



جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية - أدب ونقد

## اتجاهات السرد في القصة القصيرة عند المرأة الليبية

Narrative Attitudes of Libyan Women's Short Story

الطالبة

سائلة الأحمر عبدالقادر زبيدة

إشراف

الأستاذ الدكتور نبيل حداد

حقل التخصص - أدب ونقد

2015م

# اتجاهات السرد في القصة القصيرة عند المرأة اليبية

الطالبة

سالمة الأحمر عبدالقادر زبيدة

بكالوريوس لغة عربية، جامعة طرابلس (الفتاح)، 2009م.

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد في جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

وافق عليها

مشرفاً ورئيساً

أ. د نبيل حداد

جامعة اليرموك

عضواً

أ. د خليل الشيخ

جامعة اليرموك

عضواً

د. مريم جبر

جامعة البلقاء التطبيقية

2015

ب

ب

الإهداء

إلى روعي والديّ رحمهما الله تعالى

إلى إخوتي وأخواتي

إلى أساتذتي الأفاضل في ليبيا والأردن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

## الشكر والتقدير

الحمد والشكر لله تعالى على عونه وتوفيقه في وصول هذا العمل إلى مراحلته النهائية.

ولا يسعني وقد شارف العمل على نهاية إنجازته؛ إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي الدكتور الفاضل نبيل حداد؛ الذي لم يدخر جهداً، في توجيه البحث، ومتابعة سيره، باهتمام وحرص كبيرين؛ حتى وصل إلى ما هو عليه، فله كل الشكر والتقدير والعرفان.

وأنتقدم بالشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل أستاذي الدكتور خليل الشيخ، والدكتورة مريم جبر على تولى مناقشة البحث وإثرائه بالخبرة.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى أساتذتي الدكاترة الأفاضل في جامعة اليرموك قسم اللغة العربية وأساتذتي الدكاترة الأفاضل في قسمة جامعة طرابلس، وإلى الدكتور خالد العيساوي، والدكتور على عبدالحميد والدكتور جمال مقابلة؛ كل التقدير والامتنان.

والشكر والعرفان للأستاذ عبد اللطيف أبو عائشة، وإلى كل من آزرني في إنجاز هذا العمل

إلى كل هؤلاء الأفاضل؛ الشكر والتقدير والامتنان.

الباحثة

ساملت الأهم

## فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء .....
د	الشكر والتقدير .....
هـ	فهرس المحتويات .....
ز	المخلص باللغة العربية .....
1	المقدمة .....
4	المرأة الليبية قاصة "مقاربة عامة" .....
4	التمهيد .....
5	<b>الفصل الأول: الاتجاه الكلاسيكي (التقليدي)</b>
6	تمهيد .....
12	نماذج تطبيقية .....
12	وشاح الشجاعة .....
18	حياتان .....
24	كبرياء .....
30	<b>الفصل الثاني: الاتجاه الرومانسي</b>
31	تمهيد .....
36	نماذج تطبيقية .....
36	وانتشرت من جديد .....
41	الصورة .....
46	فراغ كالجحيم .....
51	أمي ماتت .....

59	<b>الفصل الثالث: الاتجاه الواقعي</b>
60	تمهيد .....
65	نماذج تطبيقية .....
65	بنيت الحاضرة .....
71	فتاه غير عادية .....
79	عاصفة الأحزان .....
86	<b>الباب الثاني: خصوصية السرد النسوي في الجهود التجريبية</b>
87	خصوصية السرد النسوي .....
89	<b>الفصل الرابع: الأسلوب التعبيري</b>
90	تمهيد .....
96	نماذج تطبيقية .....
109	<b>الفصل الخامس: الأسلوب السينمائي</b>
110	تمهيد .....
111	نماذج تطبيقية .....
127	<b>الفصل السادس: الأسلوب الغرائبي والعجائبي</b>
128	تمهيد .....
133	نماذج تطبيقية .....
148	الخاتمة .....
150	المصادر والمراجع .....
155	الملخص باللغة الإنجليزية .....

## المخلص

زيدة، سالمة الأحمر عبدالقادر. اتجاهات السرد في القصة القصيرة عند المرأة الليبية. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2015 (المشرف: أ. د. نبيل حداد).

تولت هذه الدراسة محاولة البحث في الأساليب السردية في القصة القصيرة عند المرأة الليبية وتتبع آثار الاتجاهات الأدبية الحديثة في هذه الأساليب السردية عبر نماذج مختارة من المجاميع القصصية لقاصات لبيبات.

تم في الفصل الأول من الباب الأول؛ تتبع الاتجاه التقليدي من حيث؛ ترتيب الحدث، وتكوين الشخصيات، والسرد، واللغة، والوصف، والحوار، ثم تقصي البنى السردية في الاتجاه الرومانسي في الفصل الثاني، وانتقال سمات الأسلوب السردية من الاتجاه التقليدي إلى نقيضه الاتجاه الرومانسي، أما الفصل الثالث؛ فتم فيه تتبع سمات الاتجاه الواقعي ومدى تمثلها في الأساليب السردية، والنماذج الإنسانية المتكونة من الواقع الاجتماعي.

وتناول الباب الثاني الجهود التجريبية في النتاج القصصي للمرأة الليبية، وانتقال الأساليب السردية من التقيد بالقواعد والتقاليد الموروثة؛ والاتجاه إلى أساليب تنحو باتجاه الحرية في التعبير والخروج عن القيود التي تحد من الابتكار والإبداع.

تم في الفصل الأول عرض الأسلوب التعبيري ومحتواه الشعوري العاطفي ومن تم تمثله في أساليب السرد القصصي، وتضمن الفصل الثاني توظيف أبرز التقنيات السينمائية في البنى السردية، بينما تكفل الفصل الثالث والأخير بعرض الأسلوب العجائبي الغرائبي، وأبرز خصائصه ومميزاته، ثم تبين حضوره وتوظيفه في النتاج القصصي، وتشكله عبر الأساليب السردية.

**الكلمات المفتاحية:** اتجاه، أسلوب، سرد، وصف، حوار، حدث، قصة.

## المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين..

يسعى هذا العمل إلى البحث في اتجاهات السرد في القصة القصيرة عند المرأة الليبية ويمكن أن نؤرخ لبداية نتاج المرأة الليبية في القصة القصيرة مع خمسينيات القرن العشرين، حيث كانت البداية الأولى مبشرة مع ما انطوت عليه من عثرات فنية، أو معرفية، ونتوقف في هذه الفترة مع اسم مهم؛ هي زعيمة الباروني، ومع النصف الثاني من القرن العشرين تطالعنا أعمال للمرأة الليبية تتسم بالنضج الفني، والمقدرة المعرفية، وبأدوات فنية متقدمة، ويمكن الإشارة لأسماء بعينها منها؛ مرضية النعاس ولطفية القبائلي في السبعينيات، وشريفة القيادي وفوزية شلابي ونادرة العويطي وزاهية محمد على في الثمانينيات، والتسعينيات، ومع مطلع القرن الحادي والعشرين؛ كانت التجربة القصصية عند المرأة الليبية قد خطت لنفسها طريقاً خاصاً بها؛ يتسم بسمات تقليدية أو حديثة، وضعتها في مستوى مثيلاتها من الأقطار العربية الشقيقة، وبرزت في هذه الفترة العديد من الأسماء الجديدة بالإضافة إلى استمرار نتاج الأسماء السابقة.

وقد ارتأيت تقسيم البحث إلى مقدمة، وتمهيد، وبابين وخاتمة على النحو التالي:

**التمهيد بعنوان (المرأة الليبية قاصة) "مقاربة عامة" وقفت فيه على صورة القاصة الليبية**

في أوائل نتاجها القصصي والبدايات التي أسست لهذا النوع السردية، والملح العام لنتاج تلك المرحلة.

**الباب الأول: خصوصية السرد النسوي: الاتجاهات الحديثة**

وقع هذا الباب في ثلاثة فصول؛ تتبعت في كل منها الاتجاهات الحديثة؛ التقليدية،

والرومانسية، والواقعية في أساليب السرد في القصة القصيرة عند المرأة الليبية، عرضت في بداية



كل فصل مميزات كل اتجاه، وأهم ما يتصل به، ثم أعقبت بتتبع آثار كل اتجاه في الأساليب السردية عبر نماذج قصصية من نتاج القاصات اللبنيات.

### الباب الثاني: خصوصية السرد النسوي: الجهود التجريبية

تتبع في اتجاهات السرد في نتاج القص التجريبي، وخروج القاصات بأساليبهن من القوانين والقواعد التقليدية؛ إلى أساليب أكثر ذاتية وحرية، وجاء الباب في ثلاثة فصول؛ الأول منها تناول الأسلوب التعبيري وخصائصه الذاتية والفردية في التعبير، ومدى تمثله في الأساليب السردية في القصة القصيرة عند المرأة اللببية، أما الفصل الثاني؛ ففي الأسلوب السينمائي ومدى توظيف تقنياته في الأساليب السردية، بينما اختص الفصل الثالث بالأسلوب الغرائبي العجائبي؛ وتبين حضوره في الأساليب السردية في القصة القصيرة عند المرأة اللببية.

ولم أجد كتاباً خاصاً بهذا الموضوع، وكل ما وجدته دراسات وأبحاثاً جزئية ومتناثرة، لا تشكل تصوراً خاصاً بهذا الموضوع من مثل ما جاء في كتاب بوشوشة بن جمعة (الأدب النسائي اللببي: رهانات الكتابة ومعجم الكاتبات) وغيره من الكتب التي تناولت الموضوع في مباحث ودراسات جزئية.

لم يكن من الهين التصدي لنتاج قاصات في مجموعات قصصية؛ امتد صدورها لأكثر من نصف قرن، ما استدعى الكثير من الجهد في انتخاب النماذج، راعيت في انتخابها التنوع في نتاج الفترات الزمنية، بما يتواءم مع المواضيع قيد البحث في هذه الدراسة.

أما منهج الدراسة فكان الاتكاء فيه على المنهج الوصفي التحليلي، والخروج بنتائج في كل فصل، كما استدعت الدراسة التعامل مع مناهج حدثية من مثل المنهج الأسلوبي.

وختاماً أتوجه لأستاذي الفاضل الدكتور المشرف نبيل حداد بالشكر والتقدير والامتنان لما

قدمه من توجيه، وسعة صدر، وحرصه اللامتناهي في مواكبة هذا العمل.

والاجتهاد منا، والتوفيق من الله جل في علاه، هو حسبنا عليه نتوكل وبه نستعين، ومنه

نرجو التوفيق والسداد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## المرأة الليبية قاصة "مقاربة عامة"

### التمهيد

تمكنت المرأة الليبية من الإمساك بالقلم الأدبي والتوجه للكتابة، في وقت لم يكن من السهل فيه ذلك التوجه، وتمثلت البداية بما قدمته رائدة الأدب النسائي الليبي السيدة زعيمة البارودي، التي أرخت لبداية القصة القصيرة عند المرأة الليبية بصدور مجموعتها القصصية "القصص القومي" عام (1958) فكان هذا العمل الانطلاقة الأولى للنتاج القصصي للمرأة الليبية، لتتوالى من بعده النتاجات لمن عاصرها وأعقبها من القاصات، فتشكلت بذلك المرحلة الأولى من هذا النتاج التي وإن كانت متعثرة في بعض الجوانب الفنية والمعرفية؛ إلا أنها شقت طريقاً لم يكن معبداً من قبل وفتحت آفاقاً للإبداع لم تكن مفتوحة قبل ذلك التاريخ، فعبرت المرأة عن قضاياها التي طالما عبر فيها الرجل نيابة عنها رداً من الزمن، وقضايا مجتمعها آنذاك، فدعت في قصصها للمثل والأخلاق، وحاولت زحزحة معتقدات راسخة في الواقع المجتمعي، مضمنة إياها النصيح والإرشاد ومع فترة الستينيات شهد النتاج القصصي ضآلة عند المرأة الليبية كونها فترة انتقال من مرحلة البداية، إلى مرحلة أوفر عطاءً، وأكثر نضجاً وتوسعاً، وأبلغ جرأة في عرض قضايا المرأة والمجتمع، وكانت أغلب مادة كتاباتها من الواقع الاجتماعي مضمنة إياها تجاربها ورؤاها الخاصة، ومطالبة بحقوقها المشروعة، ما جعل نتاجها صورة مقربة لواقعها المعيش، وما يدور حولها في المجتمع، ولم تحصر المرأة الليبية نتاجها القصصي في قضاياها الخاصة وواقعها الاجتماعي بل تعدت ذلك إلى القضايا الوطنية والقومية، ما وسم نتاجها بالصدق والوضوح والمباشرة، والابتعاد عن التكلف، واستمرت جهود الإبداع بأقلام كان لها الأثر والدور الكبير في استمرار العطاء وتطوره من حيث الموضوع والأسلوب، إلى أن وصلت القصة القصيرة عند المرأة الليبية إلى مرحلة رسخت فيها وجودها، وأثبتت حضورها، وصارت في مصاف مثيلاتها، في الوطن العربي، مواكبة ركب الحداثة والإبداع، وبأقلام تتجدد وتجدد باستمرار.

## **الفصل الأول**

### **الاتجاه الكلاسيكي (التقليدي)**

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

## تمهيد

نتيجة لتسلط الكنيسة في العصور الوسطى، وغلبتها على الحياة السياسية، والاجتماعية، والفكرية والأدبية، انحط الأدب وضعف، وبدا واضحاً أن استمرار الأمور على هذا النحو من المحال فحدثت نتيجة لذلك ردة فعل قوية تمثلت في الدعوة إلى إحياء اللغات القديمة، واحتذاء النماذج الأدبية الرفيعة في التراث الإغريقي والروماني<sup>(1)</sup>.

وقد ظهرت تلك الدعوة إبان حركة النهضة الأوروبية، وهي الحركة التي تهدف إلى بعث الثقافات القديمة، ومن هنا جاء اسم الاتجاه الفكري الجديد؛ "البعث" أو "الإحياء" وقد كانت إيطاليا المهد الأول لهذا التطلع، إذ اضطلعت بالدور الريادي في حركة النهضة على امتداد ما يقرب من قرنين من الزمن، بدءاً من أواخر العصور الوسطى، وما كاد ينتهي القرن الثالث عشر؛ حتى أصبحت تحتل مكان الصدارة في أوربا، وكانت النزعة الإنسانية هي أول مظهر من مظاهر عصر النهضة الأوروبية، وقد شملت النتائج التي تمخضت عنها النهضة الأوروبية كل ميادين الحياة في أوربا، ثقافية، واجتماعية، وسياسية، وعلمية، وربما كانت الدعوة إلى الإنسانية أهم ما نادى به تلك النهضة، وقد امتد أثر الدعوة الإنسانية إلى مجال الأدب، الذي تحقق به جمع النتاج الأدبي اليوناني، والروماني<sup>(2)</sup>.

---

(1) ينظر: محمد صالح الشنطي، "في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياها" حائل: دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص44-46.

(2) ينظر: أحمد سالم الحمداني، "مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي"، الموصل: وزارة التعليم والبحث العلمي، 1989، ص47.

أدى التغيير والتطور الحاصل في الأدب إلى ظهور ما عرف بالمذاهب الأدبية الحديثة، حيث تمخضت حركة البعث عن أول مذهب أدبي، وفني عرفته الإنسانية وهو المذهب الكلاسيكي (\*) (1).

وترجع تسمية الأدب الكلاسيكي (Classicism) بهذا الاسم؛ إلى أنه أدب خلد على الزمن، وثبتت صلاحيته في تعليم الشبان وأعتبر الأدب اليوناني القديم، والأدب الروماني أدباً كلاسيكياً؛ لأن تدريس هذه الآداب في المدارس والجامعات الأوربية كان ولا يزال يعتبر خير وسيلة لتتقيف الشبان، وتربية أذواقهم ولا تزال إلى الآن تسمى الدراسة للغتين اليونانية القديمة واللاتينية وآدابهما في الجامعات بالقسم الكلاسيكي (2).

## -1-

جاء ظهور المذاهب الأدبية بسبب العديد من العوامل التي تضافرت جميعها لتلبي حاجات فكرية وإنسانية، واجتماعية، وسياسية، وهي بذلك نشاط بشري لم تكن الصدفة هي التي قادت إليه وساعدت على قيامه، وهي ليست عوامل متشابهة؛ فقد ارتبط كل مذهب منها بمجموعة من الأسباب التي حققت وجوده على المرحلة التاريخية التي ولد في وسطها، والمذهب الكلاسيكي (Clasicism) أشد المذاهب الأدبية خضوعاً للظروف التي مهدت له، ومن أكثرها تلبية للحاجات الفكرية والإنسانية التي كانت شعوب أوربا تتوق إليها؛ لما عانته من تأخر على مدى قرون عدة (3).

---

(\*) "الكلاسيكية: لفظ مشتق من الكلمة اللاتينية (classis) ومعناها: الأسطول (حربي أو بحري أو وحدة في هذا الأسطول) بحيث أصبحت تفيد وحدة من الطلبة يكونون فصلاً، ومن هذا المعنى الأخير أخذت الكلمة (classicism) أي الأدب المدرسي"، ينظر: محمد مندور، "في الأدب والنقد" القاهرة: دار نهضة مصر، 120-119.

(1) ينظر: محمد مندور، "الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما"، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

(3) ينظر: أحمد سالم الحمداني، "مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي"، ص 48-49.

