الإيقاع في القصة القصيرة المعاصرة
مجموعة "رق الحبيب" لمحمد المخزنجي نموذجًا

د. شيماء محمد علي

مدرس الأدب والنقد قسم اللغة العربية

كلية الألسن - جامعة عين شمس

ملخص:

تقوم نصوص المجموعة القصصية "رق الحبيب" للأديب محمد المخزنجي على فكرة أساسية هي الإيقاع، وهي فكرة لها جذور متوغلة في ثنايا النصوص، ويتضح ذلك عبر دمج النصوص ضربي الأدب (النثر والشعر) معًا، فتكون المحصلة الإبداعية خطابًا سرديًا ممزوجًا بأشعار في بعض قصص المجموعة. إن الدراسة تتعامل مع نصوص تقوم على إيقاعية نابضة تطرب ذهن المتلقي وحواسه، وتضعه في أجواء مختلفة تحلق به في عالم خاص من نسج المخزنجي.

وإذا كانت الدراسة تتخذ من الإيقاع مجالا بحثيًا، فإن فرضية الدراسة تنطلق من أن النص القصصي قادر على تحقيق الإيقاع سواء من خلال بنية الزمن أو إمكانات اللغة الموظفة أسلوبيًا، وتضفي ضربًا من الشعرية على النصوص النثرية.

فتعالج الدراسة الإيقاع من جانبين هما بنية النص والأداء الأسلوبي، بوصف لفظ الإيقاع مفتاحًا للقراءة دالاً على المستوى الموسيقي الروحي الذي يُقدم في صورة نغمية عبر مفردات وتراكيب أسلوبية، ومستوى البنية من حيث السرعة التي تضبط الإيقاع، وترتبط بالزمن ومن ثم مستوى الكتابة، وتفيد الدراسة من ناتج مقولات النقد البنيوي والأسلوبي معًا في معالجة النص للإيقاع بوصفه عنصرًا تكوينيًا وجماليًا، ومؤثرًا في بنية الزمن.

كلمات مفتاحية: الإيقاع– قصة– قصيرة– البنية– الأسلوب

Abstract:

The texts of the short story collection “Raq Al-Habib” by the writer Muhammad Al-Makhzanji are based on a basic idea, which is the rhythm.

This is made clear through merging two types of literature (prose and poetry) together in texts. The creative outcome in some stories is then a mix of narrative discourse intertwined with poetry.
Considering the rhythm, a point to study, the hypothesis of this study is based on the ability of the narrative text to achieve rhythm through either time or stylistic usage of linguistic patterns.
The study analyzes the rhythm from two sides: the structure of the text and the stylistic performance, considering the word "rhythm" a key of reading, that indicates the spiritual musical level presented through stylistic structures, and the structural level of speed that determines the rhythm in its relation to time and level of writing. The study makes use of structural and stylistic criticism.
Key words: Rhythm- Short- Story-The structure- The stylistic performance.

مقدمة:

تقوم نصوص المجموعة القصصية "رق الحبيب" على فكرة أساسية هي الإيقاع، وهي فكرة لها جذور متوغلة في ثنايا النصوص، ويتضح ذلك عبر دمج النصوص ضربي الأدب (النثر والشعر) معًا، فتكون المحصلة الإبداعية خطابًا سرديًا ممزوجًا بأشعار نظمت على ألسنة كبار الشعراء مثل أحد رامي، فضلا عن الإيقاع المتحقق أسلوبيًا.
تتعامل الدراسة مع نصوص تقوم على إيقاعية نابضة تطرب ذهن المتلقي وحواسه، وتضعه في أجواء مختلفة تحلق به في عالم خاص من نسج المخزنجي، فيصبح المتلقي محاطا بإيقاع إما موسيقي يعلو من خلال مقاطع شعرية تفيض مفرداتها عذوبة عبر أسلوب نغمي مميز، أو زمني عبر تقنيات تحقق إيقاعًا على مستوى بنية النص، إنها

نصوص تحقق الغواية لقارئها على حد تعبير رولان بارت في مؤلفه (لذة النص)[1]؛ ليجد فيها المتعة التي يبحث عنها ذهنيًا ووجدانيًا، ويساعد على ذلك فكرة الجمع بين أجناس أدبية معًا في إطار واحد، وإن كانت الغلبة للجنس القصصي بوصفه الإطار الذي يحمل بين طياته بعض الأشعار، ولا يعنى الدراسة مقدار النسبة والتناسب بينهما على المستوى الكمي قدر عنايتها بالفكرة نفسها التي تسمح لجنس أدبي أن يستوعب الآخر، ويتضافر معه على مثل هذه الصورة.

أما المنجز التعريفي للإيقاع لغة كما جاء في المعجم العربي فإنه يستدعي حقلي الغناء والألحان[2]، أي اتخذ المعجم من النغم الموسيقي المتحقق في النظم عنصرًا أساسيًا مرتبطا بالإيقاع، ومن ثم فقد أولى عناية خاصة بالشعر العربي وأوزانه وقوافيه.

ويعد مفهوم الإيقاع مفهومًا مفتوحًا على مطلق الإبداع؛ بل يتعالق بالمعنى التناصي، وتراسل الفنون وتداخلها، وهو معنى يعمق مفهوم الإيقاع خاصة عندما يكون الأمر بصدد النثر وما يتضمنه من مقاطع شعرية مما يجعل النص الأدبي مادة خصبة للدارسين، فيكون مدارًا لدراسات نقدية تتعلق بالإيقاع السردي والنظر في البنية الداخلية للنص أو بلغته التي تفرض استدعاء مصطلح الشعرية.[3]

إن موضوع الإيقاع الرابط الأساسي بين الفنون على اختلافها وتنوعها، وإن لم يخل بخصوصية كل نوع منها. إن الفنون تتداخل معًا، وتمتزج على نحو يسمح بإطالة النظر، والوقوف مليًا أمام ناتج جديد هو تشكيل فني ينهم من منابع مختلفة، ويصب

[1]) انظر رولان بارت، لذة النص، لذة النص، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 1992م، ص 36

[2]) انظر ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثامن، مادة وقع

[3]) انظر أحمد علي هلال: الإيقاع والإيقاعية في القصة السورية المعاصرة، مقاربة في نماذج مختارة، مجلة الموقف الأدبي، مج 44، ع 532، 2015،آب، ص 20

في إطار عام مثل القصة القصيرة، فتتطور وتنهض في ثوب جديد يستلهم قوامه من قدرته الاستيعابية للفنون الأخرى، وما يؤكد تداخل الفنون معًا على هذا النحو هو المصطلحات المستعارة فيما بينها مثل استعارة الأدب من فنون التشكيل مصطلحات التصوير والأبعاد والحركة. إن المبدع يستعين في إبداعه بكل ما لديه من رصيد معرفي، وحصيلة اكتسبها من تجاربه وقراءاته المختلفة.[4]

إن التطور الذي لحق حديثًا بالقصة القصيرة، وجعل منها فنًا مفتوحًا على الفنون الأخرى لا ينفي بالتأكيد خصوصية هذا الجنس الأدبي، والمرتكز القائم عليه بناؤه الفني منذ حدده موباسان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إذ تصور حدثًا معينًا، وكل قصة وحدة بنائية مكتملة قائمة بذاتها ضمن إطار المجموعة القصصية نفسها.[5]

فرضية الدراسة:

إذا كان الموضوع الذي تتخذه الدراسة مجالا بحثيًا هو الإيقاع؛ فإن فرضية الدراسة تنطلق من أن الفنون تحلق جميعها من نافذة جمالية في الأساس، والنص الأدبي يستوعب أبجديات فنية مختلفة ويدمجها معًا، ومن ثم تقدم نصوص "رق الحبيب" من خلال لوحات قصصية نابضة بالحياة، مفعمة بخطوط جمالية متنوعة، يتخللها الإيقاع عبر المستوى البنائي ويتبعه المستوى الأسلوبي، والنص القصصي قادر على تحقيق الإيقاع سواء من خلال بنية الزمن أو إمكانات اللغة الموظفة أسلوبيًا، وتضفي ضربًا من الشعرية على النصوص النثرية.

[4])انظر السعيد الورقي: بحث "تداخل الفنون في القصة القصيرة" ضمن كتاب "اتجاهات جديدة في القصة المعاصرة"، أبحاث مؤتمر القصة باتحاد الكتاب، المؤتمر الثاني لشعبة القصة والرواية، يناير، 2008م، ص12، 13

[5]) انظر رشاد رشدي: في القصة القصيرة، المكتب المصري الحديث، ط5، فبراير 1982، ص17

مادة الدراسة:

محمد المخزنجي: المجموعة القصصية "رق الحبيب"، دار الشروق، ط1، عام 2021م.

هدف الدراسة:

تعالج الدراسة الإيقاع من جانبين هما بنية النص والأداء الأسلوبي، بوصف لفظ الإيقاع مفتاحًا للقراءة دالاً على المستوى الموسيقي الروحي الذي يُقدم في صورة نغمية عبر مفردات وتراكيب أسلوبية، ومستوى البنية من حيث السرعة التي تضبط الإيقاع، وترتبط بالزمن ومن ثم مستوى الكتابة، فتتنوع ما بين عرض، ووصف، ومشهد، وحوار.

وتنصب الدراسة على نصوص أدبية تنتمي إلى جنس هو الإبداع السردي المتصل بفن القصة القصيرة، وتسعى إلى تحليل نماذج نصية تشكل الأساس المحوري النصي بتكوينها الجمالي البنيوي والأسلوبي.

محاور الدراسة:

أولا: الإيقاع على المستوى البنائي، والتقنيات التي يفيد منها النص باللعب على أوتار الزمن بدفع الأحداث للأمام قدمًا، أو التمهل والسير بحذر وبطء في التعامل معها.

ثانيًا: الإيقاع على المستوى الأسلوبي، وكيفية تحققه من خلال الإمكانات اللغوية الموظفة داخل النص.

منهج البحث:

تفيد الدراسة من ناتج مقولات النقد البنيوي والأسلوبي معًا في معالجة النص للإيقاع بوصف الإيقاع عنصرًا تكوينيًا وجماليًا، ومؤثرًا في بنية الزمن، يتطلب بجانب الانطلاق من المقولات السردية الإفادة من مقولات الأسلوبية الكاشفة للجانب النغمي الموسيقي.

يفيد البحث من الإجراء البنيوي الذي يستهدف عناصر بنية النص ولاسيما العنصر الزمني[6]، وهو أحد المكونات السردية، ومبحث الزمن يعد مبحثًا محوريًا في العديد من الدراسات النقدية، له دوره المنوط به في البنية السردية، وتجلى هذا الاهتمام مبكرًا على أيدي الشكلانيين الروس الذين أفردوا له العديد من الأبحاث، وتوسعوا في دراسته مفرقين بينه وبين بعض المصطلحات المتعالقة معه والمرتبطة به؛ مثل مصطلحي المتن والمبنى وغيرهما، ثم توالت الدراسات وتطورت معالجة النسق الزمني في الأعمال السردية مع وضع إجراءات منهجية مبلورة لها، وهو ما اتضح مع الاتجاه البنيوي بريادة رولان بارت وآلان روب غرييي وتودروف وجيرار جينيت وغيرهم من النقاد والباحثين.[7] ويعد الزمن المنطلق الذي تفيد منه الدراسة في معالجة الإيقاع السردي.

اللغة هي الأساس في أي عمل أدبي؛ لذا فإن اللغة الأدبية الفنية الأساس الجوهري الذي تمحورت حوله بعض دراسات النقاد والبلاغيين وعلماء اللغة، وصارت الدراسات متجهة أسلوبيًا إلى معالجة هذه اللغة القائمة على عمليتي الاختيار والتركيب، فتنصب إجراءاتها التحليلية على تتبع إنتاج أديب ما أو بعض إنتاجه دون أن تضع في الاعتبار أي قيود زمانية أو مكانية.[8]

يقصد بالأسلوب "طريقة التعبير عند الكاتب"[9]، إنه البناء اللغوي المتفرد المميز لكاتب عن غيره من خلال أعماله الأدبية الإبداعية، فيقف عليها أهل اللغة وأهل الأدب مع الاختلاف في طريقة التناول واختلاف الغايات، والوضع في الاعتبار أن اللغة المنطلق

[6]) انظر يمنى العيد: في معرفة النص "دراسات في النقد الأدبي"، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص 36، 40

[7]) انظر حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،ط1990،1، من ص 109: ص 115

[8]) انظر محمد عبد المطلب: مقال نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة، مجلة الجسرة الثقافية، ع7، شتاء، 2001.

