل والكاميرا
- الكلمة الثالثـــة : المراة والرجل
- الكلمة الرابعـــة : الرجل والكأس
- الكلمة الخامسة : الرجل والقلم
- الكلمة السادسة : الرجل والليل

ثم يختتم الرواية بعنوان كلام بلا رقم للأصحاب ، لا نجد تحته حوادث أو شخوصا ولكن خطاباً موجها من الروائى أو المؤلف الى الشخصيات الواردة فى الرواية من قبل .

بقيت إشارة أخيرة قبل رصد ملامح الغنائية فى الرواية وهى إشارة تتعلق بالبعد التناصى لهـــذه الرواية مع قصة قصيرة نشرها خورشيد ضمن مجموعته الأولى " الكل باطل " وتلك القصـــة هـــى " السأم " حيث يشترك النصان فى كثير من الجوانب كالمكان المحدود (البار) وقلة الشخصيات والهذيان وقلة الأحداث وهذا ما سنعود إليه بالتفصيل فيما بعد .

ملامح الغنائية فى الرواية

إن الرواية الشعرية فى أبسط مفاهيمها قص هجين يجمع بين السرد والشعر أو هى نص سردى يستعين بالوسائل الشعرية على تحقيق بنائه ونظراً لعمق التراث الغنائى فى ثقافتنا العربية فإننا لن نجد ذلم التناص بين الشعرى والسردى عند معظم روائيينا الذين مارسوا إنتاج الرواية الشعرية كما لاحظت من قبل فريال غزول ، وهذا أيضا ما سنلاحظه عند فاروق خورشيد فـــى هـــذه الروايـــة (خمســـة وسادسهم) .

أما ملامح الشعرية فى الرواية فيمكن حصرها فى النقاط التالية : -

1- اعتماد اسلوب السرد الذاتى و غلبة الرؤية السردية الداخلية .
2- انحسار رقعة الحكاية .
3- استخدام أشهر تكنيكات تيار الوعى .
4- الايقاع الشعرى .
5- المجاز والمفارقة .
6- التناص .
7- استخدام السيرة الذاتية والاستطراد.
8- استقلالية الفصول .

وسوف نتناول هذه الملامح بالتفصيل لنرى كيف تتحقق الغنائية فى الروايـــة علـــى أن هـــذه الملامح تفرض نفسها علينا ، فالتحليل النقدى هنا نابع من خصائص الشكل الروائى ولـــيس مفروضـــاً عليه .

1- اعتماد اسلوب السرد الذاتى وغلبة الرؤية الداخلية :

على الرغم من وجود الراوى العليم فى كل فصل من فصول الرواية الستة ، فإن دوره يبدو محدوداً وهامشياً حيث يقوم فى احيان قليلة بالتعليق على الأحداث أو مشاركة الشخصية فى السرد (المنولوج الداخلى غير المباشر) ، فيما عدا ذلك تقدم الأحداث من خلال وجهة نظر الشخصية القائمة بالأحداث ، وذلك بأحدى وسيلتين من وسائل تيار الوعى : المنولوج الداخلى بنوعيه ، والمناجاة أو حديث النفس ، والوسيلتان مرتبطان بأسلوب السرد الذاتى ، وهو الغالب كما أشرنا على الرواية .

وإذا كان المنولوج غير المباشر يتلاءم وأسلوب السرد الموضوعى ، حيث يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها تاتى غالباً من وعى شخصية ما، فإن المنولوج الداخلى المباشر يتلادم وأسلوب السرد الذاتى حيث تناجى الشخصية نفسها دون الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض وجود سامع أو متلق ، ويمزج خورشيد فى الواقع بين الأسلوبين وذلك من خلال تقنية سردية تتكرر تقريبا فى جميع الفصول ، وهى التدرج فى الدخول الى وعى الشخصية حي يبدأ بسرد خارجى على لسان الراوى العليم ، ينتقل منه الى المنولوج الداخلى غير المباشر ، ثم الى المنولوج الداخلى المباشر ، حيث ترتع مع الأخير حدة الغنائية فى السرد .

مثال ذلك الفقرة التالية من الكلمة الأولى :

[وأخذ الرجل يمص قطعة الكباب يلوكها ذرة ، ذرة ، ويده الأخرى اندست تحت المنضدة عند الساق المرمرية .. والرجل العجوز مات ، ترك له عوداً وستة جنيهات وطربوشاً والسرير ولمبة تدخن الهباب ،ومات

- ما احنا كمان حلوين قوى

والبدين يصفق وفى عينيه ينام ثعبان طويل ، طويل ، هل رأيت الثعبان .. كل بيت له عامر وعامر البيت دائما ثعبان ... وفى بيتنا الخرب آخر الحارة قبالة الحنفية عامر مهول ، الرجل العجوز قال هذا قبل أن يموت، ويوم الجمعة يطلق البخور وعند العودة من سهرة الليلة فى فرح أو سبوع يبسمل قبل الدخول] ([1])

فكلام الراوى العليم يبدأ من بداية الفقرة وينتهى عند كلمة الساق المرمرية على حين يبدأ المنولوج الداخلى غير المباشر بعد ذلك مباشرة ، ثم يعود الراوى العليم مرة أخرى من خلال تعليقه على عبارة المغنى (والبدين يصفق وفى عينيه ينام ثعبان طويل ، طويل) ليبدأ بعدها مباشرة المنولوج الداخلى المباشر على لسان الشخصية (العواد) ويستمر الى نهاية الفقرة .

وسنلاحظ أن المنولوج الداخلى المباشر يتميز بإيقاع صو أقرب الى الشعر ، حتى يمكننا أن نكتبه على هيئة الشعر المنثور ليتضح لنا هذا الأيقاع :

" هل رأيت الثعبان

كل بين له عامر وعامر البيت دائما ثعبان

[1] – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم ، مصدر سابق ، ص 8.

وفى بيتنا الخرب آخر الحارة قبالة الحنفية عامر مهول
الرجل العجوز قال هذا قبل أن يموت
ويوم الجمعة يطلق البخور
وعند العودة من سهرة الليل فى فرح أو سبوع
يبسمل قبل الدخول

ونكتفى بهذا المثال على أننا سنعود فيما بعد الى الحديث بالتفصيل عن الإيقـــاع الشـــعرى فـــى موضع قادم .

ويمزج خورشيد أيضا بين المنولوج الداخلى غير المباشر والمنولوج الداخلى المباشـــر ، وهـــذا المزج الى جانب غلبة الأخير يعزز من هيمنة الرؤية الداخلية على السرد ، إذ أن الدور المحدود الذى يقوم به الراوى العليم يسمح ببرز هذه الرؤية الداخلية فلا نشاهد إلا ما فى داخل الشخصيات وذكراتها وعلاقاتها ةأزمتها الخاصة ، وقد ترتب على ذلك قلة الأحداث الخارجية ، وضعف الصراع الدرامى ، بل إنه يكاد يكون معدوما ، ويترتب على ضغف الصراع الدرامى أو أنعدامه انتقاء وجود حبكة قويـــة للرواية ، فلسنا هنا أمام أحداث تتنامى وتتعقد عند نقطة معينة لتحل فيما بعد ، إن كل ما لـــدينا ســـت شخصيات تجلس فى بار لا تكاد تعرف بعضها البعض فى الظاهر لكل شخصية أزمتهـــا الخاصـــة أو صراعها الداخلى الخاص بها ، فالعواد فى صراع مع الجوع ، والرجل والكاميرا يتشـــبثب بالماضـــى الجميل فصراعه الحاضر الذى لا يستطيع التلاؤم معه أو معايشته أما المأة فصراعها مع الرجل بمعناه الواسع ، والبارمان له أزمته الخاصة فهذه آخر ليلة له فى البار لأنه يرفض أن يغش ،أما الرجل والقلم فتتلخص أزمته فى شعوره بعدم جدوى الكتابه والشاويش ابراهيم (الرجل والليل) له أزمتة الخاصـــة التى تتمثل فى موت ابنه مصطفى رغم التنازلات التى قدمها هو وأمه من أجل تعليمه .

2- انحسار رقعة الحكاية :

بغلبة أسلوب السرد الذاتى وهيمنة الرؤية الداخلية فى السرد انحسرت رقعة الحكاية ،فالمتن الحكائى الذى يقوم عليه البناء السردى محدود جدا يتمثل في اجتماع مجموعة من الشخوص صدفة ذات ليلة في بار وسط القاهرة عواد يعني (عبد الفتاح)وحارس ليل (الشاويش ابراهيم) وما بـــين الاثنـــين تـــاتي الشخصيات الأخرى ، المخرج (الرجل والكاميرا) ونور البارمان (الرجل والكأس) وكاتب (الرجل والعلم) وامرأة (المرأة والرجل) ، يدور حوار خارجى محدود بين هذه الشخوص ، على حين يتسع الحوار الداخلى ، ومع نهاية الليل يفترقون جميعاً ، يخرج العواد مع المرأة يتبعهما الرجل (العمدة) ، ويخرج المخرج قبل نهاية السهرة ، ثم الكاتب ، ثم الشاويش ثم أخيراً البارمان الذى يشرب وحده كأسه الأخير ، وقد ترتب على انحسار رقعة الحكاية محدودية كل من الزمان والمكان ، فالزمان ليلة واحـــدة والمكان هو البار وإذا كان الزمان الداخلى ، إذا جاز هذا التعبيـــر ،أى الزمـــان مـــن خـــلال وعـــى الشخصيات واسع وممتد ، فإن محدودية المكان (البار) قد حد كثيراً من فعل الشخصيات الخارجى ،

فالأحداث الخارجية تنحسر فى دخول الشخصيات الى البار أو خروجها منه هذا بالإضافة الى بعض الحوارات القصيرة ، والتحركات داخل البار والغريب أنها تأتى من الشخصيات الثانوية كالعمدة وعوض الساقى ومحمود الدهشورى .. رئيس التجرير السابق ، فالغلبة إذن للأحداث الداخلية ، وبانحسار رقعة الحكاية ومحدودية الزمان والمكان يسلب النوع السردى أهم سماته التقليدية ، يميل السرد نحو الخطاب الشعرى حيث ينصب التركيز على القول لا على الحدث .

3- استخدام تكنيكات تيار الوعى :

أشرنا من قبل الى هيمنة عنصر تيار الوعى على الرواية ، فالرواية وهى تعتمد تكنيك تيار الوعى تتوزع على عدة منولوجات للشخصيات الست ، تتفات هذه المنولوجات بين الطول والقصر وتتنوع بين الداخلى المباشر وغير المباشر ، هذا بالإضافة الى تكتيكات أخرى كالتداعى الحر ومناجاة النفس والصور الرامزة واللازمة .

يكاد يكون المنولوج الداخلى المباشر هو العنصر الغالب على سرد الكاتب يليه فى الترتيب المنولوج غير المباشر ، ثم تأتى بقية العناصر ، ولن نتحدث عن المنولوج الداخلى حتى لا نكرر ما قلناه عند الحديث عن الأسلوب الذاتى فى السرد .

أ –التداعى الحر :

يستخدم خورشيد أسلوب التداعى الحر بهدف التنوع السردى من ناحية ولأنه قد يلاءم الشخصية المتحدثة فالمخرج فى (الرجل والكاميرا) تتداعى ذكرياته الأليمة عن علاقته بالفتاه التى اغتصبها فى أسلوب سينمائى عندما يسمع الجملة التالية من العواد :

(– ده العتبة قزاز والسلم نايلو فى نايلو ([1])

أما التداعى فيأتى فى شكل سينا ريو وحوار سينمائيين " والكاميرا تتحرك من أسفل السلم الى أعلاه .. عند المنحنى وجه فتاة ، الفتاة سمراء كالحلم ، وعند شفتيها بسمة صامتة وشعرها أشودكث .

الموسيقى : خفيفة ناعمة

المؤثرات الصوتية : وقع أقدام

- الصورة تتغير .. الكاميرا تقف من أعلى ، لتكشف أسفل السلم ، قامة نحيلة ووجه هضيم لشاب قصير ، بنطلونه قصير وطربوشه قصير (زوم) على وجه الفتى .. و (زوم) على وجه الفتاة ..

الموسيقى تعلوم

- **الكادر فيه الفتى والفتاه .. النظرات حالمة ..**

الصوت – هى – مساء الخير يا سى أحمد

هو : مساء الخير يا كريمة "([2])

[1] – فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص 50.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 51.

والمشهد طويل سيكون من الاطالة ذكرة كاملا هنا ، ومع ذلك لا يكتمل إلا بتعليق الراوى العلـيم حيث يفسر لنا أصل علاقة كريمة بأحمد (المخرج) .

" كانت كريمة اليتمية جاءت تتربى فى البيت وعشقيته وأعطته ، وعندما وقع المحظور شربت سماً فى صمت وماتت .. لم تقل شيئا ، فقد شربت سما وماتت دون كلمة لوم ، فقد كانـت تعـرف أنـه لـن يتزوجها"([1])

ويحتاج التداعى الحر دائما الى تفسير الراوى العليم بعده لربطه بالأحداث لأنه غالبا مايستفرق عدة صفحات قد تصل أحياناً الى ست عشرة صفحة، حيث تتداعى ذكريات الكاتب فى (الرجل والقلم) عندما يطلب من عوض أن جالس المرأة التى مع العمدة فيقول له عوض أنها مشغولـة مع العمدة لأنه يدفع عند ذلك تتذكر الشخصية العاهرات فى أثينا وبرلين ويستمر التداعى من صفحة196الى صـفحة 211

ب – الصور الرامزة :

ينبع الرمز من وعى الشخصية، غير أن فيضان هذا الوعى، والصورة الرامزة عند خورشيد تنبع من وعى شخصية ما لتكشف من خلاله باطن شخصية أخرى، والصور هنا تأتى فى معرض الهجاء غالباً

فالعواد يرى فى عين العمدة ثعبان " والبدين يصفق وفى عينيه ينام ثعبان طويل ، طويل "([2]) وفى موضع آخر يجعله برميلا " الليلة كلها براميل والعالم كله برميل وأنت يا عمدة برميل بطنك مدلوقة الى الأمام ،ألا تخشى أن تسيح منك على الأرض "([3])

والمرأة فى الكلمة الثالثة لا ترى فى الدهشورى الا مجرد فأر :

" وران الصمت ، وهمست فى أذن العمدة :

- أتراه ؟ .. هذا أحد الفئران
- فئران أين ؟ فى البار؟ هذا فظيع "([4])

وفى الكلمة الرابعة نجد صورة الصراصار على لسان نور ، حيث يرمـز بـه الـى الضـياع والاحساس بالنقص ، كما يكشف هذا الرمز على موقفه من كل الذين فى البار والمجتمع كلـه " مـن القلوب مزقها الوجد والحرمان ، وأطار الخمر صوابها ، فاهتز مع العود ، عود المرأة الريان يهتز .. والصرصار وقف عند طبق الترمس يهتز ، شواربه ترقص مع النغم ، ما أحلى الصرصار .. هل تأخذ كأسا يا صرصار ؟ ولم لا ؟ ألسنا كلنا صراصير يا صرصار ؟([5])

وتتكرر صورة الصرصار مرة أخرى عندما ينظر نور الى موضع المائدة التى يجلـس عليهـا صاحب القلم فيجده قد غادرها ، وعند ذلك يأتى الرمز من خلال الراوى الواسع العليم :

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، 56.

[2] –فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 8 .

[3] –فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 18 .

[4] –فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص90 .

[5] –فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 142.

" ونظر الى المائدة المتروية حيث يجلس المعروف صاحب القلم فوجدها خالية ، خرج دون أن يلحظه ، وعاد ينظر الى الصرصار يبص بشاربيه من فوق طبق الخس "([1]) فتكرار الصورة هنا دليل على موقف الشخصية الثابت من المجتمع ، فهو موقف هجائى .

ويكاد يكون لكل شخصية فى الرواية صورها أو صورتها الرامزة ، وهى صور تتناسب غالباً وثقافة الشخصية ، فهو مرتبط بوعى هذه الشخصية ، فالكاتب فى الكلمة الخامسة (الرجل والقلم) يستدعى (هنرى ميلر) و(كافكا) بوصهما رمزين ، والشاويش فى (الرجل والليل) يستدعى صورتين : البرغوث والزحلفة " –البرغوث يلسع ويجرى .. هل يستطيع أحد أن يمسك الرغوث ، يمص الدم ويخرج الجلد ويقفز فوق القفا .

- أتريد أن تكون برغوثا
- أريد أن اكون زحلفة .
- زحلفة ؟
- تدخل فوقعتها الملونة بلون البلاط فلا يراها أحد .

كانت الزحلفة زمان يا عوض رجلا مثلى يخاف الناس.. ويدعو الله أن يبعد عنه عيون الناس ، فخلق له ظهره الملون السميك، ليخفى رأسه داخله، ويتأمل ويستريح ولا يرى احداً، فيظن أن أحداً لا يراه"([2])

أشرنا أنفا الى جميع الصور الواردة فى الرواية ، والذى نريد أن نوضحه هنا ، أن هذه الصورة بوصفها مكانا غنائياً فى الرواية ، تتبدى وظيفتها الغنائية فى توسيع الدلالة فهى بمثابة المجاز الذى يحتمل معنين الأول ظاهروالثانى خفى يتضح من خلال السياق وتوقد زهن المتلقى بل هى بمثابة رمز شعرى ، تتسع دلالته ولا تقف عند حد معين فثمة عدة معان وليس معنى واحد محدود ، ونأخذ مثالاً لذلك الصورة الأخيرة ، صورة الزحلفة ، فهى ترمز الى شخصية الشاويش إبراهيم الذى يحمى السكارى فى البار ويشرب الخمر دون أن يراه أحد ، ويعلم أن زوجته تاجرت بجسدها من أجل تعليم ابنهما مصطفى الذى مات فجأة ، فهو يريد أن يهرب من ماضية ومن حاضره التعس إذن فيلكن زحلفة .

ج – اللازمة :

يعتبر روبرت همفرى صاحب كتاب " تيار الوعى فى الرواية الحديثة " اللازمة أحد الأساليب أو الأنماط الشكلية التى يستعين بها كتاب تيار الوعى بديلا عن الحبكة الفنية وهى " مصطلح مستعار

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص 149.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 222.

من الموسيقى وبخاصة من دراما فاجنر الموسيقية "([1]) أما المقصود به فهو " عبارة إيقياعية متميزة أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف أو تتصل بها وتصحب ظهورها "([2])

ويلجأ خورشيد فى خمسة وسادسهم الى لازمة تتمثل فى عبارة إيقاعية تقول " ليس من أحد عذبه .. غير حبيب دلله " والعبارة يغنيها العواد فى البار على العود ، ثم تكرر على لسانه مرتين بعد ذلك ،أما فى الكلمات الأخرى أو الفصول الأخرى فتقال مرة واحدة فى الكلمات الثانية والثالثة والرابعة ، دون أن تظهر فى الكلمتين الأخيرتين وسنلاحظ أن هذه اللازمة تظهر ثلاث مرات مع العواد لأنها سر تعاسته ، ولا يكشف عن هذا السر إلا فى المرة الثالثة ، فليس هذا الحبيب سوى رتيبه الراقصة التى دللها وعذبته ، ثم أضاعته فى النهاية وتأتى قصة العواد مع رتيبة فى السرد بعد ذلك لتفسر هذه العبارة ، فتبدأ الاشارة الأولى إليها فى الصفحة التاسعة وبعد تكرار اللازمة لآخر مرة " رتيبة أضاعت عمره " ثم يأتى تفصيل آخر للقصة بعد ذلك بدءاً من الصفحة الثالثة والعشرين " نظرة فهم كهذه النظرة ، وكلمة عطف كهذه الكلمة أضاعته يوما ،ومن يومها ما يزال ضائعاً لا يجد نفسه ولا يعثر عليها "

وعندما تتكرر اللازمة فى الكلمة الثانية (الرجل والكاميرا) نتأتى أيضا لتعمق معزى العبارة من خلال رد فعل عكسى من وعى شخصية المخرج " مساطيل والله مساطيل ، هذا السخام الذى يشربونه أو يضعونه تحت ألسنتهم أو يلوكونه فى أفواههم ، وهو لا يدرى ، ولا يريد أن يدرى "([3]) فالعواد مسطول ولذلك فهو مسئول عن ضياعه أو غذابه .

وعندما تأتى هذه اللازمة فى الكلمة الثالثة " المرأة والرجل " تأخذ بعداً جديداً ، إذ تشارك الرمأة العواد فى الضياع على عكس بقية من فى البار ويحسن أن نأتى بالمقطع كاملاً ليتضح لنا المعزى :

" ويرتفع صوت العواد الحزين

- ليس أحد عذبه .. غير حبيب دلله

وصاح صوت مخمور :

- لا ياجدع .. يا حبيبى رق

ويرتفع صوت آخر من آخر البار:

- لا الطشت قاللى يا جدع

وضحكت المرأة ذات العينين الحاقدتين والرجل البدين هناك جنب البار وصاح رفيقها

- يا سيدى ميل

ولم ينكبنى سوى حبيبى .. أضاعنى ، وأضاع نفسه ، أضاعنى وأضاع عمره "([4])

---

[1] – روبرت همفر ى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعى ، مرجع سابق ، ص 148.

[2] –روبرت همفرى : المرجع نفسه ، ص 148.

[3] – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم ، مصدر سابق ، ص 48.

[4] –فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 81.

إن العبارة الخيرة منولوج داخلى مباشر للمرأة يكشف عن تعاطفها مثل الراوى العليم مع العواد وفى ذات الوقت تتجلى فيه مأساتها الخاصة التى تتقاطع مع مأساة العواد.

وتذكر اللازمة أخيرا فى الكلمة الرابعة (الرجل والكأس) وعند ذلك يتمنى نور البار أن يكون مثل عبدالفتاح ليغنى غناء مختلفاً " لو ملكت لفعلت كعبدالفتاح ،أمسك عوداً وأروح أغنى وأصـــيح .. الخمر هلاك فى هلاك "([1])

فاللازمة هنا تذكرة بمأساته الخاصة وموقفه من الخمر الذى تردد قبل ذلك فى السرد وهى أنها حرام ، وملعون شاربها وحاملها وبائعها ،إذن هى مثل الحبيب الذى عذب عبدالفتاح وأضاعه.

ولا نعرف لما لم يستغل الكاتب فاروق خورشيد هذه اللازمة فى الفصلين الأخيرين وثمة لوازم أخرى فى الرواية ولكن أهمها اللازمة السابقة ، مثل العبارة التالية التى تكرر تقريبا فى جميع الفصول :

" أنا محمود الدهشورى .. زعيم الطلبة ، رئيس التحرير ، ملك البارات "([2])

فهذه اللازمة التى تكرر بكثرة فى الرواية تشى بالزيف وقلب الحقائق ، لـــذلك يـــأتى رد الفعـــل عكسيا من جميع الشخصيات التى تسمع لصاحبها ، ويتجلى لنا هـــذا الزيـــف ، عنـــدما نكتشـــف أن الدهشورى هو رئيس التحرير الذى سرق مقالة (الرجل والقلم) ونشرها باسمه .

" الدهشورى – يا للأيام التى تدور وتدور بالدنيا كأنها لا تتحرك ،وألف جرس دق فى رأســـه ، الدهشورى : وكأنهما أعادته الكلمات الى كل ما فات : الدهشورى رئيس التحرير الذى ســـرق مقالـــه ووضع اسمه فى صدره ، ونسى أن يذكر صاحبه منذ كم من السنين ؟ منذ أجيال وأجيـــال ، قبـــل أن يضعوا فوق النيل سوراً ويرصفوا له طريقاً ، تعرفه السقيمات آخر كل ليـــل ، ويمتلـــىء بالهمســـات الشاحبة والضحكات الخشنة المرتعشة عند غياب كل قمر .. الدهشورى ؟ والليلة بالذات هـــو يـــذكر أول الكلمات ؟ أنت دهشورى سارق كلماتى الأولى "([3])

وفى مقابل زيف الدهشورى ، نجد نقاء وطيبة صاحب القلم ، إذ هو الوحيد من كل الجالســـين فى البار الذى يقدم له كأسا على حسابه .

إذن فاللازمة الى جانب وظيفتها الأساسية المتمثلة فى ضبط تيار الوعى عوضاً عـــن الحبكـــة المفقودة ، تقوم بوظيفة أخرى أقرب الى وظيفة الصور الرامزة حيث توسع من شبكة المعانى فى النص السردى ، وبتكرار تترابط أجزاء النص أى أنها تخلق وحدة عصرية للرواية شبيهة بالوحدة فى القصيدة الشعرية وهذا ما عناه بالضبط الدكتور عبدالبديع عبدالله عندما قـــال " ومـــا فائـــدة اللـــوازم تحريـــك

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 138.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 34.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 174 .

الموضوعات الثانوية خلال الرواية وشرح ما يدور فى ذهن الشخصية من أفكار والربط بين ما يـــدور فى الذهن من توتر واضطراب وبين ترجمته فى العمل الروائى بحيث يبدو العمل مترابطاً "([1])

4- الإيقاع الشعرى :

يعد روبرت همفرى الإيقاع الشعرى (يسميه القالب الشعرى) غير ملائم لتيار الوعى ويرجـــع ذلك لسببين " أولاً أن الذهن يتسم بأنه مضطرب منطقياً فى حين يفترض الشعر قالباً محدداً من النظام المنطقى وثانياً أن العمليات الذهنية تتسم بقوى التركيز غبر الثابتة فى حين يتجه الشعر ، عندما يقترب من الشعر الغنائى .. الى التركيز على موضوع واحد ، وإذن فهذا التكنيك أقل تاثيراً بكثير فى تقـــديم تيار الوعى من أنواع التكنيك الأساسية "([2])

واعتراض همفرى مقبول فى سياقه ولكنه موفوض هنا لسببين الأول أننا لســـنا أمـــام روايـــة مكرسة تماماً لتيار التيار الوعى ، والثانية أن الغنائية فى الأدب العربى تختلف عن الغنائية فـــى الأدب الغربى ، هذا الى جانب أننا نقصد بالغنائية أو الشعر هنا كل ما كان ذا إيقاع وثراء صـــوتى وإن لـــم تنظمه أخيلة وصور .

فإذا ما جئنا الى الرواية وجدنا أن فاروق خورشيد يكثر من الجمـــل والعبـــارات ذات الإيقـــاع الشعرى مستخدماً الوسائل البلاغية التقليدية كالسجع والجناس وتساوى الجمل فضلا عن الصور وترابط الجمل ، حتى لتغدو بعض الفقرات بمثابة قصائد مستقلة يمكن انتزاعها من السياق ،والى جانب ذلـــك يأتى الكاتب بأبيات شعرية وأنصاف أبيات على لسان الشخوص ، غير أننا لن نتعرض الى هذا النوع من الشعر لأنه أقرب الى التناص وإن جاء منسجماً مع الإيقاع السردى .

سبق أن مثلنا لاستخدام الجمل ذات الإيقاع الشعرى عند حديثنا عن أسلوب السرد الذاتى وغلبة الرؤية الداخلية ،ونقدم هنا أمثلة أخرى لتوضيح أهمية هذا الملمح الغنائى فى السرد وهل سلب البنـــاء السردى قيمته أم أثرى هذا البناء ؟

تصف المرأة الرفعية التى تجلس بجوار الرجل البدين العواد بأنه منجد وتطلب من رفيقهـــا أن يعطيه شيئاً لكى ينصرف ، فيقوم العواد متعثراً يجر قدميه وفى ذات الوقت متألما من جوعه وخـــواء بطنه ،ولما كان لا يستطيع أن يفعل شيئا إزاء هذه المهانه فانه ينسحب الى ذاته ويـــنظم رد فعلـــه أو غضبه فى منولوج داخلى طويل نقدمه هنا كاملاً :

" لايهم الرفعية هذه أعرفها ، مكانها تحت العمارة العالية فى الميدان الكبير ، تطل من واجهة ضخمة فى أسفلها صور وصور عارية ، وعند الكتف شامة ، باسمة ، وعند العين خصلة شعر واقفة وعند اليد عريس .. وهى تقف وحدها تعد حبات الظلام تنظمها عقداً ترتديه ، تلفه حول رقبتها الـــى أن يجـــىء الطعام ، عربة إن أمكن ، والإ فمخمور جيبه ملآن ، كهذا التخين يأكل كأنه فى آخر الزمـــان ، كـــأن عزرائيل يستعد ليتحصده مع بقايا المكان .. ثم نمضى نشرب فى أى حان كبرميل عمبق يعطى الخمر

[1] – عبدالبديع عبدالله : الرواية الآن ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1990 ، ص 96 .