والأدب والفن الكلاسيكيان؛ هما نتاج فئة كانت في الغالب تعيش في العواصم، وفي قصور الملوك والأمراء، وتتردد عليها، وقد لعبت الطبقة الأرستقراطية دوراً هاماً في الأدب والفن الكلاسيكيين، إذ كان الكتاب والفنانون الكلاسيكيون يبعون تأييد تلك الطبقة مادياً، وأدبياً في أكثر الأحيان<sup>(1)</sup>.  
وبما أن إيطاليا كانت المهد الأول لحركة النهضة الأوروبية؛ فإنها كانت الحاضنة لنشأة أولى المذاهب الأدبية الحديثة ألا وهو المذهب الكلاسيكي، وانتقل منها إلى فرنسا، وانجلترا وإلى كل أوروبا، حيث ساد هذا المذهب أوروبا منذ القرن السابع عشر وحتى أواخر القرن الثامن عشر، بل إنه امتد في بعض البلاد الأوروبية إلى جزء من القرن التاسع عشر، فتمتع بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثله مذهب من المذاهب الأدبية التي خلفته<sup>(2)</sup>.

ولم ينته دور إيطاليا باعتبارها المهد الأول لنشأة هذا المذهب؛ فعلى الرغم مما مثلته جهود الفرنسيين وكتاباتهم من أصالة وعظمة فنية؛ إلا أنها لم تكن كافية في التقعيد للنظرية الكلاسيكية الجديدة؛ مما دعاهم للاستعانة بأساتذتهم الإيطاليين الذين سبقوهم في هذا المضمار<sup>(3)</sup>.

خلال القرن الثامن عشر؛ عمد النقاد إلى تصحيح ما كانوا يرونه متناقضات في هذا المذهب وفق ما يتطلبه تطور الحياة العقلية والعلمية، وقد صادف ذلك نمو الطبقة البرجوازية، والعناية بالناحية العاطفية، وبالطبيعة، وازدياد الاهتمام بالظروف الاجتماعية والحروب والحرية، فكان ذلك كفيلاً بأن يفسح المجال أمام النقاد ليظهروا معارضتهم للقواعد الكلاسيكية، وقد اختلف موقف النقاد من مكان لآخر؛ فبينما اتسم في فرنسا بتصحيح بعض المفاهيم؛ كان في إنجلترا

---

(1) ماهر فهمي وفريد كمال، "الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية"، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1958، ص6.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، "الرومانتيكية"، بيروت: دار العودة، 1986، ص11.

(3) ينظر: أحمد سالم الحمداني، "مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي"، ص53-54.

يتحرر من هذه المفاهيم، وذهبت ألمانيا إلى بذر بعض الاتجاهات التي قدر لها أن تكون مدمرة لكيان الكلاسيكية الجديدة؛ وبذلك تراجعت تلك المبادئ التي ظلت قرابة قرنين من الزمن، لتفسح الطريق أمام أشد الاتجاهات المناوئة لها؛ (الرومانتيكية)<sup>(1)</sup>.

-2-

تميز الاتجاه الكلاسيكي (التقليدي) بمزايا أساسية منها محاكاة القديم من الآداب الإغريقية والرومانية القديمة، واتخاذها مصدراً للإبداع، مع التجديد في مضمون الموضوعات القديمة التي اختاروها، وكأنهم لم يستعبروا من هؤلاء القدماء غير الوعاء، أما محتويات هذا الوعاء فجديدة كل الجدة؛ قائمة على طباع البشر وما يتصارع في دواخلهم من عناصر، وبهذا استطاع الكلاسيكيون، أن يتجهوا في نتاجهم الأدبي اتجاهاً إنسانياً خالصاً، لا يتحدد فيه سلوك الناس نتيجة لقوى خارجة عن دواتهم؛ بل السلوك من ذات الإنسان ومن طبيعته البشرية<sup>(2)</sup>.

اهتم هذا الأدب بما هو عام، والسعي وراء الحقيقة؛ خاصة الحقيقة البشرية، ومن خلال ذلك كان الاهتمام باللفظ والمعنى، بحيث يكون الجمال في البحث عن الحقيقة وعرضها بسيطة واضحة في لفظ منسق، موجز، معبر<sup>(3)</sup>.

غير أن أبرز الخصائص الكلاسيكية وأظهرها؛ هو الاعتماد على العقل وجعله أداة لتفسير الأشياء، كما أن العقل عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال، وهو الذي يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ويوحد بين المتعة والمنفعة، بل هو مرادف لصدق الحكم، وسلامة الذوق، وهو الذي يحد من جموح العاطفة، وتمادي الخيال، وربما كان ذلك سبباً في تحقق رؤية الوضوح في أدبهم

(1) ينظر: أحمد سالم الحمداني، "مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي"، ص 55-56.

(2) ينظر: محمد مندور، "الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما"، ص 11-13.

(3) ينظر: ماهر فهمي و فريد كمال، "الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية"، ص 10-13.



والعقل الكلاسيكي؛ عقل جماعي يدعو إلى المعقول، والكلاسيكي يحرص على التعبير عما يمكن تحقيقه أو تصديقه<sup>(1)</sup>.

وبذلك نرى أن العواطف كانت عند الكلاسيكيين أهواء لا يعرضونها في أدبهم الأرستقراطي إلا في صورة تنفر منها، غير أنها صارت في القرن الثامن عشر دعامة المشاعر النبيلة وطريقاً إلى الفضيلة<sup>(2)</sup>.

ومما اختص به المذهب الكلاسيكي أيضاً؛ التأكيد على ضرورة الالتزام بالقواعد التي تعطي للعمل الفني شكله، أما الطبيعة فهي التي تعطيه مادته المطلوبة، كما قصد الكلاسيكيون في أدبهم إلى الاعتدال، وتناولوا الحقائق العامة، وقد نشأ عن ذلك أن الأدب الكلاسيكي أصبح أدباً موضوعياً.

كانت وظيفة العمل الأدبي عندهم مزدوجة؛ تتكون من التعليم الخلقى، والإمتاع، وأن تحقيق الجمال لا يكون إلا بالفاعلية الخلقية، وضرورة أن يكون العمل الأدبي ممتعاً، مع ربط الأدب بالأخلاق<sup>(3)</sup>.

ومن ميزات هذا الأدب أيضاً؛ الفصاحة والوضوح وتجنب الغموض في التعبير عن المعاني، مع جودة هذا التعبير وجماله، والحرص على سلامة اللغة، وقوة السبك في الجمل، وبلاغة القول<sup>(4)</sup>.

---

(1) ينظر: سالم أحمد الحمداني، "مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث"، ص 60-64.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، "الرومانكية"، ص 66-67.

(3) ينظر: ماهر فهمي وكمال فريد، "مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث"، ص 10.

(4) ينظر: محمد مندور، "الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما"، ص 14-18.

ارتبطت خصائص النثر بالقواعد؛ وكان الأسلوب في مقدمة ما عني به الكتاب الكلاسيكيون ابتداءً من اللفظة المنتقاة؛ مروراً بالعبارة المنتخبة، وصولاً إلى جمال الأسلوب الذي تتحقق فيه العلاقة بين الشكل والمضمون، ولعب العقل دوراً فاعلاً في النثر كما في الشعر؛ فكان الجمال فيه في الوصول إلى الحقيقة، وللعنصر الخلفي في "القصة الكلاسيكية" دور هام في تصوير النوازع البشرية؛ والإفصاح عن النفس الإنسانية خير أو شر، وأن يكون للقصة هدف نبيل، أو موضوع أخلاقي، الهدف منه الوصول إلى أعلى درجات الكمال الخلفي، وقدم راسين (racine) وبوالو (boileau)، ولافونتين (la fontain) نماذج خلقية في أعمالهم وظهر تأثير العقل في اهتمام الكلاسيكيين، بتنسيق الأفكار، والعناية بأسلوب الكتابة باختيار الألفاظ، والعناية بالتركيب والميل إلى الصنعة، والزخرفة إلى حد التكلف<sup>(1)</sup>.

بعد أن سادت كل تلك القواعد الكلاسيكية سيادة مطلقة في القرن السابع عشر، ظهرت العديد من العوامل في القرن الثامن عشر، وظهرت معها بوادر التغيير في الحياة الفكرية، والسياسية والأدبية، وبدأ ينفسح المجال للطبقة المتوسطة، ولغيرها من الطبقات الاجتماعية لتأخذ دورها في النشاط الأدبي، ما أدى بالتدريج إلى ظهور النزعة العاطفية في الأدب، وهو ما مهد لظهور الاتجاه الرومانسي<sup>(2)</sup>.

وكما كان أثر الاتجاه الكلاسيكي (التقليدي) في الأدب العربي بعامة؛ كان كذلك تأثيره في الأدب في "ليبيا"، بما في ذلك القصة القصيرة؛ سواء من حيث الشكل، أم المضمون، وبالتالي كان

(1) ينظر : أحمد سالم الحمداني، "مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث"، ص74.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

وجود هذه السمات التقليدية ظاهراً على القصة القصيرة عند المرأة الليبية، وهذا ما ستعمل الباحثة على تتبعه، وتحديد آثاره من خلال نماذج من هذا النتاج القصصي.

### ”وشاح الشجاعة“

هي إحدى قصص المجموعة القصصية "القصص القومي" لرائدة القصة القصيرة النسائية الليبية زعيمة الباروني، احتوت هذه المجموعة على إحدى عشر قصة، صدرت في خمسينيات القرن العشرين، وكانت أول مجموعة قصصية لفاصلة ليبية.

غالية فتاة تعيش وأسررتها في إحدى القرى، وقد جرت العادة أن يجتمع رجال القرية في أحد أيام موسم الحصاد ويتشاركون في حصاد المحصول، في أجواء خاصة بذلك اليوم، أخذت غالية ومعها الخادمة طعام الغداء الذي أعدته أمها ونساء القرية، إلى حيث كان أبوها والرجال يحصدون، وفي الطريق صادفها "الثعبان الضخم"، الذي طالما شكّل خطراً على أهل قريتها والقرى المجاورة، فقامت بقتله بكل ثبات، وأكملت طريقها وكأن لم تفعل شيئاً، رأى أحد شيوخ القرية صنيعها؛ ونقل الخبر إلى أبيها والحضور، واقترح عليهم أن تكافأ غالية على شجاعتها وإقدامها؛ بأن تنسج "شارة" خاصة بها على لباسها، ووافق الجميع على الاقتراح.

- 1 -

انطلق الحدث (action) "وهو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء"<sup>(1)</sup> انطلق ببداية يوم الحصاد، عندما استيقظت غالية باكراً، استعداداً وابتهاجاً بمشاركتها في ذلك العمل "الحصاد" وذلك بأخذها الطعام مع الخادمة؛ إلى حيث كان أبوها وأخوها ورجال القرية

---

(1) لطيف زيتوني، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، بيروت: دار النهار للنشر، ص74.

يحصدون، ويتطور الحدث باتجاه حبكتة (intrigue) باختيار غالبية لطريقٍ مغايرٍ للطريق المقابل لجمع الرجال؛ حياء منها في المرور من أمامهم، ويصل الحدث عقده (complex) بظهور "الثعبان الضخم" الذي طالما شكل خطراً كبيراً على قريتها والقرى المجاورة، وأعجز الرجال في التردد له والقضاء عليه، ومروره من أمام غالبية، فوضعت ما تحمله من طعام جانباً، وفي ذروة الحدث (climax) تأخذ أحجاراً كبيرة وتضرب الثعبان في مقتل؛ فقضت عليه بكل ثبات، وقوة، وأكملت مسيرها، في حل عقدة الحدث فالتنوير؛ كان أحد شيوخ القرية ماراً بالقرب من ذات المكان، وفي ذات الوقت؛ ولفت نظره اتجاه "الثعبان" حيث تسير غالبية ومبلغ الخطر الذي يشكله هذا الثعبان على كل من يعترض طريقه، ورأى كيف تصدت له وقتلته بكل شجاعة، فنقل الخبر إلى أبيها وهناك على شجاعة ابنته بقضائها على "الثعبان" الذي طالما ترصد له الرجال لقتله، ولكنه في كل مرة يختفي ولا يجدون له أثراً، ويقترّب الحدث من نهايته عند اقتراح ذلك الشيخ بأن تكافأ غالبية على شجاعته؛ بوضع نسج خاص على لباسها، يكون لها ولبناتها من بعدها، فوافق الجميع على اقتراح الشيخ.

كان ترتيب الحدث حسب النمط التقليدي، من البداية ومنها إلى الوسط فالنهاية، وفي اتصال وتتابع، وموجه للمضمون الرئيس في القصة، كما اتسمت الأحداث والحبكة بالطول والمباشرة للوصول إلى الذروة وإظهار موقف الشجاعة، ولعل القصة بذلك تقارب قصة الموقف لا قصة الحدث؛ وتلك من سمات القص التقليدية.

- 3 -

اعتمدت زعيمة الباروني شخصية غالبية الشخصية الرئيسية التي يدور حولها مضمون قصة "الشجاعة" وقد عرضت البعد النفسي لهذه الشخصية من خلال ابتهاجها وتشوقها للمشاركة

في يوم "الحصاد" استفاقت غالية من نومها الهنيء مبكرة، فنظرت إلى باب الحجرة الفسيحة، فرأت أضواء الفجر تلوح من شقوقه، فهمست قريباً من زوجة أخيها بصوت ضاحك سعيد: صباح الخير! لا أدري لم طار النوم من عيني هذه الليلة (...). فردت عليها في سرور (...). إنك مسرورة ومتطلعة إلى اليوم الجميل! (...). قالت بصوتها الهادئ الرقيق: إن موسم الحصاد رغم شمسهِ المحرقة هو الآخر موسم البهجة، إنني في الحقيقة تمتعت بمواسم العدس مراراً، ومن مباحج الربيع طويلاً، لكنني لم أحشر في زمرة العاملات في موسم "الحصاد" إنني سأرافق الخادمة وأشاركها حمل "القصاص" إلى جماعة "الحصاد" (\*). (1)

أما البعد الاجتماعي فقد رسم من خلال المحيط الاجتماعي الذي تعيش فيه الشخصية "وكانت أم غالية تجلس في الفناء الصغير لتستريح (...). وسمعت ذلك الثناء على وحيدتها فابتسمت وهي تهمس: لا تطري الفتاة كثيراً، ولا تطهري لها إعجابك، فالشباب مزيج من الكبرياء والغرور! إنني لم أتمن من الله آية من آيات الجمال، ولكنني تمنيت أن تكون بنتاً متحلية بأحسن الأوصاف المحبوبة في معشرنا، فمنذ صغرها ربيتها على أن تطلب الكمال لا أن تراه في نفسها عبارة عن ملامح جميلة" (2). ومن خلال ذلك يظهر البعد الاجتماعي بأن غالية كانت محبوبة من المحيطين بها، وتتصف بالصفات التي ترضي مجتمعها الذي تعيش فيه.

---

(\* "القصاص" تسمية للصحون الكبيرة التي يوضع فيها الطعام الفاخر للضيوف".

(1) زعيمة الباروني، "وشاح الشجاعة" القصص القومي، القاهرة: المطبعة العالمية، 1958، ص73.

(2) المصر نفسه، ص74.

وقد كانت طريقة رسم ملامح هذه الشخصية عن طريق "الإخبار" التي تعتمد على عدة طرق منها أن القاص هو الذي "يسمي لقارئه خصال الشخصية التي يصورها العمل القصصي"<sup>(1)</sup> كما في هذه القصة.

وبالنظر إلى الشخصيات الثانوية، لم يكن لها دور مستقل لذاتها؛ فقد جعلتها الكاتبة تقوم بدور حيوي لإظهار ملامح الشخصية الرئيسية، منها شخصية الشيخ الذي شهد على شجاعة غالية واقترح مكافأتها على شجاعتها، فظهرت شخصيته شخصية مساعدة، وكذلك زوجة الأخ التي دار معها أغلب الحوار، عملت على المشاركة في إظهار جوانب من هذه الشخصية.

بتتبع البنى السردية (narrative structures) نلاحظ الوضوح والمباشرة في سرد الأحداث، وهو ما اتسم به الاتجاه (التقليدي) في السرد بأسلوب مركز ومباشر يهدف إلى إظهار المعاني المقصودة من النص، حيث تولى السارد بضمير الـ "هو" الغائب السرد (narration) بأسلوب سردي متصل متتابع، يغلب عليه التفصيل، والتدخل من السارد أحياناً، خاصة في الوصف (description) وهو "تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها"<sup>(2)</sup> في وصف هيئات الشخصيات، وفي أفعالها "فهمست قريباً من زوجة أخيها بصوت ضاحك سعيد (...)" وكانت قد انتهت من لف عباءتها التي كانت من الصوف الرمادي الناعم، وأصلحت غطاء رأسها الأبيض فوق ضفائرها الطويلة المسترسلة على ظهرها في رشاقة"<sup>(3)</sup>، وأيضاً "وكانت أم غالية تجلس في الفناء الصغير لتستريح، قريرة العين"<sup>(4)</sup> إلا أن الوصف كان له دور

---

(1) خالد عبدالله عدنان، "النقد التطبيقي التحليلي"، بغداد: الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، ص76.

(2) لطيف زيتوني، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص 171.

(3) زعيمة الباروني، "القصص القومي"، ص 73.

(4) المصدر نفسه، ص ن.

فاعل في النص؛ كونه أحاط بالأشياء التي تميز المحيط الاجتماعي، والتراثي في تلك الحقبة "خرجت غالية في كامل هيئتها الخاصة بالفتيات وعلى رأسها "قصعة" كبيرة مغطاة "بطبق" فزاني<sup>(\*)</sup> منقوش نقوشاً جميلة"<sup>(1)</sup>، "رنت دقات الطبل الداعي للاجتماع - حسب العادة- في روبة تتوسط قرى المركز، فلم يتخلف أحد ووقف الشيخ بين الحاضرين يصف إقدام غالية وثباتها وسرعة قضائها على ذلك الخطر ذي القرنين، والشعر اللامع، والذي زاد طوله على بضعة أقدام"<sup>(2)</sup>.