[9]) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص 185

الأساسي، من هنا نشأ الجدل حول حقيقة انتماء علم الأسلوب وطبيعة دراسته وهل متعلقة بعلم اللغة أم بنظرية الأدب؟، واستقرت معظم الآراء حول طبيعة توجه الدراسة بحسب أهدافها التي ترمي إليها منهم؛ ويليلك ووارين وجيرو، وقد ذهب الأخير إلى ضرورة التفرقة بين علم الأسلوب اللغوي القائم على دراسة الشكل اللغوي، وعلم الأسلوب الأدبي الذي يقوم على دراسة المضمون.[10]

أسئلة البحث:

- كيف ظهرت التقنيات الزمنية في النصوص القصصية؟
- كيف حقق النص القصصي إيقاعًا صوتيًا؟
- كيف يصل النص بين الإيقاع بوصفه عنصرًا تشكيليًا والدلالة بوصفها ناتج المحتوى النصي؟

أولا: المستوى البنائي:

إن الزمن وحدة أساسية متداخلة مع أشكال الفنون المختلفة منها الموسيقى؛ فيمكن أن نلحظ الإيقاع في ارتباطه بالزمن "حاضرًا في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيًا للأوزان والمقاطع التقليدية. وهناك فنانون حاولوا أن ينقلوا انطباع مرور الزمن في الرسوم، أي عملية الحركة نفسها لا مجرد حركة متوقفة."[11]

أما فيما يتعلق بالحكاية السردية فهناك تقنيات بعينها يفيد تتبعها في الكشف عن الإيقاع المتحكم في السرد، وكلها تتعلق بالزمن، من ثم فإن إضافة كلمة الإيقاع جنبًا إلى الزمن يوجه الدراسة إلى سبل تسريع السرد وإبطائه، أي النظر فيما يتحقق سرديًا من وثبات

[10]) انظر محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، د.ط، د.ت، ص9: 25

[11]) أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص17

أو إبطاءات عبر الزمن، وأقر جينيت بضرورة توفر الإيقاع الزمني بها حتى أنها قد تستغنى عن المفارقات الزمنية ولكن لا يمكن ألا يظهر فيها آثار الإيقاع[12]، وقد صار العنصر الزمني في البنية النصية عبر دراسات جورج لوكاش وباختين عنصرًا سرديًا أساسيًا قبل أن يتوسع جنيت والبنيويون في دراسته بتحديد الإجراءات الكاشفة عن طبيعته ووظائفه على مستوى بنية النص.

أولى النقد عناية فائقة بالعنصر الزمني في الأدب خاصة في القرن العشرين نظرًا لتركيز الأعمال الأدبية عليه بشكل واسع؛ مما أدى لظهور تيار يسمى بـ "مدرسة الزمن في القصة"، وقد عدّد البعض أسبابًا لهذا الاهتمام في إشارة منهم إلى هذا الاتكاء على العامل الزمني بصورة واسعة مؤخرًا؛ منهم "دي موباسان" الذي ربط بين الزمن والقدرة على خلق جو من الإيهام بالواقعية.[13]

إن القصة وليدة الزمن، والزمن في "رق الحبيب" يشكل عنصرًا فاعلا موظفًا ببراعة؛ لخدمة بنية السرد، حيث أسهم في نظم إيقاع يضاهي الموسيقى في إيقاعها، فضلا عن دلالاته التي اختلفت تبعًا لكل قصة من قصص المجموعة. أي أن الزمن عند المخزنجي ليس مجرد مكون سردي أساسي فحسب، وإنما أداة استعان بها بغية تحقيق مقصديات فنية ودلالية.

تنطلق الدراسة من تتبع الحركات السردية الأربع التي حددها جيرار جينيت بوصفها المتحكمة في وتيرة الإيقاع الزمني، وضبط إيقاعه، والنظر في البنية الداخلية للنص والوقوف على جمالياته، وتتمثل هذه الحركات في الحكاية المجملة أو المجمل، والوقفة

[12])انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية،- بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص 102

[13]) انظر أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، ص20: 23

الوصفية –تمثل أقصى مراحل الإيقاع من ناحية البطء– والحذف –ويمثل السرعة اللامتناهية– وأخيرًا المشهد، ويشبه جينيت هذه الحركات في إيقاعها ببنى السمفونية أو الكونشرتو.[14] مؤكدًا ما تخلفه وراءها من إيقاعية في النصوص السردية، والقصة في تركيزها على لحظة بعينها أو موقف بعينه يستغرق فترة زمنية محددة يتطلب أحيانًا أن تتدخل المفارقات الزمنية لتستنير بها الحكاية في بعض المواضع بغرض إزالة ما قد يكتنفها من غموض، وهناك من أشار إلى أن فكرة عدم الالتزام بتراتبية الأحداث والسير بها مضيًا في اتجاه زمني منطقي يرجع إلى التأثر بواقعية دستويفسكي من ناحية، والنظريات النفسية الخاصة بعلماء النفس منذ فرويد، ومن ثم ظهرت القصة الحديثة عند فرجينيا وولف وارنست همنجواي وغيرهما.[15]

أولا: الإيقاع الزمني البطيء:

- **تقنية الوقفة الوصفية:**

تعد الوقفة الوصفية إحدى التقنيات التي يتباطأ على إثرها إيقاع الزمن، ومن ضمن الحركات الزمنية الأربع التي أشار إليها جيرار جينيت؛ إذ يتوقف السرد وزمنه في حين تتسع مساحة الوصف، "وهنا نجد المقاطع الروائية ليس لها مايقابلها على مستوى القصة من مدة زمنية".[16]

وهي تقنية تقف على النقيض من تقنية الحذف من حيث السرعة، فإذا كان النص يفقد سرعته الزمنية تمامًا عند حضور الوصف، ويكون الإيقاع في أبطأ صوره، فإن الحذف يمثل الصورة الأسرع للزمن والإيقاع.

---

[14]) انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 108

[15]) انظر السعيد الورقي: اتجاهات جديدة في القصة المعاصرة، ص15

[16]) السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء القاهرة، 1998م، ص 114

وهكذا يبدو الوصف مظهرًا حاضرًا متحققا له مساحة مفردة داخل النص، أما الحذف فيكتفي غالبًا بذكر قرائن دالة على حذف الكثير من الكلمات والعبارات، والاتكاء على تقدم السرد والدفع به قدمًا.

لجأت نصوص المجموعة القصصية إلى هذه الآلية الإيقاعية في عدة مواضع منها تفتح المجال للتأمل والمعايشة الجمالية، وقد رأى الدرس النقدي بداية أن الوصف ينظر إليه بوصفه بنية تجميلية وحلية أسلوبية تعد بمثابة استراحة من السرد تضفي نوعًا من الكلاسيكية الشكلية على النص فينضح جمالا، وإن رأى النقد حديثا قصور هذه النظرة غير المنصفة المخلة بقيمته وحجم الإفادة المتحققة من توظيفه، وقد فرضت هذه الرؤية الواسعة نفسها منذ بلزاك، ومن ثم يتعدى الوصف الوظيفة الجمالية إلى أخرى تتعلق بالناحية الدرامية قد تكون تفسيرية أو رمزية[17]، وما يصاحبها من إطالة النظر في هذه المواضع من النصوص والكشف عن الطاقة الوصفية المُستثمرة في إفادة النص الأدبي إثر عرقلتها للسرد بوصفها مظهرًا إيقاعيًا.

ما سبق لا ينفي أن النص القصصي في توظيفه للوصف ينطلق ابتداءً من الناحية الجمالية التي تمنح اللغة نوعًا من الشعرية، ويقصد بها "الوظيفة الجمالية للغة أو بتعبيرآخر أدبيتها...الحاصل الفني للغة"[18]، وقد أشار د. صلاح فضل إلى هذه الوظيفة في سياق حديثه عن الوصف بقوله إنه عنصر "ثابت تأملي أوشعري"[19].

يتوقف عند حضور الوصف في النص الزمن، وحضوره يرمي إلى استحضار طرف مهم من أطراف العملية الاتصالية بقوة – التي أشار إليها ياكبسون[20]– وهو المرسل

[17])انظر صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998م، 1419هـ، ص 294، 295

[18]) برنارد فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة،د.ط، د.ت، ص 99

[19]) صلاح فضل: نظرية البنائية، ص 295

[20]) انظر رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988م، ص27

إليه، في عملية تستقطب ذهنه ومخيلته، لتقدم عالمًا مجسدًا للشخصيات والأفضية تصاحبه متعة روحية ورؤية ذهنية مترتبة على اللغة المرسخة لتلك الرؤية.

يقدم الوصف في الدراسات النقدية بأنه "الجسر الذي يصل بين الحواس والعقل لكي تستمر عملية التأمل وتؤتي ثمارها الفكرية"[21] أي تنطلق اللغة مما هو جمالي في الأساس إلى التأمل الفكري عبر إعمال العقل والبحث فيما وراء هذه البنية من مقاصد يرجى تحقيقها، حيث ينسحب الوصف إلى تأدية أدوار أخرى يوضحها التعامل مع نصوص المجموعة القصصية منها؛ "توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث."[22] لاسيما إذا كان الأمر متعلقًا بكلمة تتأسس عليها بنية القصة دراميًا، مثل قصة "السملات" ويبدو من عنوانها أنها الكلمة المفتاح الخاصة بالنص، فكان عليه أن يكشف إبهامها للمتلقي ويوضحها في إطار بنية تعريفية، ومن ثم تكون الحاجة ملحة لإدخال العنصر الوصفي على النحو الآتي:

"السملات عموما هي أساسات عرضية قوية تتحمل أثقالا كبيرة تقام عليها، وتمتص الضغوط الميكانيكية لحركة أو اهتزازات هذه الأثقال. وهي في البناء قواعد إنشائية أفقية قوية من الخرسانة تقام عليها الحوائط الحاملة لما يعلوها؛ حتى لا تهبط بها التربة الرخوة فتتصدع وفي السفن هي عوارض أفقية متينة تمسك هيكلها، أما في السكك الحديدية فيبدو أنها الفلنكات التي تحمل القضبان".[23]

وهكذا فإن الوصف يتعدى غايته الفنية التزيينية إلى بنية تشكيلية مهمة لها موضعها ومساحتها في النص، وتأتي استعانة المخزنجي بهذه الكلمة المترددة داخل عدة حقول

[21]) سيد محمد قطب: وميض الحرف (دراسة في إبداع الوصف)، دار الهاني،القاهرة، ط1، 2007م، ص 72

[22]) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقًا، دار الشؤن الثقافية، العراق، د.ط، د.ت، ص 86

[23]) قصة السملات، ص 107، 108

دلالية، مقترنة باستعارتها–الكلمة نفسها– وتوظيفها داخل سياق نفسي فضلا عن الاستدعاء المعرفي لمصطلحات طبية نفسية في القصة.

إن دراسة هذه الوقفات الوصفية بوصفها تقنية زمنية، وليست جمالية فحسب يجعل من الضروري التركيز على آلية توظيفها، والنظر في الممهدات التي تعطيها مشروعيتها، وتعلن عن بدايتها وتترك مساحة لحضورها؛ بل وحتميتها في تشكيل الإيقاع السردي[24]؛ فإذا بمنظور الكاتب يتوجه إلى ضرورة إيقاف السرد في حركته وسيرورته، والوقوف مليًا لاستعراض جزأ مهمًا متعلقًا بأوصاف تخص الأماكن أو الشخصيات على النحو الذي يراه الكاتب مناسبًا.

عنصر الرؤية هو السبيل الأول والأهم في التمهيد للوصف، وعادة ما يعتمد الأدباء في استهلال هذه المقاطع الوصفية على استدعاء فعل الرؤية، وما يدور في حقلها من أفعال؛ مثل (رأى / نظر/ شاهد)، وتكشف قراءة المجموعة القصصية "رق الحبيب" عن إيقاع هادىء ينتظم بعض قصصها نابع من البطء في عرض القصة والاتكاء على الوقفات الوصفية بشكل واسع، ويمكن إيضاح ذلك عبر التركيز على نص منها على النحو الآتي:

يجمع المقطع الآتي من القصة بين الهيئة الخارجية والحركات الراقصة لعزوز أمام شيخ المعهد الديني على النحو الآتي:

"وريني اللي كنت بتعمله؟".... رفع العمامة عن رأسه؛ فانهمر شعره الطويل، وخلع الجبة فسطع تحتها قميصه الملون وبنطلونه المحبوك الكميش ذو الكباسين المعدنية، وضوت جواربه البيضاء. اعتدل رافعًا وجهه إلى أعلى متلفتًا ككل المكفوفين الذين يوجهون آذانهم

[24]) انظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 203، 204

لالتقاط أخفت الأصوات من حولهم، أو أخفى الأصوات من المجهول. شرع يطقطق بفمه إيقاعًا متساحبًا وهو يتمايل، وعلى الإيقاع شرع جسد جاكسون يحل بجسده. مقطوعة عجيبة من موسيقى الجسد العارمة اختتمها بجملة المشي على القمر. وأوشك الشيخ أن يهتف طالبًا تكرارها، لكنه وجد نفسه، كأنما بغير نفسه، ينهر الراقص: "كفاية. خلاص. قلت كفاية".....أرسل بصره عبر زجاج النافذة يلتمس الأفق البعيد، فاستوقفه عصفور صغير منفرد على غصن رفيع من أفرع شجرة الكافور العتيقة التي تصل هامتها إلى الطابق الثالث وتكاد أفرعها تقتحم النافذة... "[25]

اقتصر الاهتمام هنا على هذه الحيلة –الخاصة بالرؤية– تحديدًا في التمهيد للمقاطع الوصفية، ودمجها ببنية السرد بانسيابية وحرفية دون أن تحدث فيها خللا يشعر معه المتلقي بأنه انقطع بشكل مفاجيء عن مواصلة الحكي؛ نظرًا لأن هذه الحيلة تفيد في الاتصال بالمضمون، كأن تتصل به عن طريق توليد نوع من المفارقة.