[2] – وربرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 81.

معناها ولا يسكر، يحفظها فى جوفه الذى عرف آلاف القطرات المعطرة العذبة فسجنها ، حصرها بين أخشابه السمكة ومضت تضرب دون فكاك ، تصطرع مع بعضها البعض .. القطرات العذبة تعرف الحزن فترتدى السواد .. تعرف اليأس والمرارة فتحل محل الغذوبة حموضة الأسى المستسلم ، وتكون الخمر كما كانت وكما ستظل حكاية حزن ونسيان حكاية مرة تدير الرأس وتعطر المرارة .

آه لو غرقت فى برميل من هؤلاء .. برميل من خشب حوله أسوار حديدية ويغلق البرميل لا .. لا بد أن يترك مكان السدادة حتى يدخل الهواء .. فالهواء فى الداخل عطن ، ثم يدفعون رأسك داخل البرميل ويغلقون السدادة ، ففى دنيا البراميل ذات الأسوار الحديدية تغلق السدادة وإلا فالخمر تفسد ولا تصبح خمساً وهمس الجرسون فى اذنه "([1])

وعند القراءة المتأنية للعبارات السابقة نلاحظ ما يلى :

1- أن الإيقاع الشعرى جاء من خلال المنولوج الداخلى المباشر لإحدى الشخصيات وهى هنا شخصية عبدالفتاح العواد .

2- إن حدة الإيقاع تزادد مع انفعال الشخصية .

3- أن شعرية الجملة هنا تتحقق عبر مفومين أساسين الإيقاع والتصوير .

4- أن الإيقاع الموسيقى يخفق تدريجيا ويتحول الى اسلوب خبرى ليتوافق مع اسلوب الراوى العليم .

5- أن الجمل الشعرية يمكن إعادة كتابتها فى صورة القصيدة الشعرية ذات السطر الشعرى.

ولا تحتاج الملاحظتان الأولى والثانية الى توضيح ، أما الثالثة حيث تتحقق شعرية الجمل عبر الإيقاع والتصوير ، إذ يعمد الكاتب الى نوع من القافعية تتكرر كل عدة جمل ، واستخدام الجمل المتوازنة ،مثل قوله :

وهى تقف وحدها تعد حبات الظلام
تنظمها عقداً ترتديه .
تلفه حول وقبتها الى أن يجيىء الطعام .
عربة إن امكن
وإلا مخمور جيبه ملآن
كهذا التخين ياكل كانه فى آخر الزمان

فالقافية واضحة فى السطرين الأول والثالث ، وكذلك فى الخامس والسادس أما التصوير فيتمثل فى استخدام الوسائل البلاغية كالتشبيه والاستعارة .

وبالنسبة للملحوظة الرابعة فيمكن إعادة قراءة السطور الثلاثة الأخيرة حيث تخلو من الإيقاع والتصوير ومن ثم تنسجم مع عبارة الراوى " وهمس الجرسون فى اذنه "

[1] - فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم ، مصدر سابق ،ص 15، 16.

أما الملاحظة الأخيرة ، فقد رأينا كيف كتبنا جزءاً من المنولوج فى صورة الشعر فى الملاحظة الثالثة .

كذلك يتحقق الإيقاع الشعرى عبر التكرار اللفظى لبعض الكلمات ذات الجرس الموسيقى ، كما نلاحظ فى المنولوج التالى على لسان المخرج :

" من الصمت نصنع كلاماً .. من الصمت ننسج خلوداً .. من الصمت نعرف سر الصوت ، أتعرف أنت سر الصوت ؟ الصوت يهمس فى قلبك .. يصرخ مع تنفسك .. يهتز مع سكرتك ، الصمت من غلفنى من كل جانب "([1])

فالإيقاع تحقق عبر تكرار لفظ الصمت ، وقد بدأ به العبارات ، وختمها به أيضا وكأنها قفل فى موشحة أندلسية .

ويلجأ خورشيد كذلك فى توظيفه للإيقاع الشعرى الى استيحاء النص التوراتى وخاصة سفر نشيد الإنشاد ، نقرأ المنولوج التالى على لسان المرأة :

" حبيبى فكرة وسط غمام ، كلمة وسط صمت ، قطرة وسط صحراء .. حبيبى فى قلبى أنا فى نفسى أنا .. أنا وحدى أعرفه .. أهدهده ، أرقص له ، أرقص له ، أهز أردافى له ، أبرز أثدائى ، أطوح شعرى فى الهواء من أجله "([2])

والإيقاع الشعرى لا يرتبط بشخصية محدودة فى الرواية ، إذ ينبق هذا الإيقاع عند جميع الشخصيات تقريباص ، إنه يصاحب الشخصية عند اشتداد الأزمات فعندما يسكر الشاويش إبراهيم ويسير وحده فى الليل يتفجر الشعر موقفاً على لسانه : " أخر الممر كآخر الليل يمر بلا صحاب .. يا مصر بلا صحاب .. يا مصر بلا ولد .. يا مصر بلا ، أمل .. يا مصر ياما فيك العجب ، احرس الليل ، ليلك يا مصر ، وأنا كلى ليل احرس الطريق .. وأنا طريق طويل قطعته ، يسير فيه كل كلب عوى ، وكل قرد رقص "([3])

فالفقرة السابقة تعد قصيدة مكتمة تتجلى فيها قوة الإيقاع .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 58.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 84 .

[3] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 237 ،238 .

5- المجاز والفارقة

إننا إذ نضع المفارقة بجوار المجاز نهدف نوعاً خاصاً من أنواع المفارقة ألا وهو المفارقة اللفظية من " حيث انها شكل من الأشكال البلاغية التىتشبه الاستعارة فى ثنائية الدلاله "([1]) فهى فى أبسط تعريف " شكل من أشكال القول ، يساق فيه معنى ما فى حين يقصد منه معنى آخر غالبا ما يكون مخالفاً للمعنى السطحى الظاهر "([2])

وقد جعلها صلاح فضل مساوية للمجاز فى الدلالة على شعرية السرد فيقول " ربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة ، من أبرز مظاهر شعرية السرد ، تعادل فى أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدور الذى يقوم له المجاز فى شعرية القصيد ، وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهى أنها تقول شيئا وتقصد آخر "([3])

وفاروق خورشيد فىخمسة وسادسهم يعنى بهذا النوع من المفارقة – أى المفارقة اللفظية – ولكنه يعنى بصورة اكبر بالصورة المجازية كالتشبيه والاستعارة القائمة على التشخيص أو التجسي ، فلا تكاد تخلو صفحة واحدة من صفحات الرواية من صورة مجازية أو اكثر ، غير أن هذه الصور نادراً ما تأتى على لسان الراوى ، فهى تأتى غالبا عبر المنولوج الداخلى للشخصية أو مناجاتها النفسية أو تداعياتها الحرة ولنأخذ مثالاً على ذلك أول فقرة فى الرواية .

" ليس من أحد عذبه .. غير حبيب دلله

نار تأكله ، تأكل الصدر منه ، نار كالجحيم ، والقلب مكانه خواء وعند الأنفاس حشرجات ، ويده يشلها سأم ، والطريق .. لا أحد فى الطريق .. أين الطريق "([4])

ففى السطور السابقة تنتشر الصور المفردة [نار تأكله – نار كالجحيم – القلب مكانة خواء – يشلها سأم]

ولا يقف خورشيد عند هذا النوع من الصورالمتباينة ، إذ يرتقى بالمجاز أحيانا فيأتى بما يمكن أن نسميه بالصورة المركبة ، التىتوسع الدلالة وتعمقها من ناحية وتترك أثراً لا يمحى من النفس ، مثال ذلك ، تصوير العواد للمرأة التى أهانته وقالت عنه أنه منجد بالأفعى ، وسنلاحظ أيضا هنا أن الصورة المركبة تأتى عبر المنولوج الداخلى :

- تقول عنك ، إنك منجد .. الأفعى

وكانت الأفعى هناك تلوى خصلات شعرها ، وتلصق كتفها كله بالبدين علها تستعيده بعد أن أطارته حركات البطن الراقصة ، ولحظات انفرج فيها الثوب عن الاق الملساء ابيضاء ، وضحكات متقنة وصبى حقيقى نافر ناشز مطيع كريم لمن معه ومن يستطع "([5])

---

[1] – سيزا قاسم : حول بويطيقا العمل المفتوح ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثانى ، القاهرة ، مارس 1984، ص 243.

[2] – سيزا قاسم : المرجع نفسه ، ص 144.

[3] – صلاح فضل : أساليب السرد فى الرماية العربية ، مرجع سابق ،ص 34.

[4] – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم ،مصدر سابق ، ص 5.

[5] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 19.

والصور المجازية سواء أكانت مفردة أم مركبة كثيرة فى النص وهى تلعب دوراً كبيراً فى الكشف عن باطن الشخصية ورد فعلها تجاه الشخصيات الأخرى أى أنها تقوم بوظيفة درامية الى جانب وظيفتها الشعرية المتمثلة فى إثراء المعنى .

تشى الصور المجازية بحدة العاطفة ، فثمة نوع من الارتباط بين كثرة الصور وحدة الأفعال لدى الشخصية فالمرأة فى الكلمة الثانية تجلس فى البار ، بجوار العمدة ، تتحمل قرصان يده لفخدها على مضض ، ولكنها لا تستطيع أن تعبر عن رفضها إلا عبر تلك الصور المتتابعة " ارفع يدك يا مسعود .. والبار يهتز .. كل شىء يهتز .. مع الضربات على العود .. مع الصوت المنغم الممروض ، الصيحات الملتاثة ، هزها الخمر ، فرقها مجهول وسط هؤلاء فنسى الوجود .. ويدك ثقيلة ، وأصابعك غليظة والجورب يكاد ينقطع .. أرفع يدك يا فضولى .. لو ما فى يدك من شوق فى جسدك كله ، لكنت فارسى التائه الذى ضل طريقه من زمان طويل "([1])

وتزداد حدة الانفعال مع الغناء وتشعر بأنها مرغوبة من الرجال فى البار فتكثر الصور المجازية "قلبى يهتز..نفسى يرجها رجاً شىء حلو ينبعث من أعماقى كل عين هنا تدور وتدور، ثم تقف عندى تغمزنى بفيض مبهم من رغبات مكبوته وتلتهب العيون والنفوس تلتهب، أكاد أسمع دقات القلوب ترنج مع النغم "([2])

وتلعب المفارقة بوصفها نوعاً شبيها بالمجاز الدور نفسه الذى يقوم به المجاز فى شعرية السرد ، وإن جاءت قليلة إذا ما قورنت بالصور المجازية فى الرواية .

وتأخذ المفارقة غالباً عند خورشيد الشكل الحوارى ، إذ تنبثق المفارقة من التضاد بين الألفاظ ، وأول هذه المفارقات الحوار التالى بين المرأة والعواد :

"– تقول عنك أنك منجد .. الأفعى

.....

– ربما كانت من حارتنا فقد كنت فى صغرى أعمل صبياً لمنجد "([3])

فالمفارقة تأتى من اعتقاد العواد فى نفسه أنه لا يستحق أن يكون عواداً وأنه فى الأصل منجد

وعلى الرغم من قلة المفارقات اللفظية فى الرواية فإن الكلمة الرابعة تحتوى على أكبر قدر من هذه المفارقات التى تأتى غالباً على لسان شخصية البارمان كاشفة عن مأساته الخاصة وعن باطن هذه الشخصية.

1- " ودخل القصير ذو الوجه الأحمر والشعر الأبيض بلون الكنافة البيضاء ، تنقصها النار لتتخمر ، ولكن النار أنطفأت من زمن وتنهد "([4])

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 78 .

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 79 .

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 19 .

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 112.

2- الخمر أم الكبائر، لعن الله شاربها، وحاملها ، وصانعها، وبائعها وهو يحمل ويبيع ويسقى"[1]

3- أنا ، استغفر الله يا حاج .. لماذا ؟ العيار تمام والخمر حسب الطلب تمام التمام .. والله شهيد"([2])

4- "والمزة لا يقدمها أى محل كل كأس ، لا يقدم إلا مرة واحدة ، وإن لاحظ الزبون فمرتين ، أما أنت ما إن يخلو طبق حتى تملأ طبقاً مال حرام هو ، أو مال يهود ؟ ألا ضمير هناك "([3])

5- تعنى بارمان ليكون لصاً ، وأين راحت الحجة يا حاج ؟ ثم هل سمع أحد عن حاج يفتح خمارة ويبيع خمراً ، ثم يريد أن يغش فى الخمر ؟ زمن "([4])

6- لو ملكت لفعلت كعبدالفتاح ، أمسك عوداً وأروح أغنى وأصيح الخمر هلاك فى هلاك "([5])

7- من يدرى ربما كانوا يحتفلون ، يودعون شيئا لن يروه مرة أخرى "([6])

8- سود ، وكل شيء هنا اسود ، حتى الصرصار هناك عند الحافة لونه بنى قائم كالسواء "([7])

9- " يا رجل لقد شبت ولا تريد أن تتوب

- بل أتوب يا بك "([8])

تأتى المفارقات التسع السابقة على لسان نور البارمان فيما عدا المفارقة الرابعة التى تأتى على لسان الحاج صاحب البار وهذه المفارقات فى محملها ماهى إلا مجاز يوصلنا إلى عمق شخصية نور البارمان فهو رافض لوضعه كبارمان ورافض لظلم الحاج صاحب المحل ، وتعيس لأنه سيترك عمله الليلة ، فهو يرد على محاوره فى المفارقة الأخيرة عند ما يطلب منه التوبة قائلاً : بل أتوب يا بك، دون أب يقصد التوبة الحقيقة ، إذ يحيلنا لفظ التوبة الى الدلالة الثانية المقصودة فى السياق وهى طرد البارمان من العمل .

6- التناص :

إن ما يجعل من التناص ملحماً غنائيا فى هذه الرواية ليس تقاطع النصوص وتنوعها فى الرواية ، وإنما الشعرية تتأتى من تطعيم الكاتب نصه بنصوص من التراث الشعرى كالكتاب المقدس والشعر العربى القديم ، هذا إضافة الى استدعاء شخصيات أدبية مشهورة بحسها الغنائى كالخيام وهنرى ميلر وكافكا .

---

[1] - فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم ، مصدر سابق ، ص 102.

[2] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 121.

[3] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص 124.

[4] - فاروق خورشيد:المصدر نفسه ،ص 125

[5] - فاروق خورشيد:المصدر نفسه ، ص138.

[6] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، 143.

[7] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، 144.

[8] - فاروق خورشيد:المصدر نفسه ، ص 148.

وفضلا عن ذلك تتعالق هذه الرواية بنص للمؤلف نفسه – وهو نوع من التناص يسميه النقـــاد بالتناص الداخلى – منشود ضمن مجموعة الكل باطل وهو قصة قصيرة بعنوان " الســـأم " إذن يأخـــذ التناص فى هذه الرواية ثلاثة أبعاد تسهم جميعاً فى شعرية الرواية .

البعد الأول : استدعاء نصوص من التراث القديم وهو قليل فى الرواية ، ولكن أهم ما يميزه غلبة النوع الشعرى على هذه النصوص فيما عدا نصين من التراث الدينى أحدهما من الحديث النبوى ، والثانى من العهد القديم ، فمن الحديث تأتى العبارة التالية على لسان نور البارمان " الخمر أم الكبـــائر ، لعـــن الله شاربها وجاملها وصانعها وساقيها "[1] ومن العهد القديم تأتى عبارة " كل الانهار تصب فى البحر ليس بملآن "[2] خلال منولوج مع صاحب القلم .

أما النصوص الشعرية فتأتى فى شكل بيت من الشعر أو جزء منه مختلطه بمنولوج الراوى فتأخذ بعداً إيقاعيا يعزو من غنائية السرد القصصى الى جانب إعطائه أى السرد بعداً دلاليا يوسع من فضاء المعنى ، كما نرى فى المثال التالى : "وما أبشع الكلمات المبتذلة تخرج من قلب سكران لتصب فى أذن سكرى ، لتصنع عيش سكير مريض ، طعامه الأفيون ، ويده ممسكه بعـــود ، والكلمـــات المتشـــابهة المريضة تخرج من شفتيه اليابستين عند ابتسامه يائسة لا تحيد .. ألا أيها الليل الطويل ألا انجلـــى "[3] فشطر بيت امرىء القيس يغزو من إيقاع المنولوج فى الوقت الذى يعد مفارقة لفظية بما لها من بعـــد مجازى مؤثر.

ومثله أيضا تضمن صاحب القلم حواره جزءاً من بيت شعر لأبى نواس :

– إذن اسقنى ودعنا نشرب حتى أرى الديك حماراً "([4])

ويأتى النص الشعرى أحيانا متخللة الفضاء السردى ، ليس من خلال منولوج الشخصية كما رأينا ، ولكن على لسان شخصية ثانوية فى السرد وكأن الشعر بمثابة الجوقة فى المسرح اليونانى .

" وصوت مخمور لرجل يلبس عمة وقفطانا ويصبح

– وكأس شربت على لذة .. وأخرى تداويت منهابها "([5])

ومثله أيضاً ، هذان البيتان على لسان أحد المعمين اللذين يسيران فى الطريق يرقبهما الشاويش إبراهيم ، وكأن الشعر هنا يأتى من ذاكرة الشاويش ؟إبراهيم :

" وصاح الأول بصوت مخمور متهدج

أيها السائل عن ديننا نحن على دين أبى شاكر

نشربها صرفا وممزوجة بالسخن أحيانا وبالفاتر "([6])

---

[1] – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم ، المصدر السابق ، ص 102.

[2] – – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 212.

[3] –فاروق خورشيد : المصدر نفسه ،ص 154.

[4] – فاروق خورشيد: ، المصدر السابق ، ص 169.

[5] – فاروق خورشيد: الصمدر نفسه ، ص 237.

[6] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، 246 .

أما البعدان الثانى والثالث (استدعاء أسماء شخصيات أدبية معروفة) والتعالق مع نص قصة السأم للكاتب – فسيهمان فى شعرية الرواية بشكل غير مباشر فشخصيات الخيام وهنرى ميلر وكافكا شخصيات أدبية معروفة يتميز إنتاجها الأدبى بارتفاع النبرتين الذاتية والغنائية ، وبالنسبة للتعالق النصى مع قصة " السأم " فتأتى الرواية لتعزيز محتوى هذه القصة الذى يشى به عنوانها، فضلاً عن التطابق بين القصة والرواية فى المكان حيث تدور الأحداث داخل بار وسط القاهرة .

7 – استخدام عناصر السيرة الذاتية والاستطراد

لا تخطىء العين حضور شخصية فاروق خورشيد فى الرواية ، فى الفصل أو القسم المعنون بـ " الرجل والقلم " ، فثمة شذرات كثيرة فى هذا الفصل تحضر فيه السيرة الذاتية له ، وحضور عناصر السيرة الذاتية يكسر من الابهام السردى ليعطى للقارىء فرصة لالتقاط الأنفاس وعقد المقارنة بين ما هو خيال ،وما هو واقع ، وكأننا بالشاعر يقدم لنا نفسه ، ويقول تأملوا قولى واستمتعوا بضنى ، غير أن حضور السير الذاتية ينجم عنه ، عنصر فنى يتعارض مع البناء السردى ، وهو الاستطراد ن فالراوى يستطرد من موقف الى آخر مادامت الأحداث تدور حول عمود الشخصية الروائية وهذا ما حدث فى هذا الفصل الذى كثرت فيه عناصر السيرة الذاتية للمؤلف ، إذ يعد بالمقارنة بالفصول الأخرى ، أطولها حيث يستغرق الصفحات من 151 الى 216 ، أى ست دستين صفحة ، على حين تستغرق الكلمة الأولى أربعين صفحة ، والثانية ثمان وعشرين صفحة ، والثالثة خمسا وثلاثين صفحة ، والرابعة أربعين صفحة ، والأخيرة اثنتين وأربعين صفحة.

وشذرات السيرة الذاتية تأخذ فى النص خطأ تاريخيا متنامياً تبدأ من مرحلة الطلب وتنتهى عند مرحلة النضج لدى خورشيد بوصفه كاتبا روائيا وإذاعياً معروفاً فأول هذه الشذرات (كان فى إجازته السنوية يعود من المنصورة ومن عند عمه والأرض الحلوة الى القاهرة وأمامه عام جديد وكلية الآداب وكتبه ودنياه "([1])

وعن مرحلة النضج نقرأ " الإذاعة تصر أن أكتب لها هذا الكلام الفارغ الملىء بالجمل الطنانة والذى يحكى عن أمجاد الكنافة والناس لا تسمع وأنا لا أريد أن تسمع ، بل أنا لا أريد أن اكتب ، ولكن لا بد من الفلوس "([2])

ويشير الكاتب الى رحلة قام بها الى بلاد أوربا فى الستينات " كتاباً كنا ومن تكون ؟ أصحاب الكلام؟ نرحل عبر العالم لنرى العالم ونعود على مصر بالرؤية ، تنسانا ولا ننساها ، رفقا بنا أبناء مصر .. رفقاً"([3])

ويبدو حضور شخصية خورشيد قويا بوصفه الكاتب الروائى فى الشذرة التالية :

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 167.

[2] – – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 179.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 198.

– الشعر أقرؤه واحبه .. أما الكتابة ، فأنا اكتب ، ولكن رحمة الله ابعدتنى عن كتابة الشعر ، وإلا كنت أصبت بالجنون من زمن "([1])

ونكتفى بالشذرات السابقة الدالة على حضور فعل السيرة الذاتية فى السرد بوصفها ملمحا غنائيا ، لنشير الى أن خورد يوظف هذا الحضور توظيفا فنيا يخدم البناء السردى باقدر الذى يؤكد فيه على المقوم الشعرى فى الرواية ، ونكتفى بمثال واحد هنا ، يقدم لنا خورشيد الشذرة التالية من سيرته الذاتية عندما كتب مقالا واستحسنه رئيس التحرير فنشره ونسه لنفسه " ورحلة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة ، وتلك الخطوة كانت وهو فى الفصل الثالث من دراسته الثانوية ، حين استخفه الموقف الوطنى فكتب مقالا ناريا وأرسله الى أحدى الجرائد الحزبية ، ونشر المقال كافتتاحية ، ولكن كافتتاحية عليها اسم رئيس التحرير "([2])

فهذه الشذرة التى تفسر لنا رد فعل الشخصية فيما بعد دخول الدهشورى زعيم الطلبه السابق ورئيس تحرير جريدة الحزب ، البار ، فهو نفسه الذى سرق مقاله .

" الدهشورى يا للأيام التى تدور بالدنيا كأنها لا تتحرك ، وألف جرس دق فى رأسه ، الدهشورى : وكأنما أعادته الكلمات الى كل ما فات الدهشورى رئيس التحرير الذى سرق مقاله ووضع اسمه فى صدره "([3])

إذن فحضور السيرة الذاتية يقوم بدور فى ترابط وتماسك البناء السردى ليحد من بنية الاستطراد التى أشرنا إليها سابقا .

8– استقلالية االفصول

يقسم خورشيد روايته الى كلمات ست ، واضعاً لكل كلمة عنوانا يعد بمثابةعتبة تدخلنا الى المحتوى ، فالكلمة الأولى (الرجل والعود) بطلها شخصية العواد عبدالفتاح ،والكلمة الثانية "الرجل والكاميرا) بطلها مخرج السينما العجوز ، وهكذا فى سائر الكلمات تشير كل كلمة الى شخصية ما ولما كانت هذه الشخصيات عرض علينا من الداخل أى من خلال تيار الوعى ولا يجمعها سوى مكان محدود وزمان أيضا محدود وزمان أيضا محدود هما البار وعدة ساعات من الليل ،فإن هذه الفصول تغلب عليها مقومات الاستقلال والانفصال على مقومات الاتحاد والترابط .

قد نبحث عن عنصر يربط بين هذه الفصول يتمثل فى المكان أو بعض الجمل الحوارية القليلة بين بعض الشخوص ، وقد نقول أن ترابط الرواية يتجلى فى حصر الشخصيات بين شخصيتى العواد الذى يغنى لهم والشاويش إبراهيم الذى يحرسهم ويحميهم من أنفسهم ، إلا أن مقومات الاستقلال بين الفصول تبدو أوضح واكثر تحكما فى بناء الرواية الذى نعتقد أنه أحد مقومات شعريتها .

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 200.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 172.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 174.

إن كل فصل أو كلمة من كلمات الرواية يصلح لأن يقرأ وحده بوصفه قصة قصيرة مكتملة البناء لها مقومات البناء القصصى ، فالبنية المهيمنة فى الرواية هى بنية التتجاور لابنية الترابط السببى ، مما يجعلها أقرب الى البناء الشعرى منها الى البناء السردى .

المحور الثانى : الزمن الميت وشعرية السيرة الروائية :

بينما يتركز حضور السيرة الذاتية أو شذرات من سيرة فاروق خورشيد فى الرواية السابقة (خمسة وسادسهم) فى الكلمة الخامسة (الرجل والقلم)- على أعتبارها احد مقومات أو ملامح الغنائية فيها- فإن حضور السيرة الذاتية فى " الزمن الميت " يشكل العنصر المهيمن فيها ، وهو ما لفت نظر كل من تناول هذه الرواية بالنقد أو التعليق ، ففى الكلمة المطبوعة على الغلاف الأخير للرواية نقرأ " هذا العمل الروائى تلتقى فيه الذات بالموضوع فى تلاحم كامل .. فعلى الرغم من أن التجربة الفنية هنا تجربة شخصية إلا أنها فى نفس الوقت تجربة عامة وموضوعية "([1]) فالتجربة فى الرواية تجربة شخصية ، أىأنها تمثل سيرة ذاتية للكاتب ، وقد لاحظ شكرى عياد أن بطل الرواية هو فاروق خورشيد نفسه " قد يزيد ارتباكنا ، ولا يخف ، حين نلاحظ أن الحدود تكاد تنمحى بين الكاتب فاروق خورشيد ، وبطل روايته ، فهذا البطل كاتب أيضا ، ومن الواضح أنه يعانى أزمة كالتى وصفها فى كتابيه " بين الأدب والصحافة " و " هموم كاتب العصر " ([2])

وربط أمين العيوطى بين الرواية وكتابة السيرة الذاتية ، لذلك اعتبرها امتداداً لتيار روائى ظهر مع نشأة الرواية فى الغرب والشرق ، وهو تيار الرواية الذى يعتمد على السيرة الذاتية أو الترجمة الشخصية كما هو الحال عند دانييل دينو وتشارلز ركنر ود.هـ لورنس وجيمس جويس فى الغرب وطه حسين وهيكل والعقاد والمازنى وتوفيق الحكيم فى الشرق ، غير أنها لم تتجاوز هذا النوع " وربما لا تندرج رواية " الزمن الميت " لفاروق خورشيد تحت هذا النوع ، لكنها شأنها شأن هذه الروايات تقوم على أساس تجربة ذاتية محددة"([3])

أما المؤلف – خورشيد – فيؤكد على حضور ذاته فى الرواية فيقول " هذا العمل بالذات – يقصد الزمن الميت – وعدة أعمال أخرى استطاعت أن تعبر عن لا أزمة الكاتب وحده ، وإنما أزمة المثقفين الذين عاشوا ضغوطا معينة فى مراحل سياسية معينة ، وقبل هذه الرواية كانت هناك روايتى " خمية وسادسهم " التى تكاد تنطبق على ظروف المثقفين فى الستينات ، أما هذه الرواية " الزمن الميت " فتنطبق على ظروف المثقفين بعد النكسة أو فى السبعينات "([4])

---

[1] – فاروق خورشيد: الزمن الميت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988، صفحة الغلاف الأخيرة .

[2] – شكرى محمد عياد ، هجاء الزمن الميت ، مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص 30.

[3] – أمين العيوطى: تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق خورشيد ، مرجع سابق ، ص 96.

[4] – من حوار مخطوط للكاتب مع الاذاعى رجب حسن .

وعلى الرغم من أن خورشيد يحاول فى الفقرة السابقة أن يوسع من مضمون الرواية لتعبر عن أزمة المثقفين بضمير الجمع فإن ذلك لا ينفى أن الرواية تعبر عن أزمته هو بوصفه مثقفاً وكاتبا فى السبعينات .