غطى الحوار (dialogue) في مجمله مساحة من السرد وتباين بين الطول والإيجاز، وإن كان الطول هو الغالب، وطول الحوار من سمات الاتجاه التقليدي، وقد وظفت الكاتبة الحوار الذي كان في لغة فصيحة؛ لبيان جوانب من الشخصيات والأحداث.

تميزت اللغة بالوضوح والتركيب، والنأي عن العامية؛ باستثناء بعض المسميات العامية التي وضعت بين العوارض، في إشارة إلى عاميتها، وخصوصيتها البيئية المحلية، "غطت طفلها وأخذت تسوي "رداءها" المخطط بالألوان الزاهية" و "وكانت قد انتهت هي الأخرى من لف عباءتها"<sup>(\*)</sup><sup>(3)</sup>، كما كانت اللغة إيحائية أحياناً، حيث احتوى النص السرد على بعض الجمل التي تشير إلى مضمون القصة وتلمح إليه، وكذلك يبدو التكلف في اللغة خاصة لغة الحوار، وبذلك نلاحظ على اللغة الطابع "التقليدي"، كما أن اللغة قدمت النص بأسلوب مباشر وواضح ومنمقاة بما يخدم المضمون القصصي، وبما يعرض الحياة في محيطها الاجتماعي والبيئي الذي دارت فيه أحداث

---

(\*) "الطبق الفزاني": "هو غطاء خاص بالصحون يصنع من سعف النخيل، وفزاني نسبة إلى فزان كبرى المناطق في الجنوب الليبي".

(1) زعيمة الباروني، "القصص القومي"، ص 74.

(2) المصدر نفسه، ص 74.

(\*) "الرداء والعباءة من الأزياء النسائية التقليدية الليبية".

(3) زعيمة الباروني، "القصص القومي"، ص 73.

القصة، وهو الفضاء المكاني الذي حددته زعيمة الباروني في إحدى القرى الجبلية الليبية، بين بيت  
غالية ووادي الحصاد.

بما أن أحداث القصة دارت في الزمن الماضي ولم تعتمد على أي من تقنيات السرد  
الزمني الحديث؛ فقد غلب على جملها الفعلية الفعل الماضي، لكن السارد التزم بوحدة الزمن؛ وهي  
من خصائص السرد (التقليدي).

ترى "الباحثة" أن هذه القصة اتسمت بسمات السرد (التقليدي)؛ من حيث البناء السردى  
الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية، ودور المصادفة والقدر في تكوين بناء الحدث، ووحدة  
الموضوع والزمان، والمكان، وكذلك اللغة المعبرة المنتقاة إلى حد التكلف والمبالغة، وتوجيه  
مكونات النص نحو المضمون المراد الوصول إليه، وفي طول الجمل الحوارية، وبخلوها من  
التقنيات السردية الحديثة.



## ”حياتان”

هذه القصة القصيرة للكاتبة "شريفة القيادي" كتبت في بداية الستينيات من القرن الماضي

وضممتها المجموعة القصصية "مائة قصة قصيرة" صدرت في تسعينيات القرن الماضي.

صالح فتى فقير لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره، يعمل ويكد من الصباح إلى المساء، وهو مجبر على تسليم ما يكسبه كل يوم إلى زوج أمه؛ الرجل العجوز الذي لا يفيق من سكره، تزوجته أمه قبل خمس سنوات بعد وفاة أبيه لصغر سنها - كما هو المعتاد في ذلك الوقت - وليعيناها في تربية ابنها، إلا أنه دفعه للعمل مع صغر سنه ونحول جسمه، ليحصل من ورائه على ثمن الخمر، يحاول صالح التمرد على ما يعانيه من ظلم وتجبر، مما يزيد من شراسة الرجل العجوز الذي يحمله تكاليف عيشه هو وأمّه ويهدده بطردهما إلى الشارع، ويحتمل صالح مجبراً لأجل أمه إلى أن يصاب في "الورشة" التي يعمل بها، وينقل إلى المستشفى، وفي ذات الوقت يتعرض الرجل العجوز لحادث سيارة يؤدي بحياته، وعاد صالح بعد خروجه من المستشفى للعناية بأمه والعمل على إسعادها وتعويضها عما مضى.

- 1 -

على طريقة البناء "التقليدي" يبدأ سرد الحدث (action) من أوله في صباح أحد الأيام، عندما خرج الفتى صالح من البيت باتجاه عمله، غير أن الفتى يعود بذاكرته إلى الليلة الماضية، وما جرى بينه وبين زوج أمه، و يعود السارد إلى بداية معاناة الفتى قبل خمس سنوات من خلال "الاسترجاع" (analepsis) وهو "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق"<sup>(1)</sup> عندما توفي أبوه وتزوجت أمه من هذا "العجوز"، وصار الزوج "السكير" يكبد الطفل الصغير عناء

(1) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 18.

العمل ومشقته، ويأخذ منه ما يجمعه نهاية كل أسبوع ليصرفه على خموره، ويعود الفتى إلى ما كان في الليلة الماضية فقد قرر ألا يعطي ما يكسبه بعرقه إلى زوج أمه ولن يتراجع عن قراره هذا وأعد الكلام الذي سيعلن به قراره لذلك الرجل، وتبدأ حبكة الحدث (intrigue) وهي "حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن حدث رئيسي، وهي لا تتكون من ترتيب الظروف بل من تقدمها وتراجعها وتحولها من حال إلى حال جديدة"<sup>(1)</sup> تبدأ بعودة الفتى متأخراً عن مواعده؛ فالتفكير والاستعداد لإعلان موقفه أخذ منه الوقت الكثير وأخّره عن الموعد المحدد لعودته إلى البيت، ليستقبله "زوج أمه" بالتعنيف والتقريع لتأخره في العودة، وتصل الحبكة إلى العقدة (complex) حين يتجرأ صالح ويعلن قراره؛ ويثور "زوج أمه" في وجهه ويسمعه أفسى الكلام ويهدده بطرده وأمّه إن عاد لمثل هذا الكلام، وصار يوجه له أشد الكلام وأقساه، وسكت الفتى لخوفه على أمه وتوجه إلى غرفته واستسلم للبكاء والحزن العميق، حاولت أمه التخفيف عنه ولم تفلح، وتتجه العقدة إلى الذروة (climax) ففي صباح اليوم التالي وحين لاحظ صاحب "الورشة" وزملاء صالح في عمله حال الحزن والألم التي كان عليها، أحس به صاحب "الورشة" واستدعاه إلى مكتبه، وقص عليه صالح كل مأساته ومعاناته، فتعاطف معه هذا الرجل ووعدته خيراً، فرح صالح بهذا الوعد، وعند خروجه من عنده وعودته إلى عمله؛ اصطدم بأحد الألواح، وسقط عليه لوح آخر، ولم يع لنفسه إلا وهو في المستشفى، ويتوجه صاحب "الورشة" إلى بيت صالح ليبلغ أهله بما حدث معه، ويكون للقدر دور في الحدث إذ في ذات الوقت الذي ردت فيه أم صالح على "مدير الورشة" يصل سائل آخر عن ذات البيت ليبلغهم أن الرجل العجوز تعرض لحادث سيارة، وعلى الأرجح أنه توفي، ويبلغها صاحب "الورشة" بحادث ابنها وتكون صدمة الأم كبيرة لمصابها في الاثنين زوجها، وابنها في ذات الوقت، فيتعاطف معها مدير "الورشة" ويطمئنها أن حالة ابنها

---

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 72.

ليست خطيرة، ويصل الحدث إلى نهايته بخروج صالح من المستشفى وإقباله على حياة جديدة هو وأمه.

انطبع بناء الحدث بالطابع (التقليدي) من حيث الترتيب، والتعريف بالشخصيات وتقديمها للقارئ كما اعتمد في مضمونه على صراع الخير والشر، وانتصار الخير على الشر، وكذلك في أن القدر كان له دور في تكون الأحداث وتطورها ونهايتها، وتلك السمات ضاربة في التقليدية، كما اتسم بالترايط والتواصل مع بعض الاسترجاع المكمل لبناء النص.

- 2 -

وجهت شريفة القيادي جلّ اهتمامها بشخصية (charcter) الفتى صالح فكان هو "الشخصية الرئيسية" التي تولت رسم أبعادها المتكاملة؛ النفسية والجسمية والاجتماعية، غير أن أظهر هذه الأبعاد البعد النفسي، حيث عمل السارد ال "هو" على إظهار معاناة هذه الشخصية والعودة بتقنية الاسترجاع إلى أساس هذه المعاناة وبداية تكونها بزواج أمه، وقسوة زوج أمه وهو لا يزال طفلاً صغيراً؛ وتواصل المعاناة وازديادها مع مرور السنين، وبالتالي تكوّن صراع داخلي عند هذا الفتى لتعاضد إحساسه بالظلم، ومن تم تحول الصراع إلى صراع خارجي مع زوج أمه، وفشله في هذا الصراع والتحدي وما خلفه ذلك من إحساس بالإحباط، والانكسار والألم، والخوف على أمه في حال نهد زوج الأم تهديده بطردهما وإذعان الفتى الجبري لمعاناته، ثم حالة الفرحة التي انتابت الفتى، عند وعد مديره له بالوقوف إلى جانبه ومساعدته، ونهاية شعوره بالراحة والاطمئنان بعد خروجه من المستشفى الذي رآه علامة فاصلة بين حياتين، أما البعد الجسمي فقد لخصه السارد في حالة النحول التي كانت عليها هذه الشخصية، والتي تكرر ذكرها أكثر من مرة؛ ليكمل هذا البعد الجسمي البعد النفسي الذي يعانیه صالح فيعبر ذلك عن صغر سنه، وتعبد جسمه من مشقة

العمل، ويظهر البعد الاجتماعي في العلاقة الحميمة التي تربط صالح بأمه وتحمله المشاق حياً لها وخوفاً عليها، ثم في علاقته بصديقه مصطفى، وتعاطف زملائه معه وكذلك صاحب "الورشة" الذي كان المنقذ له مما هو فيه وبذلك اجتمعت الأبعاد المكونة للشخصية، وجسدتها في صورة مكتملة المعالم.

تباينت أدوار باقي الشخصيات بين فاعلة وأقل فاعلية؛ ولعل أبرزها شخصية زوج الأم، التي تظهر ملامحها من خلال وصف السارد لها، ومن خلال الحوار، "ذلك الرجل العجوز الذي لا يفيق أبداً من سكره (...). لقد كان زوج أمه في السنوات الماضية يستغله استغلالاً شنيعاً.. فلقد دفعه للعمل قبل أن يشتد عوده.. دفعه ليحصل من ورائه على النقود التي تكفيه لشراء الخمر ..و.."<sup>(1)</sup>، كما يظهر الحوار البعد النفسي لهذه الشخصية؛ "يا عمي .. إنني .. منذ اليوم قررت الامتناع عن إعطائك كل نقودي التي .. وقاطعه عمه قائلاً:

- ما شاء الله .. منذ متى أصبحت تقرر .. ومتى تريد تنفيذ قرارك هذا..؟... (...)
- صالح إياك أن تعود لتمثل هذا الكلام .. وإلا طردتك وطرقت أمك ورائك ..
- هل سمعت سأطردكما .. سأرميكما في الشارع .. ولن أشفق عليكما .. أخرج من أمامي عليك اللعنة"<sup>(2)</sup>.

وتمثل شخصية صاحب "الورشة" الدور المناقض لشخصية زوج الأم؛ وهي شخصية فاعلة ظهرت مع اقتراب نهاية الأحداث؛ وكان لها دور إيجابي في الحدث، بتعاطف هذه الشخصية مع

(<sup>1</sup>) شريفة القيادي، "حياتان" مئة قصة قصيرة، elga، مالطا، 1997، ص 12.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص 13-14.

الفتى وأمه، فكانت السبب في تغير حال الشخصية الرئيسية، وذلك من خلال بعدين فاعلين لهذه الشخصية وهما؛ النفسي والاجتماعي اللذان شكلا مع القدر نهاية الحدث على ذلك النحو. ولم تكن شخصية الأم فاعلة بشكل كبير، ويوحى ذلك بأنها الشخصية الضعيفة المغلوبة على أمرها.

### - 3 -

اتسم السرد (narration) بالطول، ولعل ذلك راجع إلى الاهتمام بالشخصية التي شغل السرد حولها مساحة كبيرة من النص، وكان السرد بطريقة السارد ال "هو" العالم بالأحداث، وعمل النسيج اللغوي المتكون من اللغة والوصف والحوار؛ على الوصول إلى فكرة القصة، ووحدة الانطباع فكانت اللغة منتقاة ومعبرة عن المواقف والشخصيات، وهي لغة فصيحة في الحوار كما في السرد؛ خالية من اللهجة العامية تماماً، وشكّل الوصف حضوراً بارزاً، إلا أنه لا يشعر بطول أو مبالغة وبدا الحوار بين الطول والقصر، واسهم بدوره في الكشف عن دواخل الشخصيات. في "الفضاء الزمني" بدأت القصة في الزمن الماضي "خرج في ذلك الصباح مضطرب الفكر زائغ النظرات داعم العين .. سريع الخطوات.." (1).

ثم تحول السرد إلى "الاسترجاع التام (complete analepsis) وهو "سرد يتصل آخره ببداية الحكاية (...)" ويشكل جزءاً مهماً منها، أو الجزء الأساسي" (2).

وقد فصل "الاسترجاع" التابع الزمني للسرد، إلا أن هذا "الاسترجاع" لم يأخذ حيزاً كبيراً من السرد، وكان موجزاً مكثفاً بالقدر الذي بين أساس الواقع الذي تعيشه "الشخصية الرئيسية" ويتواصل بعد ذلك السرد الزمني بتتابع واتصال حتى النهاية، وقد دخل الفعل المضارع على نهاية السرد

(1) شريفة القيادي، "مئة قصة قصيرة"، ص 12.

(2) لطيف زيتوني، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص 18.

ليوحي بما ستؤول إليه الأمور "ولا حاجة لأن نقول أن صالحاً بعيد خروجه من المستشفى العزيز كما يسميه الآن .. قد انصرف للعناية بأمه .. وكان على مصطفى أن، يستعد ليكون ابناً باراً لأم جديدة ستهبه الحنان الذي منه حرم .. وتمنحه الرعاية التي فقد.."<sup>(1)</sup>.

"الفضاء المكاني" كان له دور في بيان البعد النفسي لشخصية صالح "وخرج بخطوات بطيئة (...). واتجه نحو الحجرة الصغيرة التي ينام فيها ... الحجرة التي لا يحس بالراحة فيها أبداً.."<sup>(2)</sup> وكذلك "أن صالحاً بعد خروجه من المستشفى العزيز كما يسميه الآن"<sup>(3)</sup>، فقد مثلت حجرة صالح المكان المحدود الذي يحيط به، ويحصره في غير رغبة منه، فلا يحس فيه بالراحة والاستقرار، أما المستشفى فعلى الرغم من أنه مكان المرض، والعزلة عن العالم الخارجي، إلا أنه شهد مفترقاً هاماً في حياة صالح فكان انطباعه في نفسه انطباعاً ايجابياً، كونه مثلاً له الخلاص وشكلاً نقطة فارقة في حياته.

تلاحظ الباحثة أن هذه القصة غلب عليها الطابع (التقليدي) من حيث بناء الأحداث، وترتيبها والعناية برسم الشخصيات وتسخير ذلك في الصراع الداخلي والخارجي الدائر بين ثنائية الخير والشر؛ ذات الطابع (التقليدي) أيضاً، وفي اللغة والوصف، والحوار.

---

(1) شريفة القيادي، "مائة قصة قصيرة"، ص19.

(2) المصدر نفسه، ص14.

(3) المصدر نفسه، ص19.

## ”كبرياء”

هي إحدى قصص المجموعة القصصية ”أماني معلبة“(\*) للكاتبة لطفية القبائلي؛ الصادرة

في السبعينيات من القرن الماضي.

قضت فاطمة طيلة اليوم في عمل بيتي شاق دون كلل أو ملل، وهي تمنى نفسها بكلمة حب أو نظرة تقدير من زوجها أحمد أو أم أحمد، لكنها بدلاً من ذلك تلاقي الجحود والاحتجاج من أم أحمد التي تزداد شكواها بعد مجيء ابنها أحمد، الذي توجه باللوم إلى الزوجة وبكل قسوة وغلظة في الكلام، مع علمه التام بأن شكوى والدته ما هي إلا ذريعة لبيان أنها مظلومة من زوجته، استدرار لعطفه واهتمامه بها، وتثور فاطمة لإحساسها بالظلم، وتتهار بالدموع والبكاء وتقرر مغادرة البيت مع كونها يتيمة وليس لديها بيت أهل تغادر إليه، وتتخذ أم أحمد الموقف ذاته، وتقرر الخروج من البيت ويقع أحمد في موقف الحيرة بينهما؛ إلا أنه يقف مناصراً لأمه خشية غضبها وفي داخله يقين بظلمه هو وأمه لزوجته، لكن كبرياءه يمنعه من الاعتراف لزوجته بذلك، وبالتالي الاعتذار منها، وأخيراً تجنح فاطمة لجانب العقل وتعتذر من أم أحمد، ويجد أحمد ذلك فرصة ليعبر لزوجته عن حبه ورضاه.