إن فعل الرؤية المصاحب للوصف بصفة خاصة في قصة "عزوز جاكسون" يحيلنا إلى المفارقة، ذلك أن القصة تعرض فترات من حياة شخصية عزوز الذي تعرض لفقد البصر في مرحلة مبكرة من حياته بالرغم من تعلقه الشديد بالرقص الغربي وتقليد حركات الراقص الأجنبي مايكل جاكسون.

تأتي المفارقة من ثنائية (فقد البصر/ الرؤية)؛ إن الطفل الفاقد للبصر محط رؤية الآخرين، وأنظار الجميع متجهة إليه مندهشة بحركاته الانسيابية، وإن كانت حركاته السريعة ليست السبب الوحيد للدهشة وتعلق الأنظار به، وإنما الأمر يمتد إلى التقليد

[25]) قصة عزوز جاكسون، ص 131، 132

الشكلي الخاص بمظهره الخارجي أيضًا، فتطول المقاطع الوصفية لتنقل هيأته الخارجية، وحركاته المتماوجة السريعة.

تنهض القصة على نقل الإيقاع الناجم عن صوت الموسيقى فضلا عن الحركات الراقصة السريعة، إنها ترتكز على توظيف حاستي السمع والبصر معًا، فيقطع الوصف الحركة السردية لتبدو الصورة مفعمة بالحيوية؛ أي أنه عندما تتحول مشاهد القصة بما يتخللها من حركات ونغمات إلى صورة مكتوبة، فإن الإيقاع الزمني الملائم يكون الإيقاع البطيء الهادئ استجابة لأجواء القصة؛ لكي تصبح الفرصة سانحة لاستقطاب الأعين القارئة تمامًا مثلما استقطِبَت أعين الشخصيات؛ أي أن الوصف يلتحم مع الحركة الدرامية ويبرز جوانبها، فتدور كاميرا الراوي الراصدة بحركة هادئة مراعية أن يتدخل العنصر الزمني في حركة موازية وبطيئة تكاد تكون متوقفة تاركة مساحة لتفاعل المتلقي، فيكون للوقفة الوصفية بما يتخللها من فعل الملاحظة أثر في الإيقاع المنسجم مع القصة.

إن الوصف في المقطع السابق يتعدى الوظيفة الجمالية ويعمق الناحية الدرامية، إنه يشير إلى عنصر التفرد والتميز للشخصية وفكرة التحدي للإعاقة البصرية؛ إذ لا تشكل عائقًا أمام عزوز الذي وجد المتعة في فعل بعينه، وهي متعة متعلقة بإثبات وجوده للآخرين، ومن ثم فإن الوصف هنا يشكل استراحة طويلة، ولكنها ليست منفصلة عن المضمون، بل أداة داعمة موظفة جيدًا في موضعها.

إن حركة الاستراحة في القصة طويلة، واستغرقت مساحة طويلة على الورق سمحت للطالب أن يرقص ولشيخ الأزهر أن يشاهده ثم يرسل بصره عبر الشباك ليتابع حركة الكائنات المماثلة لحركته الانسيابية. إنها استراحة للمتلقي ليقف ويشاهد ويستمتع،

وبالرغم من أن مساحة القصة القصيرة محدودة فقد طالت بها البنى الوصفية وتوقف الزمن، ولكنه توقف مؤثر له دوافع نصية.

نمثل للإيقاع البطيء الناجم بفضل الانقطاع السردي المتكرر –إثر حضور الوصف– بنص من قصة أخرى ينصب على وصف المكان ومفرداته، وما يخيم عليه من آثار تدمير وخراب، مخالفا بذلك المقاطع السابقة القائمة على وصف الشخصيات، يقول الراوي:

"خرجت مرورًا من "فنوم به" متجهًا إلى ساحة أخرى للمرارة على بعد 30 كيلومترًا؛ بحثًا عن "حقول القتل". وتحدرت سيارتنا الخائفة المبطئة على دروب حذرة بين حقول غامرة الخضرة مبثوثة بالألغام التي تتصيد يوميًا ضحاياها من المزارعين الفقراء وأطفالهم ودوابهم. ورحنا نعبر جسورًا خشبية متهالكة تئن عند مرورنا فوقها، وعبر نفق من ظلال الشجر الاستوائي الثري البديع وصلنا إلى بوابة حقول القتل في ناحية "شوينغ إك".

درت مقبوضًا واجف القلب حول "برج الجماجم" الذي يشيدوه عند مدخل المكان. بناء من الخرسانة والحوائط الزجاجية هو أقرب إلى شكل المسلات فوق قباب المعابد البوذية المسماة"ستوبا". ووراء الزجاج تعلو الأرفف حتى ارتفاع عشرين مترًا، مكدسة بجماجم الضحايا التي عثروا عليها في بعض المقابر الجماعية بحقول القتل. ثمانية آلاف جمجمة."[26]

إن الراوي في قصة "مزقة من قميص حريري مشجر" يتجول ويصف كل ما تقع عليه عيناه، ومن ثم يرمي الإيقاع إلى دلالة منسجمة مع حركة الراوي الراصد، وتدل القرائن في النص على توجهه إلى كمبوديا في مهمة حرص على أدائها بإتقان من أجل الرصد

[26]) قصة مزقة من قميص حريري، ص 167

والتحقق، وهو ما يعد ممهدًا منطقيًا وحيلة استثمرها النص ليجعل ذهن المتلقي في حالة انتظار وتأهب للصور المقدمة له من خلال المقاطع الوصفية فتتوالي صورة عقب صورة؛ وكلها تخدم الحركة السردية في القصة ولا تخل بها.

يبدو الخروج في مهمة البحث هو الحيلة التي أتاحت التمهيد لحضور وقفة وصفية زمنية تعوق السرد، وتوقف نموه على حساب التوسع في مساحة الوصف والخطاب، وهو أيضًا يلقي بظلاله على كيفية اشتغال المقطع الوصفي داخل القصة.

تطول المقاطع الوصفية في هذه القصة من ثم تكون لها الغلبة والسيطرة في فرض طبيعة خاصة على العمل، فتكون الأجواء الغالبة على القصة النابعة من طبيعة الموضوع المعالج تتلاءم مع طبيعة الإيقاع الزمني، بحيث تكشف معالجة الإيقاع في هذه المجموعة القصصية أنه عندما يكون الهدف من القصة تقديم موقف معين في إطار مكاني محدد، فإن الحاجة تكون ضرورية للاستعانة بالوقفات الوصفية لتقديم كل التفصيلات والدقائق والأجواء المحيطة بالموقف، وبالتالي قد تتعدد المقاطع الخاصة بالوصف في القصة؛ بل وتطول أيضًا وتشغل سطورًا كثيرة مستقطعة لها بذلك مساحة مناسبة من مساحة الفضاء النصي.

فيتجه الكاتب بمنظوره ورؤيته الفنية إلى تعطيل السرد محققا وظيفة ما، في حين أن قصص أخرى قد تتطلب عرض فترة زمنية طويلة عبر تناولها عدة مراحل للشخصية بوصفها تمهيدًا للحدث الأساسي مما يتطلب إيقاعًا سريعًا ملخصًا أو قافزًا على الأحداث في بعض المواضع، ويكون المناسب الإيقاع الزمني السريع، وما يتبعه من تقنيات موظفة.

وهكذا تتداخل المقاطع الوصفية بانسيابية في كل قصص "رق الحبيب" بحيث لا يجد المتلقي قصة تخلو منها، وهذه طبيعة الأعمال الأدبية التي يتداخل فيها السرد مع الوصف، ليؤدي أغراضًا جمالية أو وظيفية تخدم بنية السرد، فيتنوع الإيقاع في القصة نفسها صعودًا وهبوطًا ما بين إيقاع سريع وآخر هادىء، لاسيما في القصص التي تتناول فترات زمنية طويلة فالاعتماد فيها على التسريع يكون أمرًا لزامًا؛ لكي لا يخل بنسيج القصة القصيرة، وفي الوقت نفسه يتهادى الإيقاع عند بعض الفترات الزمنية في حياة الشخصية التي يسلط عليها الضوء بشكل أساسي.

من مظاهر الاتكاء على مفردات المكان في الوصف ما جاء في قصة"ضربة كوليرا" التي تتناول حياة طبيب يعمل في الحجر الصحي التقط عدوى الكوليرا، وهنا تتدخل تقنية الاسترجاع عند محاولاته للتذكر من أين التقط هذه العدوى، وفي بعض المواضع من القصة يتوقف السرد ليترك المجال للمقاطع الوصفية ولمستها الجمالية على مثل هذا النحو:

"فهل كانت "جادل كاثد" هي مصدر عدواه؟ بارجة أمريكية وجدها على رصيف الميناء تتزود بالمياه قبل أن تحصل على الإذن الصحي بالرسو. صعد إليها ليس كما على سلالم "جانج واي" المعلقة على جوانب السفن المعتادة، بل على درج فولاذي عريض يخرج من جسم البارجة ليستقر على رصيف الميناء فيصير جسرًا إلى البر. جسرًا يتحمل إنزال رتل دبابات وقول عربات مدرعة ومدفعية ثقيلة وفوج من المارينز ببنادق مشهرة السناكي، إضافة إلى الطائرات المتأهبة على مصاعد داخلية ترفعها نحو السطح لتقلع وتقصف من الجو. جيش غزو مركز رآه داخل هذه البارجة."[27]

[27]) قصة ضربة كوليرا، ص 25

إن السؤال العنصر الدافع للاستعانة بالمقطع الوصفي الذي تلاه فضلا عن ذكر المفردة الأجنبية المتضمنة في الصيغة الاستفهامية، فالسؤال الوسيلة المساعدة لتحريك ذاكرة الراوي المنهك جسديًا من جراء الألم الذي أضعفه.

إن الوصف هنا يخرج عن حد الجمالية النصية ويدخل في دائرة المضمون، إذ يعبر عن مفهوم السيطرة من خلال مفردات تنضح بالقوة، يجعل علامات الاستفهام تتداعى حول هذا الفضاء المتحرك الضخم القادم من الغرب ليستقر على شواطىء الشرق، إن البنية الوصفية تظهر الطبيب المعادل الموضوعي للشرق، وقد أصابته عدوى قد تفضي به إلى الموت التقطها من تلك البارجة الأمريكية. فالوصف إشارة صريحة إلى الطابع الغربي الطامع الذي يسخر قوته من أجل إمراض الشرق وتحقيق السيطرة عليه، وبذلك يتعدى النطاق الجمالي إلى آخر رمزي.

إن التوقف الزمني فتح المجال أمام العنصر الوصفي في مواضع مهمة لأغراض جمالية تأتي في المقدمة، وأخرى توظيفية منها؛ توفير معلومات يسترشد بها المتلقي داخل النص لاسيما إذا تعلق الأمر بالكشف عن لفظ بعينه يمثل مفتاحًا أساسيًا مرتبطًا بالمعنى والمضمون، فضلا عن أن دراسة الوقفات الوصفية بوصفها تقنية زمنية، يجعل من الضروري التركيز على آلية توظيفها، والنظر في الممهدات التي تعطيها مشروعيتها، وإذا كان عنصر الرؤية هو السبيل الأول والأهم في التمهيد للوصف، فقد اعتمد عليه النص القصصي في تعميق المضمون وإظهاره عبر الاتكاء على عنصر المفارقة المتولدة من الجمع بين الرؤية البصرية وفقدانها.

هناك حيل أخرى تسبق المقطع الوصفي وتمهد لحضوره، وتترك له المساحة المناسبة كما يتراءى للأديب، منها الانتقال المكاني وما يفرضه من رؤية بانورامية للمكان، أو الصيغة الاستفهامية المتعلقة بأحد مفرداته.

- **تقنية المشهد:**

إن الاعتماد على المشهد في بعض المواضع يسلط الضوء في المقدمة على الشحنة الانفعالية المتولدة عن حدث درامي يشكل بؤرة مركزية في القصة، فلا يمر القاص عليها سريعًا بل يتمهل في عرضها؛ إن المشهد كما يصفه جيرار جينيت موضع تركيز درامي[28].