والذى يعنينا أن تلك الإشارات السابقة تؤكد على حضور السيرة الذاتية للكاتب فى الرواية حضوراً قوياً ، وهذا ما دفعنا الى اعتبار هذه الرواية شكلا روائيا مميزا ، يمكن أن نسميه مع الباحث العراقى عبدالله ابراهيم سير روائية و " هى نوع من السرد الكثيف الذى يتقابل فيه الراوى والروائى ويندرجان معاً فى تداخل مستمر ولا نهائى ، يكون الروائى مصدراً لتخيلات الروای الكيان الجسدى والنفسى والذهنى للروائى وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها وكل وجوهها دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة ، ولا الإنقطاع التخيلى عنها ، وبشكل من الأشكال فإن السيرة الروائية هى سرد ذاتى مباشر حتى لو استعان الراوى بالصيغ الموضوعية ، هنالك باستمرار ، خرق لتجربة الذاتية ، إذ يمارس الإغواء فعله دول موارية فى نوع من الكشف الداخلى الجرىء النادر "([1])

والتعريف السابق للسيرة الذاتية الروائية على طوله يؤكد على مقومين أساسين لهذا الشكل الأدبى ، الأول الجمع بين خصائص السيرة الذاتية والرواية ، والثانى التأكيد على حضور الصيغة الغنائية (الشعرية) فى السرد التى تظهر فى التماهى بين الراوى والروائى .

على أن هذين المقمين معاً يؤكدان أيضا على انتماء هذه الرواية (الزمن الميت) الى الرواية الشعرية ، وقد أفضت بنا القراءة المتانية لهذا العمل الى اكتشاف مقومات أو ملامح شعرية مميزة لهذا العمل فضلا عن المقومات الغنائية الأخرى التى تتقاطع مع الرواية الشعرية عامة ومع مقومات الرواية السابقة " خمسة وسادسهم " خاصة ، وقد حصرناها فى النقاط التالية :

1- اعتماد اسلوب السرد الذاتى عبر رؤية داخلية .
2- كثافة السرد .
3- حضور السيرة الذاتية .
4- التوارى الخبر ى(أو تفتيت الحدث)
5- شعرية الجمل .
6- توظيف تكنيكات تيار الوعى .
7- جدلية التناص .

1) اعتماد اسلوب السرد الذاتى عبر رؤية داخلية :

يميز الشكلانى الروسى " توماتشفكسى " بين نمطين من السرد " سرد موضوعى"(Objectif) وسرد ذاتى (Subjectif) " ففى نظام السرد الموضوعى يكون الكاتب مطلعا على كل شىء حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما نظام السرد الذتى فأننا نتبع الحكى من خلال عينى الراوى (أو طرف مستمع)

[1] – عبدالله ابراهيم السيرة الروائية ، إشكالية النوع والتهجين السردى ، مجلة نزوى ، العدد الرابع عشر، ابريل ، 1998 ، ص 17 .

متوفرين على تفسير لكل خبر ، متى وكيف عرفه الراوى (أو المستمع نفسه) "[1] ويرتبط السرد الذاتى بالرؤية الداخلية حيث تروى الأحداث من وجهة نظر شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة فيها ، ويطلق جيرار جنيت على الرؤية الداخلية البؤرة الداخلية وهى تنقسم عنده الى :

" أ- بؤرة ثابتة ، حيث يمر كل شيء فى الرواية عبر شخصية واحدة .

ب- بؤرة متغيرة ، أى التى تمر عبر عدة شخصيات ومثالها قصة مدام بوفارى حيث تمر البؤرة أولاً عبر (شارل) ثم (إما) ثم (شارل) مرة أخرى .

ج- البؤرة المتعددة ، كما فى القصص المبينة على رسائل حيث تبرز نفس الحادثة الى الوجود عدة مرات ، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات "[2]

ويوقم السرد فى " الزمن الميت " من خلال بؤرة سرد داخلية ثابته إذ أن الأحداث جميعاً تمر عبر شخصية واحدة ، من بداية الأحداث الى نهايتها ، هذه الشخصية هى الروای نفسه ، بطل الرواية ، ذلك المثقف أو الكاتب الذى يتهم بتهمة ما ، لا نعرف نتيجة غلبة المنولوجات والتأملات النفسية طبيعة هذه التهمة ، ثم يعرض للتفتيش الدقيق ، ثم التحقيق ، والأحداث لا تعرض أمامنا مباشرة ، ولكنها تأتينا عبر وعى شخصية البطل ، فنحن لا نحس إلا بمعاناة هذه الشخصية عبر مراحل التهمة والتفتيش والتحقيق أما فى الصدى أو ختام الرواية والذى يستغرق الصفحات من (318 – 357) فيكون عبر رحلة فى الجحيم أو الزمن المين ، بمثابة الضدى للأحداث السابقة .

والذى يعنينا هنا فى استخدام الكاتب لأسلوب السرد الذاتى عبر بؤرة سرد داخلية ثابتة ، أن هذه التقنية السردية (السرد الذاتى والبؤرة الداخلية) تعد أبرز المقومات التى فرضت الأسلوب الغنائى على الرواية ، إذ يغلب الخطاب الشعرى على البناء السردى مما كان له تأثيره المباشر فى انفراط عقدة الحبكة وشعرية الجملة وكثافة السرد وغيرها من المقومات التى نعرض لها بالتفصيل فى الفقرات التالية .

2- كثافة السرد :

" لقد كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد :سرد شفاف وسرد كثيف ، فحينما يختفى السرد ويتوارى الى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية ، يظهر السرد الشفاف الذى يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقة بوجود الوسيط السردى ، أما حين يشير الراوى الى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً أو مبتكرا للحكاية ، فإن المتلقى لا يندمج مع الأحداث ولا تتحقق واقعية الحكاية ، إنما يتمزق الإيهام وتتكسر مقوماته ، فالراوى يتدخل متحدثا عن نفسه وعن دوره مبدا ملاحظات حول كل شيء ، وهنا يظهر السرد الكثيف "[3]

---

[1] – بوريس إيخنباوم وآخرون: نظرية المنهج الشكلى ، نصوص الشكلانين الروس ، مرجع سابق، ط ،1982، ص 189.

[2] – السيد إبراهيم: نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة، دار قباء والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ،ص 145، 146.

[3] – عبدالله ابراهيم : الراوية العربية والسرد الكثيف ، تجربة مؤنس الرزازنموذجا ، مجلة علامات فى النقد ، ج27، مج 27 ،النادى الأدبى الثقافى بجدة ، مارس 1998، ص. 104 ، 105

والسرد الكثيف هو الضرب السائد عند خورشيد فى " الزمن الميت " وتتبدى مظاهره فى توجيه الخطاب المباشر الى القارىء أو المستمع ولعل ذلك بتأثير السير الشعبية التى انغمس المؤلف فى دراستها ولا يزال ، فالراوى فى بداية كل قسم من أقسام الرواية الخمسة (البدء – الاتهام – النتفتيش – التحقيق – الصدى) نجده يوجه خطاباً مباشراً للقارىء أو المستمع الموجه له الخطاب مثل قوله فى القسم الأول :" وحكايتنا الليلة يا رفاق حكاية تمت فى ضياع أعنى أن ناسها ضياع وأحداثها ضياع .. أما زلتم تريدون معرفة الحكاية يا مسيجاً من ضياع "([1])

وفى القسم الثالنى نقرأ " اسمعوا حكايتى إذن .. أم أنتم لا تسمعونها يا من لا يسمعون سوى صوت الصمت "([2]) والخطاب هنا يأخذ صيغة الهجاء وهى صيغة غنائية لها عمقها التراثى تتطلب مستمعاً وشهودا معاً ، كما نرى فى قصائد الهجاء فى الشعر العربى القديم ، وهذا الخطاب الهجائى تزداد حدته كلما تقدمنا فى الرواية ففى القسم الثالث (التفتيش) تعلو نبرة الهجاء حيث يقول الراوى " وحكايتى الليله حكايه هذه الكراهية ، أتسمعون حكايتى يا من تعيشون داخل سور من الكراهية ... الكراهية ذادكم ، الكراهية رفيقة طريقكم ،والكراهية شواهد قبوركم "([3])

والى جانب حدة الهجاء فى هذا الخطاب المباشر نجد اتساع هذا الخطاب فى القسمين الأخيرين مما يعزز الصيغة الغنائية فى السرد حيث ينكسر الايهام السردى ونشعر بحضور المؤلف /الراوى الذى يحول دون الاندماج فى الحدث الروائى ، غير أن كسر الإيهام السدرى يتحقق بصورة كبيرة فى القسم الأخير (الصدى) ، إذ يتكرر خطاب الراوى المباشر الى القارىء أو المستمع تسعاً وعشرين مرة ،والخطاب يأتى من خلال عبارات قصيرة تتصدرها جملة " أقول لكم " أو قلت لكم" ،" لحظة يا أصدقاء" وغيرها من العبارات التى تشير الى توجيه الخطاب الى مستمع حاضر أمام الراوى مثال ذلك:

" قلت لكم يا أصدقاء أننى أجلس أمامى كأس من دم لا يتجلط أشرب منه ولا ينتهى وفخذ امرأة هى عشيقتى آكل منه ولا ينتهى "([4])

وعلى الرغم من تكرار مثل هذا الخطاب فى هذا القسم ، فإن ذلك لم يؤثر على تدفق السرد ، بل ساعد على سرعة تدفقه ،وقد لعبت هذه العبارات الخطابية دوراً كبيراً فى تماسك السرد وربط هذا القسم بأقسام الرواية السابقة ، فكان فعلاً بمثابة الصدى لهذه الأقسام .

– ويأتى فى المرتبة الثانية بعد خطاب الراوى المباشر ابتداء أقسام الرواية بعبارات تقريرية تأخذ صيغة الأمثولة أو الكلام الحكيم ، وهى عبارات لا تنتمى الى راو معين أو الى الكلف ، إن هذه العبارات تشبه الى حد كبير مطالع القصائد فى الشعر العربى القديم حيث تلعب دوراً فى تشكيل

[1] – فاروق خورشد : مصدر سابق ، ص7 .

[2] فاروق خورشد: المصدر سابق ، ص 14.

[3] – فاروق خورشد : المصدر السابق ، ص 103 .

[4] –فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 325.

المغزى الكلى للقصيدة ، وهى هنا تلعب الدور نفسه الى جانب كونها مظهراً من مظاهر كثافة السرد يميل به نحو الأسلوب الغنائى : يبدأ القسم الأول (البدء) بالعبارة التالية :

" حيث يتحدد وجود الإنسان ، حيث يبرز كيان الإنسان ، حيث تولد الكلمة التى تخلق إنسانا وتميت إنسانا ، تبدأ الحياة وتموت ، وحين يموت الكون ، لا يبقى إلا الضياع "([1]) .

ويبدأ القسم الثانى (الإتهام) بالعبارة التالية :

" الصمت قائم وحده ، وكل شىء زال ويرول ، فالكل زال ويزول ، فلكل هالك ولايبقى بعد هلاك الكل الا الصمت ، أنفاسنا حين تخرج من صدورنا تفقد دفأها ..وتفقد دفأها ..وتفقد كل ما عرفته من أسرار همسات قلوبنا ،وكل ما سمعته من صرخات وعذابات نفوسنا الأسيانة ، وتذوب فى دنيا من الصمت الثيل الهامد الخامد "([2])

وهكذا نجد مثل هذه المطالع فى الأقسام الثلاثة الأخيرة ، ويكفى أن نستشهد بمثال واحد على ارتباط هذه المطالع بالمحتوى السردى ، إذ يأتى به الراوى / المؤلف كمؤشر على مضمون محتوى القسم الذى تبدأ به ، فالمؤلف يحاول أن يجدد لهذه المطالع وظيفة سردية ، فالقسم الثالث على سبيل المثال تتصدره العبارة التالية :

" حين يموت الحب يموت كل شىء ولا تبقى إلا الكراهية .. ومن الكراهية العميقة المرة يتولد الحقد ، والحقد حين يولد يموت حوله كل نبت أخضر كل نغم حلو ، كل نسيم نظيف ،فالحقد حين يلوث القلوب يميتها فتتعفن ومن عفن القلوب الميتة يتولد ألف إثم وإثم ، فالنبض كراهية ، ودفق الدماء كراهية ،وزفير الأنفاس المضطربة فى الرئتين كراهية "([3])

تدور العبارة حول معنى واحد يتكرر بلفظ هو الكراهية ، وهى تأتى فى مقابل الحب الذى مات ، إن هذه الكراهية هى التى دفعت بالسلطة الى إرسال المفتش الى البطل ، وهى التى دفعت بالمرأة الى خيانته ، وهى التى دفعت بالسلطة الى قتل ابن المقفع ورمى يونس فى البحر ، واتهام اخناتون بأنه أنثى ، والخلاصة أن الكراهية أو موت الحب هما سبب تعاسة بطلنا / الكاتب المثقف.

- وثالث المظاهر اللافتة فى كثافة السرد فى " الزمن الميت " كثرة المنولوجات السردية سواء أكانت طويلة أم قصيرة فهى فى الحالتين تعكر صفو سير الأحداث الذى نلمسه فى السرد الشفيف ، والأمثلة هنا كثيرة ، إذ لا يخلو قسم من أقسام الرواية من هذه المنولوجات ، عدا القسم الأول أقصر الأقسام فى الرواية ، إذ لا يتيح حجمه المحدود فرصة لذلك ، على أن اللافت للنظر أيضا أن الكثير من هذه المنولوجات يأتى فى القسم الثالث (التفتيش) على حين يقل فى الأقسام الأخرى ، وخير مثال لذلك المنولوج التالى :

---

[1] – فارق خورشيد: المصدر السابق ، ص 7

[2] – فارق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 14.

[3] – فارق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 103 .

- " يا ذئبة ارقصى على نعشى وارقصى ، ارقصى واسكرى على نعشى يا ذئبة الفؤاد والمخاب ، يا من تحب بنصفها الأسفل ، يا من تعيش لنصفها الأسفل ، أرقصى ونوحى حمامة مذبوحة على مذبح رغبتك التى لا ترتوى .. غداً ينحنى الدود احتراماً لأجسادنا وهو يلتهمها داخل القبر ، أما اليوم فجودى بفجرك ، عيشى فى عبثك ، عيشى فاليوم لك ، خير وتعاسة ورجال حمقى ألهبت أرواحهم الخمر ، فنسوا أنك لست ملكا لهم .. " ([1])

والمنولوج طويل نكتفى منه بالمقطع السابق ، الذى يمكن أن تفهم منه موقف الراوى من المرأة التى خانته مع المفتش ورجليه ، فما هى الا ذئبة باعت نفسها فى لحظة سكر مع رجال حمقى ، ومعنى هذا أن هذه المنولوجات تقوم بوظيفة مزدوجة ، إذ هى فى الوقت الذى لا تتخلى فيه عن وظيفتها الشعرية ، تخدم البنية السردية فهى تكشف لنا باطن الشخصية وتشى بموقفها من الشخصيات الأخرى وهذا بدوره يذكى الصراع الدرامى فى الرواية .

وهذا المظهر من مظاهر الكثافة يقابله تقنيه سردية تدعم كثافة السرد وهى قطع المنولوج الغنائى ، بعبارة تقديرية لا تنتمى الى الراوى أو بعبارة خبرية تناصية تنتمى الى نص آخر يقع خارج البناء السردى ومثال ذلك هذا المنولوج على لسان الروای يتبعه مباشرة عبارة يضعها المؤلف بين قوسين على اعتبار أنها آتية من خارج النص .

" يا ثعبان لا تلتو فرأسك فى فمى ألوكه وأمضغه والتقمة حين أشاء ، يا عوج لا ترفع يدك ، يدك المقهورة أمام وجودى ، فلا أنا جبل ولا أنا وار ولا أنا غابة ، إنما انا كلمة ، ووجودك الفحل لا يعنى أى شىء عندى ، فأنا أصونه كلمات وألفه كلمات .. ثم أرسله الى الناس كلمات يسمعونها ويقرؤنها ويرددونها ، وأنا بعيد عنك ، ولا يبهرنى صوتك العريض ولا ترجنى وقع أقدامك الغليظة ، ولا تخيفنى إيماءات يديك الكبيرتين ولا تقهرنى نظرات عينيك الواسعتين .. فأنا منك بمنجاة .. أنا منك بمنجاه .. التقطك من الكلام ، ممن سبقوا ، لأصوغك حكايات لأقلام من سيأتون وتنتقل من سن قلم الى سن قلم .. وتكبر مع الأيام ومع قطرات الحبر المسكوبة ومع تعاسات أصحاب الكلام ، يخفوق تعاستهم وخوفهم وحبهم ووجودهم وراء ذراعيك ، ساقيك ، قدميك ، أخمصيك ، وراء ما تبقى من وجودك فوق أسنة الأقلام .

(فسيح يونس وهو فى بطن الحوت فسمعت الملائكة تسبيحه فقالوا ربنا أنا نسمع صوتا ضعيفاً معروفاً بأرض مجهولة ، قال ذلك عبدى يونس عصانى فحبسته فى بطن الحوت فى البحر ، فقالوا العبد الصالح الذى كان يصعد لك لك منه فى كل يوم وليلة عمل صالح ، قال نعم) "([2])

إن الكثافة السردية هنا لا تنبع من قطع سير الأحداث بواسطة المنولوج ، ولكن تنبع بصورة أوضح من التقابل بين ضمير المخاطب فى المنولوج وضمير الغائب فى العبارة التناصية ، تنبع من التضاد بين الإنشائى (المنولوج) والخبرى (التناص) .

---

[1] – فاروق خورشد: المصدر السابق ، ص 130.

[2] – فاروق خورشد : المصدر السابق ، ص 127-128.

3- حضور السيرة الذاتية

أشرنا من قبل الى التفاف النقاد الى علاقة " الزمن الميت " بشخصية فاروق خورشيد ، وسنبحث هنا ، مظاهر حضور سيرة فاروق خورشيد فى الرواية بوصفها مقوماً من مقومات الرواية الشعرية ، وكنا قد أطلقنا على هذه الرواية مصطلح " سيرة روائية " وقلنا أن عنصر السيرة هو العنصر المهيمن .

وتأتى هيمنة عنصر السيرة الذاتية من أن الرواية بكل أحداثها وشخوصها مبينة على حدث بسيط تعرض له فاروق خورشيد وهو باختصار اتهامه أثناء عمله فى الإذاعة بمعاواة السلطة ، ثم تعرضه للنقل من الإذاعة الى وزارة الشئون الجتماعية حيث خرج منها الى المعاش عام 1983 ، ولأن التهمة باطله؛ فقد رفع دعوى على الحكومة وكسب القضية ولكن ذلك لم يتم إلا بعد سنوات طويلة حيث كان على وشك الإحالة الى المعاش ، من هذا الحادث بنى خورشيد رواية الزمن الميت على ثلاثة أقسام الأول الاتهام والثانى التفنيش والثالث التحقيق ، ويسبق هذه الأقسام قسم قصير ويعد بمثابة المقدمة ، وتختم الرواية بقسم قصير نسبيا هو الصدى ، أى أن الحدث الرئيسى فى الرواية المأخوذ عن سيرة الكاتب الذاتية ينحصر فى الأقسام من الثانى الى الرابع (الاتهام – التفتيش – التحقيق) ، ولذلك سنجد أن شذرات من سيرة الكاتب لا تظهر إلا فى هذه الأقسام .

وخورشيد فى الواقع وظف هذه الشذرات توظيفا فنيا بحيث لا يلحظها إلا من عرف الكاتب شخصيا أو قرأ بعض أعماله ، لكن الرواية فى النهاية تأخذ طابع السيرة الذاتية من حيث تركيزها على شخصية واحدة ، هى شخصية الراوى الذى نعرف من الأحداث أنه كاتب وإنه يشبه الى حد كبير فاروق خورشيد .

يحرص خورشيد على أن تكون الإشارة الى سيرته الذاتية إشارة خفية إذ تأتى الإشارة الى التهم التى التهم التى اتهم بها على لسان صديق له :

" الصديق كانت عيناه حزينتين وهو يظهر بهما الى ويقول :

- يا صديقى .. لا تبتئس .. أنت تحب الحياة وقد أعطيتها كل ما عندك ، ولن تبخل عليك الحياة بمثل ما اعطيت .. إنها أزمة وتزول ، يكفى أن تعرف أن أحداً لا يصدق كل هذا الهراء الذى تقوله الجرائد ، ولكن ما يحير يا صديقى هو هذه الجرائد ، كيف تكتب ما ليس صدقا .. هل هذا معقول .. ولكننا نعرفك ، أنت تعرف أننا نعرفك ، نعرف أن أى شىء يمكن أن يقال عنك إلا مسألة أعنى .. حكاية .. أقصد .. قضية الفلوس هذه ..لا..لا.. هذا كثير .. حتى لو كتبت الجرائد فى صفحاتها الأولى كما كتبت بالفعل فان أحد لا يمكن أن يصدق .. لا بد أن هناك خللا ما .. أحدهم لا شك يحقد عليك بشدة ، ولا بد أن يكون أحدهم هذا له علاقة وطيدة بالجرائد "([1])

[1] – فاروق خورشد: المصدر السابق ، ص 23.

فالإشارة الى التهمة هنا تأتى من خلال حوار على لسان الصديق فهى جزء من البناء السردى ، وينوع خورشيد فى توظيف هذه الشذرات ، فالإشارة الثانية تأتى عبر تقنية سردية أخرى وهى مذكرات ابن الراوى

" كتب ابنى فى كراسة مذكراته :

ليس من الممكن أن نتحمل ونحن صغار هذا الحزن ، أمى بائسة حزينة ، عيناها تدمعان دائماً ، وأبى لا ينام .. قالوا له أنت سرقت شيئاً .. وهو لا يدرى ما الذى سرق ، طوال الليل يدخن ، وعند الفجر يجلس فى الشرفة وحيداً .."([1])

وتأتى الشذرة الثالثة عبر حوار بين الراوى وابنته ينتهى نهاية رمزية دون أن نعرف حقيقة هذه التهمة :

" جاءت ابنتى من المدرسة باكية وقالت :

- لن أذهب الى المدرسة ..
- طيب .. ولكن لماذا ؟
- سألنى مدرس الدين أمام التلميذات يا بابا وقال : هل بابا لص ؟
- وماذا قلت يا بابا
- لا أعرف فقط بكيت يا بابا قل لى .
- الكل مات .. الكل باطل .. باطل الأباطيل ، الكل باطل وقبض الريح "([2])

وتتكرر الشذرة السابقة عبر المنولوج الداخلى للراوى صفحة 83 ، على حين تتكرر الشذرة الأولى فى صفحة 84 .

وإذا كانت الشذرات مكثفة فى القسم الثانى (الاتهام) حيت تتكرر ست مرات فإنها تقل فى القسمين التاليين وتصير غامضة أيضا ، أما القسم الخير (الصدى) فإنه يخلو من هذه الشذرات ، فثمة أربعة شذرات فى القسم الثالث (التفتيش) وثلاثة فى القسم الرابع ، وتشترك الشذرات فى هذين القسمين فى شىء واحد هو عدم المباشرة ، ولكن يفهم منها أنها تخص فاروق خورشيد الروائى ، وسنكتفى بمثال واحد من كل قسم ففى القسم الثالث (التفتيش)

" وعاد الصوت المخنث يقول :

- فتشناك ، وانت غير مرتب ، مرة يونس بنى متى ، ومرة عوج بن عنق ، ومرة محمد فهمى ، ومرة أحمد شوقى ، ومرة ديستوفسكى ، ومرة هنرى ميللر ومرة البير كامى .. شى غير مرتب ، عوج بن عنق ، والحوت ، وكافكا والمازنى وأبو نواس ، لم تفهم شيئاً كل هذا فيك ، أين أنت..؟"([3])

---

[1] – فاروق خوشد: المصدر السابق ، ص 24

[2] – فاروق خوشد: المصدر نفسه ، ص26،27.

[3] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 133.

فالخشصيات التى وردت فى العبارة السابقة على لسان صاحب الصوت المخنث (المفتش) هى مكونات شخصية خورشيد الثقافية ، التى جعلته كاتبا ، ففيه شيء من كل شخصية ذكرت هنا .

وفى القسم الرابع (التحقيق) ، تأتى إشارة الى شخصية فاروق خورشيد بوصفه كاتبا على لسان صديقه المحقق ، بعد أن سقط مغشياً عليه فى مكتبه .

" أبداً ، الأدباء والفنانون دائماً ضيقوا الصدر ، لا يحتملون مكاتبنا .. والآن انصرفوا "([1])

إن هذه الشذرات وهى تتوزع على الأقسام الرئيسية فى الرواية تؤكد على هيمنة عنصر السيرة الذاتية غير أن الكاتب استطاع أن يجعل البناء السردى يمتص هذه السيرة فلا تبدو كنتوءات خارجية فى جسد السرد أو أستطرادات سردية تعمل على ترهل البناء السردى ، وهو ما يفشل فى تحقيقه كثير من الكتاب الذين وظفوا السيرة الذاتية فى الرواية .

وتتحقق الشعرية عبر السيرة الذاتية من خلال صهر عنصر السيرة فنيا فى السرد مما يدفع المتلقى اىل شحذ الوعى والقيام بعمل مقارنة بين الواقعى والتخيلى فى الرواية .

5- التوارى الخبرى (أو تفتيت الحدث) :

تطلق الناقدة فريال جبورى غزول على ظاهرة تفتت الحدث وصعوبة تلخيص الأحداث فى الرواية، فتقول فى معرض تحليلها لروايات محمود المسعدى وإدوار الخراط وإدريس الخورى " إن أول ما يسترعى انتباهنا فى هذه الروايات هو أنه على الرغم من وجود حكاية ما ، أى تحول على محور الزمن ، فإن هذه الحكاية زئبقية ، هلامية ، غامضة ، يصعب الإمساك بها ، وكلما حاولنا تلخيص الرواية وما يحدث فيها أفلتت من يدنا واستعصى الأمر علينا أوكاد ، مع العلم أننا كقراء لا نشك فى وجود الجانب الخبرى من الرواى ولا ننكره "([2]) وهو ما نجده بصورة أكثر وضوحاً فى رواية " الزمن الميت " حيث يتوارى الحدث الرئيسى فى صورة شذرات متفرقة عبر الصفحات الأخيرة من كل قسم من أقسام الرواية على حين تكون الغلبة للمنولوجات الداخلية والخارجية للراوى / البطل هذا بالإضافة الى استدعاء شخصيات وأحداث من ذاكرة الراوى تبدو فى الظاهر لا علاقة لها بالحدث الرئيسى .

ففى القسم الأول (البدء) (7 – 13) لا نعثر على حدث واضح ، أو بداية لحدث يمكن أن يمتد سوى إشارة فى نهاية القسم الى أن هناك امرأة مع الراوى .

أما فى القسم الثانى (الإتهام) (14–102) فيتوارى الحدث الرئيسى تماماً ولا يظهر إلا فى نهاية القسم عندما يدخل المفتش ورجليه على البطل / الراوى الشقة ليخبره أن لديه أمراً بالتفتيش

"– لدينا أمر بالتفتيش .. تسمح

[1] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص 311.

[2] – فريال جبورى غزول: الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة ، مرجع سابق ، ص 232.

وأومأت برأسى وتنحيت فدخل هو والرجلان ، أعنى دخلوا ، وضحكت المرأة ضحة دقيقة ملتوبة صفعيقة .. وعلى فمه ابتسامه صفراء لزجة .. وقلبى تعصره د قاسية ، وفى فمى طعم مرارة ، وأذنى توجعنى وهمست فى تخازل أليم مر

- تفضل .. "([1])

- ففى التسعين صفحة التىيستغرقها القسم الثانى نجد أن الحدث الخارجى (الرئيسى) فى الرواية يأخذ الصفحات الأربع الأخيرة من "(99 – 102) حيث تنبه المرأة الراوى / البطل الى أن هناك طرق على الباب وعند ذلك يدخل المفتش ورجليه كما أشرنا آنفا ، على حين تخصص بقية الصفحات الى منولوجات الراوى وتداعيات ذاكرته التى تتمثل فى شذرات من سيرته الذاتية وموقفه من الأحداث السياسية وغيرها ، إنها باختصار شتات من الأحداث والحوارات والنثر الشعرى مصدرها ذات الراوى ، فخيط البناء السرد يبدأ من الداخل وينتهى الى الخارج وربما كان هذا أحد عوامل تماسك البناء السردى فى الرواية .