- 1 -

يبدأ الحدث (action) من البداية، فبعد يوم من التعب في أداء الأعمال المنزلية أدته فاطمة كالمعتاد، تحتج عليها أم أحمد بأنها لم تأت إليها عند نداءها؛ وأنها تتأخر في تلبية طلباتها، فتحاول فاطمة إقناعها بأنها منشغلة وعلى الرغم من ذلك فقد أتت إليها لتلبي طلباتها إلا أن ذلك لم

---

(\*) الصواب: ”أمان معلبة“ لكنها وردت في المصدر ”أماني معلبة“.

يجد معها نفعاً، وفي تطور في حبكة الحدث (intrigue) يزداد تأزم الحدث بمجيء أحمد وشكوى أمه له من تصرفات زوجته؛ وعدم اهتمامها بها، فينفعل أحمد ويوجه غضبه ولومه القاسي إلى زوجته، ويحتد معها بالكلام ويهددها بما لا يحمد عقباه إن لم ترض أمه، ويهدئ غضب أمه، وفي وصول الحبكة إلى العقدة (complex) وعلى غير عاداتها تثور فاطمة وتتهار بالاحتجاج والبكاء، لإحساسها بالظلم الذي وقع عليها من الطرفين، وتقرر مغادرة المنزل وفي رد فعل من الأم تتخذ الموقف ذاته وتقرر الخروج إلى بيت أختها، وتصل بذلك العقدة إلى ذروتها (climax) ومع اشتداد الصراع يقف أحمد إلى جانب أمه، وإحساسه بظلم زوجته فاطمة، وعدم قدرته على مواجهة أمه بافتعالها الموقف؛ لم يجد أمامه إلا أن يخرج هو من البيت دون أن يعلم بوجهته التي سيقصد إليها، وخرج في جو بارد ماطر، يتمشى في الطرقات والأمطار تتساقط عليه، محتاراً بين الطرفين؛ أيهما يرضي، ويقترب الحدث من النهاية ولحظة التتوير عندما يعود إلى البيت ويجد كلا منهما في غرفتها، والهدوء يلف البيت، حاول الاعتذار لفاطمة إلا أنه أحس أن كبرياءه يمنعه من ذلك، ثم أحست فاطمة بأن منطق العقل يوجب عليها الاعتذار من عمته أم زوجها، فذهبت فاطمة إليها واعتذرت منها، ووجدها أحمد فرصة تحفظ كبرياءه، ويعبر فيها لفاطمة عن عاطفته. كان الحدث درامياً، ومتناسك الوحدة الفنية، ومرتباً، ومتطوراً في حركته باتجاه ذروته، وصولاً إلى لحظة التتوير، ويتضمن صراعاً خارجياً بين شخصيتين، وتلك من السمات التقليدية.

## - 2 -

أولت لطفية القبائلي عناية خاصة بالأبعاد النفسية والاجتماعية لرسم ملامح شخصيات قصتها ولعل مرد ذلك إلى المضمون الاجتماعي الذي تناولته فكرة القصة، وتسخير دور هذه الشخصيات لتجسيد هذه الفكرة وتأكيدتها، وقد أخذت فاطمة دور "الشخصية الرئيسية" التي تتفانى



في أداء واجباتها، وتخلص في تعاملها مع أسرتها، ولكنها مع ذلك تقابل بالظلم "قضت طيلة يومها في عمل شاق من غسل ملابس وتنظيف البيت بكل حجراته وأثاثه، وكانت مشرقة الوجه ضاحكة الثغر، تمنى نفسها بكلمة حب ولمسة حنان ونظرة تقدير بعد هذا اليوم المشحون بالعمل والتعب"<sup>(1)</sup>، وتنتقل هذه الصورة الهادئة التي رسمت للشخصية في البداية إلى صورة أخرى مغايرة ومناقضة؛ مع الإحساس بالظلم والاضطهاد "وذهل أحمد لثورة فاطمة هذه.. لقد كانت ثورة صادرة عن إنسانة مظلومة غاية الظلم .. كانت ثورة مصحوبة بدموع غزيرة حرى .."<sup>(2)</sup>، وهذا يبين البعد النفسي للشخصية ويرتبط به البعد الاجتماعي، فيتكون بذلك طرف صراع؛ أي فعل وردة فعل، كما يظهر البعد الاجتماعي في نهاية القصة ولحظة التتوير، عندما يختتم الحدث بمشهد يظهر ملامح المرأة الصبورة التي تحكّم العقل في تصرفاتها في المواقف التي تطرأ لها؛ وأن الحل يكون بتحكيم العقل، وتغليب الخير على الشر، على الرغم من كونها المظلومة في هذا الموقف، لتعود إلى الصورة التي رسمتها لها الكاتبة منذ البداية، "خرج من الحجرة واتجه إلى الصالون وأخذ يحرق السجائر واحدة تلو الأخرى .. وذهبت هي إلى عمته لتعتذر لها .. فوجدها فرصة أنقذت كبرياءه الموهوم .. فنادى عليها واحتواها بين ذراعيه وأمطرها كلاماً عاطفياً لم يسمعها مثله من قبل"<sup>(3)</sup> وبذلك كانت ملامح هذه الشخصية متطورة من بداية القصة حتى نهايتها مما كان له دور في انفراج عقدة القصة.

"الشخصية الثانوية" شخصية أحمد التي تجسد بعدها النفسي والاجتماعي؛ في الصراع الداخلي والخارجي للشخصية؛ ففي صراعه الداخلي يعلم ظلم أمه لزوجته، وأنه شريك في هذا

(1) لطفية القبائلي، "كبرياء" أماني معلبة، الدار الجماهيرية، طرابلس، 1977، ص52.

(2) المصدر نفسه، ص53.

(3) المصدر نفسه، ص 55.

الظلم، ولكنه في الوقت ذاته لا يريد إغضاب أمه، ولا الاعتذار لزوجته لأنه يرى في ذلك هدراً لكرامته، ويتمثل الصراع الخارجي في قسوة المعاملة لزوجته، والتوبيخ والتجريح الذي قابلها به، وعجزه وعدم سيطرته على الموقف فيكون بذلك الشخصية الأضعف بين الاثنتين "فرق قلبه لها بينما تظاهر بالغضب ليرضي أمه (...)" واتجه إليها بكل عواطفه غير أنه لم يستطع أن ينطق كلمة فأنثر الصمت<sup>(1)</sup>، "وظل يحوم ويلف في محاولة للتوفيق بين الاثنتين، وجدها عملية صعبة، ربما تزيد من تعقيد الأمور، واتجه حيث تنام زوجته وجدها شاحبة حزينة .. إنه لأول مرة يرى اليتيم على وجه فاطمة .. فأحس بعطف ماله مثل نحوها ولكن ظل يصارع كبرياءه ليعتذر لها .. لا إنه رجل .. والرجل يجب أن يبقى قوياً صلباً .. لا يلين حتى إن كان هو المخطئ"<sup>(2)</sup>.

شخصية أم أحمد "الشخصية المساعدة" التي ظهرت في الصراع الذي افتعلته مع الشخصية الرئيسية؛ لتتشر بتعاطف ابنها معها، وأنها الطرف الأهم من غيرها.

غلب على البنى السردية الطابع التقليدي؛ حيث كان السرد (narration) بأسلوب السارد ال "هو" العالم والمشارك بكل التفاصيل، قدم السرد في بدايته لشخصية فاطمة في تقديم موجز لشخصيات النص في تمهيد لمضمون القصة وأساس الحدث، وكان الوصف (description) بحسب ما يستدعيه حضوره في النص، يصف الأشخاص وأفعالهم، ويصف الأحداث، أما الحوار (dialogue) فكان حواراً مباشراً، وحواراً سردياً وقد شكل مساحة كبيرة في السرد وكان دوره وحضوره بموازاة السرد تقريباً ومع أنه موجز مركز في بعضه إلا أن الغالب عليه الطول ذو السمة التقليدية، كما أنه لعب دوراً في التعريف بداخل الشخصيات وصراعاتها.

(1) لطفية القبائلي، "أماني معلبة"، ص53.

(2) المصدر نفسه، ص54.

كانت لغة السرد فصيحة واضحة، معبرة عن الأحداث والشخصيات في انفعالاتها في حال الغضب والرضا، كما أنها مركزة وجمعت بين الوضوح والجزالة، وإن ظهر على أسلوبها التعبيري شيء من التكلف والمبالغة في بعض الأجزاء "واستمرت فاطمة في بكائها الذي تطور إلى تشنجات هستيرية.. (..) وكانت فاطمة في شبه غيبوبة (..) حملها إلى سريرها وجلس بجانبها يحاول أن يرجعها إلى حالتها الطبيعية بالعطر تارة وبالماء تارة أخرى .. إلى أن بدأت تفيق رويداً رويداً .. وعندها تنفس الصعداء"<sup>(1)</sup> بينما كانت لغة الحوار عامية في كل الحوار، وكذلك بدا عليها التكلف والطول.

دار السرد في الزمن الماضي المتتابع، والمرتب من بداية أحداث القصة حتى نهايتها، وبذلك كانت أغلب الجمل الفعلية في الزمن الماضي، ولم يتضمن أياً من تقنيات السرد الزمني الحديث كما أسهم طول الحوار في إطالة الزمن السردية.

تلاحظ الباحثة أن سمات تقليدية غلبت على هذه القصة، سواء كان ذلك من حيث ترتيب البناء الحدتي وتأزم الصراع ومن تم اتجاهه للحل، أم في الأساليب السردية في تسخير السرد لبيان أبعاد الشخصيات بما يخدم الفكرة والغرض من العمل منذ الاستهلال، وكذلك طول الحوار واستحواذه على جزء كبير من النص، وانتقاء اللغة إلى حد التكلف.

ترى الباحثة أنه من خلال تتبع أساليب السرد في هذه النماذج المختارة من النتاج القصصي لبعض - القاصات اللبيبات - أمكن تلمس سمات الاتجاه (التقليدي) من حيث الوضوح والمباشرة في السرد؛ في عرض الأحداث، في ترتيبها التقليدي، وكذلك في تقديم الشخصيات وعرض أبعادها من خلال الأحداث، وفي الوصف ودوره في سير الأحداث، وبيان أحوال

---

(1) لطفية القبائلي، "أماني معلبة"، ص 53-54.

الشخصيات في هيئاتها، وأفعالها، كما يظهر الاتجاه التقليدي في الحوار، من حيث الإطالة، أو دوره في إظهار داخل الشخصيات، والتعريف ببواطنها في انفعالاتها وتفكيرها، وفي انتقاء اللغة الجزلة المعبرة، إلى حد التكلف في الانتقاء أحياناً، وأسلوبها التعبيري، ووضوحها وخلوها من الغموض والخيال، وفي وجود بعض التقنيات الزمنية المتقدمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## **الفصل الثاني**

### **الاتجاه الرومانسي**

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

## تمهيد:

الرومانسية (romanticism) وليدة عصر محدد المعالم، إذ اقترن ظهورها - على الصعيد التاريخي والاجتماعي - بالمرحلة الثورية التي افتتحتها الثورة الفرنسية (1789) والتي كانت بمثابة إشارة البدء للتحرر من عدد من القيود في مختلف مجالات التنظيم الاجتماعي، والاتجاه الأيديولوجي والقواعد السلوكية والأخلاقية، والقيم الجمالية، ففي أعقاب الثورة الفرنسية أحرز الفرد حقوقاً كانت مهضومة، وصار في حد ذاته مركزاً للكون، تراح من فوق طاقاته الكامنة الخلاقة أثقال الكبت ورواسب العصور الوسطى، وتعطى له كافة الصلاحيات ليكون سيد نفسه، ومالك مصيره وفوق هذا وذاك؛ شهد الثلث الأول من القرن التاسع عشر؛ ظهور الطبقة البرجوازية ونموها على نطاق واسع، ولعل أهم مظاهر البرجوازية؛ اعتدادها بعصاميته، كما أنها برمت بالمحافظة التي اتصفت بها الارستقراطية، وبالتالي؛ أخذت الطبقة البرجوازية تعمل على تحطيم كل القيود، وتغيير القوانين والعلاقات والقيم، وزلزلة المجتمع من أساسه<sup>(1)</sup>.

تشمل التغيرات التي تطرأ على المجتمعات الإنسانية الكبرى في عصر من العصور - وتكون تغيرات فاعلة في مناحي الحياة باختلافها - تشمل ولا شك الآداب الإنسانية أيضاً، وهذا ما حصل في العصر الرومانسي حيث خضع الأدب بدوره إلى التغير عما كان عليه في العصور الكلاسيكية، حيث كان عليه - أي الأدب - أن يتشكل في مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة البرجوازية التي كتبت الأدب، وكتب الأدب لها، بمعنى أن يكون الأدب تعبيراً عن روح

---

(1) ينظر: سيد أحمد النساج، "في الرومانسية والواقعية"، الفجالة: مكتبة الغريب، 1981، ص 9.

الطبقة البرجوازية، ومظاهر حياتها اليومية، وأن يعبر عن الفرد الذي حرر نفسه من أسر الجماعة، أي أن يكون الأدب فردياً ذاتياً<sup>(1)</sup>.

كان الرومانسيون يؤمنون بالفرد؛ مشاعره وقريحته، ويؤمن كثير منهم؛ بأن الإنسانية تسير قدماً إلى الأمام، فأحلوا مثلهم الأعلى في المستقبل لا في الماضي، وتحرروا من نير الآداب القديمة بما فرضت على الأديب من قواعد، أو موضوعات رأوا فيها مساساً بحرية الفنان وتقييداً لمواهبه، وإن ظلوا مع ذلك لا يحقرون شأن الآداب القديمة؛ بل يستوحون بعض معانيها وصورها، فبقيت عندهم منبع إلهام، بعد أن زال سلطانها الذي كان لها<sup>(2)</sup>.

ولعل أهم ما تناوله الرومانسيون بالتغيير المحوري هو مفهوم الأدب؛ فقد استعاض الرومانسيون عن المفهوم القديم للأدب كتقليد، بمفهوم جديد للأدب كتعبير، والتعبير قد يكون تعبيراً عن حالة من حالات المجتمع أو عن روح قومية ووطنية، لكنه كان مفروضاً كصفة مميزة له عند الرومانسيين؛ أن يكون تعبيراً عن النفس، وعن شخصية الكاتب، وتجربته في العالم كما عرفه أو كما يراه<sup>(3)</sup>.

- 1 -

ثمة من يرى صعوبة في وضع تعريف أو مفهوم محدد لهذا المذهب الأدبي المعقد الجوانب وكثيراً ما يؤدي تعريف الأشياء على هذا النحو إلى تكبيرها، والتظليل في مفهومها، ولهذا فمن العبث محاولة فهم الرومانتيكية بحصرها في تعريف خاص؛ لأن ذلك يحتاج إلى الإلمام

(1) ينظر: سيد أحمد النساج، "في الرومانسية والواقعية"، ص 13.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، "الرومانتيكية"، ص 23.

(3) ينظر: سيد أحمد النساج، "في الرومانسية والواقعية"، ص 13.

باتجاهاتها وربط هذه الاتجاهات بالحقائق التاريخية، والاجتماعية ليتمكن فهم الروح الرومانتيكية في خصائصها واستجاباتها للحاجات الفنية في المجتمع، غير أنه بالإمكان تتبع المدلول الاشتقاقي لهذا

المصطلح (\*) (1).

-2-

اتصف الأدب الرومانسي بالذاتية، وهذه الذاتية لها خصائص عند الرومانسيين تتجلى على الأخص في عدم الرضا بالحياة في عصرهم، وفي القلق أمام عالمهم، وما يعج به من أحداث وفي الحزن الغالب على أنفسهم في كل حال دون أن يجدوا له سبباً، والرومانسي غريب في عصره بشعوره وإحساسه؛ ولذا كان ذا نفس سريعة التأثر، وعقل جسور ولوع بالجري وراء المتناقضات، وبالتطرف في كل أحواله، وقلبه عامر بعواطف إنسانية؛ عمادها الوطنية، أو الحرية، أو الحب القوي الذي يعلو نفوس ذويه، والرومانتيكيون جميعاً يستمرئون العزلة وكنتيجة للعزلة والانطواء؛ يضيق الرومانتيكي ذرعا بعالم الحقيقة فيطلق لنفسه العنان في أحلام يعوض بها ما فقده في عالم الناس من حوله، فيصير عالم خياله أحب إليه من عالم الحقيقة المحدود، وخيال الرومانتيكي لا يقر على قرار، فهو متجاوز حاضره إلى مستقبل زمني أمل أو بائس، أو إلى ماضٍ تاريخي ينشد

(\*) الكلمة الفرنسية *romantisme* والانجليزية *romanticism* ترجع في الأصل إلى كلمة *roman* والكلمة الأخيرة كلمة فرنسية قديمة كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعراً أو نثراً، أو ما يثير في النفس خصائصها وما يتصل بها، وظلت في الإنجليزية تثير في الذهن منظراً أو أثراً من آثار العصور الوسطى، ومنذ العام 1760 صار كثير من مؤرخي الأدب يذكرونها مقابلة لكلمة الكلاسيكية، وانتقلت هذه الصفة إلى اللغة الألمانية واتسع معناها فصارت تطلق على المناظر الشعرية والحوادث الخرافية، والقصص الأسطورية، ثم انتقلت الكلمة إلى إيطاليا ثم إلى أسبانيا، وبقي للكلمة إلى جانب معناها المذهبي شيء من معناها الاشتقاقي، فكانت تدل على الإنسان الحالم ذي المزاج الشعري و والمنطوي على نفسه، ثم امتد معناها إلى ما يشتمل شوب العاطفة، والاستسلام للمشاعر، والاضطراب النفسي، والفردية والذاتية، وتمثلت هذه الاتجاهات في الأدب الرومانتيكي . ينظر: "مقدمة كتاب الرومانتيكية"، ص 5.