تظهر المقارنة بين المشهد والتقنيات الزمنية السريعة كالتلخيص والحذف عنصرًا أساسيًا في عملية إنتاج النص ممثلا في المتلقي؛ فإذا كان صوت الراوي هو المهيمن في الحركة السردية السريعة والخيط الذي يصل النص بالمتلقي؛ فعلى النقيض تصبح القصة بمثابة المسرح عندما تعرض بتقنية المشهد.[29]

إن السيطرة الهادئة للإيقاع التي فرضتها الوقفات الوصفية على بعض القصص في المجموعة اشترك معها المشهد الحواري الذي ينصب على تدعيم الإحساس بالزمن؛ "حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة تقريبًا أو ينتظمان إيقاعيًا".[30]

مثلما أفردت قصة عزوز جاكسون مساحة واسعة للوصف قدمت عبرها الشخصية فقد كان للمشهد مساحته أيضًا، مثل الحوار الذي دار بين عزوز وشيخ المعهد على النحو الآتي:

---

[28]) انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ص 121

[29]) انظر سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 1978م، ص 94

[30])مايان مانفريد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، ط1، 2011م، ص 120

"إنت كفيف من إمتى ياعبد العزيز؟". كان الشيخ يريد التيقن من أن الطالب الذي رآه وهو يرقص قي الفناء مجترحًا ما يشبه المعجزة كفيف بالفعل؛ فالشيخ برغم خبرته الطويلة بالمكفوفين لم يكن على يقين من أن الواقف أمامه أعمى. "من عمر تسع سنين فضيلتك" أجاب الطالب. "ويخلق ما لاتعلمون" همس الشيخ مندهشًا في خفوت، واستدرجه إحساسه بالدهشة إلى إلحاح الرغبة في رؤية ما أدهشه مرة أخرى، وعن قرب: "كنت بتعمل إيه في الحوش ياعبد العزيز؟" سأله الشيخ وهو لا يعني حرفية السؤال. "أبدًا فضيلتك" أجاب، ولم يكن الإنكار هدف الإجابة، بل كان التودد غاية المجيب. "وريني اللي كنت بتعمله" أفلت السؤال الآمر من الشيخ، وتشبث به عبد العزيز طالبًا الأمان، فغمغم متسائلا وهو يفتح ذراعيه حيرة: "لكن. لكن فضيلتك يعني"، وأشار إلى الزي الذي يرتديه، وأومأ إلى الباب المفتوح وراء ظهره. وعندما أحس الشيخ يتجه نحو الباب ليغلقه وسمعه يقول للسكرتير عبر الهاتف الداخلي ألا يدخل عليه أحدًا، أحس عبد العزيز بعافية مطمئنة، وتحول إلى عزوز؛ "عزوز جاكسون"."[31]

إن القصة القصيرة بطابعها الاختزالي القائم بصورة أساسية على الإيقاع السريع – المتحقق من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف– تلجأ إلى تقنية المشهد أيضًا، ويتضح ذلك من خلال المقاطع التي تصور رقص الطالب الأزهري التي تعد وحدات بنائية أساسية في القصة، ويعد لقاؤه بشيخ المعهد الأزهري نقطة حاسمة وفاصلة في مستقبله الدراسي من ثم طال المشهد، وكانت الحاجة لإيقاع هادىء ليقدم الحوار بطريقة موضوعية محايدة تجعل من المتلقي حكمًا أيضًا ولكن بصورة غير مباشرة، وفي واقع الأمر فإن الحوار نفسه الذي جرى بين الشخصيتين كان محايدًا وموضوعيًا لم يتدخل

[31]) قصة عزوز جاكسون، ص 130، 131

فيه الهوى النفسي من جانب المسئول الذي أمعن الفكر وقايس –عبر إطلاق البصر من النافذة المجاورة له– بين مشهد يراه أمامه (الطالب وحركاته الإيقاعية السريعة)، ومشهد مماثل له من الطبيعة (العصفور الراقص على الشجر أمامه).

المشهد الحوراي السابق وحدة بنائية تتوتر فيها الأحداث وتزداد حدة، وتبرز أزمة تتجسد في فعل (التمرد) ورد فعل (الرد على التمرد)، وهنا يكشف المشهد عن وجه وظيفي لا يقتصر على علاقته بالزمن فحسب وإنما تتعدى ذلك إلى حركة الدراما، وعرض قضية شائكة تتعلق بالذات التي تسعى لإثبات وجودها وسط الآخرين رغم اختلافها عنهم، ليقدم النص رؤية قوامها التفرد وأساسها الاختلاف، فالطالب يتحدى إعاقته ويقدم عروضًا ينبهر بها من حوله إلى حد التشكيك في عدم قدرته على الرؤية، ويتدخل في المشهد الحواري صوتًا ثالثا هو الراوي العليم القائم بدور المعلق، ويقدم الناحية الشعورية الداخلية للشخصيتين، وهكذا فإن المشهد له علاقة أساسية بتركيز الرؤية على الحركة الدرامية للأحداث وما يعتريها من شحنات انفعالية للشخصيات، فيتجسد المشهد أمام المتلقي وكأنه يراه رأي العين، فنرى حركة عزوز وإحساسه بالحيرة المنعكس على أسلوبه في الرد "لكن. لكن فضيلتك يعني"، ثم إحساسه بالأمان وتجاوبه مع الآخر.

ومن القصص التي أسهم المشهد في خلق إيقاعها الزمني على نحو هادئ قصة "مزقة من قميص حريري مشجر". إن المشهد الحواري يكون المناسب في هذا السياق مع الوقفات الوصفية المكثفة. يكشف المقطع الآتي عن حوار دار بين الراوي وناسجة الحرير في إطار نصي قائم على التجانس الزمني بين زمني الخطاب والقصة:

"سألت ناسجة الحرير غامزًا: وأيام "بول بوت"، أي الألوان كان يناسبها؟ قالت بمرارة: "كانت أيامه لا تحب الألوان"، وأردفت تكرر: "أبدًا لا تحب الألوان.. لا تحب الألوان"،

وبدا أنها ستبكي فسألتها: "هل أخذوا أحدًا من عائلتك؟ قالت: "خطيبي"، وأخرجت من حقيبة يدها المركونة على أحد الأرفف صورة في غلاف بلاستيكي شفاف لشاب صغير يرتدي قميصًا مشجرًا بخليط من ألوان القرمزي والأصفر والأخضر..."[32]

يسهم المشهد الحواري السابق في استدعاء مفهوم المفارقة حيث الألوان الزاهية المعروضة في أجواء قاتمة خربة من جراء الصراعات الإنسانية المخلفة وراءها الموت والإحساس بالقهر، فكيف لمن سلبت منه السعادة أن يكون قادرًا على تصديرها للآخرين، فينجح المشهد في إظهار الشحنة الانفعالية الواضحة في كلمات ناسجة الحرير من خلال التعبير المتكرر على لسانها "لا تحب الألوان"، وهو الشاهد على شدة تأثرها. الأسلوب التصويري المرتبط بالمشهد الحواري يكون الأنسب عندما يتعلق الأمر بحبكة النص دراميًا، ويصبح الحوار نقطة تحول أساسية في المسار الدرامي للأحداث المترتبة عليه سواء بالتأثير الإيجابي أم السلبي، ويتضح ذلك جليًا في قصة "رق الحبيب" حيث شكل المشهد فيها تحولا بوصفه عنصرًا مُحركًا ودافعًا للأمام تتطور على إثره الأمور بصدد الشخصية الرئيسة "قصب" أو "الأستاذ فلفل"، من ثم تكون الحاجة ملحة لاستعراض حديث الشخصيات والتباطؤ الزمني. إن الحوار الذي دار بين السيدة المسئولة عن قسم النساء في مستشفى الأمراض النفسية –وقد تسبب المقطع الغنائي الذي يشدو به قصب من وراء الباب في إثارة شجونها– وقصب هو ما أفضى به إلى الموت كمدًا لانقطاع الأمل الذي ظل يرنو إليه لفترات طويلة ويتعلق بتحقيقه، يدور المشهد على النحو الآتي حيث تندمج التقنيتان الوصف والمشهد معًا:

[32]) قصة مزقة من قميص حريري مشجر، ص 165

"سكت قصب في هلع وهو يصغي للنحيب الفاجع في الداخل. ولابد أن خاطرًا مريعًا شق طريقه إلى ذهنه وجعله ينهال على البوابة طرقًا بقبضتيه كلتيهما صارخًا: "فيه إيه ياعم؟ صارحني ياعم. إنت بتعيط ليه؟ ثومة مالها؟ النهاردة معاد رجوعها. اتأخرت ليه؟ فيه إيه؟".

فتحت المرأة نافذة المراقبة الصغيرة في البوابة مرة ثانية. أطلت على قصب بعينين محمرتين أنهكهما البكاء، ثم وضعت فمها المتقلص المرتعش في المربع الضئيل وكانت ترجوه:"كفاية ياقصب. كفاية. روح الله لا يسيئك". لكن حمرة العينين الباكيتين والفم المرتعش زادا من جنون طرقه على الباب، وأعليا زعيق سؤاله:"ثومة مالها؟ ثومة مالها؟". وتماسك الفم المرتعش وهو يطل من النافذة الصغيرة هذه المرة ويقذف: "ثومة ماتت من سنين وشبعت موت ياقصب. حرام عليك تقطع قلوبنا من طلعة النهار. روح بقى وخلصنا. روح". وأغلقت نافذة البوابة بضيق وعنف."[33]

نجح المشهد في تصوير الحالة التي اعترت قصب، فقد بدأت بصمت وإصغاء وهلع ثم صراخ مرتفع مرتبط بتساؤلات متلاحقة؛ نظرًا للشك الذي تسرب إلى نفسه عند سماعه صوت بكاء، وهو أن يكون شرًا قد أصاب "أم كلثوم"، فيعقد ذهنيًا صلة بين ظنونه ووجه المرأة إذ قدم الوصف دورًا فنيًا مهمًا عندما انصب على وصف ملامح الحزن الظاهرة في العينين وحركة الفم، وهي الصورة المتسببة في تفاقم إحساس قصب بالقلق، و انعكس ذلك من خلال تكرار الاستفهام نفسه لرصد شعورًا بالإلحاح لم يبرحه إلا بتلقيه الرد الأخير متسببًا في إنهائه حياته، ومن ثم فإن الإيقاع الزمني القائم على التساوي

[33]) قصة رق الحبيب، ص 156

بين زمني القصة والخطاب كان الأنسب في عرض هذا المشهد في اقترانه بالوصف لنقل الحالة الشعورية كما هي.

وهكذا إن السيطرة الهادئة للإيقاع التي فرضتها الوقفات الوصفية على بعض القصص في المجموعة اشترك معها المشهد الحواري الذي ينصب على تدعيم الإحساس بالزمن، فضلا عن أن المشهد الحوراي وحدة بنائية تتكشف فيها الأحداث وتعبر من خلالها الشخصيات عن نفسها، وهنا يكشف المشهد عن وجه وظيفي لا يقتصر على علاقته بالزمن فحسب وإنما يُوصَل بالموقف الدرامي، بالإضافة إلى أن الأسلوب التصويري المرتبط بالمشهد الحواري يكون الأنسب عندما يتعلق الأمر بحبكة النص دراميًا، ويصبح الحوار نقطة تحول أساسية في المسار الدرامي للأحداث المترتبة عليه سواء سلبًا أم إيجابًا.

الإيقاع الزمني السريع:

- **تقنية الخلاصة:**

هي إحدى السرعات الزمنية، وأطلق عليها جيرالد برنس التلخيص summary أو البانوراما أيضًا، حيث يكون زمن الخطاب قصيرا قياسا إلى زمن القصة؛ إنها تقنية نصية تقوم على عرض زمن طويل نسبيًا عبر نص سردي قصير.[34]

تشكل هذه التقنية أداة مهمة بالنسبة لفن القصة؛ نظرًا لطابعها الاختزالي المكثف، وإيقاعها السريع الذي يمضي بالزمن ملخصًا الأحداث بوتيرة سريعة، ضاغطا إياها في جمل تتناسب مع هامشيتها، وعدم تأثيرعرض تفاصيلها على البنية الدرامية للنص الأدبي.

[34]) انظر جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1،2003م، ص 193

إن الخلاصة تضيء حاضر القصة من خلال المرور بصورة سريعة على أحداث وقعت في الماضي دون التوسع في عرضها، والمكون الزمني بصفة عامة في العمل السردي حر كونه لا يسير وفق تراتبية معينة للأحداث؛ بل تتدخل المفارقات الزمنية من استرجاعات واستشرافات بوصفها وسيلة زمنية تسمح للمبدع بالتلاعب بالعنصر الزمني كيفما شاء ليقدم أحداثا ويؤخر أخرى كما تتراءى له مقتضيات العمل؛ وقد ربط بيرسي لوبوك بين الخلاصة واسترجاع الماضي، وبذلك تنبه إلى جانب بنيوي للخلاصة يرتبط بقدرة المؤلف على دمجها في النصوص؛ إما بمقاطع استذكارية لأحداث ماضية أو دمجها بالزمن الحاضر. بالإضافة إلى الجانب الوظيفي الكاشف عن دور الخلاصة في الحكاية السردية، وكيف أسهمت في تشكيل بنية النص بصورة إيقاعية سلسة. [35]

يعي المبدع جيدًا ضرورة الاعتماد على الإيقاع السردي السريع بصفة عامة في القصة القصيرة عنها في الرواية، ومن ثم كان للخلاصة دور لا يمكن إغفاله في المجموعة القصصية "رق الحبيب"، يتجلى هذا الدور في الاعتماد على هذه الوتيرة الزمنية بصورة أساسية؛ وربطها بالماضي Flash back، بوصفها معلومات تقدم بشكل سريع وموجز ليكتمل بها المتخيل السردي.

ويجسد ارتباطها بالماضي ما جاء في قصة "ضربة كوليرا"، حيث يتذكر الطبيب الذي أصيب بالكوليرا أحداثا جمعته بصديقه عامر على هذا النحو؛ إذ يقول الراوي:

"كان يتذكر مئات الليالي التي سهراها يتحدثان في الأدب والحياة والسياسة والحب وكلية الطب التي كانا يحبانها ويشتكيان منها في آن."[36]

---

[35]) انظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، من ص 146: 149

[36]) قصة ضربة كوليرا، ص 28

تتناول الدراسات النقدية قياس سرعة النص عبر ملاحظة التناسب بين مقداره الزمني ومساحته المخصصة له على الورق، وهنا اختزلت الخلاصة مئات الليالي في أقل من سطرين بصورة بانورامية سريعة؛ فما يقع وراء هذا الاسترجاع السريع الموجز لليالي هو المحصلة والفائدة المرجوة من استدعائها، والمجسدة في العلاقة القوية التي تجمعه بصديقه الطبيب، وقد لجأ إليه طالبًا النجدة والعون، ومن ثم يكون المقصد الوظيفي من وراء الخلاصة إضاءة جانب من الماضي الخاص بشخصية البطل، وإلقاء الضوء على العلاقات بينه وبين الآخرين في النص.