وفى القسم الثالث (التفتيش) يبرز الحدث الرئيسى فى بدايته حيث المرأة فى الحمام أثناء وجود المفتشين ، تطلب المنشفة من الراوى / البطل ، فيعطيها لها ، تبدأ بعد ذلك منولوجات الراوى وتداعياته الذهنية التى تستمر طوال هذا القسم وإن ظهر الحدث الرئيسى بين الحين والآخر ، ولكنه يظهر كأنه جزء من المنولوج الداخلى .

" وأوجعتنى عينى فأغلقتها ثم فتحتها ، وأنثال منها ماء حول جفنى وعلى وجتنى .

وهمس صوت مخنث خبي

-ثم ماذا

وانقسمت عيناى وأنا أنظر وسط (اللمبة) الكهربائية المنيره وسط الحجرة فى عينى الرفيع صاح القميص الملون والبنطلون المحذق والسلسلة المتحركة لا تريم وعاد الصوت الخنث يهمس :

- ثم ماذا ؟ قل لنا .. ثم ماذا .. ثم ماذا ؟ "([2])

فالراوى وهو يصف المفتش فى الفقرة السابقة ، يصفه وهو لايكاد يفيق من ذهوله وانسجمه الى داخل اته ، وقد نجد إشارات بين الحين والآخر لأحداث خارجية كصوت الترام والمرأة تسب زوجها فى الشقة السفلى ،ولكن ذلك لا يخدم الحدث الرئيسى بقدر ما يقيم توازنا بين الأحداث الداخلية والأحداث الخارجية ومحاولة إيقاف التدفق الغنائى للسرد ، وتستمر الهيمنة للأحداث الداخلية طوال هذا القسم الى أن تعود الى الحدث الرئيسى فى نهايته عندما يخبرنا الراوى بموعد التحقيق معه فى الغد

" وانهار جسدى فسقطت فوق الأرض اللزجة ، تحوطنى رائحة العفن وألم الصمت ، وأمامى كانت ورقة صغيرة ملتصقة بمسمار ببقايا المكتب .. وكانت تقول :

---

[1] – فاروق خورشد: الزمن الميت ، مصدر سابق ، ص 102.

[2] –فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 132.

- غداً موعدك مع المحقق .. ينتظرك فى العاشرة صباحاً فى مكتبه .. ودارات الكلمات ثم دارت .. ثم لم أعد أراها ."([1])

فالحدث الرئيسى يظهر فى بداية القسم ونهايته بصورة واضحة ، على يعتمد الباقى منه على تداعيات الراوى الذهنية التى يتخللها فى بعض الأحيان الإشارة الى الحدث الرئيسى والواقع الخارجى .

وفى القسم الرابع (التحقيق) يقيم خورشيد توازنا بين الأحداث الداخلية والخارجية ، إذ يبرز الحدث الرئيسى ويتنامى بصورة واضحة ، فنتابع الراوى / البطل فى رحلته من بيته الى المحققين الأول والثانى والثالث لتنتهى الأحداث الرئيسية ويتم البناء السردى تقريبا ، ونقول تقريبا لأن القسم الأخير يمكن أن نعده خارج الأحداث أو تعليق على الحداث .

فالنقطة التى تنتهى عندها الأحداث ونشعر فيها بخلاص البطل ،تأتى عندما يخبره المحقق الأخير ، أن ما يحدث معه مجرد لعبة، وأن عليه ألا يستجيب الى أى استدعاء جديد للتحقيق .

"–انصرف

- والتحقيق ؟
- لا تستجيب لأى استدعاء جديد
- يعنى
- أبداً هى لعبة لا تقع فيها
- كيف تقول هذا .. ؟
- اذكر دمنهور
- وعدك ؟
- مكفوا .."([2])

وإذا كان خورشيد قد أقام توازنا بين الداخلى (الشعرى) والخارجى من الأحداث (السردى) فإن هذا التوازن يختل فى القسم الأخير (الصدى) حيث يأخنا الراوى /البطل فى رحلة حيالية داخل عالم الموتى من خلال الخطاب المباشر الى القارىء عن شخصيات تبدو أقرب الى الرموز فهناك شخصية الكاتب وهو الراوى نفسه ، وهناك شخصية الحاكم الزعيم وهناك شخصية رجل الدين ويمثله نصر الدين خوجا أوجحا وهناك شخصية المرأة وهى ترمز الى الدنيا او الخيانة أو السلطة نفسها التى يتقرب إليها الجميع ويقاتلون من أجلها .

إن خورشيد يعالج ظاهرة التوارى الخبرى أو تفتت الأحداث يتقسيم الرواية الى أقسام واضعاً عنوانا دالاً لكل قسم ، حيث يفضىكل قسم الى الآخر ويرتبط به ولو فى العنوان على الأقل ، ففى (البدء) لا شىء غير المرأة والرجل فى غرفة واحدة وفى (الاتهام) نجد أن المرأة أحد أسباب الاتهام فهى الواشية ، وفى التفتيش يفتش الراوى ليحال الى التحقيق الذى ينتهى بنفى التهمة ، أما (الصدى)

[1] – فاروق خورشد : المصدر السابق ، ص 214

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 315.

فيكون انعكاس لكل ما سبق ، إذ ان المشكلة كلها تتلخص فى علاقة المثقف بالسلطة السياسية والدينية فحيث تتعاون السلطتان الدينية والسياسة يهان المثقف أما المرأة فتمثل الوقود الذى يشعل هذا الصراع بين جميع الأطراف .

6- شعرية الجمل :

تتدلع فى لغة الراوى دهافة خاصة تتولد من جملة من الوسائل التى تكفل للنثر نشاطا جماليا تبدو فيه الجملة السردية أقرب الى الشعر الغنائى حيث التصوير المجازى والثراء الصوتى والإيقاع والألفاظ الموحية .

ويعد المجاز أبرز الوسائل التى يعتمد عليها الكاتب فى لغته ، سواء فى وضفه الخارجى للأحداث والشخوص أم فى منولوجاته الذاتية أو تداعياته الذهنية ، ففى بداية الرواية يصور لنا الراوى الحياة وقت الصبح ، ويصف نفسه ، فيقول :

" الصبح ألتهب بأنفاس شمس ضاحية فأكل كتفى وألهب أذنى اليمنى ، وأنا ساكن الى جوار النافذة لا أتحرك ولا أريم .. دودة تتحرك وتقف ونتثاءب وتتكلم فى بحر من عدم "([1])

فالصبح التهب ، والشمس ذات أنفاس ، والصبح يأكل كتفه ، أما الراوى فدودة تتحرك أو تقف فى بحر من العدم فالصور المجازية تتوالى فى العبارة لتنقلنا الى فضاء المعنى المجازى الواسع ، تاركه أثرها الواضح الذى لا يمحى من الذهن إذ تتجمع خيوط الدلالة فى كلمتين شدة الحرارة ، والسأم وقد أكتفينا بالمثال السابق .

ونقرأ مثل هذا التصوير المجازى أيضا فى تداعيات الراوى الذهنية ، فعند صعوده فوق السلم الى امحقق الأخير تسدعى ذاكرته المشهد التالى :

" وعند حافة السلم جلس الفتى ، عريضا وسيما ، فى عينيه حزن غريب ، وفى وجهه النبيل هزمة وعند عينيه المحموتين دموع ، ويده تطبق على يد الفتاه كانت حلوة ، حلوة فى عينيها نقاء قطرات الندى عند صباح مشرق ، وفى عينيها نظرة مشوقة للحبيب العاجز المحطم الجالس كالكومة وسط ردائه اللامع عند قدمى السلمة وسط البسطة الممتدة ، وفى ذمة شفتيها الحمراوين الحلوتين وعد ببكاء ووعد بحزن دفين دائم ، ووعد بحب مقيم مجهض ..."([2])

ويكمن الثراء الصوتى المشكل لشعرية الجملة فى الرواية فى تكرار الحرف واللفظ فيتولد عنه جرس يسهم فى بروز إيقاع خاص للنثر " فالإيقاع الذى هوعكس الوزن ليس حكراً على الشعر ، إنه معطى عام يمكن أن يكتنف الشعر كما النثر ، بخلاف الوزن الذى يلزم الشعر وحده "([3])

وكثيراً ما نجد عند خورشيد عناية خاصة بالطاقة الصوتية للكلمة حيث تتكرر فى العبارة مكونة إيقاعا خاصاً للعبارة " وأليفتى فى السفينة ، والسفينة تبحر وسط الطوفان ، وأنا غطانى الطوفان حتى

---

[1] – فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص 7 .

[2] –فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 290.

[3] –محمد الماكرى : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتى ، المركز الثقافى ، بيروت ، 1991، ص133.

صدرى اتعثر فى قمم الجبال الشم ، فى أعالى الأشجار العالية ، فى أفواه وحوش البحر الهائمة تبحث عن أمان ، .. وأسير وأسير ، وأليفتى فى السفينة ، صوت ضحكاتها مع هدير البحر وصخب المـــوج وتذبذبات الرعد الصاخب ، آه يا أليفتى شىء فيك ملكى ضاع ، أكلته السفينة والأمان ، ولقمة العـــيش المتاحة ، ومتعة اللحظة الموجودة الدائمة وأنا أجرى وراء السفينة .. ألهث وراء الســـفينة .. ولا أنـــا الحق بها ولا هى تغوص مع ما غاص وسط الطوفان من حب وذكريات ووجود ..وهى ترقص لأليفها الجديد "([1])

ففى الفقرة السابقة يتنكر لفظ أليفتى أربع مرات ويتنكر لفظ السفينة ست مرات والطوفان أربـــع مرات والكلمات الثلاثة يتمركز فيها حرف الفاء ، فالكاتب يستغل الطاقة الصوتية للفاء ن عبر الألفـــاظ الأربعة عشرة حيث يشيع فى الفقرة جو من الخوف والرعب .

كما يسعى خورشيد الى الثراء الصوتى المولد للإيقاع عبر تكرار الجمل أيضا ، ويمكن ملاحظة ذلك فى الفقرة السابقة ، حيث تتكرر جملة (وأليفتى فى السفينة) ، ولكثرة هذه الظاهرة عند الكاتـــب نقدم مثالاً آخر حيث يبدأ الكاتب الفقرة بجملة تتكرر فى الفقرات التالية وهى :" وتتسع الفوهة السوداء ، وتتسع " فهذه الجمل تتكرر خمس مرات فى الصفحات 159 ، 160 – 161 ، ويطلق صلاح فضـــل على هذا النوع من التكرار " تقنية البدايات "([2])

كما أن التكرار قد يأتى من خلال تكرار جملة فى الفقرة الواحدة وهذا كثير أيضا " يا عـــدو الله اذهب فأنا لم أومر بك .. من كل مكان اذهب ، من كل مكان ابتعد ، ثلاثة آلاف عام .. وأنا لم أومـــر بك ، وأنت ابتعد وأذهب ، ثلاثة آلاف وحيداً ، بلا أحد ، فالكل لم يؤمر به ، والكل يراك عدواً دون أن يعرف سوى أنه لم يؤمر بك .. اذهب يا عوج ، يا عدو الله ، فأنا لم أومر بك "([3]) ففى الفقرة الســـابقة تتكرر جملة (أنا لم أومر بك) خمس مرات .

ويذهب الكاتب غالبا الى تصعيد الأداء اللغوى عن طريق لعبة التداعى اللفظى فالجملة يتولد عنها جملة أخرى على الرغم من وجود لفظ مشترك بينهما ، كما نرى فى المثال التالى حيث يـــأتى لفـــظ " الكلمة " قاسما مشتركاً فى معظم الجمل :

" ويونس كانت حبيته الكلمة ، ولذا لم يخن إنسان ولم تحنه الكلمة ، بل بقيت ما بقى النقاء ، مـــا بقـــى التبتل الصافى لمعنى الكلمة "([4])

7- توظيف تكنيكات تيار الوعى :

يتكىء خورشيد فى " الزمن الميت " على وعى شخصية واحدة ، كما ألمحنا سابقاً هى شخصية البطل /الراوى ، فيمضى فى تتبع تداعياتها مقدما العالم الروائى من منظورها فحسب ، وهو فى ذلـــك

---

[1] – فاروق خوشيد: الزمن الميت ، مصدر سابق ، ص 131.

[2] – صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 104 .

[3] –فاروق خورشيد: الزمن الميت ، مصدر سابق ،ص 131.

[4] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 127.

يستعين بتكينكات تيار الوعى ، والاستعانة بتكنيكات تيار الوعى يعد من أبرز مقومات الرواية الشعرية " لأن الخاصية المميزة للرواية الغنائية تتمثل فى سيطرة الحركة الداخلية عليها فى مقابل ضعف الحركة الخارجية ، وقلة الأحداث الماثلة فيها أو تشتتها ، ذلك أنها ترتكز على الاستبطان ومطاردة اللحظات الفائقة المتقطعة فى وعى شخصياتها ، واستحضارها بطريقة بالغة الحسية والتجسيد "([1])

وكما فصلنا سابقا عند حديثنا عن ظاهرة التوارى الخبرى ، فإن السيطرة للحركة الداخلية تعمل على تراجع الحدث الخارجى وتشتته أمام منولوجات الراوى وتداعياته الذهنية ، ونتوقف هنا عند أبرز تكنيكات تيار الوعى المؤثرة فى شعرية " الزمن الميت " وهى المنولوج الداخلى وتكرار الموتيفات والتداعى الحر .

أ- المنولوج الداخلى :

يلجأ خورشيد الى استخدام المنولوج الداخلى المباشر فى مقابل الحدث الخارجى ليقيم نوعاً من التوازن بين الداخلى والخارجى ، فعندما يصف الراوى حركة غلق الشبك فى الشقة التى تقع فى الطابق الأسفل ، يستغرق فى الصمت ، ويسمع صليل أجراس الترام ، من بعيد ثم يسيل وعيه بالمنولوج التالى :" عجوز .. هذا الترام .. عربة واحدة .. لونه أبيض داهت ، يسير مترنحا كأنما أمضه الزمن ..محك النوافذ والأبواب كأنما يخشى أن يضيع ما بداخله ،كأنه يترنح ممسكا أحشاءه بيديه مخافة أن تنزلق على أسفلت الشارع القذر ، يترنح ويتلوى ويئن طعنه مجهول ثم مضى ، وتركه يتناقل الخطو نحو النهاية وقد أسكرته يقظة الموت فاندفع بما بقى فيه من طاقة وحياة ، ستتدفق منه بعد حين فيسكن فى بحر الصمت الطينى اللزج "([2])

والمنولوج الداخلى السابق لا يصف الترام من خلال وعى الشخصية بقدر ما يعكس وصف الشخصية الروائية ذاتها .

اما المنولوج الداخلى المباشر بوصفه حواراً داخلياً فيأتى كرد فعل للحوار الخارجى بين الشخوص فعندما تسأل المرأة الراوى

" لماذا نقف صامتا هكذا .. قل شيئا أو تعال "([3])

ويكون رد العل المباشر منه هو المنولوج التالى "

" ماذا لو أن كل شيء توقف ، ماذا لو أن هذا النبض السريع الملعون أبطأ ، ثم صمت فى عينيها شيء غريب لا هو الرغبة ولا هو النداء ، شيء فاتر بارد كهذا العرق يملأ كفى وعنقى ويحيط ظهرى كله"([4])

---

[1] - صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 168 .

[2] - فاروق خورشيد: الزمن الميت ، مصدر سابق ، ص 11.

[3] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 13.

[4] - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 13.

وتكاد تكون هذه الطريقة فى استخدام المنولوج الداخلى المباشر هى الطريقة المعتمدة بشكل رئيسى عند الكاتب ، فضلا عن غلبة المنولوج الداخلى المباشر على المنولوج الداخلى غير المباشر مما يؤكد على هيمنة الصيغة الغنائية على السرد .

ب- تكرار الموتيفات :

ويأتى بعد المنولوج بنوعية المباشر وغير المباشر استخدام "اللازمة " أو الموتيف ، حيث يتكرر الموتيف عدة مرات ، وقد اعتمد خورشيد لكل قسم من أقسام الرواية موتيفا معينا أو لازمة ما تتكرر خلاله ، ففى القسم الأول – على قصره – لازمة " صليل أجراس الترام " التى ستتكرر بعد ذلك فى القسم الثالث (التفتيش) وسنلاحظ أن صوت صليل أجراس الترام مرتبط بصياح المرأة التى تسكن فى الطابق الأسفل .

" ووسط الصمت الذى افترش الحجرة ارتفع صوت حاد لترام يقف فجأة ، ثم صياح هزيل ما لبث أن كلته الحرومات .. وجاء صوت المرأة من الشقة السفلى وهى تصرخ فى زوجها :

- قلت بيرة .. بيرة .. وبيرة مثلجة أيضا .. هل يشرب أحد فى مثل هذا الحر أى شىء سوى البيرة "([1]) وقد تكررت هذه اللازمة ثمان مرات فى هذا القسم (*)فصليل الترام هنا يعادل خيانة المرأة وعصرها معا .

أما فى القسم الثانى (الاتهام) فتتكرر بكثرة صورة الأرنب المطارد المشرد ، ولا يخفى وجه التشابه بين الأرنب المطارد والبطل المتهم (الراوى) الذى سيتعرض فى القسمين الثالث والرابع الى التفتيش والتحقيق وهذا الموتيف لا يأتى إلا فى صورة منولوج داخلى مباشر للراوى :

" ... أرنب لا بد من تشريدك فى الجبال يا أرنب ثم لا بد من إخراجك من جحرك وسلخك يا أرنب .. اجر يا أرنب اجر ، واقفز فوق الصخور الصغيرة ولا تدع الشجيرات تحول دون هروبك .. اجر يا أرنب اجر، ثم اجر فالصائد وراءك ، وكلب الصيد وراءك ، وسلاح الصياد فى يده وطمع أعمى يملأ عينيه الكبيرتين المجوفتين فى فرائك وفى لحمك .. اجر يا أرنب .. اجر ، ارنب لا بد من تشريدك فى الجبال يا أرنب "([2])

وقد تكرر هذا الموتيف سبع مرات خلال هذا القسم ،وفى كل مرة يأتى فى صورة مختلفة قليلة عما قبله ولكن ما يلفت النظر أن الموتيف فى المرة السابقة (الأخيرة) نجد أن الأفعال فيه تأخذ صيغة الزمن الماضى المؤكد لحدوث فعل التشريد للأرنب :

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 135.

* انظر الرواية، الصفحات ، 135، 138، 140، 15، 191،173، 195، 208 .

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص 17.

" أرنب ثم تشريدك وذبحك وسلخك وأكلك وهضمك يا أرنب فى كل فم قطعة من لحمك يا ارنب ، لم يبق منك شيء حتى الجلد ، حتى العظام ، ضعت يا أرنب فى كل بطن ،وفى كل معدة وبين تلامنيف كل امعاء "([1])

فالموتيف بهذه الصورة التى أتى عليها يقوم بدور تنبؤى فى السرد ، حيث أن تشريد الأرنب وذبحه وسلخة مقدمة منطقية لوصول المفتش ورجليه الى شقه الراوى لتكريس التهمة والشروع فى التفتيش مباشرة ، ثم التحقيق بعد ذلك فى القسم الرابع .

ونعود الى القسم الثالث مرة ثانية حيث نجد موتيفاً آخر يتكرر فيه مرتبطا بتواجد المرأة فى شقة الراوى ، وهو موتيف " الصرصار " حيث يتكرر سبع عشرة مرة ، إذ يبدأ ظهور الصرصار بجوار حافة النافذة يحرك شواربه مع حكى المرأة ومع استمرار حكيها يتحرك الصرصار خطوات ، فيقترب من شعر المرأة مرة ومن طعامها مرة أخرى ثالثة ومن كأسها فى المرة الرابعة ، الى أن نصل الى المرة السابعة عشرة نجد " الصرصار تهتز شواربه وقد استقر فوق الأرض عند قدميها وحوله بركة من بقايا الخمر التى كانت فى كأسها وزجاج الكأس المكسور فتناثر حوله يلمع بقطرات الخمر فيه وأشعة الشمس تنعكس عليه "([2]) ففى الوقت الذى ينسحق فيه الصرصار تكون المرأة قد سحقت المفتش ورجليه وكل من ذكرتها فى حكايتها ، فالصرصار هنا يرمز الى المفتش الذى فشل فى تفتيش الراوى ، وعلى العكس من ذلك استطاع الراوى أو الكاتب أن يفتش الجميع بما فيهم المرأة نفسها ، وقد لفتت المرأة نظر المفتش ورجليه الى ذلك ، عندما قالت لهم " – اتعرفون .. أنا أحس أنه هو الذى يفتشنا "([3]) وعندما يستفسر المفتش محاولاً الفهم ، توضح له الأمر قائلة:

" – ألا تدرى أنه يكتب ، إن له قلما .. إنه يسود الصفحات البيضاء بخطوطه السوداء الملتوية العرجاء ، فيضمنا جميعاً ، ألا تدرى أنه يحيل الحبر الأسود صوراً وكلمات ، ونغما ، وبصقات "([4])

وفى القسم الرابع يظهر موتيف (صليل الترام) أيضا ، ولكنه هذه المرة غير مرتبط بالمرأة ، إذ يتكرر صليل الترام وحركته ثمانى مرات ، وهنا يأخذ الموتيف بعداً آخر حيث يرتبط بحركة الراوى وخروجه لمقابلة المحقق وضخب الحياة فى القاهرة :

" الترام يصهل فى انتظام وهو يسير تتقدمه قطعة حديدية طويلة ضخمة كأنها تصد عنه اليوم والنهار والكلام والناس ، والمحطة تكتظ بكل الملابس ، وكل الأردية ، الكاكى وثياب البوليس البيضاء ، وألوان أردية النساء يختلط فيها الأخضر والأحمر بالأسود بألوان الشعور المزيفة ، انصبت عليها ألوان غريبة فغدت شهباء أوصفراء أو بنية ، وبعضها لونها احمر أو أسود.. والتزام يقف ليمتلىء ثم يسير من جديد "([5])

---

[1] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص 83.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 195.

[3] فاروق خورشيد: المصدر نفسه، 191.

[4] – فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص192.

[5] فاروق خورشيد: المصدر نفسه ، ص 216 .

فالترام هنا بحركته وانتقاله يرمز الى الراوى نفسه الذى يسير فى همة ونشاط للقاء المحققين .
وإذا كان الموتيف فى الأقسام السابقة يأخذ شكل الصورة أو الرمز فإنه فى القسم الأخير (الصـــدى) يأخذ شكل القول أو اللازمة الأسلوبية التى تتجلى فى توجيه الخطاب المباشر الى القارىء عبر جملة " قلت لكم يا أصدقاء " إذ تتكرر هذه الجملة – مع تغيير بسيط فى بعض الأحيان – تسعاً وعشرين مرة ، فتأخذ صيغا مثل " كنت أقول يا اصدقاء " و " أماقلت لكم " و"وأقول أن " وغيرها مـــن الصـــيغ التـــى تتشابه مع هذه الصيغ .

وتبرز الوظيفة الشعرية لهاذ الموتيف فى التضخيم من أنا الراوى وكسر الإيهام السردى ، حيث تتماهى ذات الراوى فى ذات الكاتب ، فضلا عن وظيفته السردية المتمثلة فى تماسك البناء السردى عن طريق تذكير القارىء / المتلقى بالأحداث السابقة وإعطائه فرصة لإقامة علاقة بين هذا القسم والأقسام السابقة .

ج – التداعى الحر :

يتداخل التداعى الحر مع المنولوج الداخلى بنوعية فى " الزمن الميت " ويشكلان معاً الدور الأكبر فى بناء الرواية ، ولا نبالغ عندما نقول أن التداعى الحر يمثل الوظيفة السردية الأولى عند خورشيد فى رواية " الزمن الميت " ، لأن أغلب الأحداث تفيض عبر ذهن الراوى ، حيث يحشد المؤلـــف خليطـــا متنوعاً من الأحداث والذكريات والمنولوجات ، تتجاوز بكثير حجم الحدث الخارجى ، ففى القسم الثانى (الإيهام) يأخذنا الراوى فى رحلة طويلة عبر الغواصة مشيراً بين حين وآخر الى التهمة التى ألصقت به من خلال إشارة الصديق ومذكرات ابنه ، واستدعاء صوت إيزيس وتراتيدما ، والإشارة الى الختان وصوت الزعيم وسط الميدان ، وبائع الخبز وغيرهما من الشخصيات ، فكل هذا الخليط من الأحـــداث والشخوص يأتى عن طريق التداعى الحر .

وفى القسم الثالث يفيض الذهن بقصة عوج بن عنق ويونس بن متى وما دار بينهما من حـــوار فيأخذنا الراوى فى رحلة طويلة عبر بطن الحوت يتولد عنها رحلة فى شوارع القاهرة ، مع الشـــاعر محمد فهمى والأديب وحيد الذى مات فى باريس ، أما القسم الرابع ، فعلى الرغم مـــن غلبـــة الأداث الخارجية عليه ، فإن الراوى لا يتخلىعن استخدام أسلوب التداعى الحر فيفـــيض الـــزمن بـــذكريات ومغامرات نسائية وجلسات شراب يؤججها تهافت الفتاة سكرتيرة المحقق الأخير صديق الراوى كمـــا يفيض الذهن بأبيات من الشعر العربى وعبارات من الكتاب المقدس ، وهو ما سنعالجه فـــى الفقـــرات التالية

7 – جدلية النص

يلعب التناص فى رواية " الزمن الميت " دوراً كبيراً يتجاوز كثيراً ما قام به خورشيد فى روايته السابقة " خمسة وسادسهم " إذ يلفت النظر كثرة الاقتباسات وتنوعها التى تمتد عبر صفحات الرواية من البدء الى الختام ، فهناك نصوص من العهد القديم والجديد والقرآن الكريم والحديث النبـــوى الشـــريف

والأساطير الفرعونية ، وألف ليلة وليلة ، والشعر العربى القديم والحديث واستدعاء لشخوص أدبية عربية وأجنبية كالمازنى وأحمد شوقى وكافكا وهنرى ميللر وكامى وغيرهم .

وإذا كان " التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوى "([1]) فإن خورشيد يستغل هذه الخاصية استغلالاً خاصاً حيث يدعم بها الصيغة الغنائية فى السرد وذلك عن طريق اعتماد استراتيجية خاصة تتمثل فى :

1- أن العبارات المتناصة تأتى غالباً عبر المنولوج الداخلى أو التداعى الحر (تكنيكات تيار الوعى) .

2- أن العبارات المتناصة تنتمى فى مجملها الى التراث الغنائى أو على الأقل ذى الصيغة الغنائية كالشعر والأساطير والنصوص المقدسة .

فمكمن الغنائية يتجلى فى هذه الاستراتيجية ، لكن خورشيد لا يسير فى خطته الى النهاية ، إذ يوقف هذا الانثيال الغنائى وذلك عندما يوظف التناص توظيفاً أكاديميا يعرض للأساطير " بطريقة تكاد تكون أكاديمية "([2]) كما رأى الدكتور شكرى عياد ، وهو يلاحظ استخدام خورشيد لأسطورة عوج بن عنق حيث يحرص المؤلف على شرح وتفسير الاسطورة لنا .

ولا يتوقف خورشيد عند تقاطع نص الرواية مع النصوص القديمة والحديثة إذ يقيم خورشيد علاقة تناصية على مستوى الشكل الروائى فيستفيد من السيرة الشعبية التىغرق فيها حتى أذنيه استفادة كبيرة فى التشكيل الفنى للرواية ، فثمة تشابه بين يناء الرواية وبناء السيرة فكل قسم من أقسام الرواية الخمسة يبدأ بخطاب مباشر لجمهور المستمعين " وإن كان الاستهلال الذى يلتزمه المغنى الشعبى بالصلاة على النبى وذكر شىء من صفاته قبل أن شرع فى النص قد أستعيض عنه بتأملات متعالية تناسب حالة ذلك الكاتب ([3]) بطل الرواية .

والى جانب سمة الابتداء هذه يستعير الكاتب من السيرة الشعبية سمتين أخريين هما التكرار والارتجال ، فيكثر فى الرواية التكرار على مستوى الجمل والعبارات والالفاظ وقد لاحظنا ذلك عند حديثنا عن شعرية الجملة ، كما أن تقسيم الى أقسام خمسة مع السيرة الشعبية فى تركيز الأحداث حول شخصية واحدة هى البطل السيرى ، فالبطل فى " الزمن الميت " لا يختلف كثيراً عن أبطال السير الشعبية العربية كعنتره وسيف بن ذى يزن وعلى الزيبق .