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، "الرومانتيكية"، ص 3.



فيه ضالته، وذلك الاغتراب الزماني يماثله اغتراب مكاني وفيه يشعر الرومانتيكي بحاجته إلى الفرار من البيئة فيختار لنفسه بيئة أخرى، يحيا فيها بروحه ويخلق في أجوائها بخياله<sup>(1)</sup>.

كما نظرت الرومانسية إلى الطبيعة بوجهة نظر جديدة؛ صورت الفرد قادرا على إخضاعها لمشيئته عن طريق رفع الأستار والحجب عن مغاليقها، أما الحب فهو عندهم ليس فقط عاطفة جارفة من عواطف القلب؛ بل إنه فضيلة من الفضائل بل إنه على رأس الفضائل، وهو وسيلة تطهير للنفوس وصفائها، وقد أدى السمو بالعواطف والصدق فيها إلى نوع من تقديس المرأة والإشادة بها، والخضوع لسلطانها ولم يكن خضوعهم أية خنوع وضعف بل كان مصدره صدق العاطفة، وللحب في أدب الرومانتيكيين معنى آخر غير حب الرجل للمرأة وهو حب الإنسان للإنسان، وهم لا يضيقون بالمجتمع إلا لما يزخر به من الظلم للفرد، ظلما يعوق نمو الفضائل فيه، ويخلق منه شريرا على غير ما تهيأ له بفطرته، وبالتالي فإن كل موضوعات الأدب الرومانسي؛ تدور في دائرة مركزها "الأنا" و"الذات" بهدف الهروب والعزلة عن الواقع الفعلي، ويغلب عليها الطابع الفردي<sup>(2)</sup>.

### - 3 -

تُعد القصة في الأدب الرومانسي أقل الأجناس قيوداً من الوجهة الفنية، وأطوعها لتقبل الآراء الثورية الجديدة، وقد اتسعت حدودها فشملت أغراضاً جديدة كثيرة ولم يكن هم الرومانسيين سوى التوسع فيها في المعاني وتصويرها، فتم على أيديهم تطور شامل فيها، وكان لهم فضل فتح مجالات هذا التطور، فارتفع شأن القصة؛ وظلت لها منذ ذلك العصر مكانة فاقت بها جميع

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال: "الرومانتيكية"، ص 78.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 168-172.

الأجناس الأدبية الأخرى في الأدب الحديث، وفي القصة الرومانسي يصف المؤلف عاطفته وغالبا ما تكون عاطفة الحب، ويشيد بحقها في المجتمع، وأسلوب الرومانسي يمتاز بالصور المحسوسة غير التجريدية والتي يرسم بها ألوانا لما يرى ويحس.

ومن أنواع القصة الرومانسية؛ "القصة الشخصية" وفيها يقص المؤلف حياته باسمه أو باسم مستعار، والقصة ذات القضايا الاجتماعية والفلسفية، والخلفية؛ وفيها يقل الطابع الفردي إلى حد ما، والقصة الأجنبية وتدور أحداثها في بلاد أخرى غير التي يقيم فيها المؤلف، وهو موروث قديم طوره الرومانسيون، وقصة العجائب الطبيعية أو الإنسانية وللرومانسيين الفضل في خلق نوع جديد من القصة لم ينسجوا فيه على منوال سابق هو "القصة التاريخية"؛ وهكذا طبع الرومانسيون بطابعهم جميع أنواع القصة ومن قوالها ما أخذ من الأدب الكلاسيكي، وكانت القصة جميعها تحمل آراءهم، وتنتشر قضاياهم<sup>(1)</sup>.

ولتتبع آثار الاتجاه الرومانسي عند القاصة الليبية، سوف تتناول الباحثة نماذج من مجاميع

قصصية صدرت في فترات تاريخية متباينة.

---

(1) ينظر : محمد غنيمي هلال، "الرومانتيكية"، ص 185- 192.

## ”وانتحرت من جديد”

هذه أيضاً إحدى قصص المجموعة القصصية "أمانى معلبة" للكاتبة لطيفة القبائلي، وقد لاحظت الباحثة؛ أن قصص هذه المجموعة، اتسم بعضها بسمات كلاسيكية (تقليدية) وبعضها الآخر بسمات رومانسية وواقعية، في هذه القصة "وانتحرت من جديد" يظهر الطابع الرومانسي الذي ستعمل الباحثة على تفصيله وتتبع آثاره.

قصة رجل يعاني برودة الإحساس والمشاعر في حياته وزواجه، استسلم لهذه الحقيقة منذ عام، حتى صار كل شيء عنده رتيباً مملاً، إلا أحلامه المتقلبة، ما جعله يرى نفسه منتحراً منذ عام، إلا أنه ملّ الجمود والبرود، وأراد أن يحب ويعشق من جديد، وأراد أن يكون حبه نقياً نظيفاً، مع شريكة حياته، ليخرج من رتابة الحياة، وعدم التوافق بينه وبينها في العقل والتفكير، ذات يوم قرر أن يحقق حلمه؛ أن يضحك ويلهو ويحب من جديد؛ أيقظته للفطور أسمعها أحلى الكلام؛ فلم يجد إلا الدهشة والاستغراب، واللامبالاة، لم يفقد الأمل وأعاد الكرة في الصباح والمساء، تعمد التأخير في العودة ليلاً، ليحرك عواطفها وأحاسيسها، وشعر بخيبة الأمل وهي تغط في نوم عميق، وأعاد المحاولة للفت اهتمامها، إلا أن ذلك لم يجد نفعاً وخابت كل آماله؛ فقرر أن يغلق قلبه، ويرتمي في معترك الحياة من جديد، ويعود لإحساسه بالانتحار من جديد.

-1-

تبدأ القصة بوصف المعاناة النفسية، قبل البدء في سرد الأحداث؛ "أحسست بغمامة من الضباب .. شيء في داخلي يؤلمني .. زواجي .. حياتي .. حبي .. كلها أشياء تؤرقني .. تمزق نفسي وتشتتها إرباً إرباً.." (1).

(1) لطيفة القبائلي، "أمانى معلبة"، ص29.

ينطلق الحدث (action) حين يسمعها تتاديه للفطور، فأراد أن يبدأ معها صفحة جديدة  
ذاك الصباح "نهضت وأنا أردد .. نعم يا حبيبتي.. يا لك من ملاك جميل .. والتفت إليها لأرى  
على العكس من ذلك .. لأرى شعراً مهوشاً.. ووجهاً شاحباً.. واستغربت هي .. رمقتني بنظرة  
استهزاء حائرة.."(1).

يعاود المحاولة، فيجد ذات النتيجة، ويخرج إلى عمله، وفي الليل يتعمد أن يعود متأخراً  
ليوقظ أحاسيسها ويهز مشاعرها "شعرت بخيبة أمل كبيرة .. وجدتها في سابع نومة..(..) وقررت  
أن أصحبها.. وباشرت مهمتي وكلي أمل أن أسمع منها كلمة أو همسة دافئة .. أو حتى ابتسامة،  
ولكنها رنت إلي بطرف عيني منتفختين من أثر النعاس، وأمرتني بأن أنام وأطفئ النور.. ولم أجد  
في تلك اللحظة إلا لفافتي أحرق فيها كل طموحاتي في لحظة حب دافئة"(2). وتنتهي القصة من  
حيث بدأت؛ العودة إلى المعاناة والوحدة من جديد "أحسست أنني انتحرت من جديد.. فأغلقت  
الباب على قلبي وودعت حياتي بصمت مثير.. وارتميت في معترك الحياة لأضيع بين  
الصفوف"(3).

تلاحظ الباحثة أن لطفية القبائلي لم تعن بترتيب الحدث (action) قدر عنايتها بالحالة  
الشعورية للشخصية، فجعلت الحدث عاملاً لإظهار المعاناة الشعورية الذاتية؛ لذلك لم تشكل  
الأحداث تماماً تجاه حبكة وعقدة بالشكل التقليدي المعتاد، إلا أن الحدث تدرج تدرجاً زمنياً وأبرز  
صراعاً شعورياً؛ داخلياً وخارجياً، انتهى بالعودة إلى حالة الإحباط والوحدة الذاتية التي تعيشها  
الشخصية.

---

(1) لطفية القبائلي، "أمانى معلبة"، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص30.

(3) المصدر نفسه، ص29.

وتقديم العناية بالإحساس والشعور، سمة من سمات القصص "الرومانسي" التي توجه جلّ

اهتمامها لشعور الفرد، ومعاناته النفسية، وما يعتمل في داخله من مشاعر مضطربة.

## -2-

رسمت - الكاتبة- ملامح الشخصية (character) الرئيسية للقصة من خلال بعدها النفسي؛ في صورة الإنسان الحالم الذي فقد العاطفة في محيطه الذي يعيش فيه منذ عام، فيما يشبه الانتحار عندما وجد نفسه وحيداً في إحساسه وشعوره، إلا أن الملل من حياة الرتابة وحلمه بحياة ملؤها الحب والسعادة؛ دفعاه إلى محاولة إيجاد الحب مع شريكة حياته من جديد؛ لكنه لم يجد إلا خيبة الأمل والإحباط، والإحساس بالانتحار من جديد، وظفت - الكاتبة - الحدث لبيان حالة الحرمان العاطفي، التي تكابدها الشخصية.

شخصية الزوجة "الشخصية المساعدة" ساعدت في بيان سبب المعاناة، وافتقاد الحياة التي تحلم بها "الشخصية الرئيسية"، ولم يكن لها دور مستقل يظهر أبعاد الشخصية، وكان دورها المحدود في السرد من خلال سرد الشخصية الرئيسية فقط.

## -3-

تضافرت البنى السردية لإبراز حالة شعورية خاصة، وكون السرد (narration) عن طريق السارد الأنا جاء التعبير قريباً مباشراً، تجلى فيه ما يعتمل في داخل النفس المتألمة الحالمة، وما تعانيه من الذات المقابلة، التي تحمل وزر الحياة الجافة الباردة، ذلك أن السرد بأسلوب السارد الأنا "يأتي في الخطاب السردية شكلاً دالاً على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن،

وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا<sup>(1)</sup>.

أما الوصف (description) فقد أسهم في تجسيد الصورة الشعورية، "فكرت أن أحب .. أن أعيش كالمحبين .. أن أعشق وأعيش كالعاشقين .. لم تنزلق قدمي .. لم أغلط .. آليت أن يكون حبي نقياً نظيفاً .. وحاولت أن أبدأ يومي بصفحة جديدة .. يا سلام .. أنت رائعة اليوم .. فستانك جميل .. لا .. بل أنت الجميلة .."<sup>(2)</sup>، "لم أفقد الأمل أعدت الكرة بعد أن أكملت زينتها .. بدت لي أكثر جمالاً وأكثر صفاء .. ولكنها أقل إحساساً وسحبت يدي، أحسست بها باردة كالتلج وتناولت سلسلة مفاتيحي وانصرفت أنا الآخر إلى مكتبي لأدفن مشاعري بين الملفات"<sup>(3)</sup>.

كان الحوار (dialogue) سردياً بين السارد وزوجته، "صحت على صوت زوجتي تتناديني للفطور .. تمنيت أن تخاطبني بكلمة حلوة دافئة"<sup>(4)</sup> و"قررت أن أصحبها (... ) ولكنها رنت إلي بطرف عينين منتفختين من أثر النعاس، وأمرتني بأن أنام وأطفئ النور"<sup>(5)</sup>، وبذلك كان كل الحوار سردياً، ولم تكن الجمل الحوارية طويلة، وقد أدى الحوار وظيفته في بيان داخل كل من الشخصيتين، وخارجهما، واختلاف كل منهما عن الأخرى.

جسدت لغة السرد؛ اللغة "الرومانسية" المفعمة بالعاطفة والشعور المرهف، وبالشفافية والرقية، والعفوية، لغة تعبر عن ذات حاملة، تتوق إلى دفء الإحساس، والعاطفة، واللغة فصحة

---

(1) عبدالمك مرتاض، "في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد"، بيروت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 1998، ص187.

(2) لطيفة القبانلي، "أمانى معلبة"، ص29.

(3) المصدر نفسه، ص30.

(4) المصدر نفسه، ص29.

(5) المصدر نفسه، ص30.

في الحوار كما في السرد، واضحة مباشرة لا يشوبها غموض ولا تكلف، تعكس معاناة ذاتية تتجسد في صراع مع محيط بارد خال مما تأمله هذه الذات وتحلم به.

#### -4-

الفضاء الزمني حدد السارد بدايته من بداية صباح ذات يوم حتى مساءه، غير انه يعود من خلال تقنية الاسترجاع (analepsis) إلى سنة مضت من عمره، فقد فيها الحب والعاطفة، وقضاها في ملل وفراغ، ثم يعود لذات اليوم الذي قرر فيه بدء صفحة جديدة مع بداية صباح ذلك اليوم، وانتهى سرد الأحداث في مساء اليوم ذاته، ما جعل السرد يغلب عليه الفعل الماضي، مع بعض الجمل في الزمن المضارع، ما يشير إلى الحال الشعورية واتصال ما عانته في الماضي، بما تعانيه في الحاضر.

تتجلى سمات الاتجاه الرومانسي في هذه القصة في البنى السردية من سرد ووصف وحوار، وكذلك في رسم البعد النفسي للشخصية بما أظهرها في صورة الشخصية الرومانسية التي تعيش في عالم الإحساس والشعور، وتجعل الحياة وقفاً على هذه المشاعر، وتتجلى الرومانسية كذلك في اللغة التعبيرية والتصويرية، عن المشاعر المفقودة، والأحاسيس الباردة، والذات المتخيلة الحاملة، التي تنتوق إلى حياة ملؤها السعادة والتفاؤل.

## ”الصورة”

إحدى قصص الكاتبة نادرة العويتي من مجموعتها القصصية "حاجز الحزن" (\*) الصادرة في

ثمانينيات القرن الماضي.

قصة كاتبة مبدعة وجدت ذات يوم وجدت على مكتبها باقة ورد وإهداء على كتاب؛ أحست بالفرح والسرور ممن أعلن ثقته من القراء بكتاباتها، ومساندته لأرائها المعبرة عن معتقدات ورؤى بعيدة لكنها صادقة، وعادت إلى بيتها تحمل هداياها البسيطة، والكتاب والباقة التي لم تشأ أن تتركها في برودة المكتب، فإذا بها تصطم بواقع لم تعهده من قبل، ظهر برؤية الإهداء على الكتاب والباقة، على أنه الزوج الغيور ممن أهدى الباقة، فوضع عنقها بين أصابع يده، ومزق الإهداء وداس على الباقة، وكان كلامه أشد عنفاً عليها من قبضته القوية على عنقها، شعرت بكل شيء حولها يتحطم، وتحت قبضته رضخت للدور الذي جرده لها؛ دورها بالبقاء لأطفالها فقط.

### -1-

استهلت نادرة العويتي القصة بكلام الإهداء الذي وجدته الكاتبة على الكتاب، ومن خلال "تيار الوعي" (stream of consciousness) وهو "الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن"<sup>(1)</sup> ظهر ما شعرت به هذه الكاتبة من فرح بوجود الإهداء والباقة؛ وينطلق الحدث (action) بترتيب الكاتبة للباقة ووضعها في كوب أمامها وهي تسائلها، وتعيد قراءة الإهداء، وقبل عودتها إلى بيتها تفقدت أشياءها التي أخذتها معها، وأخذت الباقة التي لم تشأ أن تتركها تبيت وحيدة في ظلام وصقيع المكتب، وهي تخال البيت أكثر دفناً؛ وتبدأ حبكة الحدث (intrigue)

(\*) نادرة العويتي، حاجز الحزن، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1988.

(1) لطيف زيتوني، "معجم مصطلحات الرواية"، ص 66.



عندما تتفاجأ بما لم تكن تتوقع؛ إهداء الكتاب والباقة؛ أظهرها زوجها في صورة طغت على كل مسحة حضارية عهدتها بينهما، وتصل حبكة الحدث إلى العقدة (complex) حين يطبق بأصابع يده على عنقها، وتوجيهه لها كلاماً أكثر شدة وإيلاً من قبضته، ويشتد الصراع بينهما بين قوته الخارجية، وقوتها الداخلية، وتحاول إفهامه ما لم يفهمه؛ إلا أن ذلك لم يغير فيه شيئاً، ويزداد في ثورته التي يراها غير عليها وتصل العقدة ذروتها (climax) حين يمزق الإهداء؛ ويدوس على الباقة بحذائه، وهي تشعر بأشياء كثيرة تهاوت، وارتطمت، وتنتظر بأمل إلى بقاء محتوى الكتاب مع تمزيق الإهداء، وتظل تحت قبضته القوية وهو يحدد لها دورها في الحياة؛ زوجة له وأما لأطفاله، وفي نهاية الحدث، وتحت قوة قبضته وقسوة كلماته، تختار عالم أطفالها والأمل فيما هو آت.

## -2-

جعلت نادرة العويتي هذه القصة؛ صورة لكاتبة مبدعة تحلم بواقع مثالي، تبشر به بقلمها وأوراقها، فيقدر القراء جهدها وعطاءها، ويخذلها الزوج ويفاجئها بأسوأ صورة، فرسمت بذلك ملامح الشخصية الرئيسية (character) من خلال البعد النفسي، والبعد الاجتماعي، فظهر البعد النفسي في شعور الشخصية بالفرح والسعادة حيال تقدير القراء لكتابتها، وآرائها وتقديم ما جعلها تحس بهذا التقدير، وشعورها بجمال الباقة، وعنايتها بها والخوف عليها من الوحدة، وصقيع المكتب وتشخيصها لها ومساءلتها "إياها من باقة جميلة تضعني أمام مسؤوليتي، أحقاً بادلني قرائي فرحة الأخذ والعطاء؟ رتبته في كوب .. تلمست انحناءات وريقاتها الناعمة .. أبقيتها أمامي أسألها كرسول حقيقي ينشر الشدى الصادق من مبعوث لا يجيد النفاق"<sup>(1)</sup>، وفي صدمتها وتألما بما فوجئت به من معاملة الزوج القاسية "توهمته بيتاً دافئاً ستتمو في جنباته الأزاهير.. وترفرف

---

(1) نادرة العويتي، "حاجز الحزن"، ص10.