إن الإيقاع السريع الممثل في الخلاصة له علاقة بالمدة الزمنية والمدى الذي تشمله، ومن ثم يقسم إلى مدى محدد وآخر غير محدد؛ فالخلاصة غير محددة الزمن في حاجة إلى قرينة زمنية في النص تساعد المتلقي على أن يحدد مداها بصورة تقريبية، وخلاصة محددة الزمن تشتمل على تحديد صريح من الراوي.[37] والمقطع السابق يجسد صورة لهذا التحديد الزمني، أما عدم البوح بالمدة المستغرقة فيظهر في القصة نفسها أيضًا؛ إذ دمج في موضع آخر منها بين الخلاصة والماضي بصورة أسهمت في إيضاح بعض الجوانب الخاصة بالحكاية، يقول الراوي:

"يفكر في أن عمله طبيبًا بالحجر الصحي لم يأت كما تصوره خليطًا من تجربة مع البحر وخبرة بالوبائيات وماجستيرًا في الحميات. أبعده هذا العمل عن الطب كثيرًا"[38]

إنها امتداد زمني غير محدد يتناول شطرًا كبيرًا من حياته دون إعطاء تفصيلات دقيقة فيُسقط النص زمنًا طويلا؛ وتتدخل الآلية الزمنية –الخلاصة– لإعطاء معلومات مهمة بصورة مقتضبة، و"يمكن القول بأنه كلما زاد طول المدة الملخصة كلما ازدادت سرعة

[37]) انظر حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، من ص 150

[38]) ضربة كوليرا، ص 21

السرد الذي تتم به الخلاصة"[39]، فيعرض الراوي شطرًا من حياة الطبيب–بطل القصة– بصورة سريعة ملخصًا جانبًا واسعًا؛ يشمل تجارب وخبرات وحصول على درجة علمية، في صورة خلاصة تسلط الضوء على الحياة العملية له، إنها تستند إلى خلفية طبية ودرجة علمية تؤهل البطل لتشخيص المرض الذي أصابه بسهولة، ويعلن للمتلقي أنه الكوليرا، ثم يعتصر ذاكرته باحثا فيها عن مكان التقاطه هذه العدوى المميتة ليتذكر أنه من الممكن أن يكون التقطها من خلال عمله على متن إحدى السفن بالميناء.

وهكذا تزيد سرعة السرد في مواضع عديدة من قصص المجموعة، يمثلها المقطع الآتي أيضًا من قصة "السملات" القائمة أيضًا على شخصية طبيب "عمره المهني كله قضاه في هذه المصحة طبيبًا مقيمًا فإخصائيًا فمديرًا لها حتى أحيل إلى التقاعد."[40] ، ويتشابه معهما مقطع ثالث من قصة "حلاق سيبريا"، يقول الراوي:

"لكنه عندما عرف أن هذا الوحش يربض في أحشاء بيبو ويمزقها، تحولت أحلام يقظته إلى سعي مبكر، ورسالة عمر، يتعقب فيها صفات هذا الوحش بتحفز محموم، ويتلمس كيفية مواجهته، قبل أن يدخل كلية الطب، ثم وهو فيها، وبعد ذلك بينما كان يتقدم كباحث في طب الأورام، من نائب، إلى معيد، إلى مدرس، فأصغر أساتذة الطب عمرا، في الكتب، في أجساد المرضى، وحيوانات التجارب، في المختبرات، وغرف العمليات، وكل ما على الأرض من حياة وموت."[41]

المقاطع السابقة بينها قواسم مشتركة؛ أولها العمل الطبي لشخصية البطل مع الفارق المتجسد في اختلاف المواقف والتوظيف الدرامي من نص لآخر؛ فضلا عن اختلاف

[39]) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 151
[40]) قصة السملات، ص 108
[41]) قصة حلاق سيبريا، ص 66

التخصصات الطبية، فالنص الأول لطبيب يعمل في الموانىء، والثاني لطبيب نفسي، والثالث لطبيب جراح.

وثانيها: المرور الزمني السريع على فترات طويلة، ويؤكد طولها الدرجات العلمية المحصّلة، والخبرات المكتسبة عبرها.

وثالثها: أن الامتداد الزمني بما تدل عليه القرائن في هذه النصوص إنما من أجل تعميق الشعور النفسي المصاحب لها؛ إذ يغلفها الشعور بالإحباط بالرغم من الكفاءة العلمية، والعجز أمام حالات بعينها؛ ففي النص الأول يقف الطبيب عاجزًا أمام حالته، وقد نجح في تحديد العدوى التي أصابته؛ ولكن يبقى بحاجة إلى مساعدة آخرين له، والثانية يقف عاجزًا أمام حالة طبية نفسية لم يكتب لها الشفاء تمامًا على يديه؛ بل أصابت تلك الحالة النفسية الطبيب نفسه، والثالثة لطبيب عجز عن التصدي للمرض الذي أصاب والده رغم كل التحصيل العلمي الذي نهله من منابع علمية ومصادر مختلفة.

وهكذا فقد أظهرت البنية النصية في المجموعة القصصية "رق الحبيب" اهتمامًا خاصًا بإيضاح بعض الأحداث عبر إجمالها في العرض بغير الدخول في تفصيلات دقيقة وبلا حذف تام؛ بغرض تحقيق أهداف فنية تتناسب مع طبيعة النص القصصي من ناحية، وأخرى خاصة بالناحية الوظيفية؛ كونها تفيد في إضافة بعض المعلومات بمثابة ومضات ضوئية لمسار الأحداث، والإسهام في خلق بيئة نفسية مستقطبة للمتلقي؛ إذ كشفت الدراسة عن مواضع تتلاقى فيها بنية الخلاصة وتتعلق بالخبرات المكتسبة لدى بعض الشخصيات مما يزيد من تعميق الإحساس بها والتفاعل الإيجابي مع النص،

وكل ذلك يؤكد قدرة القصة القصيرة على التعبير عن الواقع المعيش والامتلاك الشعوري للمتلقي بالرغم من قصر حجمها.

- **تقنية الحذف:**

يطلق على تقنية الحذف أيضًا حركة القفز، وهي تشير إلى فترات زمنية مرت في النص دون ذكر ما مر بها من أحداث، قد تستغرق زمنًا وجيزًا بدءًا من الثواني وقد تصل إلى الأعوام، مما يخلف إيقاعًا سريعًا جدًا.[42]

يقف حجم القصة القصيرة عائقا أساسيًا أمام الاسترسال، فتنصب أولوية الارتكاز السردي على الحدث الأساسي، وما يتفرع منه من أحداث فرعية بسيطة موظفة جميعها لتدعيمه، ومن ثم تكثر القفزات الزمنية سواء محددة المدى أم غير المحددة، كما قسمها الدرس النقدي، وكلها تنطوي تحت نوع محذوفات صريحة يدل عليها النص بوضوح.[43]

فعند متابعة طبيب لحالة أحد مرضاه يقتضي الأمر أن يكون الارتكاز على تطور الحالة، والنتيجة التي آلت إليها، من ثم وجب اختصار الزمن على مثل هذا النحو:

"مضت الأسابيع الثلاثة التي يبدأ في أعقابها ظهور فعالية الأنافرانيل ففُجع الطبيب. حل الانتعاش الزائد محل الاكتئاب الوسواسي..."[44]

تتدخل قفزة زمنية قصيرة الأمد بما لها من قدرة وظيفية ينجم عنها التخلص من تفصيلات لا حاجة للسرد بها في هذا المقام، فيعلن النص سريعًا نتيجة تناول العقار محددًا المدة التي فصلت بين تناوله وبين إعلان تأثيره على المريض دون أي مماطلة سردية، قافزًا قفزة سريعة واسعة تمتد إلى ثلاثة أسابيع دون أن يتسبب في أي خلل يصيب السرد؛ بل

---

[42]) انظر يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، الفارابي، ط3، 2010، ص 125

[43]) انظر السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 119

[44]) قصة السملات، ص 113

يخدمه وفي الوقت نفسه لا يخل بالمعيار الأساسي الذي تتكىء عليه القصة القصيرة الممثل في حجمها الصغير مقارنة بالعمل الروائي.

كما يتضح التحديد الزمني للقفزات في عدة مواضع من قصص المجموعة منها:

"استقبال عزيزهم العائد بعد غيبة عام كامل، بالكمامة، بلا أحضان ولا قبلات، ولا سلام بالأيادي.."[45]

تقوم القصة على مشهد استقبال الأسرة لابنهم الغائب عنهم بعد عام، وعدم قدرتهم على عناقه، يجسد مشهد اللقاء في المطار الحدث الرئيس في القصة، ومن ثم كان التركيز على اللقاء واللعبة التي اصطنعها الأب ليتمكن من السلام على ابنه عن قرب.

وفي موضع آخر من المجموعة:

"مضيق طويل من الفوضى والخطر الكامن في كل متر، ألزمني الصمت، وكانت زوجتي إلى جواري صامتة.

بعد مايقارب ساعتين، ومع صعود كوبري المنصورة– طلخا المستجد الذي كان النيل يترقرق تحته...."[46]

يعرض المقطع السابق جانبًا من رحلة البطل في سيارته بصحبة زوجه أثناء اتجاههما إلى (كلابشو) عبر طريق مزدحم يصفه الراوي في عدة سطور، ثم يعلن عن قفزة زمنية (تقارب الساعتين) يختصر بها هذا المشهد ليشرع بعدها مباشرة في مواصلة الوصف.

أتى هذا القطع الزمني فاصلا بين مقطعين وصفيين مختلفين تمامًا؛ أما الأول فوصف لمظاهر الازدحام والتكدس المروري، والثاني مشهد يجسد جمال الطبيعة الريفية والحقول الخضراء.

[45]) قصة شهيق عميق، زفير مرتاح، ص 33

[46])قصة نهود الرمل، ص 46

تتخلل قصص (رق الحبيب) لعبة زمنية يمارسها المخزنجي بسلاسة، فيتنقل بين الأزمنة بيسر وكأنه يعزف مقطوعة موسيقية ينساب إيقاعها بعذوبة، منها المقطع الآتي من إحدى قصص المجموعة يقول فيه الراوي:

"رمل فشمس، فرمل وشمس، ومضت ثلاث ساعات وأنا أمشي في ظهيرة حارقة بين هذين المتقدين..."[47]

ينتقل النص ببراعة من الحاضر إلى الماضي عبر مقاطع استذكارية يتخللها إيقاع بطيء يتسبب فيه وصف الفضاء المحيط بالشخصية، ثم إيقاع سريع بحذف ثلاث ساعات، إن التعبير الزمني (بعد مرور ثلاث ساعات) يتعلق بوظائف سردية يحققها؛ فهو من ناحية يأتي اختصارًا لمدة زمنية حتى لا يفقد السرد حيويته، ومن ناحية أخرى يعمق الإحساس بالمعاناة التي لاقاها البطل أثناء سيره في هذا الطريق شديد القسوة.

وهكذا يدار الزمن في القصة ببراعة وحرفية كاتب ذكي متمرس في كتابة هذا الجنس الأدبي، يتقن أدواته ويديرها بإيقاع متلون قادر على استقطاب سياق التلقي، وإذا كانت المقاطع السابقة تتلاقى في سمة معينة وهي التحديد الزمني قصير الأمد، فإن نصوص القصة لا تستغنى عن القفزات الزمنية الطويلة الممتدة لسنوات طويلة الأمد؛ منها المقطع الآتي حيث يبدأ بقول الراوي:

"ظل على امتداد أربعين عامًا من عمله يصف مرضاه النفسيين ...لم يرهم قط "مجانين"، بل مجرد أطفال كبار مساكين يحتاجون الدعم والمؤازرة..."[48]

---

[47]) السابق، ص 48

[48]) قصة السملات، ص 113

أشارت الجملة (على امتداد أربعين عامًا) إلى فترة محذوفة تمتد إلى أربعين عامًا، إنها تصور قفزة زمنية طويلة كافية ليتبعها بتلخيص أيضًا يختزلها، يصيغه في صورة تبدو كأنها حكمة. إن ملخص السنوات الطوال التي تعامل فيها مع مرضاه يمكن إجماله وتقديمه في سطور قليلة يقدم من خلالها تجربة إنسانية عايشها طبيب، يعيد صياغتها بعقليته العلمية التي يشكل البحث لبناتها، فالبحث بالنسبة للطبيب طريقة تفكير أساسها المنطق القائم على مجموعة من المعطيات بما يترتب عليها من نتائج هي المحصلة الأهم، فيصل الطبيب بعد خبرة طويلة إلى نتيجة هي ملخص لأربعين عامًا من التجربة والمعايشة.

