إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٧٦ ـ ٥١

دراسة مقارنة نقدية لقصة من "غادة السمان" وأخرى لـ"بيجن نجدى" من منظور المدرسة الأمريكية

عبدالله آلبوغبيش*

الملخص

إذا كان النص الأدبى فى رؤية المدرسة الكلاسيكية للأدب المقارن يخضع للبحث بغية الكشف عن تأثيراته المتبادلة مع النصوص الأدبية الأخرى، ففى المدرسة الأمريكية يتحول النص إلى مادة يفحصها الباحث لاستكشاف ما فيها من جماليات، فاتحا بعد ذلک باب المقارنة بينها وبين مادة أدبية أخرى، لتتموضع فى مكانتها التى تستحقها حسب الرؤية العلمية. ينطلق هذا البحث من المنظور الأمريكى المقارن، عاقدا المقارنة بين عملين أدبيين هما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيرانى بيجن نجدى و"فزاع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان، ليبرز بذلک أهمية الدور الذى يستطيع الأدب المقارن أن يلعبه فى فهم النصوص الأدبية. وفى سياق الاستنتاجات، فقد توصل البحث إلى أن المدرسة الأمريكية قادرة فعليا على تحقيق غايتها المتجسدة فى المزج بين حقلين معرفيين دون انصهار أحدهما بالآخر. كما يتبين أن هذه المدرسة قادرة على أن تمثل دورا فى الكشف عن الأبعاد الجمالية للأعمال الأدبية وذلک عبر توظيف آليات النقد الأدبى الجديد. أضف إلى ذلک أن القاصين تمكنا من التواصل مع القارئ عبر تبنى استراتيجيات محددة تنسجم مع ما يحمله النص من معانٍ ومفاهيمَ، بيد أن القاص بيجن نجدى يتقدم على القاصة غادة السمان فى إبداع الصور الفنية لخلق لوحته الفنية المكتوبة. فيما يكشف البحث فى جانب آخر من مخرجاته عن أن استخراج جماليات المبدعات الفنية لن يكون المحطة الأخيرة فى رحلته المقارنة، بل لابد له أن يضع تلک الجماليات أمام القارئ كى يزيد من فهمه للنص الأدبى ويعزز رؤيته لاختيار الأفضل ليطالب المبدع الفنى بإبداع أعمال أدبية ذات جماليات أغزر، بغية تفعيل عملية الأخذ والعطاء بين القارئ والكاتب.

الكلمات الدليلية: الأدب المقارن، المدرسة الأمريكية المقارنة، بيجن نجدى، غادة السمان، الجمالية، النص الأدبى.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران. ghobeishi@atu.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٦/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٢/١١ش

المقدمة

تتنوع التعريفات التى أقامها الباحثون بشأن محددات الأدب المقارن، قد تتفق فى معظمها على أن جوهرة العلم الوليد تتمثل فى المقارنة بين عملين أدبيين أو أكثر أو بين عمل أدبى وآخر غير أدبى. ما يترتب على ذلک هو إما الكشف عن التفاعلات الأدبية بين مختلف الشعوب وإما إزاحة الستار عن أدبية(Literariness) النص الأدبى وجماليته الكامنة فى بنيته الداخلية.

عبده عبود، عند تناوله مفهوم الأدب المقارن، يقول: «الأدب المقارن فى أبسط مفاهيمه وتعريفاته، هو ذلک النوع من الدراسات الأدبية الذى يتمثل جوهره فى إجراء مقارنات بين آداب قومية مختلفة، أى بين أدبين كتبت بلغات مختلفة.» (عبود، ١٩٩٩م: ٢٣) ما تفرزه هذه المقارنة هو ظهور ثلاث مدارس، تعاطت كل منها حسب منهجها وطريقتها مع مفهوم الأدب المقارن.

كانت إحدى تلک المدارس المدرسة الأمريكية التى جاءت حاملة معها أسئلة عدة عن مدى أهمية عقد المقارنات بين النصوص الأدبية واستخراج وجوه التماثل والافتراق بينها، دون الإمعان فى جوانبها الجمالية. كما طرحت المدرسة الأمريكية أسئلة أخرى كان لابد للمدرسة الفرنسية الإجابة عنها: هل ينبغى الوقوف بعيدا عن التشكلية الداخلية للنص، مستغلين واجهته لإظهار مدى توغل الأدب الوطنى داخل حدود الأدب المتلقى؟ وإلى أى مدى تسعفنا مثل هذه الرؤية فى عملية الكشف عن الجماليات الكامنة فى البنى الداخلية للنصوص المقارنة؟

واستعانت المدرسة الأمريكية فى موقفها هذا بالنظرية الأدبية الحديثة فى مختلف اتجاهاتها (من بنيوية ومابعد بنيوية وسيميائية وغيرها من الاتجاهات النقدية) لتحاكم المدرسة الفرنسية التى لطالما وظفت الأدب لخدمة غاياتها "السياسية الاستعمارية" أو الآيديولوجية حتى.

لقد شهد الأدب المقارن وفى منتصف القرن العشرين نقلة نوعية وحركة نحو فتح آفاق واسعة فى نطاق عمله. ففى ١٩٥٨ وخلال المؤتمر الثانى للجمعية الدولية للأدب المقارن، ألغى رينيه ويليک الحدود التى رسمتها المدرسة الفرنسية الكلاسيكية بشأن ضرورة تعدد

اللغـات، حيث رفض ضرورة الاختلاف فى لغات الأعمال المدروسـة، جاعلا الطريق سالكة أمام مقارنة عملين أدبيين من لغة واحدة أيضا. (ولک، ١٣٨٩ش: ٩٤)

مـن بعده، جاء هنرى ريماک ليعطى الأبحاث المقارنـة زخما جديدا من خلال إزالة الحـدود الفاصلة بـين الأدب ومختلف العلوم والفنون كالسـينما والعمارة والموسـيقى وغيرها من الفنون، موسعا بذلک نطاق المقارنة بين الأدب وسائر الفنون. اشتهرت هذه المدرسـة بالمدرسة الأمريكية التى نفضل تسـميتها بالمدرسة النقدية، إذ إنها تبتنى على أسس النقد الأدبى الجديد.

يذهب أصحاب المدرسـة الأمريكية إلى أن الغاية الرئيسية من وراء الأدب المقارن ليسـت مجرد عقد المقارنة أو الكشـف عـن التفاعلات الأدبية وبالتـالى صياغة تأريخ الأدب الوطنى خارج الحدود، وإنما الكشـف عن مدى أدبية الأعمال الأدبية وجماليتها، رابطين بذلک الأدب المقارن بالنقد الأدبى. (نفسه: ٩٦)

وفى حقيقة الأمر، فإن المدرسـة الأمريكية ومن خلال إلغاء قيود تبادل التأثيرات فى تحديـد طبيعة الأدب المقـارن وماهيته، حولت العلاقة بين عملـين أدبيين أو عدة أعمال أو فنون من العلاقة الرأسـية والاسـتعلائية—كما تراها المدرسـة الفرنسية — إلى علاقة متوازية أفقية، حيث يتوازى فيها عملان أدبيان أو عدة أعمال أدبية وفنية، لتجرى المقارنة فى القدرات الأدبية والفنية والتشـكيلة الداخلية بينهما ومـن ثم تحديد مدى أدبية تلک الأعمال ليس بميزان التأثير أو التلقى وإنما عبر الكشـف عن إمكانياتها الأدبية الكامنة بداخلها. تتأسس الدراسة التى بين أيديكم على أساس المدرسة النقدية الأمريكية.

ومن هذا المنطلق، فإن هذا البحث يعكف على فک شـفرات العملين الأدبيين، بناء على المنهج البنيوى فى النقد الأدبى، على أن يعقد المقارنة فى المرحلة التالية بينهما، كى يسهم فى تزويد القارئ برؤية علمية فى اختيار العمل الأدبى.

البحوث السابقة

بعد أن بدأ البحث المقارن مشـواره فى دراسـة النصوص الأدبية فى إيران، أصبحت المؤسسـات الأكاديمية والبحثية تفتح السـاحة أمام الأدب المقارن كى يعبر عن نفسـه

ويأخذ نصيبه من الدراسات والبحوث ولذلک فقد توالت الدراسات فی هذا المضمار، انطلاقا من المدارس الثلاث (الفرنسية والسلافية والأمريكية) قبل أن ترتكز على منهج المدرسة النقدية الأمريكية، متخذة منها مرتكزا فی العمل المقارن.