وإذا كان التناص مع السيرة الشعبية يعد وحده ملحماً غنائياً بارزاً للرواية فان خورشيد فى حشده لعدد كبير من العبارات التناصية من التوارة أو الانجيل والشعر العربى القديم يضخم هذا الملمح الغنائى ، والعبارات المتناصة لا تأتى فى الرواية لمجرد الحشو ولكنها الى جانب وظيفتها الغنائية

---

[1] – محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية، القاهر ة، ص 441 .

[2] –شكرى عياد: هجاء الزمن الميت ،مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص 34.

[3] – شكرى عياد : المرجع نفسه ،ص 36.

تتفاعل مع البناء السردى فلا تبدو كنتوء زائد يمكن حذفه وهذا ما دعا شكرى عياد الى وسف استخدام خورشيد للتناص بالاكاديمية ، ولنقدم مثالاً لذلك ، عندما تأتى ابنة الراوى تسأله أن يجيبها على سؤال مدرس الدين لها ، هل بابا لص ؟ لا يجد إجابة لدى سوى عبارة الملك سليمان بن داود الواردة فى سفر الجامعة " الكل باطل وقبض الريح "([1]) ولكن هذه العبارة يتولد عنها استدعاء آخر من الأنجيل وثالث من القرآن والاستدعاءات الثلاثة تمتزج ببعضها البعض لتعبر عن شخصية الراوى بوصفه متهما لا يختلف عن غيره من البشر ، ويحسن أن نأتى بعبارات خورشيد كاملة ليتضح لنا كيف استفاد من التناص .

" – سألنى مدرس الدين أمام التلميذات يا بابا ، وقال هل بابا لص ..؟

–وماذا قلت يا بابا

–لا أعرف فقط بكيت يا بابا .. قلى لى

–الكل مات .. الكل باطل .. باطل الأباطيل ، الكل باطل وقبض الريح

الريح عصف بالاشجار ، ونزع وريقاتها ولطم بها وجه الدنيا ولطم وجهى ، قفاى ، قلبى ، مات من زمن ، مات وتوقف ، ما أتعس أن تلطم دون أن تقوى على الرد ، رد اللطمة مثلها .. أبداً ، تعيس من يقبل أن يكون خده مداساً لكل الأكف الزانية .. وجاء الصوت المكتوم .

- النسافة تطلق علينا النار
- استعدا بالمدفع الأمامى .. أطلقوا النار

ودوت الطلقات ، واهتزت الغواصة بعنف ثم انحرفت

- طوربيد على يمين الغواصة .
- كل فرد فى مكانه .. ونقصوا السرعة .. المدفع الأمامى .. اضرب

ودوت الطلقات من جديد .. واهتزت الغواصة بعنف

- حاذروا الغواصة تهتز
- انقدنا بأعجوبة ، مر الطوربيد الى جوار الجانب الأيمن تماماً

واستقرت طوبة فوق اذنى فدارت رأسى ، وسال الدم من جمجمتى ، ثم انثال الطوب ، كان يأتى من كل مكان فى المدينة ، كل صبى ، كل رجل ، كل امرأة ، كل عجوز .. طوبه فى حجم الكرة الصغيرة ، وأخرى فى حجم الحصى .. وثالثة فى حجم حبة الفول .. وأخت أجرى والطوب يتتبعنى ، أينما ذهبت أصابتنى طوبة وانحرفت يمينا فى شارع ضيق ، واستقبلتنى طوبة فوق جبهتى فوقعت ، وخفت أن أظل على الأرض فيتراكم الطوب ، من النوافذ والشرفات والكل يرحمينى .. وجوه أعرفها .. ودوه أحببتها ، وجوه رأيتها ، تظهر حينا أمامى ثم تختفى وراء ذراع يرتفع وكف منقبض على طوبة ، ثم يئن جزء من جسدى الممزق من جلدى الذى يتشقق ، من لحمى الذى أخذ يتفتح ويسيل منه

[1] – العهد القديم ، سفر الجامعة ، مصدر سابق ، ص

الدم .. والطوبة تليها الطولة ، والحجر يليه الحجر ، والحصاة تليها الحصاة ، ومن كان منكم بلا اثم فليرجمها بحجر يا أولاد من ذنى أبوه الشمس بأمهم الأرض فكانوا من قيحها المتفتح ، من صديدها العفن ، من الملح يملأ عرقها ، ويغطى عينها فلا ترى ، الدم ، الدم ينثال نت بين مفرقى شعرى ، من عند التقاء حاجبى ، يغطى عينى ، الدنيا تدور بى وتدور ، والصرخات تختلط فى اذنى ، ورائحة العفن تملأ أنفى ، وطعم الدم فى فمى .. طعم الدم .. دمى .. وأقف لا بد أن أقف ، أنا أقف ، لو لم أقف لقتلونى رجماً بالأحجار ، والزانى والزانية فارجموهما ، لو تخازلت لمت ، أذن قف ، أنا أقف ، بل لا بد أن أقف ، أنا وقفت ، بل يوما ما سوف أقف أقف ، نحن نقطع يد السارق ، نرجم الزنى والزانية نحن نبحث عن العدالة .."([1])

فهذا المقطع على طوله يتضح فيه كيف وظف خورشيد التوراتى والإنجيلى والقرآنى على الترتيب ، لتأتى العبارات المتناصة منسجمة مع عبارات الرةائى سواء على مستوى الإيقاع أمن على مستوى المعنى ، حيث التركيز على فكرة الاتهام الذى يؤدى فى النهاية الى المطاردة والرجم ، فخورشيد يدين الاتهام الذى يترتب عليه العقاب دن محاكمة مستفيداً من التراث الدينى .

وهناك امثلة أخرى فى الرواية يوظف فيها خورشيد التناص بالطريقة نفسها مثل توظيف أسطورة إيزيس وقصة السندباد فى ألف ليلة وليلة وغيرها ، وسيطول بنا المقام لو وقفنا عندها جميعاً .

ويرتبط باستخدام التناص عند خورشيد اللجوء الى الفنتازيا ، حيث يختلط الواقعى بالخيالى ، سواء من خلال فيض الذهن أم من خلال الوعى المباشر للراوى ومثل هذا الأسلوب الفنتازى ينتشر فى كثير من أجزاء الرواية ، والأمثلة كثيرة ، نكتفى منها مثال واحد .

" وحين انتهت الكلمات الصارخة تمتلىء بها الصدور وتلوكها الأشداق وتهتز لها الرؤس والأيدى والجبهات الضيقة والعيون المنطفئة ، بدأ دور الكلمات المكتوبة .. تدور فوق أسنة الأقلام ، ثم تنغمس فى حبر أزرق ، لتقفز فوق الرصاص البارد ، وتنغمس فى الحبر الأسود والأحمر وتملأ الصفحات الأولى من الأوراق اليومية الصفراء العجفاء الممروضة ، يدور بها الصبية فى الشوارع والأزقة عند مقتبل كل نهار لتحول الى أفخاذ وروائح على أسرة أصحاب الأقلام ، مؤخراتهم عارية ، سراويلهم مزقتها أيد سكرانة بخمر السلطة ،والقدرة على المنح والعطاء ، فماتت قلوبهم الهزيلة وأسودت الصفحات وتكورت ورقة ملطخة فى وجهى ، دخلت فمى ، لاكتها أسنانى ، من الجائز أن تكون أخر الآمر حماراً .. ([2])

وبعد هذا العرض لملامح أو مقومات الغنائية فى الرواية ، يمكن أن نقول بعد مقارنتها بملامح الغنائية فى " خمسة وسادسهم " أن رواية " الزمن الميت " تبدو فيها عناصر الغنائية اكثر بروزاً وكثافة منها فى " خمسة وسادسهم " ، وذلك لارتباط " الزمن الميت " بالسيرة الذاتية للكاتب وهو مالاحظة من قبل الدكتور شكرى عياد " ولاشك أن الصيغة الغنائية تظهر فى رواية الزمن الميت ظهوراً بارزاً ،

[1] – فاروق خورشيد: الزمن الميت ، مصدر سابق ، ص 27، 28.

[2] – فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص 17.

وهاك صفحات كاملة ، متفرقة ومتصلة فى جميع فصولها يوقف فيها الكاتب سير الحدث لينفض مواجهه ،وينف عن شعوره بالظلم والضياع ابتداء من المحنة التى أشرنا إليها ،والتى يبدو أنها كانت المثير المباشر للكتابة ، وأنتهاء بالاحباط والقرف اللذين يصاحبانه فينا اتجه ، حتى فى مواطن المتعة "([1])

وهذا الربط بين السيرة الذاتية للكاتب والرواية وبروز الصيغة الغنائية هو ما دفعنا الى رسم رواية " الزمن الميت " بالسيرة الروائية .

[1] -شكرى عياد : هجاء الزمن الميت ، مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص 32.

الفصل الثالث: شعرية الرواية القصيرة

توطئة :

يتناول هذا الفصل روايات فاروق خور شيد الأخيرة " وعلى الأرض السلام " و " إنها تجرى إلى البحر " و " البحر ليس بملآن " ، حيث تدخل جميعها تحت شكل سردى ونوع أدبى محدد هو الرواية القصيرة ، أو ما يسمى في الآداب الأجنبية بالنوفيلا (Novella) ، واندراج هذه الروايات تحت شكل أدبى واحد لا ينفى تمايزها عن بعضها البعض ، وستكون مهمة تحليلنا النقدى الكشف عن أوجه التلاقى والاختلاف بينها ، لاستخلاص شعرية الرواية القصيرة عند فاروق خورشيد وبيان قيمتها الفنية .

وقد تطلب ذلك أن نمهد للتحليل بمقدمة قصيرة عن مفهوم الرواية القصيرة وخصائصها الفنية . وانطلاقا من هذا المفهوم وتلك الخصائص أنجزنا تحليلنا للروايات من خلال الوقوف عند العناصر الرئيسية في بناء الرواية القصيرة : المحتوى والحبكة والشخصية واللغة .

الرواية القصيرة [المفهوم والخصائص]

على كثرة ما كتب فى الأدب العربي فى مصر من روايات قصيرة بداية من " قنديل أم هاشم " ليحيى حقي وانتهاء بروايات إسماعيل ولى الدين العديدة تحت هذا النوع وغيره من كتاب جيله ، فإن الرواية القصيرة بوصفها نوعاً أدبياً متميزاً ، لم تحظ بدراسة فنية شاملة ، تقف بالتفصيل عند بنائها وتقاليدها الفنية ، ثمة دراسات تطبيقية التفتت إلى هذا النوع ، لعل أبرزها ما كتبه أستاذي الدكتور حلمي بدير فى كتابيه (الرواية الجديدة فى مصر – 1988) و (روايات من مصر –1995) حيث أشار إلى نماذجها الكثيرة عند إسماعيل ولى الدين " ونماذج مفردة لها عند كل من " عبد الحكيم قاسم " (قدر الغرف المقبضة) و " مصطفى مشرفة " (قنطرة الذى كفر) و" عصام الدين حفني ناصف " (عاصفة فوق مصر) و " فاروق خورشيد " (وعلى الأرض السلام) وعلى الرغم من أنه لم يقف كثيراً عند أسسها النظرية أو تقاليدها الفنية ، إلا أنه يمكننا أن نظفر عنده ببعض اللمحات النظرية حول الرواية القصيرة ، فعلى مستوى الحجم " هي الرواية التى تقصر حتى تصل إلى خمسين صفحة ، ولا تطول لأكثر من مائة "(1)

" ومن الناحية التاريخية فإن الرواية القصيرة لم تعرف فى الأدب الغربي إلا متأخراً عند أجاثا كريستى ، وأرنست هيمنجواى وفرانسواز ساجان "(2) أما الدكتور طه وادي فعلى الرغم من تقديره لهذا النوع حيث " قد مال كثير من الكتاب المعاصرين إلى أن يكتبوا روايات ذات حجم محدود "(3) مثل نجيب محفوظ ، وسليمان فياض ويوسف أدريس ، فإنه يرى أنه " يجب أن تتعامل فى مجال الفن القصصي بـ (مصطلحين) فقط هما :

1- الرواية .

2- القصة القصيرة

أما الأعمال الأخرى متوسطة الحجم (يقصد الرواية القصيرة) فإنها يمكن بسهولة أن توضع تحت أى من المصطلحين حسب عناصر بنائها الفنى "(4)

ونحن لا نوافق الدكتور طه وادي على هذا رغم اعتقادنا فى تداخل الأنواع الأدبية ، وخاصة الرواية القصيرة ، التى قد تجمع فى بنائها بين خصائص كل من الرواية والقصة القصيرة ، إلا أنه يبقى لهذا النوع الأدبي – الرواية القصيرة – سماته المميزة وتقاليده الفنية الراسخة .

وإذا ما تتبعنا معاجم المصطلحات الأدبية فى الغرب فإننا سنجد العديد من التعريفات حول الرواية القصيرة وذلك تحت مسميات مثل Short Novel أو Novella أو Nouvelette" فالرواية القصيرة عادة تكون أكثر تعقيداً من القصة القصيرة "(5) كما أنها " تقع فى منزلة وسطى بين القصة القصيرة والرواية ، وتحدد عادة من حيث عدد الكلمات ما بين خمس عشرة ألف وخمسين ألف كلمة"(6)

و وقوع الرواية القصيرة بين القصة القصيرة والرواية ، حفز دائماً على عقد المقارنة بينها وبين القصة القصيرة من ناحية والرواية من ناحية ثانية غير أن أغلب المقارنات تميل بها نحوالقصة القصيرة ، ولعل ذلك يرجع إلى " أن نظريات القصة القصيرة غالبا ما تصاغ بإشارة خاصة إلى تقاليد الرواية القصيرة الألمانية "(7)

وينقل لنا أيان رايد فى كتابة " القصة القصيرة " المقارنة التى تعقدها روث كليشمان بين القصة القصيرة والرواية القصيرة حيث تقدم القصة القصيرة " شريحة من تجارب الحياة فى حين أن الرواية القصيرة تبنى حول أزمة (Crisis) وأن الحبكة أو البناء الفنى (Polt) للقصة القصيرة يشبه الشبكة المتداخلة خيوطها بعضها فى بعض بينما تقدم حبكة الرواية القصيرة اتجاهاً تصاعدياً ذا ذروة ، ثم يهبط خط سير الأحداث بعده .. وبصفة[1]عامة يوجد تناقض بين البناء الفنى للرواية القصيرة الذى يظهر مركزاً ومتسلسلاً تسلسلاً منطقياً وهو يتناقض تناقضاً واضحاً مع بناء القصة القصيرة الذى كثيراً ما يظهر غير منظم ، وأحياناً مطولاً بطريقة معقدة أو مركزاً وغير متناسق "(8)

وإذا كانت روث كليشمان تركز على التناقض بين بناء القصة القصيرة وبناء الرواية القصيرة ، فإن هناك من يعد الأخيرة شكلاً من أشكال القصة القصيرة ومنطقة خصبة لتداخل الأنواع : الرواية والقصة القصيرة والدراما ، فهى " شكل من أشكال القصة القصيرة يربطه بالرواية اتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبى ويربطه بالدراما عنصر الأزمة والبطولة التراجيدية والحبكة القائمة على نقطة تحول ، ومع أن هذه السمات الدرامية ترتبط بالقصة القصيرة فى صورتها الكلاسيكية فإنها فى

النوفيلا تصبح أكثر توسعاً وعمقاً ، إذ تسيطر الصيغة التراجيدية التى تتجلى فى صورة بطل تراجيدى ، يندفع بقوة نحو نهايتها المأساوية ، بينما تسيطر على القصة القصيرة صيغة المفارقة التى تسمح بقدر أعلى من الاختزال "(9)

وإذا كانت الفقرة السابقة تؤكد على تداخل الأنواع فى الرواية القصيرة وميلها نحو الصيغة التراجيدية فإن هناك من يرفض هذا التداخل وإن أقر بوجود التشابه بينها وبين التراجيديات القديمة ، فيقول هاوارد نيميروف (Howard Nemerov) فى مقالة بعنوان (التكوين والقدر فى الرواية القصيرة) " إن هذا الشكل الفنى لا يجب أن يعتبر شكلا فنيا يجمع بين الرواية والقصة ، ولكنه يجب أن يعتبر شيئاً مثل الشكل الفنى الأولى والمثالى ، وهو متصل بطريقة موحية بالتراجيديات القديمة فيما يخص بساطتها ، وحتى طولها يتناول فى الواقع موضوعات متشابهة "(10)

تركز الفقرة السابقة على استقلالية الرواية القصيرة بوصفها نوعاً أدبيا مثاليا وتؤكد على ارتباطها بالتراجيديا ولعل هذا ما يظهر بوضوح فى أبطالها الذين ينتهون – فى الغالب – نهاية مأساوية وأشهر الأمثلة على ذلك ما نراه فى أبطال روايات مثل الموت فى البندقية لتوماس مان ، والعجوز والبحر لأرنست هيمجواى والموتى لجميس جويس ، أما فى الأدب العربي فأشهر الأمثلة لهذه الروايات ذات النهايات التراجيدية : " قنديل أم هاشم " ليحيى حقي ، و " أصوات " لسليمان فياض و " أنا الملك جئت و " بالأمس حلمت بك " لبهاء طاهر ، أما كاتبنا فاروق خورشيد فإن الموت أو الطلاق هما النهاية التراجيدية لأبطال الروايات الثلاثة موضوع هذا الفصل.

ومع تسليمنا التام بوجود الصيغة التراجيدية فى الرواية القصيرة ، فإننا نميل إلى القول بأن الرواية القصيرة تأخذ من مقومات كل من الرواية والقصة القصيرة ما يجعل لها شعريتها الخاصة ،وهكذا يمكننا أن نتفق مع التحديد التالى للرواية القصيرة ، فهى " ذلك العمل النثرى الفنى ، الذى يحقق التوازن الواعى بين الإيجاز الدقيق ،والتوسع المطلق ، وهما العنصران اللذان يسمحان بهما فن الرواية القصيرة بشكل واضح ،وهو فن يستفيد بأحسن ما فى القصة القصيرة والرواية معاً من عناصر ومقومات "(11)

وإذا كان التعريف السابق يمكن اختصاره فى جملة واحدة هى : أن الرواية القصيرة فن توسيع الإيجاز فإننا نميل مع تفصيل هذا التعريف لاستخلاص أهم الخصائص الجوهرية المميزة للرواية القصيرة ، ونثبتها هنا كاملة ، كما عرضها الأستاذ حسن الجوخ ، إذ يقول " إن الرواية القصيرة أضحت – بعد هذا المشوار الطويل الشاق – ضرباً أدبياً قائماً بذاته ، استطاع أن يكتسب خصائصه العامة الخاصة به ، على أيدى فرسانه وقد تحددت هذه

الخصائص الجوهرية العامة فى :

فكرة جادة ثرية : تعتمد عليها الرواية القصيرة وتتخذها محوراً تدور حوله بهدف مجابهة هــذه الفكرة فنياً ، وبلورة كل أبعادها الظاهرة والخفية ،وفقا لنسق يتواءم وهذا الشكل الفنى.

وحدة انطباع كلى : وهذه الوحدة يحققها كاتب الرواية القصيرة من خلال تركيزه على أزمــة واحدة لها ثراؤها وعمقها دون أن تستغرقه التفصيلات التى لاضرورة لها فى بناء العمل أو ســير أحداثه ، وهو بالطبع يعتمد فى ذلك على ذكاء المتلقى وفطنته .

الوصف الموجز : فكاتب الرواية القصيرة يعتمد فعلا على الوصف الموجز الفاعل ويــرفض تماماً تقديم الصور الوصفية " الاسكتش " هادفا من وراء ذلك خلق الإيجاز الموظــف ، وحتــى لا يصاب العمل بالترهل .

حرية الزمن : فنجد أن كاتب الرواية القصيرة ، يتمتع حقاً بالحركة فى امتداد زمنى حر ،أكثر مما هو متاح لكاتب القصة القصيرة .

اللغة الدالة المعبرة : تمتاز الرواية القصيرة بلغتها الدالة المعبرة عن الموقف والأشــخاص دون زيادة أو نقصان ، وقد تشكل اللغة فى كثير من الروايات القصيرة جزءاً أساسياً فــى البنــاء الروائي ، وتدخل فى إطار التجربة الإبداعية ذاتها "(12)

وإذ نسجل هذه الخصائص فإنها فى مجملها تقترب بالرواية القصيرة من فن القصة القصيرة ، ومع ذلك تبقى الرواية القصيرة نوعاً أدبيا متميزاً عن الرواية الطويلة من ناحية ،وعن القصة القصيرة من ناحية أخرى ، فهى نوع أدبى له مرامه السردية ،وأهدافه ، وبنيته وطريقته الخاصــة فى اختيار مادته ،وكما أشرنا من قبل هى فن توسيع الإيجاز ، وهذا التوسيع يتم بطــرق متنوعــة كالتكرار ، واستخدام الرموز والأساطير إذ " أن التكرار الملح وعناصر أخــرى غرضــها تقويــة وتوسيع مجرى الأحداث ،وهما كثيراً ما يسيطران على فن الرواية القصيرة "(13)

وعند فاروق خورشيد ، فى رواياته الثالاثة موضوع الفصل ، نجد التكرار وعناصر أخــرى كاستدعاء الشخصيات التراثية ، وتوظيف الأساطير والحكايات الشعبية واللغة الشــعرية والفنتازيــا تسهم جميعاً فى توسيع مادته الروائية ، لتأخذ شكل الرواية القصيرة التى بين أيدينا .

وسنعالج فى الفقرات التالية هذه الروايات الثلاثة بوصفها روايات قصيرة ، وذلك من خــلال الوقوف عند العناصر التالية : المحتوى والحبكة (بناء الأحداث) والشخصية .

أولا :المحتوى :

ينطلق أى عمل حكائىكيفما كان نوعه من فكرة أساسية تكمن خلف بنائه السردي فالراوي قبــل أن يقوم بخلق شخصياته وأفعالها ومكان تواجدها وزمنها ينطلق من " فكرة معينة يريد إبلاغها ، هــذه الفكرة يمكن تسميتها على غرار السيموطيقيين بالمحتوى ، أى محتوى الرسالة التى يريد الــراوى إيصالها ونسمى هذا المحتوى العام بالوظيفة المركزية لأنها المراد الذى يوظف من أجله الراوى كل

المكونات بقصد إيصاله إلى ذهن المتلقى ، بهذا المعنى يمكن اعتبار الوظيفة المركزية بمثابة الصورة المجردة التى يسعى الراوى إلى تحقيقها باعتماد مختلف الصور الملموسة (شخصيات / أفعال / زمان / مكان) التى تتجسد من خلالها .(14)

وهذه الوظيفة المركزية المتحكمة فى بناء العمل الروائي ، وهو ما نسميه نحن بالفكرة الجادة فى الرواية القصيرة أو المحتوى الرئيسى ، التى تأخذ أهميتها فى الرواية

من كونها مركز جذب وتوجيه معاً فى آن واحد :

أ- مركز جذب : لمختلف الوظائف التى يزخر بها النص عموديا وأفقيا ، بحيث تبدو بعض الوظائف وإن ابتعدت عن محيط دائرة الوظيفة المركزية ، كيف أنها مشدودة إلى مركز الجذب .

ب- مركز توجيه : لأنها تظل توجه مختلف الوظائف نحو مراكمة المزيد من العناصر التى تصب فى اتجاه تحقيق غاية الوظيفة المركزية (15)

الفكرة / الوظيفة المركزية فى رواية [وعلى الأرض السلام] :

يمكن تحديد الوظيفة المركزية لرواية " وعلى الأرض السلام " فى الجملة الخبرية التالية : موت فيليب المسيحي يؤدى إلى ميلاد فكرة الوحدة الوطنية ، فمن الموت تولد الحياة يوظف الكاتب كل عناصر البناء السردي لتحقيق هذه الفكرة ، كالعنوان والشخصيات والمكان والزمان واللغة ، وأول إشارة إلى هذه الفكرة يمكن أن نتلمسها فى عنوان الرواية ، إذ أن جملة " وعلى الأرض السلام " جزء من عبارة جاءت على لسان الملائكة فى عيد ميلاد السيد المسيح ، تقول " المجد لله فى الأعالي ، وعلى الأرض السلام ،وعلى الناس المسرة "(16)

فموت فيليب يعادل ميلاد المسيح ،فإذا كان المسيح قد ترتب على ميلاده الرحمة والتسامح والحب ، فإن موت فيليب يفجر قيمة الوحدة الوطنية بين أبناء الشعب المصري مسلمين ومسيحيين .

وتبرز الفكرة بصورة أوضح عقب عودة الراوي من تشييع جنازة فيليب ، عندما يلتقى الراوي بسيف بن ذي يزن فجأة ،فيأخذه الأخير فى رحلة طويلة داخل النيل ، فسيف بن ذي يزن هو موحد شعبي مصر وسوريا ، ومجرى الماء فى النيل يستغل خورشيد هذه الأسطورة ، ويوظفها توظيفا فنياً لتجسيد فكرة الوحدة الوطنية فنجده يمزج بين شخصية سيف بن ذي يزن وشخصية فيليب ، موحداً بينهما بحيلة فنية عندما يتحول سيف إلى فيليب:

" أين أنت يا ملك سيف ، أنت قدتني إلى هذا العمق الغريب ، فكيف تتركني وتمضى وعاد يضحك ويهنف ، والتفت ناحية الصوت ، كان واقفاً أمامي تماماً ، السيف ليس فى يده ، والسوط ليس فى يده الأخرى ، والتاج ضاع من فوق رأسه ، وكان يلبس قميصاً وبنطلونا وكان أصلع ، وكان يهتف ويضحك ويبتعد ،ووجهه فى زرقة نيلة النيل العجيب ، واتضح وجهه ، كان وجه فيليب بابتسامته

الدائمة ونظراته المنطلقة المتسائلة أبداً ، وأحنى رأسه وضحك وأهنف ، لم يكن الملك سيف بن ذى يزن ، لم يكن ملكا ولا سيفا ولا ذا حسب ونسب تبعي يماني عجيب ،وأخذت أضحك وأضحك ، ثم أضحك من جديد ، كان وجهه يتغير ، لم يعد ملكا ، لم يعد آمراً ناهيا ، ولم يعد سيف بن ذى يزن ، إنما غدا إنساناً عاديا مثلى ومثلك غدا فيليب وضحك واهنف وصمت :

- أنا أعرفك .. أنت فيليب "(17)

فهذا التوحد بين سيف بن ذى يزن وفيليب إشارة ذكية من الكاتب إلى أن موت فيليب وحياته مثله مثل سيف بن ذى يزن ، يلعبان دوراً مهما فى وحدة الشعب المصري بانتمائهم إلى أصل واحد ومكان واحد ، ومصير واحد ، فجميعهم يعبرون النيل من الشرق إلى الغرب.