العصافير"<sup>(1)</sup>، وفي شعورها بالإحباط والانكسار "مزق الإهداء، أهدر الباقية، داسها بطرف حدائه، مزق مشاعري، طعن قلبي..."<sup>(2)</sup> ويتحدد البعد الاجتماعي من خلال حب الشخصية لكتاباتها وعالم قرائها "الباقية ليست منه إنها من جيل يعي أنني أملك ورقاً وقلماً"<sup>(3)</sup>، وفي حبها لأطفالها، والأمل من خلالهم في مستقبل أفضل آت "ارفع أصابعك عن عنقي.. أطفالهم هم عالمي.. وعن طريقهم سأكتب أجمل القصص والروايات"<sup>(4)</sup>.

تلك ملامح شخصية مبدعة، تتحسس الجمال وتقدره، تظلم بلا ذنب اقترفته، وتواجه الظلم بأمل في كتاب مزق إهداءه وظل محتواه، وبحب أطفالها الذين ترى فيهم أملاً في عالم آخر، وزمن قادم ستحيا لأجله، وتلك ملامح الشخصية الرومانسية.

### -3-

كان سرد الحدث من خلال السارد الأنا؛ إلا أن الاستهلال كان بأسلوب المخاطب صاحب الرسالة "ألف عام وأنا استدرج حروفك التي ذابت... تبخرت اختفت... مثل سبحة الحاوي بين الكم والعمامة"<sup>(5)</sup>، ويبدأ الحدث بأسلوب السارد الأنا للشخصية الرئيسية، ما جعل السرد أقرب في تصوير الانفعال النفسي، والتعبير عن الذات الإنسانية، ثم في تصوير الحدث الذي قلب عندها الكثير من الموازين، وقد أسهم النسيج اللغوي في جلاء كل ذلك؛ فأسهم الوصف (description) في إبراز شفافية الشخصية، ورهافة حسها "أبقيتها أمامي أسألها كرسول حقيقي ينشر الشدى

---

(1) نادرة العويطي، "حاجز الحزن"، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

(4) المصدر نفسه، ص 11.

(5) المصدر نفسه، ص 10.

الصادق من مبعوث صادق لا يجيد النفاق"<sup>(1)</sup> وجسد - أي الوصف - مبلغ صدمة هذه النفس المرهفة؛ بالحقيقة التي كانت خافية عنها للسنين "لم تكن قبضته عنيفة.. لأن كلماته كانت أعنف .. وأكثر فتكا"<sup>(2)</sup>، كما أسهم الحوار (dialogue) في تجسيد موقف الصراع، وإظهار ما في داخل كل منهما:

"- ارفع يدك وإلا سيقال أنك قتلت امرأة تحمل قلما.

- لا يصعب على رجل مثلي أن يتذرع بالغيرة"<sup>(3)</sup>.

جسد الأسلوب التعبيري معاناة الشخصية، وعمق الإحساس بالألم "أشياء كثيرة تهاوت، ارتطمت، انفجرت، قد يرشق القائل جميع أسلحته في جسد الضحية، لكنه قد يخطئ الطريق للمقتل الفعلي"<sup>(4)</sup>.

شكلت اللغة صورة رومانسية في ألفاظها وتركيباتها، فأظهرت المباشرة والشفافية التي توجي بالصدق في التعبير، عن الفرح والسرور تارة، والإحباط والألم تارة أخرى، وعن بقاء الأمل مع كل ذلك، فكانت لغة شعورية في كل تفاصيل السرد، وهي لغة فصيحة في الحوار، اتسمت بالشعرية في السرد والحوار "توهمته بيتا شاسعا تنزرع في جنباته الخرائط الجديدة على جدرانها وتتمحي الأقاليم.. تخطو فيه حواء وتحطم أسطورة الضلع الأعوج والعقل الناقص.

- ارفع يدك وإلا سيقال أنك قتلت كاتبة.

- ارفع يدك وإلا سيقال أنك قتلت امرأة تحمل قلما"<sup>(5)</sup>.

---

(1) نادرة العويطي، "حاجز الحزن"، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص12.

(3) المصدر نفسه، ص11.

(4) المصدر نفسه، ص13.

(5) المصدر نفسه، ص 11-13.

مثل الفضاء المكاني جانباً مكملاً للشعور الذاتي للشخصية، يظهر ذلك في المكتب الذي يجسد الانطلاق والإبداع، والنخبة التي تقدر ذلك الإبداع، وجسد البيت العالم المحدود الذي مثل للشخصية سياج الظلم والاضطهاد للذات المبدعة، أما الفضاء الزماني فهو حاضر مشرق بالإبداع والنجاح، يعقبه التحطيم والانكسار، ويختمه الأمل المتفائل بالمستقبل "مزق الإهداء ... لكن المحتوى بقي سليماً يضيء في نفسي درياً ما من دروب النجاة، قد أسلكه رغم ظروف جميع المسالك الوعرة"<sup>(1)</sup>.

اتسمت هذه القصة بسمات الاتجاه الرومانسي الذي جسده تقنيات السردية من سرد ووصف وحوار، وفي التعبير اللغوي، وذاتية اللغة وشفافيتها، كما يظهر ذلك في رسم الشخصية الرئيسية في بعدها النفسي، والاجتماعي، وانفعالات النفس العاطفية؛ والشعور بالمعاناة، وكذلك في الاستسلام والشعور باليأس من الزمن الحاضر، والهروب من هذا الزمن الحاضر إلى الأمل في المستقبل.

---

(1) نادرة العويطي، "حاجز الحزن"، ص 12.

## ”فراغ كالجحيم“

قصة قصيرة من مجموعة ”الرحيل إلى مرافئ الحلم“<sup>(\*)</sup> للكاتبة زاهية محمد على، الصادرة

في الثمانينيات من القرن الماضي.

قصة مغتربين جمعتهما الغربة؛ ووحدهما الشعور والعاطفة؛ فكل منهما غادر مدينته ووطنه، وجاء إلى هذه المدينة، هو يحبها ويرى فيها شيئاً من مدينته البعيدة، وهي أيضاً تحبه وترى فيه الاستقرار الذي فقدته، يفترقان يلتقيان، دون موعد، يدور بينهما حديث عن الغربة والوطن والمشاعر، يلتقيان فيحكي كل منهما للآخر عن طفولته وأمه ووطنه، والفراغ الذي يعيشان فيه، ويقرران في الآخر تغيير نمط حياتهما، وممل الفراغ الذي جعل حياتهما جحيماً.

### -1-

لم تبين القصة على الحدث التقليدي من بداية ووسط ونهاية، ولكنه بناء أحداث متتابعة تتمثل في لقاءاتهما المتكررة، وكان الاستهلال من خلال ”المونولوج الداخلي“ (interior monologue) عندما يتذكر السارد ”الأنا“ لقاءاتهما والحديث الذي يدور بينهما، وفي سرد متصل يلتقيان ويتبادلان الحديث ويسألها إن كانت تحبه، فتجيبه وهي تنفث دخان سيجارتها؛ بأنها تحبه حين يلتقيان بطريقة لم ولن تكون، وحين يفترقان تعود إلى حياتها ولا تذكره، وكأن شيئاً لم يكن، بينما يزيد إحساسه بها ويشعر أنها حقيقية أكثر من أي امرأة أخرى، ولديه شعوره الدائم في أن يحدثها عن غريته التي يعانيتها وعن طفولته التي اختزنها واختزن معها صورة أمه التي طلقها أبوه لأنها تكرهه ولم تكن تريد الزواج به، وهو يتأمل بألم وحدثهما التي يعيشانها؛ وكأنهما يدفعان ضريبة جريمة لم يرتكباها، وهي

---

<sup>(\*)</sup> زاهية محمد على، الرحيل إلى مرافئ الوهم، مصراته: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراته،

تحدثه أنها تعيش فراغاً قاسياً، وتشعر أن الحياة رخيصة لأنها بدون جدوى، فيذكرها بأنها تعيش حرة وبإمكانها أن تعيد للأشياء معانيها، ولكنه هو ذاته غير قادر على تحقيق ذلك، وفي لقاء آخر يدور الحديث عن الوطن فيبث لها حزنه لأنه لا يستطيع تقديم شيء لوطنه بمفرده، ويحدثها بحنينه لبلدته التي أخرجوا منها مذ كان طفلاً صغيراً، أما هي فقد اختارت ترك مدينتها بنفسها، لم يكن لها فيها أحد بعد موت أمها وهي طفلة، كما أنها مدينة تعاني الفقر والبؤس والظلم، وفي المساء يدور بينهما حوار آخر يتفان فيه على أن يحاولا العمل، عملاً ما، بيرر وجودهما، ويملاً هذا الفراغ الكبير.

وبذلك تعدد الحدث بتعدد اللقاءات؛ ولكن بعيداً عن الحدث الذي تحكمه بداية ووسط ونهاية ويتخلله حركة تطور وتقدم في الأحداث.

-2-

رسمت زاهية محمد علي ملامح الشخصيات بتحديد البعد النفسي والاجتماعي، وبما أن السارد "الأنا" هو "الشخصية الرئيسية" فإن البعد النفسي لهذه الشخصية غطى مساحة بارزة من السرد، فهي شخصية تعيش معاناة نفسية مؤلمة، تتمثل في الغربة والحنين إلى الوطن والأم وتعيش فراغاً نفسياً لافتقارها لهما، ويشعره الإحساس بحب نجاح الشريكة في الغربة بصلة تقربه من مدينته لأنها تذكره بها؛ "ينتابني الإحساس الغامر الحار بحبها ولذة عناقها كطفلة بريئة لا حدود لتمردا وعصيانها ورائحتها الشبيهة برائحة الزعتر البري كأني أنتشق عبير الجبل الذي تنام على سفحه مدينتي القديمة أو كأن صباحات تلك المدينة الجميلة تسكنني الآن"<sup>(1)</sup> إنها تذكره بالوطن وذلك ما يزيد تعلقه بها، فيبثها معاناته وآلامه، "وأرغب أكثر في أن أحدثها عن الغربة التي

---

(1) زاهية محمد علي، الرحيل إلى مرافئ الحلم، ص90.

أعانيها، وعن طفولتي التي أختزنها وأختزن معها صورة أمي التي طلقها أبي لأنها كانت تكرهه ولم تكن تريد أن تتزوجه..<sup>(1)</sup>، مثلت علاقة حب السارد جانباً من البعد الاجتماعي في هذه الشخصية، فحبه لها يملاء فراغاً كبيراً لكل ما يفتقده، "هل يرضيك أن أحبك وأجد سروراً لا يوصف حين تكونين معي؟"<sup>(2)</sup>، إنها شخصية تتجاذبها مشاعر الغربة والحنين، والحب والوحدة، وبذلك رسمت الشخصية بخطوط عاطفية من أكثر من جانب، وظهر ما تعانيه من آلام الغربة والفقْد والحنين، فتمثلت ملامح الشخصية الرومانسية.

شخصية نجاح "شخصية ثانوية" متمردة متناقضة ومضطربة، تشعر بالغربة والفراغ، ولكنها اختارت الغربة بنفسها عليها تجد فيها ما لم تجده في مدينتها، فتجد الحب والدفء أحياناً، وتبتعد عنه أحياناً أخرى ولا تذكر منه شيئاً "في أحيان كثيرة حينما نلتقي هنا أشعر أنني أحبك بطريقة لم ولن تحدث .. تخالجي مشاعر متدفقة، وحينما نفترق يحدث أن لا أتذكرك، أبداً وأعود إلى حياتي العادية كأن شيئاً لم يكن"<sup>(3)</sup>، وهي شخصية تعاني الإحباط، وتفقد الأمل "هل تعرف أنني أكره اسمي؟ نجاح ألا يبدو حقيراً هذا الاسم؟ .. أنا لبست هذا الاسم أو ألبسوني .. لم أحقق نجاحاً واحداً ولا حتى على ألمي"<sup>(4)</sup> كما يظهر تمرداً وشعورها بالمرارة تجاه واقع مدينتها "أنا اخترت أن أغادر مدينتي بنفسني لم يكن لي شيء هناك وفوق كل ذلك لم يكن لي أحد هناك لماذا أبقى إذا!! (...). إن شرايينها تتغذى بالقذارة والفقْر والجوع كل يوم وأهلها يطعمون سياط العسكر والجفاف والرعب كل لحظة"<sup>(5)</sup> لذلك اختارت الغربة التي رأت فيها خلاصاً وعضاً عن واقع مرير، ولكنها تعرف ألا شيء يشبه الوطن، وتتلمس الدفء الذي افتقدته في عاطفة الحب "كلانا بلا وطن أتقبل

(1) زاهية محمد على، الرحيل إلى مرفئ الحلم، ص90.

(2) المصدر نفسه، ص91.

(3) المصدر السابق، ص90.

(4) المصدر نفسه، ص91.

(5) المصدر نفسه، ص92.

صداقتي وحبتي؟! إنني أكثر احتياجاً الآن للدفع من أي وقت مضى<sup>(1)</sup> وبهذا ارتسمت ملامح الفتاة المتمردة على الواقع الذي تراه ظلاماً وقهراً؛ فاخترت الغربة تنشد فيها عالماً أكثر عدلاً، ولكنها مع ذلك تعاني فراغاً قاسياً يجعل حياتها بلا جدوى، ويشعرها بالملل والألم، وهي ملامح الشخصية الرومانسية المتألّمة التي تتمرد على كل شيء - حتى اسمها - وتسعى للحرية، وتنشد القيمة للحياة، كذلك ظهرت هذه الشخصية في بعدها الجسمي "وتمرر أصابعها الصغيرة الخالية من الحلي في شعرها القصير المتناثر دونما تنظيم (...)" هي هكذا إذا صديقتي العشرينية المتمردة (...). أقبل جبينها الناصع البياض وهي تتمطى كقطعة<sup>(2)</sup>.

### -3-

تضافرت التقنيات السردية لإظهار الاتجاه الرومانسي في قصة "فراغ كالجسيم"؛ بما في ذلك السرد (narration) على لسان السارد الأنا الذي استهل بالمونولوج الداخلي فعبر بأسلوب قريب مباشر وشفافية عن عاطفة الشخصية "بهدهوء تام وبسكينة متناهية أتذكر الآن كيف كنت أسند رأسي المتعب على صدرها النافر (...). وأقص عليها حكاياتي المتناثرة التي كثيراً ما تفتقد إلى جودة السبك فتنهار في النهاية وتفقد خيوط نسيجها لتتحول إلى مهمات غير مفهومة"<sup>(3)</sup>.

ويتواصل السرد بتركيزه على الشخصيات، وكذلك الوصف (description) كانت له "وظيفة تفسيرية" تجلت في تفسير حالة الشخصيتين الشعورية "تعبني عيناها وتجتازني إلى الجدار المقابل شفافية حزينة تغلف وجهها الطفولي العذب" و"تهب في ذاكرتي صورة متناثرة لمدينتي .. توق عارم لعمل ما صورة أُمي ورائحة الجبل المندفع باتجاه السماء والطفل الدامع العينين يوم الرحيل"<sup>(4)</sup>.

(1) ابتسام محمد على، "الرحيل إلى مرافئ الحلم"، 93.

(2) المصدر نفسه، ص 91-93.

(3) المصدر نفسه، ص 90.

(4) المصدر نفسه، ص 93-94.



كان الحوار (dialogue) موزعاً في جمل قصيرة على أجزاء النص، وهو كذلك عمل على إظهار ما تعانیه الشخصيات، وتصوير انفعالاتها ومشاعرها، ولغة الحوار فصیحة شاعریة "مدینتنا التي كانت تغفو على سطح الجبل المتوج بالاحضرار دائماً، وتصحو على رائحة الزیفون والضباب الخفیف أنا أتذكرها بشكل مبهم كذكری تلح عليك أو كقطعة موسیقیة حزینة تحبها ولا تذكر إلا نتفا منها.. تفاجئك في كل مرة وترتد عنك كمد وجزر"<sup>(1)</sup>.

وجعلت ابتسام محمد على المكان في القصة موحياً، فكانت له أكثر من دلالة؛ فلقاءات الشخصیتین كانت أكثرها في "الغرفة الباردة" عندما يكون الحديث عن الوطن والغربة، والشعور بدفء العواطف بينهما، وأحياناً يلتقيان صدفة في الشارع ويمضيان معاً، كما جمعتهما صدفة الغربة وجعلت طریقهما واحداً، وعند اللقاء في الحدیقة وطبیعتها الخضراء، يتبادلان الحديث عن جمال مدینته، وعن مشاعرهما.

تنوع الزمن في السرد بين الحاضر والماضي والمستقبل، لذلك اتسم السرد بالحركة والحيوية في تنوع الأفعال، أما الزمن السردی فقد تأثر ببعض التقنیات التي تسهم في الإبطاء منها المونولوج الداخلي، والوصف.

ترى الباحثة أن هذه القصة اتسمت بسمات الاتجاه الرومانسي في مخالفتها للشكل التقليدي في بناء الحدث وترتيبه، وفي ملامح الشخصيات ومشاعرها المفعمة بالعاطفة، والحنين إلى الوطن وذكريات الماضي الجمیل، والمعاناة من الحاضر والأمل في المستقبل، وتجسيد اللغة للرومانسية في الألفاظ والوصف والتعبير عن المشاعر والأحاسيس، كذلك الفضاء المكاني كان له دور في تجسيد الصورة الرومانسية للقصة.