ويعتمد المنهج المقارن الأمريكی على ركيزتين إحداهما الكشف عن الجوهرة الأدبية للعمل الفنی وثانيتهما فتح الباب أمام المقارنة بين العمل الأدبی من جهة والفنون الأخرى كالسينما والمسرح والعمارة والموسيقی من جهة أخرى. وفی هذا المجال بالذات، تدخل دراسة على رضا أنوشيروانی تحت عنوان "دراسة مقارنة للشعر والرسم فی أعمال سهراب"، حيث يؤسس دراسته وبالتعاون مع لاله آتشی على أحد أركان المدرسة الأمريكية النقدية أی عقد المقارنة بين الأدب وسائر الفنون وبالتحديد الرسم ومن خلال ذلک، يعقد مقارنة بين أشعار سهراب سبهری الشاعر الإيرانی المعاصر وفنه فی الرسم، وقد سعی الكاتبان جاهدين لتبيان كيفية إبداء مفهوم واحد بآليتين مختلفتين هما اللغة والصور. (أنوشيروانی وآتشی، ١٣٩٠ش: ١-٢٤)

علاوة على ذلک، فقد أصدر أنوشيروانی وبالتعاون مع لاله آتشی أيضا دراسة أخرى فی مجال الأدب والرسم تحت عنوان "الأدب والرسم: الرسوم الرومنطيقية لـ بليک بالنظر إلى ملحمة ملتون"، حيث تناول فيها من منظور المدرسة الأمريكية، تلک الرسوم والملحمة، مبينا كيفية العلاقة بين الأدب وسائر الفنون فی الأدب المقارن. (انوشيروانی وآتشی، ١٣٩٠ش: ١٠٠-١٢٠)

سوى تلک الدراستين، فقد أجرى على رضا أنوشيروانی دراسة أخرى بالتعاون مع فهيمة ناصری، باللغة الإنجليزية تحمل عنوان "دراسة مقارنة للحب الإلهی عند المولوی البلخی وجورج هربرت الشاعر والقسيس البريطانی". (أنوشيروانی وناصری، ٢٠٠٥م: ٣-٢٩)

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين الأعمال الأدبية من منطلق الكشف عن الأبعاد الجمالية والجوانب الفنية لتلک الأعمال دون النظر إلى مدى تبادل التأثير بينهما، فقلما نجد بحوثا معمقة فی هذا المضمار فی الأدب الفارسی، لاسيما بالنسبة للقاصة السورية غادة السمان والقاص الإيرانی بيجن نجدی. على سبيل المثال، هناک دراسة تحمل عنوان

"فى الأزقة الترابية للبراءة: دراسة نقدية مقارنة بين الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد والشاعرة العربية غادة السمان"، لكنما الدراسة تتركز على وجوه التماثل والافتراق بين الشاعرتين فى مجال المفاهيم والمضامين كالإنسان والمجتمع والحب والمرأة والعمل والذنب والموت والوطن والوحدة وما شابه ذلک من مفاهيم، دون الإمعان فى الأبعاد الجمالية لأشعار الشاعرتين.(مدنى، ١٣٨٥ش)

كما نلاحظ فإن الدراسات التى تناولت الأعمال الأدبية من منطلق المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن، تنحصر عند عقد المقارنة إما بين الأدبين الفارسى والإنجليزى وإما بين الأدب وسائر الفنون، غير أننا لم نجد دراسات اقتربت من المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية من المنظور الأمريكى، لاسيما الأعمال الروائية الفارسية والعربية المعاصرة. انطلاقا من ذلک، فكان لابد من إجراء دراسة تعقد المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية المعاصرة من منظور أمريكى.

أهمية البحث وضرورته

كما أسلفنا فإن البحوث التى تناولت الأعمال الأدبية من منظور المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، فى معظمها إما تعتمد المقارنة بين العمل الأدبى وسائر الأعمال الفنية كالرسم مثلا، أو تتبنى مجرد المقارنة بين الأعمال الأدبية دون التطرق إلى استخراج الجوانب الجمالية ومن هنا، كان لابد من إجراء مقارنة عمادها فى الدرجة الأولى استكشاف الأبعاد الجمالية، قبل عقد المقارنة. بناء على ذلک، فإن إجراء مقارنة تطبيقية بين عملين أدبيين كان ضرورويا لتعزيز البحوث فى هذا الحقل المعرفى. تحقيقا لذلک، فقد اخترنا عملين أدبيين أحدهما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيرانى بيجن نجدى والآخر "فزاع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان.

أسئلة البحث

ينطلق البحث وكسائر البحوث من عدة أسئلة ومحاور، لعل أبرزها هو التساؤل الذى طرحه رينيه ويليک فى كلمته أمام مؤتمر الأدب المقارن فى منتصف القرن الماضى، عما إذا كان بالإمكان الربط بين حقلين معرفيين يبدوان مستقلين وهما الأدب المقارن والنقد

الأدبى؟ كما أن السؤال الآخر الذى تطرحه الدراسة هو مدى قدرة الأدب المقارن فى الكشف عن الجوهرة الأدبية للأعمال الأدبية وهل نستطيع وعبر آليات نقد الأعمال الأدبية ومن ثم مقارنتها حسب المنظور الأمريكى، إستكشاف مواطن القوة والضعف فى الأدب القومى؟ وبعد ذلک، هل تمكن العملان الأدبيان أن يتواصلا مع المتلقى/ القارئ على النحو المطلوب وأن يوحيا رؤيتيهما من خلال الأدوات والآليات التى قد استخدماها؟ فى أى من النصين كانت القدرة الفنية والأدبية أقوى؟ وأخيرا هل إن استخراج الأبعاد الجمالية فى الأعمال الأدبية هو المحطة الأخيرة فى المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، أم أن ثمة خطوة أخرى لابد أن تتعدى حدود استخراج تلک الجماليات والجوانب الأدبية؟

منهجية البحث

يدخل بحثنا فى إطار الدراسات التطبيقية التى تعمل على تطبيق إحدى ركائز المدرسة الأمريكية للأدب المقارن أى المقارنة بين عملين أدبيين من خلال إستخراج جوانبهما الفنية، دون النظر إلى مدى تبادل التأثير بينهما. ولأن المدرسة الأمريكية أو بالأحرى النقدية تنبنى على أساس النقد الأدبى وبالتحديد النظرية الأدبية الجديدة، فلابد من اختيار أحد أفرع النظرية الأدبية للسير فى سياقها خلال إجراء المقارنة ولذلک فقد اخترنا البنيوية كأساس لعقد المقارنة، ما يدفعنا بالتالى نحو الوقوف عند المبادئ النظرية للرؤية البنيوية فى النقد الأدبى.

الرؤية البنيوية

لقد تعامل الأب الروحى للنظرية الأدبية القديمة أرسطوطاليس مع الظاهرة الأدبية على أساس أنها محاكاة للواقع (أرسطوطاليس، لاتا: ٥٥)، حيث كان الأدب عنده مرآة تتجلى فيها الحياة بكل جوانبها الإيجابية والسلبية وبالتالى كان على القارئ / المتلقى أن يطابق بين العالمين الأدبى والآخر الواقعى.

فى مطلع القرن العشرين للميلاد، ظهرت نظرية أدبية جديدة، استطاعت أن تزعزع النظرية الأرسطية، دون أن تنكر معروفها. بناء على النظرية الجديدة، فإن الأدب ليس

محـــاكاة للواقع وإنما عـــزوف عنه وهو يعنى إيجاد عالم جديد لم يكن قائما من قبل. وفقا للمنظـــور الجديد، فإن «الأدب ليس طريقا لمعرفة الواقـــع وإنما نمط من مجموعة أحلام تتعدى حدود الواقع، حيث مرت بكافة مراحل التاريخ. وبيانها هو الآمال الأساســـية للإنســـان التى أدت إلـــى الحضارة، غير أنهـــا لم تتحقق تماما هناك أيضـــا.» (ايغلتون، ١٣٨٨ش: ١٢٧)

لقـــد كان تنظير نورثروب فراى بشـــأن إعادة تحديد طبيعة الأدب ومن ثم دراســـة الأدب على أســـس بنيوية، – بالاستناد إلى الأسس النظرية لعلماء اللغة كفرديناند دى سوسور (الدال والمدلول، اللغة والكلام) ومن ثم رومان ياكوبسون (الوظائف التواصلية الســـت للغة، اللغة العادية والشـــعرية) – كانت كل تلك المحاولات والتنظيرات منطلقا لينال الأدب بشكل عام والرواية كإحدى تبلوراته، مكانة مختلفة عما كانت عليه سابقا. «ترفـــض البنيوية المعنى الظاهر للرواية، محاولة إســـتخراج البنى "العميقة" الباطنية لها التى لا نراها بالعين. فإنها لا تنظر إلى النص بقيمته الشـــكلية، بل تستبدله بشىء مختلف تماما عنه.» (نفسه: ١٣٢)

كان من شأن تطبيق هذه الرؤية تفعيل كل أجزاء الرواية وإسهام كافة عناصرها بدءً من الشـــخصية ومرورا بالزمان والمكان ووصولا إلـــى اختيار الراوى واللغة والوصف والحبكـــة فى تشـــييد البنيـــة القصصية وبالتالى فقـــد أصبحت تلك العناصـــر المتجمدة والميكانيكية، عناصر ديناميكية فاعلة فى بناء الرواية الجديدة، مقيمة علاقة جدلية فيما بينها ومن ثم بينها وبين الهيكلة العامة للظاهرة الأدبية، بحيث إن أى تصرف فى الأجزاء يؤدى إلى تغيير بناء الرواية بأكمله. «فالعالم الموصوف أو المستحضر فى رواية من هذا القبيل، ليس من قبيل العالم الفيزيائى الواقعى كما نعيشـــه فى حياتنا اليومية، فهذا العالم لم يكن قائما منذ ذى قبل وإنما وليد اللغة نفسها.» (موراماركو، ١٣٨٧ش: ٥٦) إذن إذا كانت الرواية الواقعية تروى تجربة قد انتهت وأصبحت من الماضى، فإن الرواية الحديثة تخلق عالما جديدا، لم ينته بل إنه يحدث فى الوقت الحاضر ولا يمكن وضع نهاية له، وأن من يكتب نهايته ليس الكاتب وإنما القارئ. كان من شـــأن ذلك أن يفتح الطريق أمام القارئ فى خلق الرواية وصياغتها ومن ثم بناءها.