اعتمد المخزنجي على الإيقاع السريع الطويل الأمد في مواضع كثيرة من نصوص المجموعة منها؛ قصة أخرى عنوانها "شهيق عميق، زفير مرتاح"، تقوم القصة على رجل وزوجه وولديهما، وتتركز الحكاية حول العلاقة الرابطة بينهم لاسيما وأن الرجل قد تزوج في سن الأربعين، فتبدأ القصة بالتركيز على هذا السن مع حذف كل الفترة السابقة التي عاشها منفردًا عازبًا، يقول:

"كان الرجل قد تزوج وهو في الثانية والأربعين وانجب هذا الابن في الثالثة والأربعين."[49]

ومن ثم فإن كل السنوات السابقة على هذا السن الذي تزوج فيه تقع خارج دائرة الأحداث، كونها لا تخدم البنية السردية للقصة، ثم تعقبها إشارة زمنية أخرى تتخطى سن الأربعين إلى سن آخر متقدمة "يرفع الرجل السبعيني وجهه مبتسًما بينما خطوه يتطامن أمام مخرج صالة الوصول، ترن في أفق وجوده تلك القهقهات الطفولية..."[50]

[49])قصة شهيق عميق، زفير مرتاح، ص 31

[50])السابق، ص 32

القصة تشمل قفزتين ممتدتين زمنيًا؛ أما الأولى فتتمثل في حذف ما قبل سن الأربعين وعدم الإشارة إلى أحداث سابقة عليه إلا فيما بعد عن طريق الاستذكارات، والثانية القفز من مرحلة اللعب مع صغيريه في طفولتهما متجاوزًا هذه اللقطات إلى سن السبعين وانتظاره أحدهما في المطار بصحبة زوجه والابن الثاني بما ينتابهم جميعًا من مشاعر حنين طاغية تجاه الابن الغائب.

وهكذا يدير المخزنجي الزمن في مجموعته القصصية بذكاء شديد؛ فينوع في الإيقاع الزمني ما بين سرعة وبطء بصفة خاصة في تلك القصص التي تتناول فترات زمنية طويلة تتعلق بشطر طويل من حياة الشخصية ويتطلب ذلك التسريع والمضي بالزمن قدمًا للأمام أو الاسترجاع، وهنا تتدخل التقنيتان الزمنيتان (التلخيص والحذف)، على نحو ما جاء في القصص السابقة.

ثانيًا: المستوى الأسلوبي:

عنصر الإيقاع مظهر أدبي له علاقة وثيقة بالأدب شعرًا ونثرًا، ولكن بدرجات متفاوتة؛ فحضور وسائل الإيقاع في الشعر يفوق حضورها في النثر؛ نظرًا لطبيعتهما المختلفة وخصوصية كل جنس أدبي منهما[51]. ويتعالق الإيقاع بوضوح مع بعض المصطلحات الشعرية مثل الأوزان والتفعيلات والقوافي والبحور[52]، وبذلك تعد العلاقة بين الإيقاع والشعر علاقة حتمية، يفرض حتميتها عدة عوامل، تأتي تكرار التفعيلات في مقدمتها.

إذا كان الإيقاع عنصرًا حاضرًا بقوة في القصائد الشعرية، فإن للنثر أيضًا وسائله التي تولد عنصر الإيقاع منها؛ التوازن بين الجمل والتكرار الصوتي بوصف "النص كائنًا

[51]) انظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 291

[52]) انظر جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، يناير، 1984م، 44، 45

لغويًا"[53]؛ بل وصفه بارت بأنه "فضاء من فضاءات اللغة."[54] قائم على اختيارات لغوية وخصوصية أسلوبية، ومن ثم تسلط هذه الدراسة الضوء على بيان أهم مظاهر الإيقاع الأسلوبي في نصوص المجموعة القصصية "رق الحبيب".

يأتي الإيقاع في النص النثري في المقام الأول ليسهم في التكوين الجمالي للنص، ويعلي من شعريته مخاطبًا بذلك الجانب الروحي في الذات، والناحية الشعورية التي يتحقق بها التفاعل الوجداني مع النص؛ أي الإيقاع يكون بمثابة مؤثر نفسي وشعوري فضلا عما يضفيه على النص من نغمة ورنين موسيقي.

هناك ظواهر أسلوبية واضحة في نصوص المجموعة، تشكل في مجموعها إيقاعًا، وتحقق بها لغة النصوص السردية ضربًا من الشعرية، وهو ما تحرص هذه الدراسة على الكشف عنه، ولكن ليس بمعزل عن الجانب الدلالي وتعالقه مع المضمون؛ أي التركيز على الناحية اللغوية الأدائية التي يتحقق بها النغم الموسيقي في النص، وإبراز قدرة هذه الناحية الإيقاعية على التضافر مع جو النص بشكل عام، وما يرمي إليه من مقصدية دلالية.

إذ لا يقتصر دور الإيقاع على قيمته الجمالية فحسب؛ بل تطعم به النصوص لغايات أخرى، حتى أنه في انتظامه واضطرابه يعد محاكاة للحياة الإنسانية وصورها؛ أي يعمق النص ويلونه بإيقاع الحياة.[55]

---

[53]) رولان بارت: لذة النص، ص 14 المقدمة

[54]) السابق، ص 41

[55]) انظر رائدة بنت حسن المالكي: بحث الإيقاع الصوتي وأثره في تماسك النص: مقاربة نصية في قصة عندما طارت النجمة يون، مجلة الشمال للعلوم الإنسانية، مج 5، ع2، 2020، ص 110، 111

- **الازدواج:**

يعد الازدواج أحد أهم الوسائل التي يتحقق بها الإيقاع السمعي في النصوص السردية، والازدواج يعني "توازن جملتين متتاليتين توازنًا عروضيًا..أي أن إيقاع الجملة الأولى هو إيقاع الجملة الثانية."[56]، وإن اتسع الأمر ليشمل التراكيب المتوازنة داخل الجملة نفسها أيضًا، ويتحقق –التوازن– من خلال عدة عناصر تتحدد في؛ عدد الوحدات، وهيئة الترتيب، والفواصل، ويقع الازدواج أيضًا رغم الاختلاف بين الأجزاء في أحد الاعتبارات السابقة. وبناء على ذلك تتعدد صور الازدواج في هذه المجموعة القصصية، وتأتي على ضروب مختلفة منها؛ تحقق التوازن على مستوى العناصر التي سبق ذكرها كافة من حيث الترتيب والوزن والفاصلة وعدد الوحدات أو بين جمل تتفق في الترتيب والفاصلة فقط، أو تتفق في وزن الوحدات وترتيبها فقط أو مراعاة ترتيب الوحدات فقط.[57] يمكن عرض نماذج منها من خلال نصوص المجموعة القصصية.

تقوم بنية الازدواج في "يعترف بيبو وتبتسم ميمو"[58] على جملتين تعبران عن (فعل) قدم بصورة مقتضبة، و(رد فعل) قدم بصورة متلاحقة وسريعة، والفعل ورد الفعل يحققان معًا مستوى من الموسيقية كونهما قدما بصورة متوازنة، فضلا عن أن تتابع الأفعال يعمق الإحساس بالزمن، ويدفع به للأمام ويصبح الارتكاز على السرد واضحًا، فيقترن الأثر الجمالي النابع من الموسيقى مع البنية الزمنية.

كما تشير الألفاظ إلى عفوية متعلقة بالمستوى الصوتي الطفولي في النطق، "بيبو وميمو" وهما لقبان أطلقهما الطفلان على والدهما ووالدتهما، ويتناسبان في خفتهما مع الموقف

---

[56]) منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد،دار منشأة المعارف،الأسكندرية، 1986م، ص 53

[57]) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، 2005، من ص 267: 270

[58]) قصة حلاق سيبريا، ص74

الذي ينضح بالمرح والحركة والمداعبة؛ فالاعتراف انطلق من الأب أمام الأم المستقبلة للاعتراف بابتسامة في حضور الأبناء. إن النص يحقق التوازن على مستويي البنية اللغوية والمضمون أيضًا.

ومن أمثلة صور الازدواج قول الشخصية: "أسفح عرقًا وأعاني عطشًا"[59]

وهما جملتان يشتركان معًا في تدعيم المعنى نفسه، وهو شدة المعاناة التي لاقتها الشخصية في الطريق أثناء رحلتها الاستكشافية في الصحراء، بالإضافة إلى أن الأفعال على المستوى السردي جاءت في صيغة المضارع مع دلالته على استمرارية الموقف؛ أي استمرار الإحساس بالألم المصاحب لحالة عطش تملكته وكادت أن تقضي عليه.

إن صيغة المضارعة أسهمت في تعميق المضمون، وأفاض التوازن على الجمل جرسًا موسيقيًا نابعًا من اتفاق الفاصلة المميزة للسجع، فضلا عن اتفاق الجمل في ترتيب وحداتها.

ومن أمثلة الجمل المتفقة في بنية الازدواج، وفي تقوية المعنى أيضًا النص الآتي: "وعبر خليط البكاء والضحك يتقطع صوته وتتشنج ملامحه."[60]

إنهما جملتان تتفقان معًا في الترتيب والفاصلة على شاكلة سابقتها أيضًا، وتشتركان معًا في تدعيم المضمون عبر نقل الحالة الشعورية المسيطرة على الشخصية، وقد صاحبها الإحساس بالفرح والحزن في آن واحد، فالطبيب العاجز أمام والده وحالته المتدهورة استطاع أن يدخل السرور على قلبه بموقف بسيط أثناء وجوده معه في غرفة العناية المركزة، ليخرج بعدها من الغرفة وقد سيطرت عليه هذه الحالة الشعورية الوجدانية، ويتجلى الصراع النفسي واضحًا فيها، فلم يكتف النص بالإيقاع الموسيقي

[59]) قصة نهود الرمل، ص 51
[60])قصة حلاق سيبريا، ص 76

المولد من نغمة الازدواج، بل قصد إلى التصوير بحرفية حيث تتضافر صورة الملامح مع نغمة الصوت "المتقطع".

ومن صور الازدواج الإيقاعية المتكررة في نصوص المجموعة القائمة على عدد الوحدات نفسها وترتيبها لكن دون الفاصلة، تعبير النص عن حالة الإجهاد بألفاظ استعملها في مواضع مشابهة من القصص ناقلا حالة المعاناة والإرهاق بقوله: "يغرقه العرق، ويحرقه العطش."[61]

لينقل حالة الطبيب الذي أعياه بحثه طويلا عن سلسلة مطابقة للمواصفات التي تتراءى له؛ ليمنع سقوط وحدة (التكييف) الخارجية في الشارع على المارة متسببة في حدوث كارثة.

ومن بنى الازدواج المحققة للموسيقى المتعالقة مع المعنى المثال الآتي:

"يهدىء الأستاذ ويسكت الولاد"[62]، إنها موسيقى نابعة من الاتفاق في عدد الوحدات وترتيبها دون الفاصلة.

قدمت النصوص صورة للازدواج قائمة في الوقت نفسه على بنية التقديم والتأخير، منها: "تدابير حكمة الشعوب تبقى وبرامج الحُكم الانفعالية تزول."[63] إذ جاء البطل بالأفعال في نهاية الجمل؛ مفضلا أن يبدأ الجملة بالاسم في حالة من التماهي مع حالته المزاجية التي تحسنت من جراء خروجه مع أسرته؛ لاستقبال العام الجديد، وعاد بها إلى بيته، وهي حالة مغايرة للمشاعر السيئة التي كانت مسيطرة عليه قبل خروجه، وقبل أن يعدل عن رأيه، ويستجيب لمطلب أسرته بالخروج معًا للاحتفال.

---

[61])قصة السملات، ص 106

[62])قصة رق الحبيب، ص 141

[63])قصة قمر ونجوم حارس الليل الضرير، ص 95

إن الكلمات جالت في ذهنه باندفاع ودون ترتيب مثل الشعور بالسعادة الذي اندفع إلى نفسه بلا ترتيب أيضًا، وهو توازن قائم على عدد الوحدات وترتيبها.

أما من أمثلة الازدواج الواقع في الجملة نفسها:

"يعد دقائقها على إيقاع أنفاسه، وثوانيها على وجيب قلبه."[64]

وهكذا، يكشف تناول قصص"رق الحبيب" عن غلبة لهذه البنية على النصوص، والاتكاء عليها بوصفها مصدرًا رئيسًا للإيقاع والنغمة الموسيقية في النص النثري. بوصف الازدواج بنية أصيلة "في نثر لغة ذات أصول شفاهية."[65]، وشكل من أشكال التناسب اللفظي، وقد أشار صاحب كتاب الصناعتين إلى أهمية الازدواج وقيمته في النثر بقوله: "لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجًا."[66]

فضلا عن ارتباط هذه البنية المتوازنة بصورة شبه دائمة في نصوص المجموعة بصيغة الفعل المضارع ودلالته، بالإضافة إلى أنها في معظم الأحيان تتناول المعنى نفسه دون إضافة من باب تكرار المضمون وتدعيمه، وتقع في جملتين متتابعتين أو تأتي في هيئة تراكيب تابعة للجملة نفسها.

إنها لازمة أسلوبية في نصوص هذه المجموعة جاءت بوصفها حلية تزيينية إيقاعية تردد نغمًا وتحدث جرسًا تطيب له المسامع، وبوصفها أداة تخدم البنية الدلالية وتعمق مضمون النص.