وإذا كانت الفكرة قد تجسدت هنا بشكل رمزى ،فإن الكاتب يبرزها بشكل صريح فى مكان آخر من الرواية ، فعندما قام الراوي و صديقه محمد عبد الواحد بزيارة الأخوة الأقباط ومنهم بالطبع فيليب ، دار الحوار بينهما حول شجاعة الأقباط ، ووقوف أحدهم بجوار الراوي فى أزمته ، ويعنينا أن نعرض منه الآتى :

" ضحك فى خفوت وهمس :

- الكل فى قارب واحد ، الكل يتحرك من الشاطئ الشرقي إلى الشاطئ الغربى فى موكب جنائزي واحد .. ورع العظيم يغرب فى آخر الأفق .
- ضحكت لأخرجه من الحالة التى وضع نفسه فيها وقلت :
- يا سيد أتلفتك دراساتك للمصريات ، ما لرع وكل هذا ؟ لم يعد يذكر إلا فى كتب أصحاب الدراسات المصرية ،فالقوم الآن إما قبط أومسلمون .
- جاءت كلماته كالسيف القاطع حين قال :
- القوم يا سيد مصريون ، لا تنسى شعار ثورة 19 :الدين لله والوطن للجميع
- قلت :
- 19 هذا زمن ولى وانقضى ، ياه .. يا كم من ولدوا ، وعاشوا وتصارعوا وماتوا ، و... قاطعني قائلاً فى حدة :
- على هذه الأرض ولدوا ، ولها عاشوا ،وفى فدائها ماتوا "(18)

ولا اعتقد أن الحوار السابق يحتاج إلى تعليق من جانبنا ، ولا يقف خورشيد عند هذا الحد ، فنجده يثرى فكرة الرواية الرئيسية من خلال إعطائها بعداً رمزياً عميقاً فكل موت هو بداية لحياة ، يتضح لنا ذلك أولاً فىعنوان الرواية " وعلى الأرض السلام " فهو – أى العنوان – بشرى ميلاد وحياة جديدة ، كما أشرنا من قبل ، وكما يشير مدلوله فى الإنجيل ،وثانياً فى تكرار طلب الصديق " صفوت " من الراوى – مرة فى بداية الرواية ، ومرة فى نهايتها– أن يتوسط عند مدير المدرسة الألمانية لدخول حفيدة مسعد صديقه المدرسة :

" طلبتك اكثر من مرة لأمر هام ، أنت تعرف صديقنا القديم المرحوم مسعد – حفيدته تريد أن تدخل ، أعنى أن أباها وأمها يريدان أن يدخلاها المدرسة الألمانية وصديقك هو مدير المدرسة ، وكنت أريد أن تخاطبه فى هذا الأمر"(19)

وفى نهاية الرواية يؤكد صفوت على الطلب نفسه مذكراً الراوى به ، غير أن الفكرة تتجسد هذه المرة فى صورة المفارقة ، كما نرى فى هذا الجزء من الحوار بين صفوت والراوي :

"– يا صفوت ، أنا لم أنس ، ولكن هل هذا وقته ؟

تنهد وقال :

- الواجب واجب

قلت

- فيليب مات

قال :

- ولكن الطفل لا بد أن يدخل المدرسة "(20)

فالمفارقة هنا واضحة ، ففي الوقت الذى يموت فيه فيليب لا بد من دخول الطفل المدرسة ، لابد من استمرار الحياة ، لأن " الواجب واجب " ولا يكتفى خورشيد بذلك ، فيوسع من دلالة المفارقة عندما يتبع الحوار السابق مباشرة بسورة " التكاثر "

بسم الله الرحمن الرحيم

"ألهاكم التكاثر ، حتى زرتم المقابر ، كلا سوف تعلمون ، ثم كلا سوف تعلمون ، كلا و تعلمون علم اليقين ، لترون الجحيم ، ثم لترونه عين اليقين ، ثم لتسألن يومئذ عن النعيم "

صدق الله العظيم

وهكذا يمكن القول أن خلف بناء رواية " وعلى الأرض السلام " فكرة جادة وثرية .

الفكرة فى روايتي "إنها تجرى البحر " ، " والبحر ليس بملآن ":

نأتى إلى الروايتين الأخيرتين " إنها تجرى الطلبي البحر " و " البحر ليس بملآن " اللتين يضمهما خورشيد فى كتاب واحد ، حيث يغرى عنوان الكتاب بالمقارنة بين الروايتين ،فمجموع جملتي العنوان عبارة واحدة تامة مأخوذة من سفر الجامعة للملك سليمان الحكيم تقول: " كل الأنهار تجرى إلى البحر ، والبحر ليس بملآن "فهل تجمع الروايتين فكرة واحدة ؟ أم لكل فكرتها الخاصة بها ؟ أم ثمة تكامل بين محتوى الروايتين ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى الفقرات التالية .

فى رواية " إنها تجرى إلى البحر " ثمة رحلة طويلة يقطعها البطل ليعود إلى مسكنه ،إنها رحلة من الأهوال والعذابات أو رحلة فى الجحيم ، وعندما يصل أخيراً تكون نهايته على يد امرأة تدعى " حياة

" ولا يخفى المدلول الرمزي لهذا الاسم ، فالبطل سالم فى يومه الأخير من الغربة ، يذهب إلىالعمل ، وعند العودة يفوته الأتوبيس الموكل بنقله إلى المشتمل (المسكن) ، فيجرى محاولاً اللحاق به فيفشل ، ويكون لزاما عليه الوصول إلى المشتمل قبل الغروب ، وموعد غلق الشوارع طبقاً لأوامر الحاكم، فيجرى ويجرى ويصل أخيراُ ،وفى ذات الوقت تصل حياة " تلك المرأة التي كانت فى الأصل أحد أسباب غربته وتشرده خارج مصر ، بالإضافة إلى سجن أصدقائه وطردهم من العمل، إنها تلك المرأة الخائنة ، عين السلطة على الزملاء ، وعلى الرغم من كل ذلك تجذبه إليها ،وكأنها القدر ، رغم تحذير الوجه الآخر للبطل ، الصديق " عباس " له منها أيضاً

"... وسمع صوت عباس يقول فى همس مكتوم

- العنقاء

ثم بكى وعاد يهمس :

- كلنا نجرى إلىالبحر .. العنقاء .. لا هو يمتلئ ولا هى تشبع "(21)

ولا يستجيب سالم للتحذير فيقع فريسة للعنقاء، فتكون تلك النهاية التراجيدية له على يد هذه المرأة:

" وانقض الفم على رأسه

وسمع صوت عظام تتكسر ،امتزجت الألوان بالروائح ، بالأصوات ،وغاص فى لجة بحر عميق ، تشده أمواجه إلى القاع .. فإلى البحر جرينا ، وفى البحر نغوص ، ونغوص حتى ينتهى كل صوت ، ويختفى كل لون ،وتتلاشى الأشكال والأشياء .. وحل صمت مظلم باهت مقيم "(22)

والملاحظ هنا أن الفكرة الرئيسية فى الرواية لاتتضح إلا فى الصفحات الأخيرة منها ، كما أنها تتحقق بصورة واضحة ، عبر الأحداث الفتنازية فى السرد – وفى هذا فهى تتشابه مع رواية "وعلى الأرض السلام " التى تبدأ مع عودة سالم إلى المشتمل وذلك بدءاً من الصفحة السادسة والعشرين ، فرحلة سالم الفتنازية عبر الدهليز والجحور والشوارع الخالية من المارة واستدعاء شخصية تراثية كزهير التائه ملك بنى عبس ، ثم أخيراً استدعاء شخصية " حياة " وتحولها إلى عنقاء يخرج من عينيها وفمها ثعابين تحطم رأسه ، هى التجسيد الروائي لفكرة الرواية أو وظيفتها المركزية، والتي يمكن تلخيصها فى الجملة التالية " يسعى الرجل إلى حتفه أو نهايته دون أن يدرى" و هو محكوم بالجرى واللهاث نحو النهاية .

غير أنه يتفرع عن هذه الوظيفة المركزية أو الفكرة الرئيسية ، فكرة فرعية هى أن النهاية أو القدر هو المرأة ، وكما أشرنا نهاية تراجيدية .

وهذه النهاية التراجيدية لسالم " الرجل " على يد المرأة / العنقاء (حياة) تسلمنا فى سهولة إلى فكرة الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " التى تبدو أكثر وضوحاً ومباشرة من

الروايتين السابقتين ، إذ يمكن تلخيص الوظيفة المركزية فى جملة بسيطة : أهان الرجل المرأة فانتقمت منه .

وقد بنى فاروق خورشيد روايته الأخيرة " والبحر ليس بملآن " على أنقاض هذه الجملة البسيطة ، فتبدأ الرواية بجملة على لسان المرأة توجهها إلى صديق الزوج والراوي معا:

" – وهو أهانني حين تركني "(23)

وتنتهى بجملة أيضا على لسان المرأة نفسها فتقول " وهو ينهزم – هو سيد الرجال ، أهزمه و أموت "(24)

وما بين البداية والنهاية تدور الأحداث محققة هذه الفكرة التى لخصناها من قبل ، إذ تنتقم المرأة الزوجة من الرجل الزوج لأنه أحب غيرها ، فتطلب الطلاق ، ويتم ، فتمارس الدعارة اعتقاداً منها أن فى ذلك إذلال لرجولته وكرامته فهى تنتقم منه بتدمير نفسها ، وهنا ذروة المأساة فى الرواية .

والفكرة فى الرواية على الرغم من وضوحها ، فإنها لا تتحقق إلا مع نهايتها مثلها فى ذلك مثل الرواية السابقة ، إذ أن انتقام المرأة من الرجل يتم بصورة تدريجية ويصل إلى الذروة ،عندما تحاول المرأة إغراء الراوى صديق زوجها والذي يعد البطل الموازى للرجل بممارسة الدعارة معها ،وعندما تفشل فى ذلك ، تصب جام غضبها عليه أيضاً :

" صرخت :

– أنت وصديقك لا معنى لكما .. أنتما خارج الزمان والمكان لا قدرة لكما على الرؤية "(25)

وإذا كانت الفكرة بهذا الوضوح ،فإنه يحق لنا أن نتساءل : ما علاقة العنوان " والبحر ليس بملآن " بمحتوى الرواية ؟

على العكس من روايتي " وعلى الأرض السلام " و " إنها تجرى إلى البحر " لا نجد أية إشارة إلى العنوان فى متن الرواية و هذا يجعلنا نوجه دفة البحث نحو الرواية السابقة المطبوعة معها فى كتاب واحد " إنها تجرى إلى البحر " متسائلين هل ثمة علاقة بين الروايتين ؟

فى الظاهر كما أشرنا إن العنوان الثاني يكمل سابقه ،فالعنوانان يكونان عبارة واحدة ، أما على مستوى المضمون يمكننا أن نقول أن هذه الرواية "والبحر ليس بملآن " مكملة لرواية " إنها تجرى إلى البحر " فإذا كانت المرأة بحراً يغوص فيه الرجل بإرادته هو، وعنقاء تخدعه بكلامها وجمالها ، ثم تأكله فى النهاية ؟ فإنها هنا تدمره أيضا ولكن بإرادتها هي ، فالمرأة فى الحالتين بحر يغوص فيه الرجل ،والمرأة فى الروايتين تنتقم ، والفرق بين الروايتين ، أن الفكرة فى الرواية الأولى مغلفة بالأبعاد الرمزية والأسطورية ، فهي أكثر ثراء وأعمق فى الرمز ، أما فى الرواية الثانية ، فإن الفكرة واضحة ومباشرة مثل أسلوب الرواية البسيط ، القائم على الحوار المباشر بين الشخوص ،وكأن الرواية الثانية تحاول شرح وتفسير الفكرة فى الرواية الأولى .

نخلص مما سبق أن لكل رواية من روايات فاروق خورشيد القصيرة فكرتها الجادة المثراة بمكونات البناء السردي ، الذى يتلاءم وعمق الفكرة .

فى الرواية الأولى "وعلى الأرض السلام " عبر الواقعي والخيالي ،والمباشرة والرمز ،واستدعاء التراث العربي والفرعوني تتحقق الفكرة أو الوظيفة المركزية، وهى : موت فيليب ميلاد لوحدة الوطن .

وفى الرواية الثانية " إنها تجرى إلى البحر " عبر رحلة فنتازية تولد فكرتها الجادة وهى أن الإنسان يسعى إلى حتفه دون وعى أو بوعى وحتفه هو المرأة .

أما الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " فعبر الأحداث الواقعية البسيطة تنتقم المرأة من الرجل كرد فعل على إهانتها ، لتؤكد مضمون الرواية السابقة ، فهى بمثابة الشرح والتفسير لها .

ثانيا : الحبكة :

" كثيرا ما يقال أن الرواية القصيرة تقدم أحداثا متماسكة بطريقة منطقية "(26) أى أنها تعتمد فى بنائها على حبكة قوية إذا جاز التعبير ، لكنه فى الوقت ذاته يجب التأكيد على أنه " ليس هناك بنية جيدة وأخرى سيئة ولا بنية جميلة وأخرى قبيحة "(27) وإنما المهم أن تتلاءم هذه البنية أو الحبكة مع المادة الروائية المستخدمة والمحتوى الكامن خلف هذه المادة .

وفاروق خورشيد فى رواياته القصيرة ، يقدم أحداثا متماسكة بطريقة منطيقة ، فرواياته لا تخلو من حبكة ، ولكن ذلك فى إطار بنية سردية مفتوحة بمعنى أن الرواية تعالج موقفاً بسيطاً أو محدداً فى حياة الشخصية ، أو مجموعة من الأحداث لا تكون فى مجملها مجرى حياة الشخصية من الميلاد حتى الموت .

ففي رواية " وعلى الأرض السلام " لا يمكن أن نقول أن أحداث الرواية تدور حول شخصية فيليب من الميلاد إلى الموت أو حتى شريحة متماسكة من حياته تبدأ من نقطة معينة و تنتهى بوفاته ، كذلك لا يمكن أن نقول أنها تدور حول شخصية الراوي ، بادئا من نقطة معينة لتنتهى عند نقطة معينة .

إن الحبكة فى رواية " وعلى الأرض السلام " تقوم على تجاور مجموعة من الأحداث المتفرقة توزع بقدر غير متساو بين حياة الراوى وحياة الصديق فيليب ، وإن ذابت شخصية فيليب فى شخصية الراوى التى تروى الأحداث على لسانه ،ولعل سر تماسك الحبكة هو رواية الأحداث

على لسان شخصية واحدة فتبدأ الأحداث بمكالمة تليفونية من صديق الراوى " صفوت " يخبره فيها بموت فيليب ،وفى ذات الوقت التوسط لإدخال حفيدة صديقهما المشترك مسعد المدرسة الألمانية ، وتنتهى الأحداث بمكالمة ثانية من صفوت أيضاً ، يؤكد فيها على طلبه من الراوى التوسط لدى صديقه المدير دخول حفيدة مسعد المدرسة ، وما بين البداية والنهاية تتراكم الأحداث وتتجاوز فى الرواية

ضاربة عرض الحائط بالترتيب الزمنى فى الظاهر ، لكن فى الحقيقة أن الأحداث تسير وفق تسلسل زمنى ، كل ما فى الأمر أن الزمن يتوقف فى بعض الأحيان لعرض حادث ما يشترك فيه فيليب ، ففليب ماثل دائماً فى الماضي ، بينما الراوى ماثل فى أحداث الحاضر ، أى أنه لدينا نوعان من الأحداث ، أحداث تتعلق بالماضى ، وهى تختص غالباً بفيليب وأحداث تتعلق بالحاضر وتختص بالراوى ، فالأحداث التى تتعلق بالآن أو الحاضر تتمثل فى رحلة الراوى إلىالكنيسة لتشييع جنازة فيليب ثم العودة إلى منزله حيث تصله فى نهاية الأحداث المكالمة الثانية من صفوت ، والأحداث التى تتعلق بالماضى تتمثل فى حوارات وأحداث مع فيليب وبعض أصدقاء الراوى من المسيحيين والمسلمين ،وإذا كانت كل حبكة قائمة على الصراع فان الحبكة فى هذه الرواية قائمة على الصراع بين الماضي والحاضر ، وليس معنى ذلك إنه – أى الصراع – بين فيليب والراوى ، إنما الصراع بين الماضي الجميل وبين الآن القبيح الذى يعيشه الراوى فى زحمة المواصلات ونفاق واعظ الكنسية على سبيل المثال .

"– الكنيسة وعلى رأسها بطريك الأقباط الأرثوذكس بمصر المحروسة ، وأعضاء الكهنوت والبطاركة والقساوسة ، يتوجهون بالعزاء إلى أسرة الفقيد ،وبتوجهون باسمهم وباسم أسرة الفقيد بالشكر لمن واساهم فى مصابهم الأليم ،وعلى رأسهم السيد رئيس الجمهورية ،والسيد رئيس الوزراء ،والسادة الوزراء والسيد الدكتور الغادر ،ويتمنون أن لا يصيبهم مكروه فى عزيز .

تقلصت أمعائي واهتزت ضربات قلبى ،وكدت أموت ، ما كل هذا الحشد فى تأبين رجل رحل وودع – حزنا عاش ، ألما وجد ، مرضا كان ، موتا انتهى .."(28)

أما ذروة الحدث فعندما يلتقى الماضي مع الحاضر ، فى رحلة الراوى الفنتازية مع سيف بن ذى يزن فى النيل ، حيث يتوحد سيف بن ذى يزن وفيليب فى شخص واحد ،وعندما يخرج الراوى من النيل عائداً إلى بيته تكون الأحداث قد انتهت " وأشرت إلى سيارة تاكسى مسرعة ،فوقفت وركبت "(29)

أما ما جاء فى الفقرتين الأخيرتين (22، 23) فهو بمثابة الخرجة فى الموشح الأندلسى ، ولا غرو فى ذلك فبناء الرواية فى الأساس بناء شعرى قائم على تجاوز الأحداث أكثر مما هو قائم على التتابع السببى لها ، حيث " يتخلص الحدث فى الرواية الشعرية من المسار الخطى التتابعى ، أى أن الحدث يتخلص من محاكاة تتابع الوقائع فى حياتنا اليومية ، حيث تقود نقطة بداية واقعة ما إلى نقطة تالية ، ثم نقطة تالية وكذا حتى النهاية ، لكن الحدث فى الرواية الشعرية لا يقدم وفقا لهذا المنطق ، وإنما يقوم الكاتب بتقسيم الحدث إلى وحدات ، تتداخل فيها البدايات والنهايات أو تتوازن أو تتكرر وحدات منها عبر السرد " (30)

وإذا ما انتقلنا إلي حبكة الرواية الثانية "إنها تجرى إلي البحر " و جدنا أن الكاتب يعتمد على حبكة تقليدية تبدأ بالتمهيد للحدث بتقديم الأشخاص والتعرف عليهم ، وتستمر الأحداث إلي أن تصل إلي الذروة ،وفجأة يتخلى عن هذه الحبكة التقليدية ، ليغرق فى أحداث فنتازية

ليس لها علاقة ببداية الأحداث فسالم (البطل) ومعه صديقة عباس (وجه العملة المقابل للبطل) يعيشان فى بلد عربي بعيد ، يواجه الأول منهما مشكلات فى العمل لمواقفه المتصلبة الرافضة للزيف فيستقيل ، وفى آخر يوم من أيام العمل و قبل الاستعداد للسفر تتأزم الأحداث حيث ينقل المشتمل (السكن) ليجاور المقابر ، وتبلغ الأحداث ذروتها عندما يفوت سالم الأتوبيس – وسيلة المواصلات الوحيدة – الذى يعود به إلي المشتمل ، ويبدأ الحل الفنتازى للأزمة ، فيقوم البطل برحلة فنتازية عبر الدهليز والشوارع الخالية من المارة حتى يصل إلي المشتمل ، ولكن أي مشتمل ؟ مشتمل غريب عجيب يلتقى فيه بحياة زميلة العمل القديم ، التى تقترب منه ويقترب منها ، رغم تحذير صديقه أو ضميره (عباس) ، ولكنه لا يستجيب ليقع المحظور ، حيث تتحول حياة إلى عنقاء يخرج من فمها الثعابين التى تنهش رأس البطل وهكذا تنتهى الأحداث تلك النهاية المأساوية الفنتازية فى ذات الوقت وعلى الرغم من كثرة الأحداث الفنتازية فى الرواية حيث تبدأ من الصفحة السادسة والعشرين إلي نهاية الرواية ، فإن الحبكة فى الرواية تبقى حبكة تقليدية ، فالرواية خاضعة فى معظمها للمنطق الأرسطى وللبنيان العضوى ، وإن حاول المؤلف كسر هذا البنيان عن طريق استخدام الفنتازيا.

وعندما نصل إلي الرواية الثالثة " والبحر ليس بملآن " التى أشرنا إليها فى المحتوى وقلنا أنها تعد شرحاً وتفسيراً للرواية الثانية " إنها تجرى إلي البحر " فإننا سنلاحظ أن فاروق خورشيد لا يلجأ فيها إلي البناء الشعرى فى تجاور الأحداث وتراكمها أو الفنتازيا ، كما رأينا فى الروايتين السابقتين ، إنما تخلو الرواية من ذلك تماماً ، وتعتمد على أحداث واقعية البداية إلي النهاية ، حيث يتركز الصراع بين شخصين الزوج والزوجة ، فعند ما يطلق الأول الثانية يبدأ الصراع ويستمر حتى يصل إلي ذروته ، حيث تطلب الزوجة ممارسة الدعارة مع أخلص أصدقاء الزوج وهو الراوى ، بعد أن نجحت فى القيام بذلك مع كل من تربطه علاقة عداء مع زوجها انتقاما منه ولكنها تفشل ، وبفشلها تنتهى الأحداث ،لذلك فالصراع محسوم لصالح الزوج رغم انتقامها منه فى الظاهر ؛ إذ أنها فى الحقيقة تنتقم من نفسها .

ولعل ما يميز حبكة هذه الرواية عن الروايتين السابقتين أيضا أن بناءها قائم على الحوار فى المقام الأول ، مما يحدو بنا أن نطلق عليها (مسرواية) وقيام الرواية على الحوار جعلها أقرب إلي بناء المسرحية التراجيدية ، لذلك فهى تعد فى رأينا أكثر الروايات الثلاثة التزاما بخصائص الرواية القصيرة .

بقى أن نشير إلي الروايات الثلاث على الرغم من اختلافها فى الحبكة فإنها تشترك جميعاً فى أن أحداثها تنتهى قبل النهاية بقليل ، ففي " وعلى الأرض السلام " تنتهى الأحداث الرئيسية بعودة الـــراوى إلي المنزل بعد تشييع جنازة فيليب وسماع صوت صفوت من جديد يطلب منه التوســط لــدى مــدير المدرسة لدخول حفيدة مسعد المدرسة ، غير أن الكاتب لا يكتفي بذلك فيــأتى بــالفقرتين (22،23) مزيلاً بها الأحداث ، حيث نقرأ فى الفقرة (22) سورة الكوثر ، وفى الفقرة (23)– أى الأخيــرة – حواراً مبتسراً بين الراوى وصديقه مسعد أقرب إلي تعليق المؤلف نفسه :

"(23)

قال :

- ثم

قلت

- الحكاية انتهت (31)

وفى الرواية الثانية " إنها تجرى إلى البحر " نجد أن الأحداث تنتهى بانقضاض العنقاء على رأس سالم ، وبذلك تكون الرواية تمت .. لكن نص الرواية لا ينتهى عند هذا الحد إذ يضيف المؤلف الفقــرة التالية ، ليزيد من إبهام الأحداث الفنتازية :"وغاص فى لجة بحر عميق ، تشده أمواجه إلــى القــاع .. فإلي البحر جرينا وفى البحر نغوص ، ونغوص حتى ينتهي كل صوت ، ويختفى كل لــون وتتلاشــى الأشكال والأشياء .. ويحل صمت مطلق باهت مقيم "(32)

أما فى الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " فتنتهى الأحداث مع فشل الزوجة فــى اســتدراج الراوى صديق الزوج لممارسة الدعارة معها ، ففي فشلها حسم للصراع ، فهى لم تستطيع الانتقــام ، لكن الكاتب لا يكتفي بذلك إذ يأتى بالفصل الثالث عشر الذى يدور فى صورة حوار بين المرأة والراوي لتؤكد على إصرارها على الانتقام وكأنها لم تنهزم بعد .

وبناء على ذلك يمكن أن نقول أيضا أن النهاية فى الرواية الأخيرة تتميز عن النهاية فى الروايتين الأوليين ، حيث أنها نهاية مفتوحة ، وهكذا يمكن أن نقول مع جيرمى هوثورن " يبدو أن الرواية القصيرة فيها رمزاً سائد أو مجموعة من الرموز فى مركزها ، وأن هذه الرموز وليس تعقيد حبكتها هى التى تعطى الرواية القصيرة عمقها وأهميتها " (33)

ثالثا :الشخصية :–

تبدو الرواية القصيرة طبقاً لتصنيف أدوين موير لأنواع الرواية أقرب إلي ما أسماه بالرواية الدرامية ، حيث نجد الحبكة فيها مركزة ، إذ أن الحدث " لا يبدأ بشخصية مفردة ، إنما يبدأ بشخصيتين أو أكثر ، وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته ، التى تمثل شيئاً مركباً لا نواة له ، لعلاقات

شخصية ، وتتحرك هذه النقط نحو المركز ، تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب (34)"

وروايات خورشيد القصيرة تبدو لنا أقرب أيضا إلي الرواية الدرامية ، وذلك على مستوى كل من الحبكة والشخصية ، ففي الروايات الثلاث لا تبدأ الأحداث بشخصية مفردة ، وإنما تبدأ غالبا بشخصيتين على الأقل.

ففي الرواية الأولى "وعلى الأرض السلام " تبدأ الأحداث بمكالمة تليفونية من صفوت إلي الراوى يخبره فيها بموت صديقهما المشترك فيليب ، وفى الرواية الثانية " إنها تجرى إلي البحر " تبدأ الأحداث بحوار طويل بين شخصين أولهما البطل (سالم) والثاني صديقه (عباس) – المكمل لصورة البطل – وفى الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " تبدأ الأحداث بأربعة شخصيات الراوى والزوج والزوجة والصديق .

ومع ذلك تعتمد كل رواية من الروايات السابقة على شخصية رئيسية واحدة تقوم بمعظم الأحداث وتتبع من سلوكها وحركتها فكرة الرواية ، ولا يقف خورشيد عند هذا الحد ، إذ يثرى هذه الشخصية الرئيسية عندما تقدم معها شخصية أخرى تأتى بمثابة رجع الصدى لها ، فمع شخصية الراوى فى الرواية الأولى نجد شخصية فيليب / سيف بن ذى يزن ومع " سالم " فى الرواية الثانية نجد شخصية " عباس " الصديق الملازم له ، ومع الزوج فى الرواية الثالثة نجد شخصية الراوى ، وان كان الأمر فى هذه الرواية يبدو أكثر تعقيداً ، فهو ليس بهذه البساطة ، فثمة شخصية رئيسية تبدو الفاعل الرئيسي فى الرواية هى " الزوجة " المرأة التى تحاول الانتقام من الزوج، فى حين يقف فى الوجه المقابل مع الزوج راوي الأحداث الذى يكاد يتماهى مع شخصيته ، لذلك فهى تحاول الانتقام منه هو الآخر وإذ تفشل فى الانتقام من الزوج فإنها تفشل فى الانتقام من الراوى أيضا كما أشرنا قبل فى حديثنا عن المحتوى .

ولا تخلو روايات خورشيد من وجود شخصيات ثانوية أخرى ، وهى على قلتها تقوم بوظيفتها الفنية الممثلة فى الكشف عن الشخصية الرئيسية أو رسم جوانب منها .

ولما كانت الرواية القصيرة كما أشرنا سابقا تميل نحو الصيغة الدرامية ، وبصورة أدق نحو الصيغة التراجيدية ، فإن ذلك يظهر فى تركيزها حول أزمة واحدة ، ولكل شخصية رئيسية أزمتها المحتدة ، التى تتفجر من خلالها الأحداث ،ومن ثم المغزى الرئيسي للرواية ، فأزمة الراوى فى الرواية الأولى تتأتى من موت صديقه فيليب الذى يعادل موته موت كل شيء جميل وطيب فى الوجود ، وتقدم شخصيه " سالم " فى الرواية الثانية من خلال صراعه مع القيم الزائفة فى ذلك البلد البعيد ، مجسدة بعد ذلك عبر رحلة أسطورية طويلة فى الدهليز والشوارع الخالية إلي أن ينهيها بين براثن العنقاء ، أما

الأخيرة فتحتدم أزمة البطل ، ليس بطلب الزوجة منه الطلاق وقيامه بتنفيذ ذلك ، ولكن عندما تمارس المرأة / الزوجة السابقة الدعارة مع خصومه .

ولعل ما يميز أبطال الرواية القصيرة عادة " أننا نتعرف من النص على أسمائهم ووظائفهم وأماكنهم وظروفهم العامة وهو ما يستغرق حيز كبير من القصة (35) .

وهذا نجده عند خورشيد ففي رواية " وعلى الأرض السلام " نجد شخصية فيليب ووجهها المقابل سيف بن ذى يزن والمستشار صفوت وغيرهم .

وفى رواية " إنها تجرى إلي البحر " نستطيع أن نتعرف اسم البطل وصديقه ، فالأول " سالم " والثاني " عباس " الأول خبيراً للكاريكاتير ، والثاني خبيراً للتدريب الإعلامي .

" بين المضغ والبلع قال عباس :

– أنت خبير الكاريكاتير ، وأنا خبير التدريب الإعلامي ، وتمضى بنا الحياة ، ونأكل الكفتة والخضار والمعلب والجبن ونشرب البيرة ، والحال عال (36) والتعرف على الشخصية ، وظروف عملها ، ومكانها ، يستغرق ربع الرواية تقريبا .