هنـا وخلافا للنظريـة القديمة تلعب اللغة دورا حيويـا، إذ إن كل تلك الديناميكية فى الرواية تعود فى الدرجة الأولى إلى ديناميكية اللغة وطابعها الإيحائى غير المباشـر، فإن خلت اللغة من تلك السـمات، غابت عنها الحيـاة والحيوية وبقيت جامدة كاللغة المعتادة اليومية.

فاللغة بذلك، متعددة المرجعيات تتسم بالانزياح عن القواعد المألوفة وربما تناقضها أساسا ولا تشير إلى الأشياء والمفاهيم بأسمائها وبصورة مباشرة. تحقيقا لذلك، تستخدم اللغـة كافة إمكانياتها وقدراتها من دلالات ضمنية ومهارات شـعرية وبيانية كمختلف التشبيهات والاسـتعارات والطاقات الرمزية وكل ما يدخل فى هذا السياق. هنا تزول الحدود الفاصلة، فلا النثر نثر خالص ولا الشـعر شـعر بحت، بل إن كلا منهما يسـتعين بطاقات الآخر لإثراء عالمه وإشراك القارئ فى عملية إعادة بناء الهيكلة العامة للرواية أو الظاهرة الفنية بشكل عام. وما إن تنتهى العملية على يد قارئ ما حتى يأتى القارئ الآخر ويعيدها على طريقة أخرى.

نظريا تتأسـس الدراسـة الحالية على تلك المفاهيم كمنهجيـة فى القراءة النقدية المقارنة للقصة القصيرة "فزاع طيور آخر" للقاصة السـورية غادة السمان" و"المستشفى لا، القطار" للقاص الإيرانى بيجن نجدى.

هيكل المقالة

تفتتح قصة "المستشفى لا، القطار" بتوظيف تقنية الوصف الروائى، فالراوى/السارد يسترسـل فى وصف كافة أجزاء المشـهد الذى يشـاهده: إمرأة تفتح عباءتها بسـرعة وتلتـف بها من جديد ويلمح الراوى بنفس السـرعة أن ثوبها أبيـض اللون. فى زاوية أخرى، «كانت سكة الحديد صامتة». وفى ركن آخر، مقهى يصدر عنه صوت السماور. و«خلف المقهى، كان مرتضى مسـتلقيا على كرسـى حجرى، ورجل يجلس على حقيبة سـفره، يدخن السجائر، مسـتظلا بشـجرة الحور.» (نجدى، ١٣٨٩ش: ٧٢) يحتل هذا الوصـف صفحـة بأكملها من القصة. ويتحرك توازيا مع حركة سـائر الأجزاء المكونة للبنية الروائية وبالتالى يرشدنا فى عملية الكشف عن الأبعاد الجمالية الكامنة فى العمل

الأدبى، نحو عدة محاور لابد من الوقوف عندها.

أولى تلك المحاور هى أن السارد يصف أجزاء المشهد على نحو، يجعل القارئ أو بالأحرى المشاهد أن يلمس ويشاهد المشهد، بدلا من أن يقرأ عنه، فعين الراوى تعمل كالكاميرا السينمائية وتطل برأسها من مكان مرتفع على كافة أجزاء المشهد وتضعه أمام أعين المشاهدين، فكما يرى الراوى المقهى الواقع قرب سكة الحديد، يرى ما هو خلفه أيضا، حيث «كان مرتضى مستلقيا فوق كرسى حجرى.» (نفسه)

وجهة النظر

تقودنا هذه النقطة بدورها نحو نقطة أخرى هى أن السارد عليم كلى المعرفة، يراقب المشهد بأكمله من الأعلى ويرصد كافة الأجزاء، وإنه قريب من الشخصيات بحيث إنه على علم ببواطنهم: «كان مرتضى مستلقيا على الكرسى الحجرى خلف المقهى، واضعا إحدى يديه على عينيه ولايزال ينظر إلى عتمة الليلة الماضية ويسب فى قرارة نفسه بائع الجرائد الذى كان يثير ضجة بالقرب منه.» (نفسه) أو «بعد كل ذلك الضجيج الذى أثاره وصول القطار، كان الآن مرتضى يود لو يحتضن ضجة بائع الجرائد.» (نفسه: ٧٣)

أما الدافع من وراء اختيار مثل هذه الزواية فى القص، فنتوصل إليه عندما نقرأ القصة، ذلك أنها تقص حكاية رجل يدعى مرتضى كان ينتظر وصول القطار، كسائر المسافرين، لكنه وعند بلوغ القطار المحطة، يشاهد أن رجلين يطردان مسافرا بذريعة ركوبه القطار دون تذكرة. يهرع مرتضى نحو المسافر ويطلب من صاحب سيارة يدعى طاهر المساعدة فى إيصاله إلى القطار فى محطته التالية. تنطلق السيارة بسرعة وأثناء الطريق يجرى سجال حاد بين طاهر ومرتضى حول الاختيار بين المستشفى للتخلص من المسافر أو القطار لإيصاله بغية إكمال رحلته. بعد شد وجذب، ينجح مرتضى فى فرض فكرته وإرادته وبالتالى يفلح فى إيصال المسافر إلى المحطة ومن ثم إلى القطار بعد شراء تذكرة له.

إذن، فالقصة تتناول قضية اجتماعية إنسانية عامة، وهل هناك وجهة نظر أفضل من الراوى العليم قادرة على أن تكشف لنا بواطن الشخصيات وكل ما يحيط بها من ظواهر إنسانية وطبيعية، قريبة كانت أم بعيدة لإبراز الطابع الإنسانى العام للقصة؟

كمـا أن العامل الآخر فی اختيار وجهة النظر هذه هو الوصف الذی تبدأ القصة به، حيث استخدمه الكاتب من أجل إبراز حالة الانتظار لدی الشخصيات. فالوصف بأدق تفاصيلـه يتطلب أن يكون الراوی عليما بالموضوع وملمـا بتفاصيله، كی يكون مطلعا علی كل جوانبه، بدءً من بواطن الشخصيات ووصولا إلی أدق تفاصيل المشهد المرئی.

بالانتقال إلی قصة "فزاع طيور آخر"، نجد الوضع مختلفا تماما. إذ إن غادة السـمان توظف وجهة نظر المتكلم (البطل يروی قصته)، حيث ليس بمقدوره التسـلل إلی بواطن الشخصيات ومن ثم الاطلاع علی أفكارهم ورؤاهم والعوامل المؤثرة فی حياتهم. لذلک، تنكشـف أمامه أجزاء من هذه التصورات والأفكار كلما تقدمت أحداث القصة، شأنه فی ذلک شـأن القارئ الذی قد بدأ بقراءة القصة، دون أن يعلم ماذا سيحل بشخصياتها فی نهاية المطاف. وعليه، تطّـلع بطلة القصة فجأة أن زوجها يصدر أحكام المتهمين علی أساس الصدفة وبطريقة عشوائية وليس بناء علی الأدلة الدامغة. لذلک تقول: «وأقنعت نفسی بأن اللعبة لم تعد تنطلی علی.» (السمان، ٢٠٠٧م: ١٢) ما يعنيه ذلک هو أن بطلة القصة كانت وقبل وقوع هذا الحدث تنطلی عليها اللعبة لجهلها بأفكار زوجها. هنا فإن السارد قد هبط من مكانة الراوی العليم وأصبح هو أحد شخصيات القصة. من الطبيعی أن هذا النمط من القص يثير تعاطف القارئ مع بطلة القصة. كما يكتشف القارئ برفقة الـراوی الأحداث اللاحقة فی القصة، بحيث يصبح هو نفسـه أحد شـخصيات القصة. بالإضافة إلی أن وصف نفسية بطلة القصة التی تمر بأزمات وتوترات نفسية، يقتضی مثل هذا النمط من وجهة النظر. إذ إن أی شـخص آخر كالراوی العليم حتی، لن يسـتطيع أن يقص علينا تلک التأثرات والأزمات النفسية التی تعيشها بطلة القصة، لاسيما ذلک التغـير الجذری الذی يطرأ فی ختـام القصة، حيث تضطر البطلـة، فی خضم التوترات الروحية والنفسـية الشديدة لاختيار أحد الخيارين المساعدة أو القساوة فی التعامل مع خادمتها، فتختار الثانی دون الخيار الأول.