---

[64])قصة رق الحبيب، ص 154

[65]) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005، ص 267

[66]) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ، 1952م، 260

- **السلاسل اللفظية:**

من مصادر الإيقاع الأساسية في مجموعة نصوص "رق الحبيب" السلاسل اللفظية الموظفة ببراعة في قصص المجموعة كلها بصورة تكاد تكون متكررة داخل كل قصة، مما يعني أنها ركيزة إيقاعية أساسية، والسلاسل اللفظية "Word strings" هي بنية تركيبية تنشأ من مكونين أو أكثر برابط بينهم أو بغير رابط.[67]

وبناء على ذلك يمكن القول بإن السلاسل اللفظية في نصوص المجموعة "رق الحبيب" تنشأ من مكونين أو أكثر، وهي قائمة على صورتين؛ الأولى: توالي الصفات وتتابعها بلا رابط بينهم، والثانية: توالي العطف سواء برابط أو بلا رابط، وهاتان هما الصيغتان المتكررتان في القصص، وإن كان التركيز على دراسة السلاسل الوصفية يكشف ارتباطها بالإيقاع في هذه المجموعة بصورة واسعة، وما يدعو للانتباه أن الصيغة الوصفية ترددت في عنواني قصتين من قصص المجموعة، وكأنها بمثابة تمهيد وإشارة صريحة للصورة الإيقاعية المترددة داخل القصص؛ وهما:

"قمر ونجوم حارس الليل الضرير".

"مزقة من قميص حريري مشجر".

العنوان الأول تفيض مفرداته عذوبة وشعرية؛ نظرًا للتناسب والتناغم بينها معجميًا "قمر – نجوم– الليل". إنها وحدات معجمية أساسية شكلت الكثير من أجواء القصائد المنظومة، ودخلت في تركيبات جمالية مجازية متعددة، كونها تلقي بأضواء خافتة لامعة خاصة بأجواء المحبين، أي إنها أساس يرتكز عليه البناء الموسيقي الشعري، ومن ناحية أخرى يحقق العنوان نفسه نوعًا من المفارقة تأتي من جمع السياق بين المفردتين "قمرونجوم"

[67])انظر محمد العبد:بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2013، ص 72

بانتمائهما إلى حقل الضوء والرؤية، ومفردة "الضرير" الذي يعد الضوء –مهما كان مصدره– غير ضروري بالنسبة إليه، ثم إن الحراسة تتطلب الرؤية في اقترانها باليقظة، وإن كان حارس العقار في هذه القصة قد فقد حاسة البصر، فإنه لم يفقد إحساسه باليقظة دومًا الذي يلمسه في شخصيته كل من يتعامل معه، ومن ثم لم تؤثر إعاقته في علاقته بساكني العقار.

أما القصة الثانية فتتابع وصفان فيها؛ الأول: "حريري" ولا يخفى في هذا الموضع دلالته على الملمس الناعم، والثاني: مشجر بمقدرته اللغوية على أن يعكس مفهوم الألوان المتداخلة؛ أي أضافا معًا ما تكتمل به الصورة الذهنية في المخيلة.

إن الإيقاع النابع من هذه التراكيب المكونة للسلاسل اللفظية يرتبط بتكرار بعض الأصوات داخل كل تركيب منها، ويعد صوت الراء أبرز الأصوات تكرارًا وبرزًوا في العنوانين السابقين لتكرره أربع مرات في العنوان الأول وثلاث مرات في العنوان الثاني، مما يضفي مزيدًا من الإيقاع والجرس الموسيقي، وهكذا يبدو اهتمام المخزنجي بالإيقاع الصوتي داخل التركيب الوصفي منصبًا على العمل منذ بدايته من خلال العتبات النصية الأولى.

تكثر في القصص هذه السلاسل اللفظية ذات الوقع الموسيقي، منها هذه النماذج التي تتضح بها الفكرة القائم عليها هذا الإيقاع المولد من تكرارية الأصوات في ثنايا الجملة الوصفية على النحو الآتي:

- "بكل ذلك الضياء الأبيض الفضي." [68]
- "الإحساس الصافي بالجسدين الصغيرين الغضين" [69]

[68])قصة من بعد ما طال السفر، ص12

[69]) قصة شهيق عميق، زفير مرتاح، ص33

- "وبدا الزفير الذي أطلقاه بعد كتم النفس طويلا هادرًا ويسدل على ملامحهما وجسديهما أمارات راحة مديدة عميقة. راحة مترعة، مشبعة، مشتهاة."[70]
- "فاستوقفه عصفور صغير منفرد."[71]

لم تتوقف نصوص المجموعة عند هذا الحد، ولم تكتف بالإيقاع المنبعث صوتيًا عبر تكرار الأصوات على مستوى التراكيب، وقدرة التكرار الفعالة على تأدية الدور المنوط به في خدمة الإيقاع بشكل واضح وجلي فحسب، بل برزت هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل أوسع وامتد الأمر إلى الاستعانة ببعض المقاطع الشعرية المختارة بعناية في بعض النصوص، وربطها ببعض هذه السلاسل الوصفية داخل القصة عبر تكرار أصوات بعينها.

إن المقاطع الشعرية المضمنة في النصوص تلقي بظلال دافئة عليها، وتعلو بها نغمة الإيقاع، منها المقطع الاستهلالي لقصة "من بعد ما طال السفر"[72] ، ويتبع هذا العنوان القصصي التناصي مباشرة جزء من القصيدة في استهلال القصة، معلنًا النص بذلك عن جانب شجي يمس القلوب، ويتعلق بفكرة السفر، وما تلقي إليه من أبعاد مرتبطة بالمضمون، ومعاني الوحدة والانتظار وطول البعد عن الأحباب.

"فاكر لما كنت جنبي/ والنسيم/ لاعب غصون الشجر/ والغصن مال/ ع الغصن قال/ ما أحلى الوصال/ للي انتظر."[73]

---

[70]) السابق، ص36

[71]) قصة عزوز جاكسون، ص 132

[72]) عنوان القصة مأخوذ من أغنية "فاكر لما كنت جنبي" لأحمد رامي، و قدمتها السيدة أم كلثوم بصوتها.

[73]) قصة من بعد ما طال السفر، ص9

مثلما تتكررالأصوات الممدودة والسين والصاد في النص الغنائي، فإنها تتكرر أيضًا في سلاسل لفظية في القصة نفسها مثل:

- "هلوسة بصرية واضحة". ص11
- "قدمت من وراء السنين والبحار والغياب الأليم." ص9
- " استولى عليه هُمُودٌ كسير." ص10

لكل صوت في اللغة العربية خصائصه التي تلقي بظلالها على المضمون، وتلتقى مع مدلول النص فضلا عن وقعها على مسامع المتلقين، فتكرار حروف الصفير في التراكيب جاء في انسجام واضح وتلاؤم مع المقطع الشعري، ونتج عنه ازدياد حدة الجرس الموسيقي، وزيادة التأثير السمعي، كما أضفت الحروف الممدودة وإطالة الصوت امتداد النغمة لتناسب حالة الشجون المسيطرة على البطل في القصة وقد عاني من ابتعاده عن محبوبته، وقد ذكره هذا المقطع بوعدهما باللقاء، وقد ظن عند سماع نغماته عبر إذاعة الراديو، وقد اقترب من مسكنه أن حبيبته جاءت لتلحق به في غربته وتنتظره في سكنه. وهكذا تتضاعف قيمة السلاسل اللفظية هذه عندما ترتبط بنصوص شعرية، وهذا ما يظهر جليًا أيضًا في قصة "قمر ونجوم حارس الليل الضرير"؛ حيث استعان النص بمقطع شعري آخر "لمين ياقمر"[74] لأغراض إيقاعية وفنية، وذات علاقة في الوقت ذاته بالمعنى والمضمون.

وبالتركيز على المقطع الأول منها تتكشف هذه الجوانب وتتضح:

"لمين مين ياقمر، ياقمر// تطلع لمين، تسهر لمين// إحنا ياحبيبي في رحلة سفر// والمسا بيطوينا من الناس ويخبينا// وتفضل ياحبيبي صورتك على القمر."

[74]) لمين ياقمر عنوان أغنية لعبد الرحيم منصور، وقدمت بصوت عفاف راضي.

ما يدعو للانتباه أن كلمة "قمر" تكررت داخل القصة متصلة ببنى تركيبية مختلفة منها؛ "ضوء قمر فضي أنيس"[75]، فلم يكتف النص بتكرار النغمة الإيقاعية المتصلة بالأصوات فحسب، بل تكررت فيه أيضًا مفردات جاءت بالمقطع الشعري، فضلا عن أنها تستدعي بنية عنوان القصة نفسها "قمر ونجوم حارس الليل الضرير."

(لمين ياقمر) إنه السؤال المفتاح المتردد في القصيدة، وقد وجد البطل في إجابة القصيدة عن هذا السؤال مدخلا شعوريًا يتخلص به من الصراع الخارجي والداخلي النفسي، ومن ثم يلقي بإحباطاته جانبًا، ويحلق في فضاء نوري كوني يبعده عن هذه الدائرة المحيطة الكئيبة، ويحيطه بهالة من التفاؤل تجعله يتفاعل مع النص الشعري، ويضع السماعات في أذنه لينعزل تمامًا عمن حوله، ويشعر أخيرًا بتصالح مع الذات، بعد إحساس بالإحباط لازمه طويلا مع رفض القبول على الحياة والاستمتاع بها، لكنه نزولا على رغبة أفراد أسرته يوافق على استقبال العام الجديد معهم خارج جدران البيت، ومن ثم يستعيد جزءًا من طاقته، وبعد عودته يقرر أن يستمع لهذه القصيدة التي طالما تجنبها لشجنها، ويتلقاها بروح جديدة.

يمثل القمر الخلفية الضوئية المنيرة في النص، بل الضوء الوحيد الذي يستشرف العام الجديد عقب انقطاع نور المصابيح في المكان مع الإعلان عن بداية العام، ويغلف المكان بظلال الشاعرية والأمل والتفاؤل لاستقبال عام يزينه ضوء كوني لا ينقطع أبدًا ما دامت الحياة، وهكذا تعد أحداث القصة متضافرة تمامًا مع القصيدة التي يختم بها النص القصصي، وتحاكي الحالة الانفعالية للشخصية وتتضمن معنى المشاركة الكونية

[75])قصة قمر ونجوم حارس الليل الضرير، ص 99

للذات الإنسانية المعرضة للخذلان والشعور بالإحباط. إن الكون ومفرداته يرافقان الإنسان في كل حالاته ولا يتركانه منفردًا وإن تخلى عنه من حوله.

من الأصوات المتكررة داخل المقطع الشعري وفي الأوصاف داخل القصة أصوات الصفير بما يحققه صوت السين من إيقاع خافت يوحي بالهمس والرقة معًا (تسهر/ سفر/ المسا/ صورتك)، وهي صفات نابعة من خصائصه بوصفه صوتًا مهموسًا رخوًا[76]، وأكثرملاءمة مع أجواء استقبال العام الجديد في القصة.

كما يشترك معه صوت الصاد في تحقيق إيقاع صوتي وسمعي مقارب له، وإن كان يوحي بالتفخيم بوصفه صوتًا انفجاريًا شديدًا، وهما صوتان كثر تكرارهما داخل القصة نفسها عبر مفردات تشكل بنية تراكيب وسلاسل لفظية إضافة إلى أصوات أخرى منها المد : (مصابيح/ صغيرة/ صغير)- (صفًا/متماسكًا)- (سعيد/ سعيد).

- "مصابيح صغيرة تصدر هذا النور النجمي الصغير البراق."ص93
- "أرضية المدخل الصماء الصلبة."ص85
- "لكنهم وقفوا صفا واحدًا متماسكًا." ص83
- "عام جديد سعيد"."عام جديد سعيد"ص82

ويضاعف الجمع بين أصوات الصفير والراء معًا من حدة الإيقاع سواء في المقطع الشعري أو في التراكيب داخل القصة، إن صوت الراء مرتبط بتوليد الإيقاع، وهو ناتج عن خصائصه بوصفه صوتًا مجهورًا متوسط الشدة والرخاوة يكسب الكلام قدرًا من الحيوية والمرونة لارتباطه بصفة التكرار، ويضفي صوتًا عاليًا على النص.[77] ومن

[76]) انظر حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص 109
[77]) انظر السابق، ص 82، 83، وانظر كمال بشر: علم الأصوات، ص 345، 346

صور تكراره ما جاء في التركيب الآتي من القصة نفسها: "العجوز الضرير الفقير المريض."ص98

إن صوت الراء برشاقته في النطق وصوت الياء المكسور ما قبلها التي تشف عن الصورة النفسية للذات[78] ينجحان معًا في خلق إيقاع مع القدرة على التضافر مع المضمون والتعبير عنه، فضلا عن أن تكرار الياء مع كسر ما قبلها يشير إلى شدة المعاناة التي يعانيها حارس العمارة وعمق إحساس الراوي بحال الحارس، وما آل إليه بعد فقد بصره رغم حرصه الشديد على ألا تفارق الابتسامة وجهه فضلا عن ظهوره بمظهر المتأهب طوال الوقت.