أما الرواية الثالثة ، فنحن نعرف أن اسم الزوج هو " صلاح " وأن اسم الزوجة هو " نبيلة " ، أما الصديق فاسمه " كامل " ، الوحيد الذى لم يذكر اسمه فهو الراوى ،ولعل المؤلف لم يسمه لأنه يمثل بعدا مكملاً لشخصية البطل " صلاح " .

وبصورة عامة بعد أن ننتهى من قراءة الروايات لا ننسى أسماء شخصيات " فيليب " و " سيف بن ذى يزن " و " محمد عبدالواحد " و " صفوت " فى الرواية الأولى ، و" سالم " و " عباس " و" حياة " فى الرواية الثانية ، " صلاح " و " كامل " و " سعاد " و" نبيلة " فى الرواية الثالثة .

وهذه الشخصيات يقدمها خورشيد من الداخل ، فلا يهتم برسم الشخصية من الخارج ، فلن نجد للشخصيات رئيسية كانت أم ثانوية أبعد من الاسم والوظيفة ، كما لاحظنا فى الفقرة السابقة ، إن المؤلف فى تركيزه على الأزمة التى تجابه الشخصية يغوص داخلها / فبناء الشخصية يكتمل فى أثناء تحركها ، فمن سلوكها وكلامها وأفكارها المسجلة نتعرف على الشخصية ونحدد موقفها .

فشخصية " فيليب " فى الرواية الأولى ، تبنى عبر عدة حوارات متقطعة مع الراوى والشخصيات الأخرى فهو صابر وثابت من خلال تحمله ما حدث له من الثورة حيث أممت شركاته ، ومن خلال مواساته للراوي الذى اتهم ظلماً ، ولعل الحوار التالي مع الراوى – على الرغم من طوله – يوضح صفات شخصية " فيليب " .

"– كل شيء يتغير فى بلادنا ، وأنا أصبحت خارج كل الصور ، فقد أممت شركاتنا ، ولم أعد أملك من أمرها إلا أن أكون مديراً فيها ، ومع هذا فأنا عبد للمالك الجديد ، ولكن أنت حر ــ أنظر ماذا تقرأ ؟ كيف يمكنك أن تقرأ هذا الذى تقرأه إلا وأنت حر ؟

وضحكت ، لم أكن أفهم ساعتها معنى أنت حر هذه ، كنت أحس بالاضطهاد والقهر والظلم .. ووسط كل هذه الأحاسيس أين تضع كلمة حر هذه ؟ وكيف تفهمها ؟ وكيف تسيغها ؟"(37)

ويستمر الحوار بينهما فيعرض على الراوى مالاً ، ولكن الأهم من ذلك أنه ينصحه فى النهاية ألا يستسلم .

" قال فى جدية :

- فقط لا تستسلم
- قلت وأنا ما زلت أضحك
- لست أملك أن استسلم ، فهذا أمر فرض على ، فإما أن أصمت ، أو لا أكون استراحت قسماته وقال :
- هذا ما أردت أن أسمعه .. تعال .. الأصدقاء ينتظرون "(38)

وقد يلجأ خورشيد إلي الطريقة التفسيرية فى التشخيص حيث تخبرنا عن الشخص : فهو يصف أو يجرى الحديث عنه إما من قبل المؤلف أو شخصية أخرى (39) ولكن هذه الطريقة تستخدم غالباً مع الشخصيات الثانوية ، على قلتها فى هذه الروايات كما هو ملحوظ فى وصف عباس لشخصية " حياة " فى الرواية الثانية بأنها عنقاء

"وجاءه صوت عباس من بعيد ، ضعيفاً مريضاً خائفا يقول :

- حذار إنها العنقاء ، حذار .

- ثم جاءه صوته يقول فى يأس :
- هو اليوم الموعود ، حلت بنا خيل الزعيم المنتقم ولا مهرب لنا "(40)

غير أن خورشيد فى الرواية الأخيرة يجمع بين الطريقتين فى رسم الشخصية بصورة متوازنة أى التشخيص الدرامي والتشخيص التفسيري حيث نتعرف على شخصية المرأة المطلقة من خلال حوارها الفاعل مع الراوى أو الزوج وحديثها نفسه ، وفى الوقت نفسه ، نتعرف عليها من خلال حوار يدور حولها من قبل شخصيتين أخريين ، على أننا يجب أن نؤكد أن الحوار هو الوسيلة السردية الرئيسية فى بناء الرواية ، ومن ثم بناء الشخصية ، فالحوار التالي بين المرأة والرجل يكشف عن أزمتها الشخصية مع زوجها .

" قلت :

- ولكنك طلبت أن يتركك ، ولم يتركك حتى جمعنى وكامل لنكون شاهدين

- قالت فى صخب
- هو لم يكن يريدنى ، ولهذا لابد أن أتركه

قلت :

-أحبك

قالت :

- لا بل أحب حريته ، ولم يحب أحداً إلا نفسه "(41)

ونتعرف أبعاداً أخرى لشخصية المرأة ، وما تقوم به من سلوك يعكس باطن هذه الشخصية من خلال الطريقة الثانية فى التشخيص حيث يخبر عنها بواسطة شخصية أخرى .

" قال فتحي فى انفعال :

- تزوجت ، وممن ؟ من طالب فى كلية الحقوق لا يزيد سنه عن 25 سنة ، بطل فى كمال الأجسام وراسب فى السنة الثالثة .

قلت له :

- أخرس .. هذا كلام فارغ

قال وهو يدير لسانه فى فمه :

- سواء خرست أم أخرس ، هى حقيقة أنا متأكد منها ، وهو يكتب القصة ، ألا تعرف أنها فتحت بيتها صالوناً أدبياً يلم كل الشبان ممن كانوا يسيرون فى ركاب زوجها السابق ، وتقرأ وسطهم كلاما تقول عنه شعراً مرة ، وتقول عنه قصة مرة ، وهم يسمعون ويتحمسون ويوافقون ، فهم يأكلون ويشربون مجانا كل ليلة "(42)

وسواء مال خورشيد إلي استخدام الطريقة الأولى أم جمع بين الطريقتين معاً ، فإن الملاحظ على هذه الشخصيات الفاعلة فى الروايات ــ أى الشخصيات الرئيسية التى تقوم بالبطولة ، أنها شخصيات تراجيدية ، تنتهى نهاية مأساوية ، كشخصيات المسرحيات التراجيدية ، فإذا كان فيليب الوجه المقابل لشخصية الراوى /البطل ، قد مات ، فإن بطلنا أيضا وإن قام برحلة تماس الرحلة التى قام بها فيليب ، تنتهى بإغما ءة، لا يفوق منها إلا فى المنزل على صوت صديقه صفوت من جديد ، مؤكداً خبر موت فيليب ، وكأنه يعادل موت الراوى .

وفى الرواية الثانية تبدأ مأساة " سالم " من رفضه للقيم الزائفة فى هذا البلد العربي البعيد ، ومن غربته فى ذات الوقت من أجل البحث عن لقمة العيش ، انتهى بين فكى العنقاء " حياة " التى ربما كانت السبب الرئيسي وراء كل ما حدث له من قبل ، تشريده من الوظيفة ، وهروبه إلى البلد العربي البعيد .

أما الرواية الأخيرة فالمأساة فيها واضحة من البداية ، عندما يطلق صلاح زوجته ، ولكن المأساة تكتمل فصولها ، بانتقام المرأة من صلاح ، الذى هو انتقام من نفسها كما أشرنا من قبل ، وهذه النهايات المأساوية للأبطال ، تذكرنا بأبطال أشهر الروايات القصيرة فى الأدب العالمي عند عند توماس مان ، وكافكا ، وهيمنجواى ، كما سبق أن ذكرنا .

رابعاً : اللغة

يطرح الدكتور حلمى بدير لإشكالية تناول اللغة فى العمل الأدبى قائلاً : " ولا بد من التنبيه إلي إشكالية تعرض للباحثين فى هذا المجال ، وهى كيف يمكن التعامل مع النص لغوياً فى المقام الأول .. ، إن الباحث عن مدى تطابق النص مع قواعد اللغة جهد غير مجد ، إذ إنه لا بد وأن يتطابق مع قواعد اللغة ، ونحوها وعلومها جميعاً وإلا ما أصبح نصاً أدبياً .. كما أن البحث فى معاني المفردات وتصنيف المعاجم لن يغنى كثيراً فى مجال الكشف عن النص .. و سيبقى الجهد غير مكتمل الدلالة على كثير من الأوجه .. إلا إذا استنبطت دلالات العلاقات المختلفة بين المفردات ، ومن ثم يمكن أن تنبئ عنه التراكيب اللغوية المختلفة ، وقد يفيد فى هذا المجال الكشف عن عناصر التكوين اللغوي فى النص فى تصوري .. مع ما قد يكون فى هذا التصور من احتمالات الضبابية أو الغموض "(43)

والمتأمل فى الطرح السابق يلاحظ ميل الدكتور بدير إلي التعامل مع النص من خلال البحث فى عناصر التكوين اللغوى للنص أى المفردات والجمل والعبارات أما أن يكون فى هذا التصور احتمال للضبابية والغموض فأظن أن فى ذلك كثير من التواضع ، لأن الكشف عن دلالة المفردات والجمل وربطها بعناصر العمل القصصي الأخرى تفضي فى ا لأخير إلي الوصول إلي المعنى الكلى للعمل " ليس المعنى الكلى مجموعة لجزئيات متناثرة فى العمل الأدبي ، وإنما هو الأفق الأخير الذى تنتهى إليه الدلالات اللغوية فى السياق "(44) فالدلالات اللغوية للمفردة أو الجملة هى التى تصنع المعنى الكلى ، ومن هنا تبدو أهمية اللغة فى النص الأدبي ، فهى " تمثل العنصر الأساسى فى العمل الأدبي ، إذ هى أداته الأولى والوحيدة " (45)

وإذا ما جئنا إلي عناصر التكوين اللغوي فى روايات خورشيد القصيرة موضوع هذا الفصل ، وجدنا أنها تخضع فى استخدامها إلي رؤية تعبيرية ، حيث الألفاظ المشحونة بالدلالات والإيحاءات والتداعى والجمل المتناصة مع التراث الدينى والشعبي ويمكن القول أن ثمة اعتماداً على " وسائل تعبير أكثر كثافة وانتقاءات دقيقة للمفرد اللغوي الدال ، لاذى المعنى فحسب "(46) .

والبحث فى اللغة مرتبط بشكل أو بآخر بعناصر العمل المختلفة ، غير أن الحديث عن اللغة لا يكون إلا من خلال الأسلوب السردى فى عناصره المتنوعة من سرد وحوار ووصف ومناجاة ، وبناء عليه يمكن الحديث عن اللغة هنا من خلال أشكال ثلاثة : لغة النسج السردى واللغة الحوارية وأخيراً لغة المناجاة على حد قول الدكتور عبدالملك مرتاض (×)

تتوزع عناصر التكوين اللغوى مفردات وجمل على الأشكال الثلاثة السابقة ، وسنجد أن لغة النسج السردى هى اللغة السائدة عند خورشيد فى روايتى " وعلى الأرض السلام " و " إنها تجرى إلي البحر " على حين تسود اللغة الحوارية على الرواية الثالثة " والبحر ليس بملآن " ، أما لغة المناجاة فتبدو قليلة جداً ، بل لا نجد لها أثراً فى الرواية الثالثة .

سنلاحظ بدءاً أن السرد يختلط بالحوار فى روايات خورشيد الثلاثة ، حيث يعترض الثانى الأول دون تمهيد ، أو يقوم أحدهما بوظيفة الآخر ، وقد يسود أحدها على الآخر ، بل إن الرواية الأخيرة كما أشرنا تعتمد فى المقام الأول على الحوار ، وكنا قد أطلقنا عليها " مسرواية " ، لذلك سينصب حديثنا عن اللغة عامة دون تخصيص قسم للغة السرد وحدها أو لغة الحوار وحدها .

تلعب المفردة اللغوية دوراً مهماً – بوصفها أحد عناصر التكوين اللغوي – فى روايات خورشيد القصيرة ، حيث يلح الكاتب على استخدام بعض المفردات أو مفردة محددة ، يمكن من خلالها أن نستشف نغمة القص من ناحية ، وجوه من ناحية أخرى ، فلفظ " مات " فى رواية " وعلى الأرض السلام " يتكرر فى المقطع الأول سبعة عشرة مرة بصورة مباشرة وثلاث مرات بصورة غير مباشرة .

ففي الحوار الدائر بين الراوى وصديقه صفوت ، يخبر الأخير الأول بموت فيليب ، ويدور الحوار بينهما ليتكرر لفظ الموت عشرين مرة كما أشرت ، ففي تكرار لفظ الموت يسود جو الحزن على القص ويتبدى لنا موقف الراوى وصديقه من موت صديقهما فيليب ولعل الجزء الأخير من الحوار يشير إلي ذلك بقوة :

"قلت :

–ثم

قال فى صوت باك !

–وفيليب مات !!

ثم أغلق سماعة التليفون ، وصمت كل شىء حولي "(47)

وتكرار مفردات لغوية بعينها سواء فى لغة السرد أم فى لغة الحوار تكاد تكون التقنية السائدة عند خورشيد فى لغته ، ففي رواية " إنها تجرى إلي البحر " يتكرر على سبيل المثال لفظ " الصمت " على لسان الراوى وعبر لغة المونولوج الداخلي لشخصية " سالم " لنقرأ الفقرة التالية لنرى كيف يلعب لفظ " الصمت " دوره فى إشاعة الجو الجو القصصي وبيان موقف الشخصية ، بل وتقديم درساً موسيقياً عبر لغة أقرب إلي الشعر :

" .... والصمت ملأ المكان كله ، لا نأمة ولا حركة ، ولا حتى هبة ريح تثير غباراً ، أو تدفع ورقة شاردة فى حركة عفوية .. يا أمى ، لم تركتنى إلى هذا الخواء .. العذاب التهمه وأعانيه والقهر

أقاومه ، وأصارع مصادر القوة فيه ، أما هذا ، فأنا مضيع أمامه لا أعرف ماذا أفعل .. الصـــمت .. الصمت ما تلقيت آخر العناء .. كيف أهرب من ذعر الحوائط المخيفة ، والقاعات الدامية ، والصرخات الأسيانة ، والأغنيات الحزينة التعسة .. فلا أجد إلا هذا الخواء .. وهذا الصمت ، يا أم .

وأنا مهزوم مكشوف مضيع .. أين أهرب ؟ وأنت شبح فى ذكرى بعيدة ، بعد الزمان والمكـــان والأمل المفقود ، يا أمنا يا أم يسوع الشهيد .

الصمت صلبني على باب المدينة ، والغربان تنقر على رأسي بلا إكليل

وفجأة أستجمع كل ما فيه من قوة وصرخ فى وجه أحد الجنديين

- يا سيد اسمعنى "(48)

آثرت أن أنقل هذا المقطع كاملاً على طوله ، لأبين أن الأمر لا يقف عند تكرار لفظ " الصمت " وما يشيعه من دلالة فحسب ، فالمتأمل فى بناء الجملة ، يجد أن لفظ " الصمت " يأتى جزءاً أساســياً فى جملة اسمية ، فهو مبتدأ معظم الجمل (الصمت ملأ الميدان / الصمت ما تلقيت / الصمت صلبني) أو خبر (الصمت / هذا الصمت) وفى الحالتين هذا مؤشر على أهمية اللفظ فى كونه نصف الجملة .

ولعل هذا المقطع أيضا يشير إلي سمة أخرى فى لغة فاروق خورشيد وهى اســتخدام الصـــور المجازية بما تحمله معان ثانية تختفى تحت السطح الظاهرى للألفاظ مثل الصمت ملأ الميدان والصمت مـــا تلقـــيت آخـــر العـــناء والصمـــت صلبنـــي علـــى بـــاب المدينـــــة والصـــــورة الأخـــــيرة ليســـت مجرد استعارة لغوية تحمـــل معنى ثانيا إلي جانب المـــعنى الظاهـــر ، إن الاســـتعارة هنـــا تستدعى صورة صلب المسيح وعذابه بواسطة اليهود ، مما يصب فى النهايـــة إلـــي توســـيع مـــدلول الشخصية ، حيث يكسبها هذا الاستدعاء بعداً رمزياً موحياً .

إن بناء الجملة بالصورة التى عرضنا لها آنفا يأخذ طابعاً شعرياً ، وهذا ما لاحظه كل من تناول لغة الرواية عند فاروق خورشيد ، وبخاصة رواية " وعلى الأرض السلام " ، يقول الدكتور حلمي بدير " الرواية تكشف لغة أقرب إلي الشعر وهى تحتوى على كثير من عناصر الشاعرية "(49) أما الدكتور حسن فتح الباب فإنه يكاد يوضح لنا عناصر هذه الشاعرية " تمثل رواية [وعلـــى الأرض الســـلام] نموذجاً رائعاً لأسلوب التكثيف القائم على الومض والإيقاع السريع والتدفق ، فلا ترهل فى العبارة ولا إلغاز فى نفس الوقت ."(50)

والواقع أن هذه اللغة التى تقترب من الشعر تكاد تكون اللغة السائدة فى روايات خورشيد الثلاثة ، سواء على مستوى السرد أم على مستوى الحوار غير أن خورشيد يدرك جيداً أن اللغة فـــى الروايـــة مسألة شديدة الحساسية ، فهى متعددة ، متنوعة ، غير مطلقة وجمالها لا ينبع من الفخامة قدر ما يرتبط بالدقة من ناحية والتوازن الداخلي من ناحية ثانية يقول ميخائيل باختين :" اللغة الأدبيـــة لا تقـــدم فـــى الرواية على أنها اللغة الواحدة الناجزة تماماً ، بل تقدم فى تنوعها الكلامي الحى بالضبط وفى عمليـــة

تكوينها وتجددها " (51) وعليه تتجاور فى أسلوب خورشيد اللغة الشعرية مع لغة الحياة اليومية ، أو اللغة الإيحائية مع اللغة المحايدة .

فى رواية " وعلى الأرض السلام " إلي جوار اللغة الشعرية المشبعة بالصور والمفردات الموحية ، نجد لغة أخرى بسيطة ، حيث تتراكض الأفعال وتتخلى الألفاظ عن إشعاعها بحكم

بناء الجملة التى تنقل معنى ولا تخلق جواً ، بل إن هناك مقاطع كاملة تتشبع فيها الجملة بحس تقليدي ، حيث تبدو اللغة أقرب إلي اللغة الإخبارية الوصفية

" قال :

-هذا الأتوبيس القادم يذهب إلي الجيزة

وقبل أن يتم كلامه ، كان الأتوبيس قد وقف ، الأجساد تسرع نحوه ، وعشرات الأجساد تسد الطريق إلي مدخله ، ووقفت حائراً تعساً مليئا بالعرق والحيرة ، ثم سار الأتوبيس ، ووقفت امرأة مفتوحة الفم ، تحمل لفافة ضخمة فى يدها ، تنظر إلي الأتوبيس فى يأس وهو يسير مبتعداً فى بطء ، والكل يتزاحم حول مدخله الخلفي فى إصرار ، ولا أحد يستطيع أن يصارع الكتل البشرية المتراصة فى هذا المدخل أبداً (52)

إن اللغة هنا تقوم بوظيفة إخبارية فى المقام الأول ، فالكاتب يريد التركيز على فكرة معينة وهى ازدحام المواصلات .

ولا يعنى وجود مثل هذه اللغة ، التنافر مع اللغة الشعرية الغالبة على الرواية ، لأن اللغة هنا تأتى مرتبطة بمقصد الكاتب وبالشخصية المتحدثة ، ففي الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " نجد تماثلاً بين لغة السرد ولغة الحوار ، حيث يميل خورشيد إلي استخدام الجمل القصيرة ، المتدفقة الإيقاع ، بيد أنها تكاد تخلو من الألفاظ المشعة والصور المجازية ، فاللغة بسيطة أقرب إلي العامية فى روحها ،وذلك دونما الخروج عن قواعد اللغة الفصحى ، ويمكن أن نمثل بالفقرة التالية :

" كان قد عاد من البلاد البعيدة ، وكنت قد عدت من مهجري الاختيارى ، وكنا نعود معا إلى لقاءاتنا الحميمة ، ونشرب ونتحدث ، ويقرأ شعره وأناقشه فيه ، وينقضى الليل ، معا ، حباً ، مغفرة .. وذات ليلة فاجأنى بقوله:

-أتعرف ما حدث لها .. ؟

قلت متجاهلاً كل ما أعرف ..

-نجحت ، فهى تكتب للتليفزيون الآن ، وتظهر فى برامجه

قال

–هى لا تجد قوت يومها ، باعت الشقة التى كانت عند مدخل القاهرة ، وتعيش الآن فى شقة فى مدينة الإعلام ، الشقة التى أخذتها يوم كانت واحدة من العاملين فى التليفزيون .

قلت :

–وماله .. هذا ستر وغطاء " (53)

فالجمل فى الفقرة السابقة قصيرة ، تأتى متتابعة فى إيقاع سريع ، تخلو من الألفاظ المشعة أو الرموز ، إنها إخبارية بسيطة ، وكأن خورشيد وهو يكتب هذه الرواية ، كان يضع عينه على رواية توفيق الحكيم " بنك القلق " إذ أن اللغة هنا أقرب إلي اللغة الوسطى التى نادى بها الحكيم فى تنظيراته حول الحوار المسرحي والروائي .

لكن على الجانب الآخر يمكن القول أن هذه اللغة البسيطة جاءت منسجمة أو ملاءمة للمحتوى الواقعي للرواية ، حيث تعالج مشكلة عصرية ألا وهى علاقة المرأة بالرجل كما أشرنا بالتفصيل فى المحتوى .

وعلى العكس من هذه اللغة البسيطة نجد أن ثمة ملمحاً لغوياً يسم لغة خورشيد فى روايتي " وعلى الأرض السلام " و " أنها تجرى إلي البحر " هذا الملمح هو التناص مع لغة الكتب المقدسة التوراة والإنجيل والقرآن ، كذلك مع لغة السيرة الشعبية التى غرق فيها خورشيد حتى أذنيه ، ولغة التراث الشعبي عامة ، واستدعاء التراث عبر جمل من القرآن أو التوراة أو الإنجيل يوسع دلالة اللغة الروائية ، إذ تأتى العبارة التناصية أو الجملة المستدعاة بمثابة استعارة تمثيلية أو صورة مجازية تشحذ الذهن ، وتحثه على البحث عن المعنى المرتبط بأحد عناصر القص ، ففي الفصل الثالث عشر من رواية " وعلى الأرض السلام " تأتى عبارات .

" – لو تعبرنى هذه الكأس " و " وهذا لحمى فكلوه وهذا دمى فاشربوه " (54) لتربط بين شخصية فيليب وشخصية المسيح .

ويستدعى خورشيد التراث عبر استخدام ألفاظ أو مفردات تراثية مثل " الملك سيف " فى " وعلى الأرض السلام " و " عنترة " و " زهير التائه " و " العنقاء " و " الرخ " فى رواية " إنها تجرى إلي البحر " سواء بصورة مباشرة ، أو من خلال التلميح من غير تفصيل ، ومثل هذا الاستدعاء أو التلميح يعنى دلالة العمل ويسهم فى الكشف عن مغزاه ، ولما كانت مثل هذه الألفاظ التراثية كثيرة فى روايات خورشيد القصيرة ،فإنها تظهر لنا أهمية المعجم اللغوي الخاص بكل كاتب والذي عن طريقة ينقل أفكاره إلي جمهوره "(55)

ولا يقف خورشيد عند استدعاء اللفظ التراثي ، ولكنه قد يتقمص بناء الجملة التراثية من حيث التركيب اللغوي والإيقاع دون أن تنفصل عن السياق الجديد الذى قيلت فيه ، فنقرأ على سبيل المثال " الأرض أحكى لك عنها يا سيد ، زلزلت الأرض زلزالها ، ودكت فيها أوتادها ، ونهبت منها أنهارها ، ولم يعد لها إلا أرذالها فهدموا أسوارها ، ونزعوا أشجارها ، ودكوا سطحها وأعماقها ، وشادوا فوقها مواتها ،

ثم مضوا يسمعون الكاسيت ، ويشاهدون الفيديو ، يا معشر الحالمين بأمجادها (56) فالكاتب يستدعى إيقاع لغة القرآن الكريم ، فى سورة الزلزلة ، حيث الجمل المتساوية والفواصل المتتابعة ، ثم يعمد فى السطر الأخير إلي المقارنة اللغوية ليضع القارئ فى اللحظة الحاضرة ، عندما يقرأ جملتي : ثم مضوا يسمعون الكاسيت

ويشاهدون الفيديو قبل الجملة الأخيرة : " يا معشر الحالمين بأمجادها "التى تنطوى على سخرية لاذعة " .

وبعد هذا التطواف مع لغة خورشيد فى رواياته القصيرة نستطيع أن نقول أن اللغة قد شكلت جزءاً أساسيا فى بناء الرواية ، قد خلت بعمق فى إطار تجربة الكاتب الإبداعية ، وهكذا أيضاً يمكن القول مع نبيلة إبراهيم :" أن لغة القصة إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة ، تجعل الماضي واقعاً معيشاً وتمتد بالحاضر إلي رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات ، كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى حدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن ، ولهذا كله فقد قيل بصدد أهمية اللغة فى العمل القصصي أن الكلمة أو مجموعة الكلمات فى القصة المكتوبة قد تساوى لقطات عدة إذا ما تحولت إلي عمل سينمائي "(57)

هوامش هذا الفصل:

1- حلمي بدير : الرواية الجديدة في مصر ,قراءة في النص الروائي المعاصر ,دار المعارف ,ط1 , القاهرة 1988 , ص103 .

2- _____ : روايات من مصر , تجارب في النقد التطبيقي , مرجع سابق , ص79 .

3, 4 – طه وادى : دراسات في نقد الرواية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1989 ,ص25 .

5-Longman Pocket Heritage Dictionary, Reprmtecl by Libraire LIBAN, 1983, p .165.

6- J .A .Cuddon , Dictionary literary terms and literary theory , Penguin books ,new edition , London 1991,p.467 .

7- جيرمى هوثرون : مدخل لدراسة الرواية ,ترجمة غازي درويش عطية, دار الشئون الثقافية العامة , بغداد 1996 ,ص37 .

8- أيان رايد : القصة القصيرة , ترجمة مؤنس , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1990 , ص31 , 32 .

9- خيري دومة : تداخل الأنواع في القصة القصيرة , مرجع سابق,ص125 .

10- أيان رايد : القصة القصيرة , مرجع سابق ,ص92 .

11- حسن الجوخ : الرواية القصيرة , آراء في تحديد المصطلح , مجلة إبداع , ع2 , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ,ديسمبر 1992 , ص13 .
12- _____ المرجع نفسه , ص15 .
13- أيان رايد : القصة القصيرة , مرجع سابق ,ص92 .
14- سعيد يقطين : قال الراوي , مرجع سابق , ص35 .
15- _____ المرجع نفسه , ص36 .
16- الكتاب المقدس : دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط , القاهرة , د . ت ,ص92 .
17- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام , الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات فصول), القاهرة 1984 , ص110 .
18- _____ المصدر نفسه ,ص34 , 35 .
19- _____ المصدر نفسه ,ص8 .
20- _____ المصدر نفسه ,ص125 .
21- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر .. والبحر ليس بملآن , الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات فصول) , القاهرة 1998 ,ص78 .
22- _____ المصدر نفسه ,ص96 .
23- _____ المصدر نفسه ,ص97 .
24- _____ المصدر نفسه ,ص172 .
25-_____ المصدر نفسه ,ص171 .
26- أيان رايد , مرجع سابق ,ص51 .
27- جان إيف تاديه : الرواية في القرن العشرين ترجمة وتقديم محمد خيري البقاعى, الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1997 ,ص67 .
28- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام, مصدر سابق , ص37 .
29- _____ المصدر نفسه ,ص124 .
30- اعتدال عثمان : الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب , مجلة علامات في النقد الأدبي , النادى الأدبي الثقافي بجدة , ج1 , السعودية , مايو 1991 , ص127 .
31- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام, مصدر سابق , ص126 .
32- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر .. والبحر ليس بملآن, مصدر سابق ,ص96 .
33- جيرمى هوثرون : مدخل لدراسة الرواية مرجع سابق , ص37 .
34- ادوين موير : بناء الرواية , ترجمة, إبراهيم الصيرفي , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر , القاهرة د .ت , ص75 .