---

(1) ابتسام محمد على، "الرحيل إلى مرافئ الحلم"، ص 93.

## ”أمي ماتت”

”أمي ماتت” واحدة من المجموعة القصصية ”مائة قصة قصيرة“ (\*) وهي إحدى

المجموعات القصصية للكاتبة شريفة القيادي؛ الصادرة في عام ألف وتسعمائة وسبعة وتسعين.

قصة رجل ماتت أمه وأحس بموتها نهايته ونهاية كل شيء في الحياة، كان غائباً عند وفاتها حضر مراسم العزاء ولم يحضر مراسم الدفن، أحس بالوحدة والغربة بفقدائها وهو بين إخوته، فقدتها صغيراً عندما توفي أبوه وتزوجت رجلاً آخر فعانى الحرمان والشوق إلى حضنها وهو طفل صغير، وعادت إليه بعد وفاة زوجها وعاشاً معاً، تحمّل معها مسئولية إخوته الصغار وهو لا يزال صغيراً، تعلق بها ورفض أن يبعده عنها أي شيء، أو أن يحول بينهما حائل؛ رفض حتى الزواج مخافة أن يبعده عنها، حتى الموت لا يراه حائلاً؛ فهو يحس أنه بموت أمه سيموت ليلحق بها؛ لأن لا شيء يباعد بينهما.

### -1-

تستهل القصة بوصف حال السارد ”الأنا“، ثم ينطلق الحدث (action) بوصول السارد إلى بيتهم، وقد نصبت أمامه خيمة العزاء ومشهد حركة المعزين، وهو يتأمل المشهد بكل ألم وحزن ويتذكر مرضها منذ عام؛ انتهى بها المرض إلى الموت، ويتواصل الحدث باقترابه من البيت فيراه أخوه ويهرع للبكاء على صدره، وهو صامت واجم، يدخلونه إلى حيث أخواته، ولا يغير بكاءهن والتفافهن حوله من صمته شيئاً يدخل برفقتهم إلى غرفته يسردن له ما عانته أمه من مرض في أواخر أيامها، وبعد صمت يحس بالضيق والألم، وبينهم ببكاء ونشيج لم يستطع كتمه، خرجت

---

(\*) شريفة، القيادي، ”مائة قصة قصيرة“، مالطا: elga، 1997.

أخواته من عنده، وعادت ذاكرته في استرجاع للماضي عندما كان في الرابعة من عمره حين فقد أمه بزواجها من رجل آخر أحس أنه أخذ مكانه، ولم يأخذ مكان أبيه، الذي لم يعرفه فقد توفي قبل أن يولد، وما شعر به من فقد وأسى وهو في تلك السن الصغيرة، ويتواصل الاسترجاع، أنجبت أمه أخاه وأخواته الخمس وفي كل تلك السنين يشتاق إلى أمه وقربها والنوم في حضنها كما كان صغيراً، ولا يرى حائلاً دون ذلك إلا وجود زوجها؛ وفجأة يموت زوج أمه، وكل ما يشغله هو العودة إلى حضنها، كان ذلك منذ أربعين عاماً، وأحس بمتعة العودة إليها، وترك الدراسة مبكراً ليعينها على تربية إخوته؛ وعمل في كل مجال نادلاً في مقهى، موزع بريد، قرّاشاً، عاملاً، كل ذلك من أجلها، وكبر وصارت تلمح له بالزواج، احتج لها بتزويج أخيه وأخواته أولاً؛ لكنه في قرارة نفسه يرفض هذا الأمر رفضاً قاطعاً حتى لا يكون سبباً في بعده عن أمه من جديد، التي صار يراها كل شيء في حياته، ولا أمل يرجوه إلا أن يرى الابتسامة على شفثتها، ويتابع السارد الأحداث فيزوج إخوته، وينتقل خالد وأمّه إلى بيت صغير يكفيهما معاً، وعاد بذاكرته إلى واقع موت أمه وفي داخله شعور بالحيرة إلى أين يذهب، يطوف بالبيت الصغير الذي طالما جمعهما معاً؟ أم يتفقد حاجيات أمه؟ أم يذهب إلى الرجال في الخارج؟ وعاوده التفكير؛ أمه ماتت وانتهى كل شيء ولم يعد يربطه بالحياة بعد فقدتها أي شيء، وفي أعماقه شعور يقول: بأنه برحيل أمه وجب عليه الرحيل؛ فوجوده كان مرتبطاً بوجودها، وكذلك نهايته.

تري الباحثة أن الحدث ارتبط بالحالة الشعورية للسارد، فتحرك الحدث من بدايته يبين تعلق الشخصية بالأم في حياتها وحتى بعد مماتها، وذلك ما يفسر حالة الحزن والضياع التي تعيشها الشخصية بفقد الأم، فوظف الحدث لبيان هذا الشعور، دونما تركيز على تطور الحدث في مراحل المتعاقبة وذلك يبين انطباع الحدث بسمة الاتجاه الرومانسي، من خلال خصوصية الحدث وارتباطه المباشر بالمشاعر الذاتية.

عرضت شريفة القيادي الشخصية الرئيسية خالد بتحديد أبعادها النفسية والاجتماعية، ولكن جلّ الاهتمام كان بالبعد النفسي، حتى أن البعد الاجتماعي كان أساسه البعد النفسي، وكان التركيز على هذا البعد النفسي منذ الاستهلال، "لقد انتهت القصة، انتهت بالنسبة للجميع، ولو سألوني عن شعوري لما استطعت التعبير عنه إلا بهذه العبارة .. انتهت كل شيء"<sup>(1)</sup>، وقد عاد السرد إلى أساس تعلق الشخصية بالأم من بدايته من خلال تقنية الاسترجاع؛ إلى تعلق الطفل وحرمانه من أمه في صغره "رأيت نفسي في الرابعة عندما تزوجت أمي رجلاً آخر .. كنت أعرف أنه رجل آخر احتل مكاني أنا .. وليس مكان أبي .. فأنا لا أعرف أبي الذي مات قبل أن أولد (...) وركنت لأيام وليال في بيت جدتي .. أقضي الليل أفكر في أمي (...) صارت كالغريبة وصرت انظر إليها على أساس أنها لم تعد تخصني .. وليس هناك ما يربطني بها .. لكن الليالي تتابع وتامتألت بالدموع والألم والضيق .. ومشاعر أخرى ما كنت لأدرك كنهها وأنا في تلك السن الصغيرة"<sup>(2)</sup>، "ذلك الرجل .. فجأة رحل .. مات .. ترك أمي والصغار .. ومشاعري في تلك الظروف ما كنت أذكر منها إلا شعوراً واحداً هو أنني سأعود للنوم مع أمي .. فالذي احتل مكاني اختفى .. مات .. وعرفت متعة الموت في ذلك اليوم الفاصل البعيد منذ أربعين عاماً .. متعة أن يختفي إنسان يستولي على كل ما عندك وأحب ما عندك .. أمك"<sup>(3)</sup>، بينت هذه المرحلة إحساس الشخصية بمشاعر الأسى والحزن لفقدان حضن الأم وحنانها في هذه السن المبكرة، ويتواصل السرد يظهر الإحساس بالألفة والسعادة لوجود الأم وقربها "بقي البيت لأمي ولي .. لوحدنا .. وعندما اضطررنا للانتقال من

---

(1) القيادي، شريفة. "مئة قصة قصيرة"، ص 305.

(2) المصدر نفسه، ص 307.

(3) المصدر السابق، ص 308.

المنطقة القديمة اشترينا بيتاً صغيراً مناسباً لنا لا وجود لفكرة تكوين أسرة فيه .. صغير جداً،  
ومناسب لامرأة عجوز وابنها الذي اكتهل"<sup>(1)</sup>.

تناول رسم الشخصية في بعدها النفسي تفاصيل الأحاسيس المتبادلة بين الشعور بفقدان  
الأم والحرمان منها؛ ثم العودة إليها والحرص على ملازمتها، وعدم البعد عنها ثانية.  
وفي ذات السياق كان البعد الاجتماعي، فعلاقة الشخصية بالأخوة مردها تحمل المسؤولية  
مع الأم مذ كان الأخوة صغاراً ولا عائل لهم "تركت المدرسة مبكراً .. وعملت في كل مجال .. كل  
المجالات تقريباً خضتها..(..). وأنا رب العائلة الذي يعتمد عليه الجميع"<sup>(2)</sup>.

تجلى البعد النفسي في ظهور الشخصية في حالة تصادم بالواقع الذي أدى إلى الشعور  
بالحزن والإحباط وفقدان الأمل من كل شيء "أنا انتهيت (...). إذ يقبع في أعماقي شعور يقول لا  
يجب أن تتأخر عن اللحاق بأمك والرحيل أنت الآخر .. إذ يطفو على السطح إحساس يقول إن  
وجودي كان وجوداً مرتبطاً بأمي وعندما رحلت أمي .. صار لزاماً علي أن أرحل أيضاً"<sup>(3)</sup>.

جسدت الشخصية الرئيسية ببعديها النفسي والاجتماعي شخصية غلبت عليها مشاعر  
الحب والتفاني والحزن والأسى، عانت الحرمان في الصغر وعاودها في الكبر، فصارت شخصية  
معذبة ترى أن لا مفر من ذلك إلا بالموت واللاحق بالأم.

---

(1) شريفة القيادي، "مائة قصة قصيرة"، ص309.

(2) المصدر نفسه، ص308.

(3) المصدر نفسه، ص309.

عملت البنى السردية والنسج اللغوي على بلورة فكرة القصة وإيصالها، فالسارد الأنا يصف المعاناة والفقد والحزن بأسلوب قريب مباشر، مما يظهر الصدق في التعبير، ويتجسد ذلك أكثر في تيار الوعي "المونولوج الداخلي" "لقد انتهت القصة (... ) انتهى كل شيء (... ) أمي ماتت، هذا كل ما ارتسم في أعماقي، أمي ماتت وانتهى كل شيء"<sup>(1)</sup>.

بدأ السرد (narration) من هذه النقطة، نقطة حال الحزن والإحباط التي كانت عليها الشخصية وما يدور بداخل هذه الشخصية من تشتت وضياع؛ بين واقع صادم واسترجاع لأيام تناوبت فيها المشاعر بقدر تناوب الظروف والمواقف، كان السرد متابعاً للشخصية والمراحل التي مرت بها منذ الطفولة وحتى موت الأم، فبدأ وانتهى بتلك الحالة من الأسى والحزن، ما جعل القصة منطبعة بمشاعر الحرمان والحزن.

الوصف (description) كان فاعلاً في التعبير عن الحالة الشعورية للشخصية، يجسد ما تعانیه في داخلها "وانتابني شيء من الضيق .. كنت متألماً نعم .. منفعلاً نعم .. مستاء نعم .. وفي حاجة للإنفراد بنفسني بصورة لم أعهد لها من قبل"<sup>(2)</sup>، كما جسد الوصف صورة الاضطراب الداخلي للشخصية "أمي ماتت .. ارتسمت العبارة واضحة أمامي .. وانتهى بموتها كل شيء .. ولكن هل حقا انتهى كل شيء؟ .. هل الذي في أعماقي انتهى .. أم أنني واهم..؟"<sup>(3)</sup> ويلخص الوصف الحالة الشعورية مع قرب انتهاء السرد "غرقت في تفكير عميق .. لقد ذهبت أمي ..

---

(1) شريفة القيادي، "منة قصة قصيرة"، ص305.

(2) المصدر نفسه، ص307.

(3) المصدر نفسه، ص307.

رحلت .. ماتت .. وانتهى كل شيء .. انتهت حياتي وآمالي وطموحاتي وانتهيت نتيجة لذلك ..  
أنا<sup>(1)</sup>.

الحوار (dialogue) كان محدوداً جداً، وتركز في وصف الحالة التي كانت عليها الأم قبل موتها، كانت جملاً متبادلة بين الأخوات وهن يصفن حال الأم من المرض والألم في أيامها الأخيرة، فعمل الحوار بذلك على إظهار حالة التأثر والأسى لدى الشخصيات وخاصة الشخصية الرئيسية ما ضاعف من حالة التعاطف والألم، وانهمار الدموع التي كانت متحجرة قبل الحوار "هزرت رأسي .. وقد بدأت تتدحرج دموع حزى على خدي دموع انسكبت متتالية .. تمسح الأعماق .. أو بالأحرى تحاول أن تمسح الأعماق .. وتحول بكائي إلى نشيج حاولت كتفه إلا أنني لم أستطع كيف أستطيع ذلك خاصة وأن التي ماتت هي أمي"<sup>(2)</sup>.

عبرت اللغة عن الحالة النفسية للشخصية، فقد غلب عليها طابع الحزن والتعبير المفعم بالمشاعر الإنسانية المتألّمة في لحظات الحرمان والفرق، كذلك في حالة الحب وتعلق الشخصية بالأم وعمق هذا الحب والتعلق وأثره على الشخصية منذ الصغر وبداية حياتها، وكانت لغة مباشرة واضحة لا تكلف فيها، فصيحة في الحوار كما في السرد ما عدا بعض المسميات القليلة باللهجة العامية؛ والتي تشير - الكاتبة - إلى معناها في الهامش لتوضيحها؛ مثل "القيطون" ورد ذكره للتوضيح "السردق".

شكل الفضاء المكاني عنصر تعبير عن الشخصية والحدث، فقد أشار السرد في البداية إلى معالم الحزن من خلال المكان "عندما درت زاوية المبنى القائم في أول شارعنا حيث اسكن طالعني المنظر الذي لا تخطئه العين، "القيطون" الزيتي الداكن وقد نصب تماماً أمام مدخل

(1) شريفة القيادي، "مئة قصة قصيرة"، ص309.

(2) المصدر نفسه، ص307.

بيتنا"<sup>(1)</sup>، وفي ذلك دلالة عند خالد إلى تحول البيت الذي يعيشان فيه إلى منظر بيت للحزن والعزاء، كذلك عبر المكان عن الشعور بالوحدة، والمعاناة الذاتية من خلال المشهد الدائر في حجرة "خالد" مضين بي إلى المدخل .. وقدنني إلى حجرتي الخاصة وجلست على طرف سريري أحرق في سجادتي (...). تسربت أخواتي من الحجرة وظللت وحدي .. أبكي بدون أن أتحول من مكاني .. ظللت جالسا .. أحرق في اللاشيء"<sup>(2)</sup>، وكأن المكان هنا يجسد حالة الوحدة والضياع التي ألمت بالشخصية بعد فقدان الأم.

جرى سرد الحدث في الزمن الماضي، وحدده السارد في صباح اليوم ذاته، إلا أنه جرى استرجاع زمني، عاد بالشخصية إلى سنوات الطفولة الأولى، وقد أسهم الاسترجاع في تبئنة السرد، بينما تخلل السرد تقنية الحذف (ellipsis) لبعض التفاصيل فكان عاملاً في التسريع من جانب آخر، فالحذف "يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام"<sup>(3)</sup>.

انطبعت القصة في مجملها بالطابع الرومانسي؛ من حيث عدم الالتزام بتدرج الحدث وخصوصيته وجعله مرتبطاً بالشخصية، كذلك في رسم الشخصية وتحديد معالم الحزن عليها وتقديمها في صورة مأسوية وجدانية يغلب عليها الصدمة والحزن والتشاؤم، والضياع بين الصراع والاضطراب الداخلي، واليأس والإحباط، كذلك اللغة الرومانسية المعبرة عن مشاعر الحزن والآلام العفوية التي لا يظهر فيها تصنع ولا افتعال، والحوار الموجز، وبالتالي ظهور وحدة انطباع بقصة رومانسية لحالة إنسانية تعاني الحزن والفقد والحرمان.

(1) شريفة القيادي، "منة قصة قصيرة"، ص305.

(2) المصدر نفسه، ص307.

(3) حسن بحر اوي، "بنية الشكل الروائي"، بيروت: المركز الثقافي، ط 1، 1990، ص156.



ترى الباحثة من خلال النماذج السابقة من مجموعات قصصية لقاصات ليبيات، أن هذه القصص قد اتسمت بسمات الاتجاه الرومانسي، يتجسد ذلك في التركيز على الحالات الشعورية للشخصيات، وتقديمها على ترتيب الحدث وتطوراتها، كذلك في التقنيات السردية، من سرد، ووصف، وحوار، وفي اللغة التعبيرية والتصوير اللغوي، وتضافر كل تلك التقنيات لإبراز المشاعر الذاتية، والعواطف الإنسانية، ورهافة الأحاسيس، وسيطرتها على الذات الشخصية، والألم والمعاناة من الحاضر، واللجوء إلى الأمل في المستقبل.

## **الفصل الثالث**

### **الاتجاه الواقعي**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## تمهيد:

ظهر مصطلح "الواقعية" (realisme) في وقت مبكر في سياق فلسفي؛ ثم ظل مشوباً بالخط وعدم التحديد رداً من الزمن، وقد كان الكتاب الألمان من السابقين في تطبيق هذا المصطلح على الأدب، كان ذلك في البدايات البسيطة البعيدة عن التحديد، وظل المصطلح كذلك حتى (1857) حين ظهرت في فرنسا مجموعة من المقالات الأدبية، تحمل اسم "الواقعية" للكاتب "شامفلوري" (champfory)، حيث تبلورت في هذه الكتابات النقدية المبادئ الأولى للواقعية، وأهمها أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلاً دقيقاً للعالم الواقعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة، والتحليل المرهف، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف، والنزعات الشخصية، ومن هنا فعلى الروائي أن يحد من تدخل خياله إلى أقصى درجة ممكنة، فيكون مثله الأعلى نوعاً من اختزال مقاصد شخصياته، وسلسلة من الصور لمظاهرم المتنوعة، ومن الأفضل أن يتوجه الروائي إلى الشعب؛ لأن الشعب المحرر من كل حكم مسبق يستطيع أن يحسن في تذوق الواقعية أكثر من المتشربين بالتقاليد والعادات والنقاد الذين تغدوا بالتقاليد الأدبية<sup>(1)</sup>.