الزمان

للزمان دور أساسی فی بناء جمالية القصة الحديثة. فالزمان عند ريمون كنان ضروری

للقصة والنص كليهما: «إن إلغاءه (إن أمكن) يعنى إلغاء كل السرد الروائى وشطبه.» (ريمون كنان، ٢٠٠٥م: ٦٠)

فخلافا للروايات الواقعية، حيث تعيش الشخصية تجربة زمنية متعاقبة دون أى عزوف عن التتابع الميقاتى، يتقطع التسلسل الميقاتى فى القصة الحديثة، توازيا مع إنقطاعات مجرياتها وإنكساراتها، فإما نشهد لقطات استرجاعية (Flashback) وإما نرصد لقطات استباقية (Flash Forward) أى عرض الأحداث المستقبلية قبل وقوعها. أضف إلى ذلك، تقنيات زمنية أخرى فى القصة الحديثة، تتجسد فى استدامة القصة وتراتبها الزمنى، حيث تنقسم هذه التقنية إلى التسريع والإبطاء. كما أن تقنية التسريع نفسها تتجزأ إلى جزءين هما الحذف والتلخيص. وبدورها تنقسم الإبطاء إلى المشهد والوقفة. (مانفريد، ٢٠١١م: ١٢١)

تدخل هذه التقنيات، فى سياق جمالية العنصر الزمنى فى الرواية / القصة الحديثة. هنا وبالتحديد فى قصة بيجن نجدى يصف السارد مشهد القصة مستعينا بوقفة وصفية (Pause) باعتبارها أحد أفرع الإبطاء الروائى. يتجلى ذلك فى التطرق إلى أدق تفاصيل المشهد، حيث يصبح القارئ منتظرا وصول القطار، شأنه فى ذلك شأن سائر شخصيات القصة.

إذن فالسارد ومن خلال تقنية الوقفة الوصفية يعلق العنصر الزمنى ليدفع القارئ نحو الانتظار لوصول القطار، لكنه وفى المقابل، عندما تتسارع الأحداث، يوظف تقنية أخرى هى التسريع (Acceleration) لتحقيق غايته. فالسارد وعندما يصف سرعة سير السيارة وسقوطها داخل الحفرة وخروجها منها، يستحضر تقنية التسريع.

«كانت فى ذلك الجانب حفرة مليئة بالماء، وقعت فيها السيارة بعد أن وضع طاهر رجله على الكابح. التفت السيارة حول دائرة كبيرة وسقطت. اقتلعت يدا طاهر من المقود. سقط مرتضى فوق المسافر. انكب طاهر برأسه نحو الكرسى الفارغ. كانوا يتدحرجون على البعض وتحتك أبدانهم بالبعض وكانت رائحة أبدانهم تتنقل من قميص لقميص... .» (نجدى: ٧٨) إذن تتسارع الجمل قصيرة ومتواصلة، حيث يقرأها القارئ بسرعة وبالتوازى مع وقوع الأحداث، فحركة السيارة كانت سريعة جدا، بحيث أن قيام

طاهر بوضع رجله على الكابح لم يجد نفعا وتقع السيارة داخل الحفرة.

تشتد وتيرة هذا التسريع أكثر فأكثر فى مشهد آخر من القصة: «ما إن نزل طاهر من السيارة ولوى ظهره وصدر صوت طقطقة عظام ظهره وفتحت إمرأة عباءتها للحظة واحدة والتفّت فيها من جديد، حتى وصل القطار.» (نفسه: ٧٩) كما نرى فإن الجمل تتوالى وتتعاقب وترابط بأحرف "واو" العطف، بحيث إن القارئ لم يجد فرصة ليلتقط أنفاسه ويتأنى ولو للحظات، بل إنه يواصل قراءة القصة بسرعة وقوع الأحداث، إلى أن يصل القطار. فبالإضافة إلى حرف "واو" العاطفة، فإن حرف "ما إن" فى مطلع الجملات أيضا قد أوجب تعاقب الجملات، وقد جعل إكتمال المعنى مناطا بالجملة الأخيرة أى "وصل القطار".

إن كان بيجن نجدى يستعين بتقنية الوقفة حسب بنية قصته، فإن غادة السمان توظف تقنية الإسترجاع (Flashback) فى قصتها. حسب هذه التقنية، فإن السارد ومن خلال رؤية حدث ما، يستحضر حدثا قد وقع فى الماضى ويبدأ بسرده.(مانفريد: ١١٧) تتحدث بطلة القصة عند غادة السمان عن قتل أطفال القطة منذ أسابيع، ما يدفعها نحو وصف كيفية القتل فى الأسابيع الماضية، معيدة زمن القصة إلى الوراء، كى تنكشف أمام القارئ جوانب جديدة من أفكارها. وهذا ما يتكرر منذ بداية القصة وحتى نهايتها.

بالإضافة إلى تحطيم التسلسل الزمنى للرواية الحديثة، الذى تقدم الحديث عنه، إذا نظرنا إلى القصتين من منطلق التوقيت الزمنى، فسنجد أن الأحداث فى قصة غادة السمان تقع عند ساعات المساء، بناء على انطوائية الشخصية الرئيسية والأجواء الكئيبة التى تخضع لها القصة. فالراوية تلقى بأطفال القطة ليلا وتطلع على تصرفات زوجها المريبة عند المساء وتترك المنزل مساءا. هذا يختلف تماما عن قصة بيجن نجدى، حيث إن الأحداث تقع عند ساعات النهار، حسب الطبيعة الاجتماعية للقصة. فخلافا للمساء، فإن النهار ليس هادئا بل مزدحما يكثر فيه الضجيج وإن خصوصيته الرئيسية هى الإزدحام.

المكان

تحدثنا سابقا عن غياب أى دور لمكونات القصة الكلاسيكية كالزمان والمكان فى بناء

البنيــة القصصية، أما القصة الحديثــة فتوزع الأدوار على كافة الأجزاء، بحيث إن إلغاء أى مــن تلك المكونات أو التصرف فيها وتحويرها، يزعزع البنية العامة للقصة وبالتالى يقودها نحو حافة الانهيار أو تغيير اتجاهها وغايتها فى أقل تقدير. وهذا ما يصدق على المكان باعتباره أحد مكونات القصة الحديثة، فـــ«المكان فى المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالى أســاس وعنصر شكلى وتشــكيلى وليس ديكورا. إنه يكوّن –كما يذهب البعض– الهوية الجماعية أو يطبعها بطابعة على الأقل.» (سليمان، ٢٠٠٦م: ٢٨٧)

فى قصــة "فــزاع طيور آخر" تقع الأحــداث فى مكان خارج المدينــة، فى فيلا نائية وبعيدة عن ضجيج المجتمع وهذا ما ينسجم مع كآبة الشخصية الرئيسية فى القصة. بينما نجــد الوضع مختلفا تماما فى قصة بيجن نجدى. فموضوع القصة هو المســؤولية والالتزام الاجتماعى، ومن الطبيعى أن تجرى الأحداث فى مكان مزدحم (محطة القطار). ومن هنا لم يعد مكان وقوع الأحداث عنصرا هامشــيا، بل يســاهم فى بناء الهيكلة العامة للقصة وتكوينهــا. يقول الروائى الإيرانى مصطفى مســتور: «فى الروايــات القديمة، كان ذلك الــدور واقعيا تماما. بمعنــى أن المكان فى الراوية كان عليــه أن يذكّرنا بمكان واقعى فى العالم الواقع الذى نعرفه، فى حين أن المكان فى القصة الحديثة، يدلنا عادة على نفسيات الشخصيات وبواطنها.» (محمد خانى، ١٣٨٢ش: ٤٤)

اللغة الشعرية

أما فى النظرية الأدبية الجديدة، حيث السيميائية إحدى اتجاهاتها، وتعتبر اللغة نظاما ســيميائيا فــكل كلمة باعتبارها دالا، توجد مدلولا فى الذهــن. المدلول هذا هو الصورة الذهنيــة المجردة للشــىء المرئى. فى هذه الرؤية، لم تعد الكلمة مجرد إســم لما تذكره، بل صــورة صوتية وتصورا ذهنيا: دالا ومدلولا، فكل كلمــة ننطقها، تنطوى على عنصرين: عنصــر صوتى وآخر دلالى. وحســب غايته من كلامه، يختلف تركيــز المتكلم على أحد هذين العنصرين: فإن كان يريد النطق بكلام عادى، يميل نحو المدلول، لأنه يريد أن ينقل إلى المتلقى تصورا مباشرا عاريا عن الغموض والتعقيد، بغية إيجاد رؤية ذهنية مشتركة. بالعكــس من ذلك، فعندما يحــاول المتكلم خلق غاية جمالية من خــلال كلامه و«يميل

التواصل الكلامى نحو الكلام ذاته، أى عندما يصبح الكلام فى بؤرة الإهتمام، فحينئذ تنطبع اللغة بطابع شعرى.» (خوزان وبايندە، ١٣٩٠ش: ٧٧) بطبيعة الحال، فإن المتكلم فى مثل هذه الحالة، يعزف عن غاية خلق تصور ذهنى مشترک، محاولا تعزيز الجانب الصوتى. «وبهذا تصبح الكلمة فى التجربة الجمالية إشارة حرة تم تحريرها على يدى المبدع الذى يطلق عنانها ويرسلها صوب المتلقى، لا ليقيدها المتلقى مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم – وهو ما نقترفه دائما فى حق النصوص الأدبية فنسهم فى قتلها وإفساد جماليتها – وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث فى نفسه أثرها الجمالى. وهذا هو هدف النص الأدبى.» (الغذامى، ٢٠٠٦م: ١٨) من هذا المنطلق، تصبح قيمة أى عمل أدبى مرتبطة بالتأثير الذى تتركه العلامات فى المتلقى وليس فى المعانى المستوحاة من التجارب السابقة للكلمة أو الدلالات المستخرجة من قواميس اللغة.