35- خيري دومة : تداخل الأنواع في القصة القصيرة , مرجع سابق, ص148 .
36- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر .. والبحر ليس بملآن, مصدر سابق ,ص8 .
37- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام, مصدر سابق ,ص15 .
38- _____ المصدر نفسه ,ص16 .
39- لين أولتبرند وليزلى لويس : الوجيز في دراسة القصص , مرجع سابق ,ص123 .
40- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر .. والبحر ليس بملآن, مصدر سابق ,ص89 , 90 .
41- _____ المصدر نفسه ,ص97 .
42-_____ المصدر نفسه ,ص106 , 107 .
43- حلمي بدير : الرواية الجديدة في مصر , مرجع سابق , ص48 .
44- لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب , مرجع سابق ,ص147 .
45- حلمي بدير : دراسات في الرواية والقصة , مرجع سابق , ص195 .
46- حلمي بدير : فصول في الأدب (التراث – النقد – النظرية) , مرجع سابق , ص180 .
(*) – انظر , عبد الله مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) , عالم المعرفة , ع240 , الكويت 1998 , ص132 .
47- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام, مصدر سابق ,ص9 .
48- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر .. والبحر ليس بملآن, مصدر سابق , ص34 .
49- حلمي بدير : روايات من مصر , مرجع سابق , ص89 .
50- حسن فتح الباب : وعلى الأرض السلام , أحدث روايات فاروق خورشيد , نموذج رائع لفن توظيف التراث الشعبي ورؤية جديدة لهموم العصر , مقال مخطوط , ص3 .
51- ميخائل باختين : الكلمة في الرواية , ترجمة يوسف حلاق , منشورات وزارة الثقافة , دمشق 1988 , ص241 .
52- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام, مصدر سابق ,ص29 , 30 .
53- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر .. والبحر ليس بملآن, مصدر سابق , ص120 .
54-فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام, مصدر سابق ,ص56 .
55- حلمي بدير : دراسات في الرواية والقصة , مرجع سابق , ص80 .
56- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام , مصدر سابق , ص44 .
57- نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة , مكتبة غريب , القاهرة , د .ت , ص33 .

ببلوجرافيا بمؤلفات فاروق خورشيد [1]

هذه ببلوجرافيا موجزة و إن شئنا الدقة ، غير مكتملة ، إذ اقتصرنا فيها على ما كتبه فاروق خورشيد من مؤلفات ظهرت فى نشرات مطبوعة ، لذلك فنحن لم نتعرض لما كتب عنه من مقالات أو دراسات .

م	اسم الكتاب	دار النشر	بلد النشر	الطبعة	نوع المادة	تاريخ النشر
	أولاً القصة					
1-	القصيرة	روزا ليوسف	القاهرة	الأولى	مجموعة قصصية	1961
2-	الكل باطل	الهيئة المصرية العامة	القاهرة	الأولى	مجموعة قصصية	1971
	القرصان والتنين	للكتاب	القاهرة	الأولى	مجموعة قصصية	1979
3-	القرصان والتنين	دار اقرأ	القاهرة	الأولى	مجموعة قصصية	1979
4-	المثلث الدامي	دار المعارف	القاهرة	**الأولى**	**مجموعة قصصية**	1987 1996 1999
5-	حبال السأم	الهيئة المصرية العامة	القاهرة	الأولى	مجموعة قصصية	
6-	كل الأنهار	للكتاب	القاهرة	الأولى		1963 1967
	زهرة السلوان	الهيئة المصرية العامة			رواية	1982
7-	ثانياً : الرواية	للكتاب	القاهرة	الأولى	رواية	1964 1992
	سيف بن ذى يزن	الهيئة المصرية العامة	القاهرة	الأولى	**رواية**	1967
	سيف بن ذى يزن	للكتاب	القاهرة	الأولى	رواية	1980 1987
8-	سيف بن ذى يزن		القاهرة	الأولى	رواية	
	مغامرات سيف بن	دار الهلال	القاهرة	الأولى	رواية	
9-	ذى يزن	دار الكتاب العربي	القاهرة	الأولى	رواية	
	مغامرات سيف بن	دار الشروق	القاهرة	الأولى	رواية	
	ذى يزن	دار الهلال	القاهرة	الأولى		
	على الزيبق	دار الشروق				
	على الزيبق	دار الهلال				
	على الزيبق	دار الشروق				
		دار الشروق				

[1] الاسم الكامل لفاروق خورشيد هو فاروق محمد سعيد إسماعيل خورشيد ، ولد فى القاهرة فى مارس 1928 ، وهو متفرغ للكتابة بعد أن، أحيل الى المعاش فى عام 1983 .

10-	خمسة وسادسهم	الهيئة المصرية العامة للكتاب	القاهرة	الأولى	رواية	1980
11-	حفنة من رجال	دار اقرأ	بيروت	الأولى	رواية	1980
	حفنة من رجال	دار الشروق	القاهرة	الثانية	رواية	1985
12-	وعلى الأرض السلام	دار الهلال	القاهرة	الأولى	رواية	1984
13-	الزهراء فى مكة	دار الهلال	القاهرة	الأولى	رواية	1987
	الزهراء فى مكة	مكتبة الأسرة	القاهرة	الثانية	رواية	1998
14-	الزمن الميت	الهيئة المصرية العامة للكتاب	القاهرة	الأولى	رواية	1988
15-	ملا عيب على الزيبق	دار الهلال	القاهرة	الأولى	رواية	1989
16-	إنها تجرى إلي البحر والبحر ليس بملآن	الهيئة المصرية العامة للكتاب	القاهرة	الأولى	رواية	1996
	ثالثاً : المسرح					
17-	ثلاث مسرحيات	الجمعية الأدبية المسرحية	القاهرة	الأولى	مسرحيات قصيرة	1964
	ثلاث مسرحيات	دار اقرأ	بيروت	الثانية	مسرحيات قصيرة	1980
18-	أيوب	الهيئة المصرية العامة للكتاب	القاهرة	الأولى	مسرحية	1965
	أيوب	الهيئة المصرية العامة	القاهرة	الأولى	مسرحية	1984

		للكتاب				
19-	حديقة المر	دار سعاد الصباح	القاهرة	الأولى	مسرحية	1993
20-	مسرحيتان(رع يغضـــــب – القنبلة) رابعاً : مــن أدب الكلمة :					
21-	كلمـــات فـــى الحب والأسى	دار أقرأ	بيروت	الأولى	نثر شعري	1983
22-	حديث الـــنفس جـــ1	هيئة قصور الثقافة	القاهرة	الأولى	حوار	1999
	حديث الـــنفس جـــ2	هيئة قصور الثقافة	القاهرة	الأولى	حوار	1999
	خامســـاً :أدب الرحلات					
23-	فـــــى بـــــلاد السندباد	دار الهلال	القاهرة	الأولى	رحلات	1987
	سادســـــاً أدب الطفل :					
24-	مولد بطل	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1984
	مولد بطل	دار لو نجمان	القاهرة	الثانية	قصة	1984
25-	عبلة والصبى المقاتل	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1984
	عبلة والصبى المقاتل	دار لو نجمان	القاهرة	الثانية	قصة	1984
26-	الســـــــيف والكلمات	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1988
	الســـــــيف والكلمات	دار لو نجمان	القاهرة	الثانية	قصة	1994
27-	ثورة العبيد	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1988

	ثورة العبيد	دار لو نجمان	القاهرة	الثانية	قصة	1996
28-	الفـــــارس والجواد	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1989
29-	ذات الهمة	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1990
30-	الأميـــــرة المنتصرة	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1991
31-	الزير سالم	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1992
32-	مغـــامرات المهرج قشتمر	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1993
33-	الأميـــرة ذات الشـــــعور والمارد	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1993
34-	الجنى والكلب المسحور	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1994
35-	علـــى بابـــا والأربعـــين حرامى	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1994
36-	مغامرات فى أفريقيا	مطبعة مصر	القاهرة	الأولى	قصة	1995
37-	كنوز الجبل	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1995
38-	معـــــروف الإسكافي	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1995
39-	الجنى الطائر	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1996
40-	الجـــــوهرة والملك الطماع	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1996
41-	الخـــــاتم المســـحور وملك الجان	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1996
42-	الغـــــراب الأســـود ..	دار الهلال	القاهرة	الأولى	قصة	1997

	والحلم					
	سابعا الدراسات					
43	محمد فى الأدب المعاصر[1]	المكتب الفنى للنشر	القاهرة	الأولى	نقد	1959
2	محمد فى الأدب المعاصر	دار اقرأ	بيروت	الثانية	نقد	1979
44	فى الرواية العربية فى الرواية العربية فى الرواية العربية فى الرواية العربية	الجمعية الأدبية المصرية دار الشروق دار العودة دار الشروق	القاهرة بيروت بيروت القاهرة	الأولى الثالثة الرابعة الخامسة	نقد نقد نقد نقد	1960 1975 1978 1980
45	بين الأدب والصحافة بين الأدب والصحافة بين الأدب والصحافة بين الأدب والصحافة	دار الثقافة المصرية دار الفكر العربي دار الفكر العربي دار اقرأ	القاهرة بيروت بيروت بيروت	الأولى الثانية الثالثة الرابعة	مقالات مقالات مقالات مقالات	1961 1968 1972 1979
46	فن كتابة السيرة الشعبية (2) فن كتابة السيرة الشعبية	دار الثقافة العربية دار اقرأ	القاهرة بيروت	الأولى الثانية	أدب شعبي أدب شعبي	1964 1980
47	أضواء على السير الشعبية أضواء على السير الشعبية	الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر دار اقرأ	القاهرة بيروت	الأولى الثانية	أدب شعبي أدب شعبي	1964 1981
48	السيرة الشعبية	دار المعارف	القاهرة	الأولى	أدب شعبي	1979
49	هموم كاتب العصر	دار الشرق	بيروت	الأولى	مقالات	1981
50	مع المازنى	دار الهلال	القاهرة	الأولى	نقد	1986

51	عالم الأدب الشعبي العجيب عالم الأدب الشعبي العجيب عالم الدب الشعبي العجيب	دار الهلال دار الشروق مكتبة الأسرة	القاهرة القاهرة القاهرة	الأولى الثانية الثالثة	أدب شعبي أدب شعبي أدب شعبي	1988 1991 1997
52	السير الشعبية العربية	الهيئة المصرية العامة للكتاب	القاهرة	الأولى	أدب شعبي	1989
53	الجذور الشعبية للمسرح العربي	الهيئة المصرية العامة للكتاب	القاهرة	الأولى	أدب شعبي	1991
54	فى الأصول الأولى للرواية العربية	الهيئة المصرية العامة للكتاب	القاهرة	الأولى	نقد	1992
55	أدب السيرة الشعبية	دار لو نجمان	القاهرة	الأولى	أدب شعبي	1994
56	المجذوب	الهيئة العامة لقصور الثقافة	القاهرة	الأولى	أدب شعبي	1996
57	معادن الجوهر	مكتبة الأسرة	القاهرة	الأولى	نقد	1999

(1) ألف هذا الكتاب بالاشتراك مع الدكتور أحمد كمال زكى ، حيث قام خورشيد بالكتابة عن المؤلفات النثرية حول الرسول (ص) ، على حين كتب الدكتور أحمد كمال ذكى عن الرسول فى الشعر المعاصر

(2) ألف خورشيد هذا الكتاب بالاشتراك مع الدكتور محمد ذهني

ملاحظات

1- تضم الببليوجرافيا السابقة جميع مؤلفات فاروق خورشيد عدا المقالات التىلم تجمع بعد فى كتاب ومتناثرة فى الصحف المصرية والعربية والمجلات المتخصصة .

2- لفاروق خورشيد العديد من المواد الإذاعية التىتغلب عليها الدراما ، والبرامج الثقافية ، وسنلاحظ أنه كثيراً ما يجعل من بعض أعماله الإبداعية مادة إذاعية مسموعة مثل " ملاعيب على الزيبق "التى حولها إلي مسلسل إذاعي على سبيل المثال ، و هناك غيرها الكثير من الأعمال التى حولت إلي مادة إذاعية ، أو كانت فى الأصل مادة إذاعية وحولت إلي مادة مكتوبة بين دفتىكتاب ،ونموذجنا فى ذلك كتاب " حديث النفس " المكون من جزأين إذ هو فى الأصل مادة إذاعية .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

مؤلفات فاروق خورشيد [1]

1- الكل باطل ، دار روز اليوسف ، القاهرة ، 1961 .
2- سيف بن ذى يزن ، جزءان ، دار الهلال ، القاهرة ، 1963 .
3- مغامرات سيف بن ذى يزن ، دار الشروق ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، 1992 .
4- على الزبيق ، دار الهلال ، القاهرة ، 1967 .
5- القرصان والتنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1971 .
6- المثلث الدامي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1979 .
7- خمسة وسادسهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1980 .
8- حفنة من رجال ، دار الشروق ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1989 .
9- وعلى الأرض السلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 .
10-حبال السأم ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 .
11-الزهراء فى مكة ،دار الهلال ، القاهرة ، 1987 .
12-الزمن الميت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1988 .
13-ملاعيب على الزيبق ،دار الهلال ، القاهرة ، 1989 .
14-كل الأنهار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، 1996 .
15-إنها تجرى إلي البحر والبحر ليس بملآن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996 .
16-زهرة السلوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1999 .

ثانيا المراجع

أ- المؤلفة

1) إبراهيم حماده -معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف ، القـــاهرة 1985 .

2) أحمد شوقي -الشوقيات ، الجزء الرابع ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1989

3) أحمد كمال زكى **دراسات فى النقد الدبي ، دار الأندلس**

للطباعة والنشر ، بيروت ، بدون تاريخ .

4) إدوارد الخراط
الكتابة عبر النوعية (مقالات فـــى ظـــاهرة " القصـــة /القصـــيدة " ونصوص مختارة ، دار شرقيات ، القاهرة ، 1994 .

5) اعتدال عثمان
– الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب ، مجلة علامات فى النقد الأدبي ، النادى الأدبي الثقافي بجدة ، ج 1 ، ع 1 ، السعودية ، مايو 1999.

6) أميمة حمدان
– الرمزية والرومانتيكيه فى الشعر اللبناني ، دار الرشـــيد للنشـــر ، بغداد ، 1981 .

7) أمين العيوطى
– تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق خورشـــيد ، مجلـــة الهلال ، ديسمبر 1990.

8) بوطيب عبد العال
–مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائي ، مجلة عالم الفكر ،الكويت

9) حسن البندارى
– فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1988.

10) حسن الجوخ
–الرواية القصيرة آراء فى تحديد المصطلح ، إبداع ، ع 12 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ديسمبر 1992 .

11) حلمي بدير
– أثر الأدب الشعبي فى الأدب الحديث ،دار المعارف ، القـــاهرة ، ط1 ، 1986.
– دراسات فى الراوية والقصة ، دار المعارف، القاهرة، 1985.
– دراسات نقدية فى الشعر والقصص، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ط1، القاهرة ،1983.
– الرواية الجديدة فى مصر – قراءة فـــى الـــنص الروائـــي– دار المعارف ، ط1، القاهرة ، 1988.
– روايات من مصر (تجارب فى النقد التطبيقي) دار المعـــارف ، القاهرة ،1995 .
– فصول فى الأدب (التراث– النقد – النظرية) دار المعارف، ط1 ، القاهرة، 1983.
– المتغير الجمالي فى القصة القصيرة المعاصرة،قراء فى اختيارات

من نماذج إبداع، مجلة إبداع ، ع 6، يونيو، 1984.

12) حميد الحمدانى –بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 .

13) خيري دومة –تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 .

14) رشيد يحياوى –نظرية الأنواع الأدبية ،دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1994 .

15) سامي خشبة –السير الشعبية العربية محاولة لاكتشاف الجذورفى أعمال خورشيد ، مجلة فصول ، مج 1 ، ع2 ، القاهرة 1981 .

16) السعيد الورقي –اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب المعاصر فى مصر ، دار المعارف ،القاهرة ، 1985

17) سعيد يقطين –انفتاح النص الراوئى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1989 .
– الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1999.
–الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي ، بيروت ، 1992.
–قال الراوى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت 1997.
–القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985 .

18) سليمان الشطي –الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المطبعة العصرية ، الكويت ، 1976 .

19) سمير حجازي –قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، 1991 .

20) السيد إبراهيم –نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي فى معالجة فن القصة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 1988

21) سيد حامد النساج –دليل القصة المصرية القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1971.

22) سيرة الظاهر بيرس المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996.

23) سيرة الملك سيف بن زي يزن المجلد الأول ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1999 .

24) سيزا قاسم –حول بويطيقا العمل المفتوح ، مجلة فصول ، مج 4 ، ع 2(يناير –

فبراير–مارس) 1984.
25) شكري عياد –هجاء الزمن الميت ، مجلة الهلال ، نوفمبر1990.
26) صلاح عبد الصبور –الأعمال الكاملة (حياتي فى الشعر –الدواوين الشعرية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993.
27) صلاح فضل –أساليب السرد فى الرواية العربية الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1995 .
–شفرات النص ،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1990 .
28) طارق البشرى –الديمقراطية ونظام 23 يوليو (52–1970) ، دار الهلال ، 1990 .
29) طلال حرب –أولية النص ، نظرات فى النقد والقصة الأسطورة والأدب الشعبي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1999.
30) طه حسين –المعذبون فى الأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996 .
31) طه وادي –دراسات فى نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1979 .
32) عبد البديع عبد الله –الرواية الآن ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1990.
33) عبد الحميد القط –يوسف إدريس والفن القصصي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1980.
34) عبد الحميد يونس –دفاع عن الفلكلور ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993 .
–الظاهر بيبرس ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1997 .
35) عبد الله إبراهيم –البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
–الرواية العربية والسرد الكثيف تجربة مؤنس الرزاز نموذجاً ، مجلة علامات فى النقد ج 7 ، النادى الأدبي الثقافي بجده ، السعودية ، مارس 1988 .
–السيرة الروائية ، إشكالية النوع والتهجين السردي ، مجلة نزوي ، العدد الرابع عشر ، أبريل ، 1988 .
–المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1990 .
36) عبد المنعم تليمة –مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،

. 1990

37) عثمان نويه –حيرة الأدب فى عصر العلم ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969 .

38) علاء الدين وحيد –فاروق خورشيد وقصص التمزق والقهر ، مجلة القصة ، العدد 43 ، القاهرة ، يناير 1985 .

39) على جعفر العلاق –الشعر والتلقى ، دراست نقدية ، دار الشرق للنشر والتوزيع ، ط 1 ، عمان ، 1997 .

40) فاروق خورشيد –أدب السيرة الشعبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، 1994 .

–أضواء على السيرة الشعبية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، 1964 .

–السيرة الشعبية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 .

–السيرة الشعبية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988 .

41) فاروق خورشيد ومحمود ذهني –فن كتابة السيرة الذاتية –دار اقرأ ، بيروت1981 .

42) فريال جبورى غزول –الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة مجلة قضايا وشهادات ، العدد الثاني ، دمشق 1990 .

43) قاسم عبده قاسم –بين الأدب والتاريخ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1986 .

الكتاب المقدس(العصر القديم) سفر الجامعة، الإصحاح الأول، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط ، القاهرة، بدون تاريخ ، ص 972.

45) كمال أبو ديب –فى الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1987 .

46) لطفي عبد البديع –التركيب اللغوىللأدب،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان ، القاهرة ، يناير 1997.

47) مجدي رياض رحلة في عالم هؤلاء،دار التضامن ، بيروت ، 1989.

48) مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة و الآداب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1979 .

49) مراد عبد الرحمن مبروك –العناصر التراثية العربية فىمصر –دراسة نقدية (1914–1986) ، دار المعارف ، القاهرة ، 1986 .

-الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فـــى مصـــر (1967- 1984)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989 .

50) محمد فتوح أحمد -التشكيل بالرمز فى مسرح ، الحكيم ، مجلة فصول ، مج 8 ، ع 3، 4 ، القاهرة ، ديسمبر 1989 .

51) محمد فكرى الجزار -لسانيات الاختلاف ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقديـــة ، القاهرة .

52) محمد الماكرى -الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1991 .

53) محمد مصطفى بدوي -كوليردج ، دار المعارف ، القاهرة ، 1988 .

54) محمود الحسينى -تيار الوعي فى الرواية المصرية المعاصرة ، كتابات نقدية ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، يناير 1997 .

55) نبيل راغب -موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصـــرية العالميـــة للنشـــر ، لونجمان ، القاهرة ، 1996 .

56) نبيل سليمان -الحداثة الروائية ، مجلة القاهرة ، فبراير ، مارس 1997 .

-فتنة السرد والنقد ، دار الحوار ، دمشق 1994 .

57) نبيلة إبراهيم - سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ، دار الكتاب العربـــي للطبع والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

- فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، بـــدون تاريخ.

- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويـــة الحديثـــة، مكتبـــة غريب، القاهرة، بدون تاريخ.

58) نعيم حسن اليافى -القصة القصيرة بين الأنواع الأدبية ، مجلـــة القصـــة ، إبريـــل ، القاهرة ، 1964 .

59) نور الدين محقق -أصداء السيرة الذاتية ، قصيدة النثر فى الرواية ، مجلة الآداب ، ع 7، 8 ، أغسطس 1997 .

60) يوسف الشار ونى -فاروق خورشيد وعصرنة السيرة الشعبية ، إبداع ، ع2 ، القاهرة ، فبراير 1998 .

-نماذج من الرواية المصرية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1977 .

ب – المراجع المترجمة إلي العربية

1) أ.أ مندلاو –الزمن والرواية ، ترجمة بكـر عبـاس ، دار صـادر ، ط1 ، بيروت ، 1997

2) ادوين موير –بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، المؤسسـة المصـرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ

3) أ.م . فور ستر –أركان القصة ، ترجمة كمال عياد ، دار الكرنك، القاهرة، بدون تاريخ

4) آنا بلكيان –الرمزية ترجمة د. الطاهر احمد مكـي وغـادة الحفنـى ، دار المعارف ،القاهرة ، 1995 .

5) آيان رايد –القصة القصيرة ، ترجمة د.منى مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990 .

6) بول ريكور –النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحـق ، مجلـة العـرب والفكر العالمي ، ع 3 ، صيف 1988 .

7) بوريس إيخنبام وآخرون –نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة العربية للناشرين المتحدين ، ط 1 ، 1983 .

8) تزيفتيان تودروف –الأدب والدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، ط 1 ، حلب ، 1996 .

– شعرية النثر ، صبري حافظ ، مجلة فصول ، مج 2 ، ع 24 ، القاهرة ، يوليو سبتمبر 1982 .

9) تشارلز تشادويك –الرمزية ، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1992 .

10) جان كوهين –بناء لغة الشعر،ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف، القاهرة، 1993 .

11) جان إيف تاديه –الرواية فى القرن العشرين ، ترجمة د.محمد خير البقاعى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 .

12) جون كروكشانك –ألبير كامى وأدب التمرد ، ترجمة جلال العشري ، الوطن العربي ، بدون تاريخ .

13) جون هالبرين –نظرية الرواية (مقالا ت جديدة) ، ترجمة محيى الدين صبحى منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1981 .

14) جيرمى هوثورون مدخل لدراسة الرواية ، ترجمةغازى درويش عطية، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد، 1996 .

15) دانوتا ماريسكا –لغة دينية السيرة الهلالية، ترجمة محمد عبدالرحمن الجندى، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع 51 ، أبريل ويونيه 1996 .

16) روبروت همفرى –تيار الوعي فى الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة 2000 .

17) رولان بارت –نظرية النص ، ترجمة محمد خير البقاعى ، مجلة العرب والفكر العالمى –العدد الثالث ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1988 .

18) رومان جاكبسون – ما الشعر ، ترجمة د.بسام بركة ، مجلة العرب والفكر العالمى ع 1 ، بيروت ، شتاء 1988 .

19) سوزان لوهافر –الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفته ، سلسلة المائة كتاب الثانية ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد 1990 .

20) شيدفار –حول نشوء السيرة الشعبية ، بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربي ، ترجمة محمد الطيار ، دار رادوغا ، موسكو ، 1986 .

21) فرانسوا دوما – حضارة مصرالفرعونية ، ترجمة ماهر جويجاتى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1998 .

22) فرانك أ وكنز – الصوت المنفرد، مقالات فى القصة القصيرة، ترجمة د.محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (دار الكاتب العربي) 1969 .

23) فر يدريك نيتشه –العلم المرح ، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجى ، دار إفريقيا الشرق – الدار البيضاء .

24) لين أولتبيرند وليزلى لويس –الوجيز فى دراسة القصص ، ترجمة عبد الجبار الطلبي ، دائرة الشئون والإرشاد القومي ، دمشق ، 1981 .

25) ميخائيل باختين الكلمة فى الراوية ، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1988.

26) مالكم براد برىوجيمس –الحداثة ترجمة مؤيد حسين فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 .

ماكفارين
27) ميشال بوتور –بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد انطوينوس ، منشورات دار عويدات ، بيروت ، 1982 .
28) نور ثروب فراى –تشريح النقد ، ترجمة محيى الدين صبحى ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، 1991 .
29) هالى بيرنت –كتابة القصة ، ترجمة د.أحمد عمرشاهين ، كتاب الهلال ، ع 547 ، القاهرة ، يوليو 1996 .
30) هنرى جيمس وآخرون –نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزي الحديث ، ترجمة بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 .
31) والاس مارتن –نظريات السرد الحديثة ، ترجمة صباح جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1998 .
32) وليم .جى .هاندى –القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلي ، ترجمة د.شفيع السيد ، مكتبة القاهرة ، 1979 .

ج– المراجع الأجنبية

–1J.A Cuddon, Dictionary of literory terms and litrery theory, Penguin Books, New edition, London, 1991.

2– Longman pocket Heritage Dictionury, Reprimtecl by Librairie Libyan, 1983.

–3Ralph Freedman: The Lyrical Novel, Prenceton University Press, 1963 .

–4Valorie show , The short story , Critical Introduction , long man , londenond New York. 1983.

ثالثا : المخطوطات:–

1 حسن فتح الباب –وعلى الأرض السلام ، نموذج رائع لفن توظيف التراث ورؤية جديدة لهموم العصر .
2 رجب حسن –مقدمة وحوار مع فاروق خورشيد
3 محمود ذهني –مقالة مخطوطة عن مجموعة حبال السأم

السيرة الذاتية للكاتب د. محمد عبد الحليم غنيم

الاسم كاملا : محمد عبد الحليم محمد غنيم

اسم الشهرة : محمد عبد الحليم غنيم

تاريخ الميلاد ومحله : 1962/10/7 بلبيس – محافظة الشرقية – مصر

المؤهلات الدراسية وتاريخها :

ليسانس آداب –قسم اللغة العربية – مايو 1985م – جامعة الزقازيق

ماجستير في الآداب – مايو 1991 – جامعة الزقازيق

دكتوراه في الآداب – تخصص ادب حديث – جامعة المنصورة 2001

المؤلفات :

لن أقلع عن هذه العادة (مجموعة قصصية) 2002م

شعراء حول الرسول (ص) دراسة ا'دبية 2003م

دراسات منشورة في كتب مشتركة:

_ شعرية السرد الروائي – دراسة في روايات صلاح والى _ بحوث مؤتمر الشرقية الأدبي 2002

_ عبد الله مهدى وأنموذج القصة القصيرة جدا

_ غنائية القصة القصيرة–قراءة في مجموعة أحلام البنت الحلوة للدكتور حسين على محمد_ بحوث مؤتمر ديرب نجم 2002

وقيد النشر :

التاريخ والقص (دراسة في أدب سعد مكاوي)
الفن القصصي عند فاروق خورشيد (الهيئة العامة لقصور الثقافة–سلسلة كتابات نقدية)
حكاية الشاعر المنكود وزوجته النكداء (مجموعة قصصية)

مخطوطات :

ابن أنيسة (رواية قصيرة)
قراءات في الأدب العماني الحديث
بلاغة الرسول (ص)
مسرحيات سعد مكاوي
دراسات وبحوث وقراءات نقدية لم تجمع في كتاب بعد

العنوان البريدي :

عنبر المطاوعة – ههيا –شرقية –مصر
تليفون 055/2566186
بريد إلكتروني **mohamedghoneem104@hotmail.com**