وهكذا يبدو ارتكاز السلاسل اللفظية على دعائم صوتية متكررة ينتج عنها صدى طويل وممتد يتردد في النفس، ومن ثم له وقع على مسامع المتلقين، وتعد حروف المد (الألف– الياء) من الدعائم الصوتية الأساسية في قصة "رق الحبيب"، على مستوى التراكيب منها:

- "الموسيقي العملاق المرتبك" ص144
- "المصحة القديمة المترامية." ص 137
- "السور الثقيل العالي" ص 147
- "ظلال رطيبة رهيفة." ص 150
- "بصوته الجهير العريض." ص154

إن لغة هذا النص القصصي تضاهي اللغة الشعرية في رونقها ونغمها، إنها تحرص على توفر النغمة وتحقيق الإيقاع، بالإضافة إلى انتقاء المفردات بعناية فائقة، وتجاورها

[78]) انظر حسن عباس: خصائص الحروف، ص83، 95

بصورة موسيقية، بالإضافة إلى الدمج بين لغته وبين أصوات غنائية نسائية تفيض رقة وعذوبة، وكل ذلك يتم بمهارة وبراعة، وبصورة تخدم النص من ناحيتين؛ إحداهما صوتية، والأخرى تتعلق بالمقصدية الدلالية.

قصة "رق الحبيب" إحدى أهم قصص المجموعة، وتأتي أهميتها من إطلاق عنوانها على المجموعة القصصية بأكملها، فضلا عن توفر كل الأركان الإيقاعية بها صوتيًا ودلاليًا، فالأستاذ فلفل يشدو بمقاطع من قصيدة "رق الحبيب"[79]، وكل مقطع منها يعبر عن شحنة انفعالية وإحساس يتغلغله.

صوت النون صاحب الجرس العالي يتردد في التركيبات الوصفية داخل القصة منها "ثم إنه تهور ذاهلا واختار أن يعزف على الآلة المصغرة لحن "رق الحبيب" ذا التنوع النغمي الباذخ والانعطافات الهارمونية المركبة."[80]

يعلن المقطع السابق عن عدة مظاهر للإيقاع أظهرها النص؛ أولها: بنية الازدواج في قوله "ذا التنوع النغمي الباذخ والانعطافات الهرمونية المركبة"، وثانيها: حرف النون الذي تكرر أربع مرات في المفردات "التنوع/ النغمي/ انعطافات/ هارمونية"، وثالثها: الأوصاف المتوالية وصداها الموسيقي.

إن صوت النون له نغمة رنانة، مؤثرة على المعنى[81]، وهذا يبرر ارتباطه في المقطع السابق بصوتي "اللحن والهارموني"، وأهميتهما بالنسبة لمدرس الموسيقى العاشق للسيدة أم كلثوم، ومن صور تكراره في تراكيب أخرى منها:

[79]) رق الحبيب عنوان أغنية لأحمد رامي، وقدمت بصوت أم كلثوم.
[80]) قصة رق الحبيب، ص 144
[81]) انظر حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، من ص 158: 161

"رأت مي عيني "قصب" لا تزالان تنظران في عينيها.. عينان كليلتان.. تظهران لونًا بنيًا شفافًا."[82]

تردد صوت النون عدة مرات في التركيب السابق؛ نظرًا لأنه "أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[83]، والمشاعر هنا ترتبط بالعين، مرآة النفس التي ينطبع عليها ما تشعر به النفس سواء مشاعر فرحة أو حزن، والأستاذ فلفل "قصب" يعيش حالة يرثى لها؛ إنه في حالة شوق متعالقة مع حالة انتظار وترقب، ينتظر محبوبته "أم كلثوم" دون ملل؛ إنها حالة تتملك شعوره ووجدانه وتسيطر على ذهنه تمامًا؛ ليتجسد الإيقاع بوصفه "التناغم الذي يقيمه الفنان بينه وبين المخاطب عن طريق الموضوع، هو الموسيقا المنبعثة من داخل الصياغة، وهو ليس نغمات مكررة فقط، بل هي تصوير لجو المعنى طلبًا للتواصل المستمر بين المتكلم والمخاطب والموضوع." [84]

إن فعل الانتظار في تعالقه بالزمن هو إيقاع ينتظم حياة الأستاذ فلفل ونجد صدى الزمن والانتظار فضلا عن صوت النون بما يمتاز به من وضوح سمعي[85] في المقطع الشعري الذي ينساب على لسانه فيردد: "إيه يفيد الزمن/ مع اللي عاش في الخيال/ واللي في قلبه سكن/ أنعم عليه بالوصال." ص 148

إن المتلقي يجد مساحة فنية مشتركة يستقبل بها النص السردي؛ إنها مساحة مرتكزة ارتكازًا صوتيًا على نغمة موسيقية نابعة من المقاطع الشعرية، وهكذا فإن التكوينات التركيبية القائمة –خاصة القائم منها على الوصف– تتجاوب وتتلاقى مع المقاطع

[82])قصة رق الحبيب، 148
[83]) حسن عباس:، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 158
[84]) انظر: منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ص 23
[85])انظر كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 150

الشعرية من خلال اشتراكها معها في بعض الأصوات المتكررة، مما يعكس توافقًا صوتيًا يشكل إيقاعًا موسيقيًا محفزًا لسمع المتلقي.

النتائج:

وفيما يأتي أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

– إن التوقف الزمني فتح المجال أمام العنصر الوصفي في مواضع مهمة لأغراض جمالية تأتي في المقدمة، وأخرى توظيفية منها؛ توفير معلومات يسترشد بها المتلقي داخل النص لاسيما إذا تعلق الأمر بالكشف عن لفظ بعينه يمثل مفتاحًا أساسيًا مرتبطًا بالمعنى والمضمون.

– إن دراسة الوقفات الوصفية بوصفها تقنية زمنية، يجعل من الضروري التركيز على آلية توظيفها، والنظر في الممهدات التي تعطيها مشروعيتها، **وإذا كان** عنصر الرؤية هو السبيل الأول والأهم في التمهيد للوصف، فقد اعتمد عليه النص القصصي في تعميق المضمون وإظهاره عبر الاتكاء على عنصر المفارقة المتولدة من الجمع بين الرؤية البصرية وفقدانها.

– هناك حيل أخرى تمهد حضور المقطع الوصفي، وتترك له المساحة المناسبة كما يتراءى للأديب، منها الانتقال المكاني وما يفرضه من رؤية بانورامية للمكان، أو الصيغة الاستفهامية حول أحد مفرداته.

– إن السيطرة الهادئة للإيقاع التي فرضتها الوقفات الوصفية على بعض القصص في المجموعة اشترك معها المشهد الحواري الذي ينصب على تدعيم الإحساس بالزمن؛ إذ يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة.

– إن المشهد الحوراي وحدة بنائية تنكشف فيها الأحداث وتعبر الشخصيات عن نفسها، وهنا يكشف المشهد عن وجه وظيفي لا يقتصر على علاقته بالزمن فحسب وإنما يوصل بالموقف الدرامي.

– الأسلوب التصويري المرتبط بالمشهد الحواري يكون الأنسب عندما يتعلق الأمر بحبكة النص دراميًا، ويصبح الحوار نقطة تحول أساسية في المسار الدرامي للأحداث المترتبة عليه سواء سلبًا أم إيجابًا.

– تشكل هذه التقنية أداة مهمة بالنسبة لفن القصة؛ نظرًا لطابعها الاختزالي المكثف، وإيقاعها السريع الذي يمضي بالزمن ملخصًا الأحداث بوتيرة سريعة، ولا ينفصل هذا الأمر عن المقصد الوظيفي من وراء الخلاصة القائم على إضاءة جانب من الماضي الخاص بالشخصيات، وإلقاء الضوء على العلاقات بينها.

– أظهرت البنية النصية في المجموعة القصصية "رق الحبيب" اهتمامًا خاصًا بإجمال بعض الأحداث في العرض بغير الدخول في تفصيلات دقيقة وبلا حذف تام أيضًا؛ بغية تحقيق أهداف فنية تتناسب مع طبيعة النص القصصي من ناحية، وأخرى خاصة بالناحية الوظيفية؛ كونها تفيد في إضافة بعض المعلومات التي تعد بمثابة ومضات ضوئية لمسار الأحداث، فضلا عن إسهامها في خلق بيئة نفسية مستقطبة للمتلقي؛ إذ كشفت الدراسة عن مواضع تتلاقى فيها بنية الخلاصة وتتعلق بالخبرات المكتسبة لدى بعض الشخصيات مما يزيد من تعميق الإحساس بها والتفاعل الإيجابي مع النص، وكل ذلك يؤكد قدرة القصة القصيرة على التعبير عن الواقع المعيش والامتلاك الشعوري للمتلقي بالرغم من قصر حجمها.

– يدير المخزنجي الزمن في مجموعته القصصية بذكاء شديد؛ فينوع في الإيقاع الزمني ما بين سرعة وبطء بصفة خاصة في تلك القصص التي تتناول فترات زمنية طويلة تتعلق بشطر طويل من حياة الشخصية ويتطلب ذلك التسريع والمضي بالزمن قدمًا للأمام أو الاسترجاع وهنا تتدخل التقنيات الزمنية التلخيص والحذف، على نحو ما نجد في عدة قصص منها: "نهود الرمل، شهيق عميق زفير مرتاح، ضربة كوليرا"

– يكشف تناول قصص"رق الحبيب" عن غلبة لبنية االازدواج على النصوص، والاتكاء عليها بوصفها مصدرًا رئيسًا للإيقاع والنغمة الموسيقية في النص النثري. فضلا عن ارتباطها بصورة شبه دائمة بصيغة الفعل المضارع ودلالته، كما أنها في معظم الأحيان تتناول المعنى نفسه دون إضافة من باب تكرار المضمون وتدعيمه، وتقع في جملتين متتابعتين أو تأتي في هيئة تراكيب تابعة للجملة نفسها.

– إن بنية الازدواج لازمة أسلوبية في نصوص هذه المجموعة جاءت بوصفها حلية تزيينية إيقاعية تردد نغمًا وتحدث جرسًا تطيب له المسامع، وبوصفها أداة تخدم البنية الدلالية وتعمق مضمون النص.

– إن السلاسل اللفظية في نصوص المجموعة "رق الحبيب" تنشأ من مكونين أو أكثر، والتركيز على دراسة السلاسل الوصفية يكشف ارتباطها بالإيقاع في هذه المجموعة بصورة واسعة، ويرتبط بتكرار بعض الأصوات داخل كل تركيب منها.

– لم تكتف نصوص المجموعة بالإيقاع المنبعث صوتيًا عبر تكرار الأصوات على مستوى التراكيب، وقدرة التكرار الفعالة على تأدية الدور المنوط به في خدمة الإيقاع بشكل واضح وجلي فحسب، بل برزت هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل أوسع وامتد الأمر إلى الاستعانة ببعض المقاطع الغنائية المختارة بعناية في بعض النصوص، والربط بينها

وبين هذه السلاسل الوصفية عبر تكرار أصوات بعينها، ولكل صوت في اللغة العربية خصائصه التي تلتقي مع مضمون النص؛ أي أن التكرار الصوتي يخدم النص من ناحيتين: إحداهما صوتية، والأخرى تتعلق بالمقصدية الدلالية.

– إن التكوينات التركيبية القائمة –خاصة القائم منها على الوصف– تتجاوب وتتلاقى مع الأشعار من خلال اشتراكها معها في بعض الأصوات المتكررة، مما يعكس توافقًا صوتيًا يشكل إيقاعًا موسيقيًا محفزًا لسمع المتلقي.

قائمة المصادر والمراجع:

محمد المخزنجي: المجموعة القصصية "رق الحبيب"، دار الشروق، ط1، عام 2021م.

أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ، 1952م.

أحمد علي هلال: الإيقاع والإيقاعية في القصة السورية المعاصرة، مقاربة في نماذج مختارة، مجلة الموقف الأدبي، مج 44، ع 532، آب 2015.

برنارد فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة،د.ط، د.ت.

جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، يناير، 1984م.

جيرار جينيت: خطاب الحكاية– بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.

جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط2003،1م.

حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م.

حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

رائدة بنت حسن المالكي: بحث الإيقاع الصوتي وأثره في تماسك النص: مقاربة نصية في قصة عندما طارت النجمة يون، مجلة الشمال للعلوم الإنسانية، مج 5، ع2، 2020م.

رشاد رشدي: في القصة القصيرة، المكتب المصري الحديث، ط5، فبراير 1982م.

رولان بارت، لذة النص، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 1992م.

رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988م.

السعيد الورقي: "تداخل الفنون في القصة القصيرة" ضمن كتاب "اتجاهات جديدة في القصة المعاصرة"، أبحاث مؤتمر القصة باتحاد الكتاب، المؤتمر الثاني لشعبة القصة والرواية، يناير، 2008م.

سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقًا، دار الشؤن الثقافية، العراق، د.ط، د.ت.

السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء القاهرة، 1998م.

سيد محمد قطب: وميض الحرف (دراسة في إبداع الوصف)، دار الهاني،القاهرة، ط1، 2007م.

سيزا قاسم:بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 1978م.

صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998م، 1419هـ.

كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م.

مايان مانفريد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، ط1، 2011م.

محمد العبد:

بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2013م.

اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، د.ت، د.ط.

النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، 2005م.

محمد عبد المطلب:

البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994م

.مقال نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة، مجلة الجسرة الثقافية، ع7، شتاء، 2001م.

منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد،دار منشأة المعارف،الأسكندرية، 1986م.

يمنى العيد:

تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، الفارابي، ط3، 2010م.

في معرفة النص "دراسات في النقد الأدبي"، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م.