بالاستناد إلى هذه الرؤية، فإن اللغة الروائية الحديثة ليست لغة عادية بمرجعية واحدة، غايتها الوحيدة هى التبليغ والإخبار، بل إن القارئ المحترف، عليه أن ينظر إلى أى كلمة فى النص الأدبى باعتبارها علامة تشارک فى بناء الهيكلة العامة للرواية ويناط بها استيعاب البنية العامة للرواية. فعلى سبيل المثال، تتحدث الساردة فى «فزاع طيورآخر» عن «قطار بطىء يخترق صحارى شاسعة ميتة.» (السمان: ٨) عندما نغوص فى أعماق القصة، نكتشف أن بطلة القصة وعبر الإستعانة بلغة شعرية متعددة المرجعيات، تقصد من وراء الحديث عن الصحارى الشاسعة والميته، حياتها الفاشلة، حيث تمضى ببطء وملل، لاسيما وأن المسافرين/ الزوج والزوجة لا يعرفان البعض ولا توجد بينهما نقطة اشتراک وحتى لغة مشتركة تربطهما بالبعض، كما أنهما يجهلان ماذا سيحل بحياتهما الزوجية فى نهاية المطاف.

تستخدم الراوية كلمات مثل القطار وتعطيها مدلولا معاكسا، إذ أن ما يتوقعه القارئ من القطار هو الحركة والديناميكية والسرعة، ولكن ما نلمسه ونشهده فى القصة، هو البطء. هنا وبإضفاء صفة "البطىء" إلى القطار، قد زالت تلک المعرفة السائدة عند القارئ بشأن القطار، حيث يتحول إلى عنصر سلبى فى القصة. كما أن عنصر الصحراء والذى يوصف بصفتى الشاسع والميت، هو دال آخر يثير فى ذهن المتلقى/ القارئ

مدلول الحياة الفاشلة /عقم الراوية وسأَم حياتها. وهذا ما نلمحه فى قصة "المستشفى لا، القطار" وسوف نتطرق إليه لاحقا فى هذا البحث.

بالإضافة إلى الشخصية الأولى فى قصة "فزاع طيور آخر"، هناك شخصيات أخر منها الزوج/ نجم والخادمة / تفاحة وإلى جانب هؤلاء هناك شخصيات غير إنسانية وصامتة تمثل بعض الأدوار: القطة المدللة التى قد وضعت خمس قطط و«فزاع طيور مغروس فى آخر الحديقة بلا حراك.» (السمان: ٩) فى الوهلة الأولى، قد نظن أن القطة عنصر مهمش لا تأثير له فى بناء القصة وتشييدها، غير أن دورها الأساسى يتجلى مع استمرار عملية السرد. وباعتبارها جزءا لا يمكن التغاضى عنه فى البنية العامة للقصة، تتحمل هذه الشخصية الحيوانية جزءا من العلاقة الجدلية بين الأجزاء والكل. فالقطة ومن خلال وضع خمس قطط، تثير ردة فعل الراوية وبذلک تساهم فى تكوين البنية العامة للقصة، بدلا عن أن تكون عنصرا فرعيا لا دور له فى القصة. هذا ما نلمسه بشأن فزاع الطيور المغروس فى آخر الحديقة، حيث تقوم الراوية بتشبيه زوجها به: «رغم الصقيع مغروس فى الشرفة منذ أكثر من ساعة بلا حراک.» (نفسه) ما يشترک فيه الزوج وفزاع الطيور هو «عدم الحراک»، وهذا ما ورد فى وصف كليهما. فكما أن فزاع الطيور «مغروس» من دون حركة ومن أجل تفزيع الطيور فقط، فالزوج أيضا يتسم بنفس السمات، حيث أنه «مغروس على الشرفة». إذن فإننا نستطيع أن نعتبر هذه الشخصية "فزاع طيور آخر" وهذا هو نفس العنوان الذى اختارته الكاتبة لقصتها.

العنوان

إن العلاقة بين القصة وعنوانها هى مقولة تسعفنا فى فک جزء من شفرات الهيكلة المتداخلة المتشابكة للقصة، فالعنوان هيكلة صغرى تقف إلى جانب الهيكلة الرئيسية (القصة/ الرواية) وهو بوابة وممر للدخول إلى العالم الروائى. تدخل هذه المقولة تحت الملحقات النصية (Paratextuality) التى جاء بها الباحث الأدبى جيرار جينيت.

فى منظور جينيت، فإن الملحقات النصية «تدل على العناصر التى تقف فى عتبة النص وتوجه فهم القارئ للنص.» (آلن، ١٣٨٩ش: ١٥٠) عند حديثه عن العناصر الداخلية

للملحقات النصية يرى جينيت أن "عنوان الرواية" يلعب دورا أساسيا كنص موازٍ أو مرافق للنص الرئيسي في توجيه الرواية وفي تحديد نوعية العلاقة بين القارئ / المتلقي والرواية. في كتابه تحت عنوان "علامة العنوان" (Lamarquee du titre) يقدم لوي هويك أحد منظري علم العنوان (Titrologie) تعريفا أدق بشأن العنوان قائلا: «هو مجموعة من العلامات اللغوية منها المفردات والجمل وحتى النصوص التي تستطيع أن تتصدر النص وتدل عليه وتساعده وتدل على مضمونه العام لاستقطاب القراء.» (هويک، ١٩٨١م: ١٧)

كما أن فيليب لان يقول في حديثه عن النص الموازي: «إن النص الموازي هو كل ما يحول النص إلى كتاب ويعرض نفسه على القراء أو على المتلقين بشكل عام. فالملحقات النصية هي شيء أكثر من جدار رصين وصلب.ما نقصده هنا هو العتبة، والمدخل الذي يسمح لنا بالدخول أو العودة منه، كما يقول بورخيس.» (لان، ١٩٩٢م: ٩)

على هذا، فإن عنوان القصة يحظى بأهمية كبرى، إذ إنه وباعتباره النص الموازي للنص الرئيسي بإمكانه أن يكون كلمة السر في الدخول إلى عالم القصة وإذا استعنّا بقاموس علم اللغة، فإن العنوان دال يدل على مدلول / النص الرئيسي، يكون هذا بدوره دالا يشير إلى مدلول أكبر أي مضمون القصة وفحواها. من هذا المنطلق، فإننا نستطيع تأويل عنوان القصة من خلال قراءة النص الرئيسي. فالنص الموازي/ العنوان على علاقة جدلية مع النص الرئيسي وهو جزء من الشبكة المتشابكة لعلاقات الدوالّ والمدلولات في القصة /البنية، فلا ينبغي تجاهله في نقد القصة وتحليلها.

يدخل عنوان "فزاع طيور آخر" في هذا السياق؛ فبطلة القصة ومن أجل الاستخفاف بزوجها وفضح دوره في حياتها، تصفه بخواص يشترک بها مع شخصية أخرى في القصة هي فزاع الطيور، دون التصريح بهذا الموقف، لكي تفسح المجال أمام القارئ/ المتلقي ليطلق عليه عنوانا هكذا (مساهمة القارئ في إبداع القصة).

ما يتوقعه القارئ/ المتلقي من عنوان الرواية هو غياب التحرک والفاعلية في القصة وهذا فعليا ما يحكم بناء القصة. فالعنوان وباعتباره علامة/ دالا يخلق لدينا تصورا بأن بطلة القصة بدورها غير فاعلة ولا تتسم بالحيوية وهكذا الوضع حقا: فبطلة القصة إمرأة

عاقر بإمكاننا أن نعتبرها "فزاع طيور آخر". هل أن المقصود من وراء "فزاع طيور آخر" بطلة القصة أيضا، علاوة على فزاع الطيور المغروس فى آخر الحديقة وزوجها المغروس فى الشـرفة بلا حراك؟ سـؤال لا يمكن الإجابة عنه بوضوح وحسم، لاسيما إذا علمنا أن صفة الـ"آخر" الواردة بعد الموصوف النكرة "فزاع طيور"، تجعل من الصعب التكهن بشأن الشخصية المقصودة من وراء تلك التسمية. فالقصة الحديثة تسعى أن تطلق عنان الأسئلة لتجول بالفكر دون أن تلجمها أى إجابة، إذ إن كل إجابة هى إخماد سؤال ومن ثم تعطيل التفكير بشـأن القصة وهذا ما يتعارض تماما مع مفهوم القصة الحديثة التى لا حياة لها من دون تعدد الدلالات والمفاهيم.

بالانتقال إلى قصة "المستشـفى لا، القطار"، فالمفردات تتخلى عن طابعها القاموسى كى ترتدى حلة شعرية وأن تثير معان مختلفة ومتنوعة فى فكر القارئ/ المتلقى. ما نعرفه عن "المستشـفى" هو المكان الذى يخضع للأمراض والجمـود والموت أحيانا. فى الضفة المقابلة، تقف أمامنا مفردة "القطار" التى ما تسـتدعيه فى الذهن هو الحركة والديناميكية والحياة والحيوية. إن الكاتب ومن خلال توظيف المفردتين باعتبارهما دالين متعارضين، يكشـف أمامنا التعارض الذى يحكم القصة ويزودنا بأولى الإشـارات بشأن مضمون القصة وبأنها تبتنى على أساس التقابل بين رؤيتين مختلفتين.

لعلنا نستطيع إيضاح الفكرة عبر الجدول التالى:

الدال:	المستشفى	القطار
المدلول	الجمود	الحركة
الدلالة	الموت	الحياة

وبذلك، فإن الفاصلة (،) الواردة فى عنوان القصة (المستشـفى لا، القطار) تكتسـب دورا سيميائيا، حيث جاءت فى المكان المناسب، ولو لم يأت الكاتب بها، لوقع القارئ/ المتلقى فى فخ الفهم الخاطئ، ما يدفعه نحو التعامل مع النص بصورة معاكسة تماما.

تتعزز عملية الكشف عن الدوال والمدلولات فى عنوان القصة بعد تجاوز عتبة القصة والدخـول إلى العالم القصصى. بعبـارة أخرى، فالعلاقة بين البنيـة الصغرى "العنوان" والكبرى "العالم القصصى" علاقة ثنائية جدلية وكما أن العنوان يوجهنا نحو القصة، فإن

القصــة أيضا تؤدى دورها فى الكشــف عن مدلولات العنــوان. ولذلک، يتجلى التقابل والتعارض فى القصة بشكل أكبر وأوضح، بعد تجاوز العتبة والدخول إلى البناء القصصى. فمرتضى وبعد محاولات عدة، يتمكن من إيصال المسافر إلى القطار/ الحياة، رغم مقترح طاهــر الــذى عرض نقله إلى المستشــفى/ الموت، فعندما يعــرض طاهر مقترحه على مرتضى، يرفضه الأخير رفضا باتا:

«إذن لماذا لا ننقله إلى مستشفى أو مستوصف ما؟

يمد مرتضى إصبعه باتجاه الطريق خلفه، صائحا بصوت عال:

لأنهم طردوه من القطار وليس من المستشفى!» (نجدى: ٧٧)

فى موضع آخر من القصة، يتجلى من جديد التعارض بين المســؤوليات الاجتماعية والصفقات الاجتماعية:

«قال طاهر: ما الذى نحصل عليه بعد كل هذا؟

ردّ مرتضى مجيبــا: تحصل على نقودک وتفهم أيضا كيف يركب الناس القطار وكيف يطردون منه... .» (نفسه: ٧٨)

تتواصل فكرة التجاذب بين الموت والحياة مع اســتمرار القصة وتلقى بظلالها على كل جوانبهــا، متحولة إلى مضمون (Motif) يحكم القصة، الأمر الذى دفع الكاتب إلى اختيار ذلک عنوانا للقصة.

من نجدى إلى غادة السمان، حيث يتبلور هذا التعارض والتضاد أيضا. فتقف امرأة عاقــر "بطلة القصة" فى مواجهة امرأة حامل "الخادمة" وحتى فى درجة أقل، فى مواجهة حيوان حامــل "القطة المدللة". كما تقف امرأة غنية وجميلــة "البطلة" فى مواجهة امرأة فقيرة قبيحة "الخادمة". والتعارض الآخر هو المرأة المفعمة بالحب والعاطفة فى مواجهة من لا مشاعر له ويشبه فزاع الطيور "نجم":

الراويه/ امرأة عاقر ⟷ امرأة حامل

الراوية/ امرأة عاقر ⟷ قطة حامل

الراوية/ امرأة غنية ⟷ امرأة فقيرة

الراوية/ امرأة جميلة ⟷ امرأة قبيحة

الراوية/امرأة ذات مشاعر ⟵ زوج يفتقر إلى المشاعر والأحاسيس

⟵ التباين ⟶

هذا التعارض بين الشخصية الرئيسية وسائر الشخصيات والذى نلمحه فى كلا القصتين، يشير إلى التعارض فى بنية القصة، كما يشير إلى إحدى الخواص الرئيسية للقصة الحديثة، حيث إن الشخصية الرئيسية تختلف عن سائر الشخصيات وأن نظرتها وتصرفاتها وأفعالها تتعارض تماما مع من يحيط بها من أفراد المجتمع. يسعى الكاتب أن يبلور هذا التعارض من خلال مختلف الآليات كالتعارض فى اللغة أو تصرفات الشخصية الرئيسية. نرى فى قصة غادة أن العقر يطغى على التعارض القائم فى القصة، ما يجعله العنصر الحاكم (Dominant) فى القصة.

الصناعات الأدبية والإبداعات الفنية

كما هو الحال بالنسبة لمختلف عناصر القصة، فإن الصناعات الأدبية والشعرية تضطلع بدور أساسى فى خلق البناء الروائى والشبكة المتداخلة للقصة وهو المساعدة فى خلق اللغة الأدبية للنص الروائى. لقد أدرك برندر ماتيوز وبذكاء هذا الموضوع وقد أكد عليه، حيث يقول: «على القاص أن يمتاز بالأصالة والخلق والإبداع (Ingenuity) [فعلاوة على] الإيجاز والأصالة والإبداع، من الأنجع والأفضل أن يضيف الكاتب نفحات من الخيال(Fantasy) على قصته. فى الحقيقة لا نجاح لقاص، لا يتمتع بالإبداع والأصالة والإيجاز. والأكثر نجاحا من بين الذين يسلكون هذا الطريق، هو من لديه مسحات وبصمات من الخيال.» (ماتيوز، ١٩١٧م: ٢٣) من هنا، فإننا نستطيع مقاربة التشبيهات والإستعارات وخلق الرموز ومزج الحواس والكنايات والمجازات كلها من هذا المنطلق ووضعها فى هذا السياق.

تفاديا لتململ القارئ وضجره، يرفق بيجن نجدى بداية قصته بتقنيات وإبداعات فنية، ما يدل على أن إحدى وظائف الصناعات البيانية الأدبية هى تكوين الهيكلة المتشابكة من أجزاء القصة/ الرواية. فالتشبيه والاستعارة وتمازج الحواس والصفة الفنية، كلها آليات وأدوات تخدم الإستراتيجية العليا فى القصة. تنطلق هذه العملية

بانطلاق القصة عند نجدى. فامتزاج صباح الأحد وبياض الرداء (الاستعارة المكنية: التجسيم) وصمت سكة الحديد (الاستعارة المكنية) والتصاق وجوه المسافرين ببرودة الصباح (امتزاج الحواس) والنظر إلى ظلام الليلة الماضية (التناقض) وإمكانية لمس رطوبة الجو (الاستعارة المكنية: التجسيم والمبالغة) وانغماس فم "نائم" بثدى الأم (الصفة الفنية أو Epithet) وامتلاء الكرسى الحجرى بصوت القطار، كلها صناعات أدبية يستعين بها السارد ليدفع القارئ/ المتلقى نحو العمل على تفكيك شفراتها والتمتع بتلك العملية الأدبية، مواصلا فى ذات الوقت انتظار القطار مع سائر المسافرين، دون أن يشعر بذلك أو يمر بحالة من الملل والضجر.

كمنهج بيجن نجدى فى توظيف الصناعات الأدبية/ الشعرية فى الإبداع الروائى، تتبنى غادة السمان المنهج ذاته. فالجمل الأولى للقصة ("تمطر تمطر") مكتوبة على طريقة الشعر الجديد، حيث تقتصر وتطول فقرات الشعر، مقتربة بذلك من حدود الشعر. كما أن جمل "تمطر، تمطر" تتكرر بإستمرار فى مطلع كل فقرة من القصة ما يحولها إلى قصيدة ترجيعية/ شعر، حيث يساعد ذلك التكرار والترجيع على أن يشعر القارئ بهطول المطر منذ بداية القصة وحتى نهايتها. المطر الذى يشتد مع اشتداد الأزمة النفسية للشخصية، مؤديا بذلك دورا مؤثرا وفاعلا فى عملية السرد القصصى.

بالإضافة إلى تلك المشتركات الشكلية بين القصة والشعر، فإن قصة غادة تقترب أيضا من حدود الشعر من خلال الاستعانة بالصور الخيالية الشعرية. ففى بداية قصة السمان:

«تمطر بردا رماديا وسأما. تمطر منذ الصباح، وعلى وتيرة واحدة.. على وتيرة واحدة..».(نفسه: ٨) وبذلك تتمازج البرودة/ غير المرئى باللون/ المرئى من خلال توظيف صناعة المزج الحسى. فبطلة القصة تشبه صوت القطة (المجرد وغير المرئى) بـ «نصل حاد لسكين، تنغرس ببطء واستمرار فى بطنها»(نفسه) كى يشعر القارئ بمزيد من التألم والوجع. استمرارا للكلام، تشبه الراوية النظرة الحاقدة للقطة إلى "نظرة إنسانية كتلك التى قد تطل من عينى امرأة سحلوا أولادها أمام عينيها (نفسه). هذا المشهد أيضا يرفع مكانة الحيوان إلى مكانة الإنسان من خلال إعطاءه سمات إنسانية. هذا بالإضافة إلى أن السماء وفى تشبيه مضمر، تصبح كالكائن الحى الذى تأمل

الشـخصية الرئيسية أن «تتفجر رعدا.. تتمزق أحشاؤها برقا.» (نفسه: ٩) وهكذا تحيى الأشـياء والأماكن والحيوانات كلها نتيجة للتشـبيهات والاستعارات والصور الشعرية بصورة عامة وتخرج من ذلك الجمود والميكانيكية، ولكن فى الاتجاه السلبى.

الراوية/ بطلة القصة وبلغة سـاخرة، تشـبه زوجها/ الإنسـان بفزاع طيور/ شىء كى تأخذ به إلى أدنى المسـتويات وتجلده بأقسى العبارات. تتكرر هذه اللغة الساخرة فى موقع آخر، حينما تتسـاءل الراوية: «لماذا لا يقدم لفزاع الطيور سـيجارة.» (نفسه: ٩) لكى تنتقص من شـأن زوجها وتجعله فى مسـتوى فزاع طيور. تتشابه كلمات الحب (غير حسـية) عنـد الراوية بالبن (حسـية) حيث «يحرقونه فى البرازيـل كى لا تتدنى أسعاره.» (نفسـه) تتوزع هذه التشبيهات والاستعارات وسائر الصناعات الأدبية على كافـة جوانب القصة وتتواصل حتى نهايتها كى تترافق اللغة الشـعرية مع المضمون فى المستوى المعنوى.

الحبكة والتصميم

خلافا للرواية الكلاسـيكية، فإن القصة الحديثة تخلو من الحبكة المعقدة، بل ما نراه فيهـا هو التصميـم (Sketch) وليس الحبكة أو العقدة (Plot)، لكونها قصيرة وليسـت مطولـة. جارلز مى عند تناوله قصص تشـيخوف، يحدد لها ثـلاث خصوصيات عامة، إحداها أن «القصة ليست حكاية مفصلة ذات أحداث متشابكة (حبكة معقدة) بل إنها تصميم بسيط... تمت صياغتها على نمط الأشعار الغنائية.» (پاينده، ١٣٩١ش: ١٧٣) كما يقول يان ريد عن «التصميم»: «هناك امتياز أولى كبير بين الكتابة عن الحالة والكتابة عن الأحداث. فالأولى تسـتند إلى كيفية الشـىء أو المكان أو الشـخص. فيما الثانية تسـتند إلى ماهية الحدث، إذن فالأولى وصفية والثانية تتبع سلسـلة أفعال وأعمال.» (ريـد، ١٣٧٩ش: ٤٢و٤٣) من هذا المنطلق، فإن القصة القصيرة تتميز بطابعها الوصفى ولذلك تخلو من أى حبكة قوية ومتشابكة ومن ثم معقدة، وتبقى فى مستوى التصميم.

تتلخـص الحبكة فى قصة بيجن نجدى فى أن مرتضى وبعد طرد أحد المسـافرين من القطار، يبذل كل ما فى وسعه لإيصاله إلى القطار وينجح فى نهاية المطاف. الأمر كذلك

عند غادة السمان، فإن حبكة قصتها هى عبارة عن معاناة امرأة عاقر مفعمة بالأحاسيس والعواطف، كل ما يحيط بها من أفراد وحيوانات وأشياء، يثير مللها وضجرها ويدفعها نحو الانتقال إلى القساوة بأشد تجلياتها، تاركة الخادمة تتألم بألم الإنجاب، دون أن تساعدها باستحضار الطبيب لعلاجها. إن بساطة العقدة هى الخاصية العامة للقصة القصيرة، حيث تتم صياغتها، ليس من أجل الوقوف عند التغيرات والتطورات فى الشخصيات وإنما من أجل التأثير فى المتلقى/ القارئ فحسب.

ما يترتب على بساطة العقدة فى القصة هو ظهور عدد قليل من الشخصيات فيها، ما نلمسه فى القصتين الفارسية والعربية، حيث أن عدد الشخصيات لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة والشخصية الرئيسية هى الوحيدة التى يتوفر لها المجال للتطور (الشخصية الديناميكية) غير أن الشخصيات غير الرئيسية وإن كانت تساهم فى عملية إيجاد البنية العامة للقصة، لكنها لا تمر بنقلة نوعية (الشخصيات الميكانيكية) ولذلک، فإن نجم والخادمة تفاحة يبقيان بنفس السمات التى ظهرا بها فى مطلع القصة ولايطرأ عليهما أى تغيير، الأمر الذى يصدق على طاهر والبلطجيين والمسافر فى قصة بيجن نجدى.

خاتمة القصة

فى ختام قصة "المستشفى لا، القطار" وبعد أن يتمكن مرتضى من إيصال المسافر إلى القطار، «يصدر عن المقهى صوت المذياع.» (نجدى: ٨٠) وبعده، وعندما كان يحتسى طاهر كأسا من الشاى فى المقهى، يسمع صوت مرتضى وهو يقول «القذرون.» (نفسه) بإمكاننا أن نعتبر المذياع دالا، يدل على استمرار الحياة. إن مرتضى الذى أنقذ حياة المسافر وأعاده إلى الحياة، يسلم فى نفس الوقت بأن فى الحياة قذارة وقبحا وسيئات أيضا (التضاد) ولايمكن إزالتها عن الحياة، لاسيما وأن البلطجيين/ القذارة يبقيان داخل القطار/ الحياة، وإن كان مرتضى قد تمكن من تهميشهما وتحويلهما من شخصية صاحب قرار إلى شخصية هامشية لا دور لها فى الأحداث.

أما نهاية "فزاع طيور آخر" فهى كالتالى: تتخلى الساردة/ المرأة العاقر عن مشاعرها الإنسانية وتتحول إلى شخصية مماثلة لزوجها، تنظر إلى الأشياء من منظور الصدفة

وتتخذ القرار بشأن مصير الخادمة حسب الصدفة، تاركة إياها وحيدة تتألم بآلام الإنجاب، على طريقة زوجها الذى تركها مستسلمة لآهاتها وأنينها وبذلك تمر بطلة القصة بتطور جذرى فى ختام القصة، تدرك من خلاله الواقع وتخرج عن ذلك العالم الخيالى الذى كانت تعيشه. يقسى قلبها كقلب زوجها نجم ورغم محاولتها الصمود أمام هذا التغير، لكن لا جدوى من ذلك وإنها تدرك ذلك تماما: «عبثا أتذكر مُثلى، عبثا أوقظ فى نفسى عالمى الحلو القديم، عبثا أبحث عن وجهى الذى كان... .» (نفسه: ١٨) تاركة بذلك مصير خادمتها بيد الصدفة والأقدار على طريقة زوجها: «بماذا سأحكم؟.. صقيع القسوة المفجعة يغمرنى.. يتحجر داخلى.. الأصوات كلها تموت عند عتبة عالمى بهدوء حقيقى، أخرج إلى غرفة مكتبة زوجى. أجلس حيث كان يجلس. أخرج ورقة بيضاء. أقطعها بعناية إلى قصاصتين. أكتب على الأولى "سأحضر الطبيب" وأكتب على الثانية "لن أحضر الطبيب". أطوى كلا منهما. أضعهما فى جيبى وأخلطهما...

ثم أسحب واحدة منها.

أفتحها. وأقرأ "لن أحضر الطبيب"... حكم قاطع لا يرد.» (نفسه: ١٨و١٩)

النتيجة

لقد حاولت الدراسة الحالية – قدر المستطاع – إجراء مقارنة على أساس المدرسة النقدية الأمريكية، مستعينة بالاتجاه البنيوى لتكتشف بذلك الأسرار الجمالية للعملين الأدبيين، ليس لأن ترفع من شأن أحدهما وتحط من شأن الآخر، -كما هو الحال فى المدرسة الفرنسية- بل لتقارن بينهما من منظور أدبى بحت، المهم فيه هو استخراج الطاقات الأدبية الكامنة فيهما. لقد أجابت الدراسة على الأسئلة التى طرحتها عند بداية الحديث، كما يلى:

أ: كما لاحظنا فإن البحث ومن خلال خطوة تطبيقية كشف مدى الترابط القائم بين النقد الأدبى والأدب المقارن. كما كشف عن القدرة الفنية والأبعاد الجمالية الكامنة فى القصتين، بعد إظهار مدى تطابقهما مع الأسس النظرية للنظرية الجديدة.

ب: أظهر البحث أن الأدب المقارن قادر على الكشف عن الأبعاد الجمالية للأعمال

الأدبية، مستعينا فى ذلک بحقل معرفى آخر هو النقد الأدبى، من دون أن ينصهر فيه. كما إتضحت الجوهرة الأدبية للعملين الفارسى والعربى. فقد كان لكل منهما إستراتيجيات ومن ثم تقنيات تنسجم وتلک الإستراتيجيات. فإذا كان المفهوم الاجتماعى والإنسانى عند بيجن نجدى، يتطلب ألوانا مختلفة من الشخصيات والعناصر الزمانية والمكانية، فإن المفهوم الفردى عند غادة السمان، قد اقتضى طائفة أخرى من العناصر المكونة للبنية القصصية. وإن كانت كلتا القصتين تجتمعان فى سياق القصص القصيرة الحديثة التى تتبنى منهجا ديموقراطيا فى إشراک كافة الأجزاء فى عملية البناء والتشييد القصصى وفى توظيف العناصر المكونة للبنية القصصية دون إبراز عنصر بعينه على حساب عنصر آخر، فالعناصر القصصية إبتداء من الشخصية والزمان والمكان ومرورا بالحبكة والتصميم ووصولا إلى اللغة الشعرية والصناعات الأدبية تتحرک فى إطار منسجم ومتناسق لا تناقض فيه، بل يحكمه التناسق والتوافق.

فالكاتبان إذن قد استعانا بتقنيات مختلفة لخلق النص الأدبى، كل حسب ما تقتضيه بنية قصته ومفهومها. فإذا كانت غادة السمان قد اختارت صورا خيالية ولغة ونبرة كئيبة وفقا لكآبة شخصيتها الرئيسية، ففى المقابل قد اختار بيجن نجدى تقنيات مختلفة، لوقوفه عند موضوع أعم وأشمل. على سبيل المثال، فإن وقوع الأحداث فى محطة القطار وعند ساعات النهار، هو جزء من الضروريات التى اقتضتها بنية القصة لدى بيجن نجدى. أما كلا الكاتبين –وهما شاعران أيضا– فقد استعانا بالصور الخيالية والأدوات التخييلية الشعرية فى قصتيهما وقد تمكنا من إدخال الآليات الشعرية –التى كانت تخص الشعر فى وقت من الأوقات– فى النظام النثرى/ القصة/ الرواية، مستفيدين منها فى تكوين البنية العامة لقصتيهما.

ج: ردا على التساؤل عن مدى قدرة الكاتبين فى التواصل مع القارئ، فلابد من القول بأن القاص الإيرانى بيجن نجدى يتقدم جماليا على القاصة السورية غادة السمان، لاسيما فى توظيف الصور الشعرية والتخييلات التى تحكم القصة من بدايتها وإلى نهايتها، بيد أن القاصة غادة السمان، توظف هذه الآلية، دون أن تعطى حقها الأوفى فى عملية النسج القصصى. بمعنى أن غادة السمان وإن لم تنس قدرة الصورة الجمالية فى تلک

العمليـــة، لكنها تضعها فى الدرجة الثانية مـــن الأهمية، خلافا للقاص بيجن نجدى الذى يضعهـــا فى المرتبـــة الأولى ويتحكم فى البناء القصصى من هـــذا المنطلق، بحيث إن إسمه فى المنظومـــة القصصية الإيرانية ارتبط باللغة الشـــعرية فى الدرجة الأولى، لاغيا بذلك الحدود بين الشـــعر والنثر. فبيجن نجدى يســـتخدم أعقد الصور الشعرية فى رسم لوحته الشـــعرية، من إســـتعارات معقدة وكنايات ودمج حاســـتين مختلفتين مثل إمكانية لمس رطوبة الهواء أو التصاق جلود المسافرين ببرودة الهواء.

د: هنا وفى خاتمة الحديث لابد من أن نتناول سؤالنا الأخير ونرد عليه بأنه إذا كانت المدرسة النقدية الأمريكية تقف عند حدود الكشف عن جماليات المبدعات الفنية وفك شـــفراتها، فلابد من القول بأنه من الضرورى أن نخطو خطوة أخرى إلى الأمام وأن لا نقف عند هذا الحد، فماذا يعنى أن نكشف عن جماليات النص من استعارات وتشبيهات وتناســـق بين الأجزاء إذا ما لم نقارنها بعمـــل أدبى أو آخر فنى؟ فبعد هذه الخطوة لابد أن تكون الغاية السُميا من وراء استخراج العناصر الجمالية الكامنة فى البنية الداخلية للنص، هى وضعها أمام القارئ ورفع مستوى ذوقه ليختار الأفضل وأن يطالب المبدعين الفنيين بخلق أعمال أدبية أقوى وذات جماليات أغزر، الأمر الذى يســـاعد فى تشـــجيع الروائيـــين أيضـــا فى إنجاز أعمال أنضـــج لتحريك عملية الأخذ والعطـــاء بين الكاتب والمتلقـــى والتى لطالما بقيت إما مهجورة وإما معطلة لغيـــاب النقد الأدبى وقبله الأدب المقارن عن المجتمع والساحات الفنية.

المصادر والمراجع

آلن، گراهام. (١٣٨٩ش). بينامتنيت. ترجمه پيام يزدانجو. چ٣. تهران: نشر مركز.

ارسطوطاليس، (لاتا). فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. ط١. القاهرة: لانا.

انوشـــيروانى، على رضا ولاله آتشى. (١٣٩٠ش). «ادبيات و نقاشـــى: نقاشيهاى رمانتيک بليک از حماسه ميلتن». ادبيات تطبيقى. ٢/٢. پاييز. پياپى ٤. صص ١٠٠-١٢٠.

ـــــــــــ (١٣٩٠ش). «تحليل تطبيقى و بينارشـــته‌اى شعر و نقاشى در آثار سهراب». فصلنامه پژوهشهاى زبان وادبيات تطبيقى. دوره سوم. شماره اول (پياپى ٩). بهار. صص ١-٢٤.

ايگلتون،ترى. (١٣٨٨ش). پيش درآمدى بر نظريه ادبى. ترجمه عباس مخبر. چ٥. تهران: نشر مركز.

پاينده، حسين. (١٣٩١ش). داستان كوتاه در ايران. ج دوم. چ٢. تهران: نشر نيلوفر.

خوزان، مریم وحسین پاینده. (۱۳۹۰ش). زبانشناسی ونقد ادبی. چ۲. تهران: نشر نی.
رید، یان. (۱۳۷۹ش). داستان کوتاه. ترجمه فرزانه طاهری. چ۲. تهران: نشر مرکز.
سلیمان، نبیل. (۲۰۰٦م). فتنة السرد والنقد. ط۳. دمشق: دار الحوار.
السمان، غادة. (۲۰۰۷). لیل الغرباء. ط۱۰. بیروت: منشورات غادة السمان.
عبود، عبده. (۱۹۹۹م). الأدب المقارن: مشکلات وآفاق. ط۱. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
الغذامی، عبدالله. (۲۰۰٦م). تشریح النص. ط۲. بیروت: المرکز الثقافی العربی.
مانفرید، یان. (۲۰۱۱م). علم السرد: مدخل إلی نظریة السرد. ترجمة أمانی أبو رحمة. ط۱. دمشق: دار نینوی.
محمد خانی، بهروز (مصاحبه کننده). (دی و بهمن ۱۳۸۲ش). «داستان کوتاه: پیچیدگیهای ناپیدا». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. العددان ۷۵ و۷٦. صص٤٠-٥١.
مدنی، نسرین. (۱۳۸۹ش). در کوچه‌های خاکی معصومیت: نقد تطبیقی فروغ فرخ زاد و غادة السمان شاعر معاصر عرب. چ۱. تهران: نشر چشمه.
مورامارکو، فرد. (۱۳۸۷ش). شعر و داستان پسامدرن، حلقه‌های به هم پیوسته (از ص ٤٥ تا ٦٥). ترجمه پیام یزدانجو. چ۲. تهران: نشر مرکز.
نجدی، بیژن. (۱۳۸۹ش). دوباره از همان خیابان‌ها.چ ۷. تهران: نشر مرکز.
ولک، رنه.(۱۳۸۹ش). »بحران ادبیات تطبیقی». ترجمه سعید ارباب شیرانی. ادبیات تطبیقی (ویژه نامه فرهنگستان) ۲/۱. پاییز۱۳۸۹. پیاپی ۲. صص ۹۸-۸۵ .
Hoek, Loe. (1981). La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d›une pratique textuelle. Paris: ed. la Haye mouton.
Lan, Phillipe. (1992). La périphérie du texte. Paris: Ed Nathan.
Matthews, Brander. (1917). The Philosophy of the short-story. 5th edition. London: Longmans, Green & Company.
Rimmon-Kenan, Shlomith. (2005). Narrative fiction: Contemporary poetics. 2nd edition. London & New York: Routledge.