حصل بعد ذلك تجديد للواقعية بنزولها إلى الطبقات الشعبية الدنيا التي كانت محرومة من حقها الطبيعي في الوجود الأدبي، أما الطبقات الراقية فهي التي كانت تحتكر هذا الوجود من قبل وليست بحاجة إلى من يؤكد، وبذلك فإن ما كان في البداية كلمة عامة؛ أصبح مصطلحاً دقيقاً وشعاراً لمجموعة من الكتاب الكبار من أمثال ستندال (stendhal) وبلزاك (honoré de balzac).

(1) ينظر: صلاح فضل، "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص 11-13.

حدث نوع من الاتفاق الجماعي حول الخصائص الأساسية للواقعية، وقد عدت مقدمة المجموعة القصصية "الكوميديا البشرية" (\*) (the human comedy) التي كتبها "بلزاك" الصادرة عام (1842) التي أذاع فيها مصطلح (milieu) أي البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة في الأدب، وعد ذلك بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي، وقد غير "بلزاك" مركز الثقل ونقله من المسرح إلى القصة، ومن الخيال إلى الملاحظة، وقد تولى من بعده فلوبيير (gustave Flaubert) مقاومة الإفراط في العناية بالمضمون الاجتماعي للأدب على حساب غيره، لا بالغض من شأنه؛ وإنما بالاهتمام الواعي بالشكل في نفس الوقت للوصول إلى لون من التوازن الأدبي الضروري<sup>(1)</sup> فالواقعية هي المذهب الأدبي الذي خلف في النثر المذهب الرومانتيكي وخالف قواعده المثالية وخيالاته وإيحاءاته، وهي ترفض أن يحول الواقع الاجتماعي إلى مثال فعصر الواقعية هو عصر البحث في الواقع وصراعاته الموضوعية<sup>(2)</sup>.

انتقلت الواقعية بعد فرنسا إلى سائر الأقطار الأوروبية وأمريكا، وروسيا التي كانت تعني فيها مجرد التحليل والنقد، وكثيراً ما يختلط لدى الكُتّاب - خاصة في العالم العربي - مصطلح الواقعية بكلمة أخرى لازمتها في بداية الأمر، ولم تتميز عنه تماماً إلا من خلال بعض الدراسات الأدبية الحديثة نسبياً، وهي كلمة الطبيعية، التي كانت بدورها تعبيراً فلسفياً قديماً، ثم طبقت بعد ذلك في مجال الأدب في فرنسا على وجه الخصوص واتخذت معنى الالتزام الحرفي الأمين بالطبيعة، وقد ظل هذا الخلط حتى الربع الأول من القرن العشرين، إلى أن نشر الناقد "بير مانتينييو" كتابين هامين؛ أولهما عام (1913) بعنوان "القصة الواقعية"، والثاني عام (1923) بعنوان "الطبيعة

---

(\*) الكوميديا الإنسانية أو البشرية جُمع فيها ما يقرب من مئة رواية وقصة كتبها "بلزاك" عن أنواع شتى من الناس وصف فيها المجتمع وصور أهدافهم وتفاعلاتهم.

(1) ينظر: صلاح فضل، "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، ص 15-16.

(2) على جواد طاهر، "الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي"، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1983، ص 28.

الفرنسية" وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين؛ فالطبيعة مبدأ "زولا" (emile zola) وتقتضي عرضاً علمياً للأدب وفلسفة مادية محددة، أما الواقعية؛ فهي ذلك التيار الزاخر الذي

يجرف في مساره كثير من الإيديولوجيات والفلسفات.

وقد ارتبط ازدهار الواقعية الفرنسية بعاملين أساسيين:

- تطور جنس القصة في الأدب الأوربي الحديث.

- طبيعة التركيب الفكري والوجداني للشعب الفرنسي.

ومن ناحية أخرى فإن الأدب الفرنسي قد عني بالفرد المنعزل، بالقدر نفسه الذي اهتم فيه

بالمجتمع كوحدة متكاملة وبمشكلة حفظ التوازن بينهما .

بيد أننا لا ينبغي أن نغمت الآداب الأخرى التي لعبت دوراً هاماً في نشأة الأدب الواقعي

حقها؛ لا باعتباره مذهباً متميزاً تبلورت مبادئه في القرن التاسع عشر، وإنما بخلق النموذج الواقعي

في القصة قبل أن تتحدد ملامحه في النقد، وخاصة الأدب الأسباني؛ الذي يعترف كثير من النقاد

الآن بدوره الرائد في هذا الصدد<sup>(1)</sup>.

-1-

تشتق الواقعية (realism) من كلمة الواقع وهي مثلها مثل كلمة الحقيقة أو الطبيعة أو

الحياة؛ مشحونة بمعان كثيرة سواء على المستوى الفلسفي، أم الاستعمال العادي، ويدل تاريخ الفكر

والأدب على أن كل الفنون في الماضي كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع، ومن هنا لا يمكن لأي

تعريف سريع قاطع للواقعية أن يللم أطرافها، ولهذا لا بد من ملاحظة السياق الذي ترد فيه<sup>(2)</sup>.

(1) ينظر : صلاح فضل، "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، ص 22-23.

(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 33-34.

"لعل أهم خصائص الواقعية في تصوري هي قدرتها الفذة على التحول من المذهب إلى المنهج، فلم تعد مجرد مجموعة من المبادئ التي مهما بلغت من العمق الموضوعي لا مفر من أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة، والتي لا بد أن يأتي اليوم الذي يتعين فيه أن تفسح الطريق لغيرها من المبادئ الجديدة، وإنما أصبحت منهجا حرا في الإبداع الفني والأدبي لا يقيد من حريته التزامه الدائم بتجسيم الواقع"<sup>(1)</sup>، والاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للنظرية الواقعية في الأدب، كما أنه بكل ما أسفر عنه من حصاد منهجي، وأيديولوجي هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك، وبالرغم من أن هذا النقد الاجتماعي عموما تمتد جذوره إلى عصر النهضة عندما شبت معركة القديم والحديث؛ وتركت فيما صهرته من أفكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بإنتاجه الأدبي الخاص المنبثق من ظروفه التاريخية، والاجتماعية؛ بالرغم من ذلك؛ إلا أنه عقب الثورة الفرنسية تبلورت هذه الفكرة في كلمة جامعة "إن الأدب هو التعبير عن المجتمع؛ كما أن الكلام هو التعبير عن الإنسان"، كانت الواقعية تاريخيا حركة جديدة من القرن التاسع عشر وأدت إلى القضاء على كثير من المعتقدات الأدبية القديمة، وأبرزت الوسائل الفنية الجديدة، كما أسرعت في توجيه فن القصة على وجه الخصوص إلى ارتياد آفاق جديدة مرنة<sup>(2)</sup> وعملت على تقديم الحياة وتصويرها بكل صدق وأمانة كما هي موجودة واقعة، بعيدة عن الزيف والخيال والمثالية والعاطفية والرومانسية، وهي إعادة خلق حقيقة الحياة خلقا فنيا بالصفات الواقعية الحقيقية<sup>(3)</sup>.

---

(1) صلاح فضل، "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، ص 6.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 25-31.

(3) ينظر: نواف نصار، "المعجم الأدبي"، عمان: دار ورد للنشر والتوزيع، 2007، ص 225.

شكّل الاتجاه الواقعي حضوراً لافتاً في القصة الليبية القصيرة بشكل عام؛ وعند القاصات الليبيات بشكل خاص، وبالنظر إلى الجوانب الاجتماعية التي كانت تعرض من خلال هذا الاتجاه فقد "زخرت الكتابات النسائية، وخاصة القصة القصيرة؛ بالحديث عن القضايا الاجتماعية، (...) فنظرة عامة على نتاج المرأة القصصي، نجد أنه قد حمل هموم المرأة ومعاناتها فعمل على تصوير الواقع، وإبراز مواطن الخلل في التركيبة الاجتماعية، وكل الهموم الاجتماعية عاشتها المرأة المبدعة، فعبرت عنها وضمنتها رؤاها"<sup>(1)</sup>، ومن خلال بعضٍ من النماذج القصصية ستعمل الباحثة على تبين السمات الواقعية؛ عبر مراحل الكتابات القصصية النسائية في "ليبيا".

---

(<sup>1</sup>) ينظر: فوزي الحداد، "دراسات نقدية في القصة الليبية"، المؤسسة العامة للثقافة، ط 1، طرابلس، 2010، ص72-74.

## بنت الحاضرة

قصة من قصص الكاتبة "زعيمة الباروني" من مجموعتها "القصص القومي" وقد سبق وأن تناولت الباحثة قصة "وشاح الشجاعة" من هذه المجموعة في دراسة الاتجاه "التقليدي" أما في هذه القصة فسيتم تتبع سمات الاتجاه الواقعي.

قصة عائلة السيد حميدة الذي رزق بأولاد بعد سنوات طويلة من زواجه بالسيدة فخرية وعاشت العائلة في استقرار وسعادة في مدينة طرابلس إلى أن بدأ الغزو الإيطالي على "ليبيا" فهُجرت العائلة كما هُجرت باقي العائلات، وما بين قصف البوارج الإيطالية، وساحات الجهاد أستشهد أفراد هذه العائلة، وبقي السيد حميدة وحيداً، وانضم بعد ذلك إلى صفوف المجاهدين للدفاع عن الوطن.

-1-

ينطلق الحدث (action) بتوقف قصف البوارج الإيطالية للسواحل الليبية مع اقتراب الليل وخروج العائلات على الخيل والجمال تحت قصف القنابل إلى أماكن لا يصل إليها ذلك القصف، حيث أخرج السيد حميدة وابنه، زوجته وابنته التي ترملت وتيتم صغيرها، مع الضربات الأولى لقنابل البوارج الإيطالية، أما السيدة فخرية فكانت - على الرغم من حال التعب التي كانت عليها - متمسكة بلوحتها القريبة إلى نفسها، والتي طرزتها بيديها قبل سنوات طويلة، وترى فيها فألاً وشعاراً طيباً في حياتها، لوحة طرزت فيها الآية القرآنية ﴿نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ﴾<sup>(1)</sup>، ويتصل الحدث وتصل العائلة إلى مكان نزلوا فيه بشكل مؤقت، وقد أحست السيدة فخرية بتعب شديد فحملها ابنها

---

(1) الصف، آية: 13



وساعدها في الوصول إلى حيث تستريح، وهو يعلمها بأنه سينضم إلى المجاهدين فشجعتة على ذلك ودعت له، ولمن معه من المجاهدين بالنصر على الأعداء؛ أو الظفر بالشهادة في سبيل الوطن، ويتطور الحدث في عقده (complex) ففي ذات الأثناء سمعت صوت ابنتها مفزوعة تنادي عليهم لتخليص اللوحة من تحت أقدام الجمل، بعد أن أخذتها منها لتريحها من عبء حملها، وهي تعرف مبلغ تعلق أمها بهذه اللوحة، إلا أنهم لم يتمكنوا من انقاد اللوحة، وقد تهشم زجاجها وانغرست في التراب، وتمزقت معها قطعة القماش المطرزة بأية النصر، بكت الأم لفقدها الشعار؛ فقد أحست أن ذلك يعني ابتعاد النصر، وقسوة المعاناة التي ستكون مع العدو، وبدأت معركة "الهاني" وكان ابنهما الشاب الصغير "رفيق" في صفوف المجاهدين، و في ذروة الأحداث وعقدتها، وبعد انتهاء المعركة يأتي أحد أصدقاء الشيخ حميدة ليبلغه باستشهاد ابنه، في ذات اليوم الذي دفن فيه زوجته السيدة فخرية وابنته كذلك، وبقي الشيخ حميدة وحيدا بعد موت زوجته وأبنائه، وواجه الشيخ الأمر بشجاعة وصلابة، وتصل القصة نهايتها بقرار السيد حميدة الانضمام إلى صفوف المجاهدين.

ظهرت واقعية الحدث في الحدث الناجز الذي سرده السارد من خلال استرجاع السيدة فخرية والذي بدت فيه سعادة الأسرة، وانسجامها وحال التوافق بينها منذ بداية تكوينها، كما تظهر الواقعية في تحديد أحداث القصة مع إحدى الأسر من الطبقة الوسطى في المجتمع "الطرابلسي" في ضاحية "المنشية" وعرض صورة واقعية من خلالها للعادات الاجتماعية آنذاك؛ من حيث مكونات هذه الطبقة، والمناسبات الاجتماعية والملبس والمأكل والمسكن، إلى أن بدأ الغزو الإيطالي على ليبيا وتحديدا على طرابلس، فكانت الواقعية في الشكل البائس الذي تحولت إليه حال هذه الأسرة كما هي حال كل "الليبيين" آنذاك، وفي المعاناة التي مروا بها عند تهجيرهم، ووصولهم إلى منطقة "جنزور" وتتجلى الواقعية في رمزية اللوحة التي كانت معلقة في صدر البيت، والتي طرقتها السيدة

فخرية منذ زمن طويل؛ ورفض السيد حميدة بيعها والتفريط فيها، وهى تمثل الفأل الحسن للسيدة فخرية منذ بداية القصة إلى أن تحطمت، والرمزية التي ظهرت في دفن السيدة فخرية لهذه القطعة المطرزة من القماش بعد تهشم لوحاتها، فإنها ترمز إلى بقاء هذا الشعار مندمجا مع تراب الأرض ليبشر بالنصر ولو بعد حين، كذلك الواقعية في وقوع معركة "الهاني" الشهيرة في طرابلس.

## -2-

قدمت زعيمة الباروني من خلال رسم ملامح الشخصيتين المحوريتين؛ نموذجين من الواقع الاجتماعي، تجسدت من خلال ردود أفعال هاتين الشخصيتين، ومواقفهما الاجتماعية، وهيئتهما والشخصية النموذجية عند روائي الأدب الحديث تعني بدراسة الإنسان في القصة بوصفه نموذجا لطبقة من الطبقات الاجتماعية أو لجيل من الأجيال، وفيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ومثلها<sup>(1)</sup>، ذلك أن "المقام الأساسي والفيصل الجوهري في التصور الواقعي للأدب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع في مجال الخصائص والمواقف مع العنصر الفردي بالعنصر النوعي بطريقة عضوية، ولذلك يصبح نموذجا لا لطابعه المتوسط ولا لطابعه الفردي البحث مهما كان معمقا بطبيعة الأمر، وإنما بالأحرى لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة إنسانياً واجتماعياً بطريقة جوهرية؛ لأنه يمثل هذه اللحظات في أقصى فورانها، وفي أشد حالات تحقق إمكاناتها"<sup>(2)</sup> كان نموذج السيد حميدة ابن العائلة الكريمة من الطبقة "الطرابلسية" الوسطى، رب الأسرة المرتبط بأسرته حبا وحنانا، بهيئة "الليبية" في اللباس، والعادات، وقوة الشخصية، والكرم والترابط الاجتماعي، والشعور بالانتماء والوطنية الذي تجسد في نهاية القصة بانضمام السيد حميدة إلى ساحات الجهاد على الرغم من كبر سنه.

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث"، بيروت، دار العودة، دار الثقافة، 1073، ص 506.

(2) صلاح فضل، "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، ص 158.

أما نموذج السيدة فخرية المنتمية إلى الطبقة الوسطى كذلك؛ فقد تميزت برقي المعاملة مع الزوج والأهل، والهيئة "الليبية الأنيقة"، والمستوى العلمي والثقافي المتميز في ذلك الوقت، والإحساس بالوطن والخوف عليه من كل عدو، يتجسد ذلك في رفضها لكل ما هو غير عربي من أثاث ومتاع لبيتها، وبشعارها الذي طرزته بيديها واحتفاظها به، حتى بعد تحطمه، وتقديم الوطن على الولد.

وقد ظهرت هذه الملاح الواقعية عبر وصف السارد للشخصيات وأفعالها، وعبر الحوار الدائر بينهما، ومع الآخرين.

وكانت هاتان الشخصيتان هما محور دوران القصة، ومحط الاهتمام برسم ملامحهما بأسلوب واقعي، في عاداتهما، ولباسهما، وسكنهما.

- 3 -

اتسم السرد (narration) على لسان السارد ال "هو" بالإطناب والتفصيل ولعل مرد ذلك إلى أن الكاتبة بدأت السرد من خلال "استرجاع" (analepsis) السيدة فخرية عند بداية قصف البوارج وخروج العائلات من بيوتها، حين رجعت بها ذاكرتها إلى تلك الأيام السعيدة عند انتقالهم إلى بيتهم الجديد في منطقة "المنشية" أكبر أحياء مدينة "طرابلس"، بعد مولد طفلتهم الأولى "الزهراء" ومظاهر البهجة والفرح المصاحبة للحفلات والولائم التي أقيمت بهذه المناسبة، كذلك كان "الوصف" (description) موظفا لبيان أحوال الشخصيات، وهيئاتها، ووصف الأحداث، وصفا يكاد يجعل ما يصفه السارد مجسداً في صورة ترى مرأى العين، يؤكد صدق تشابهه مع الواقع وصحة الأحداث والشخوص والتفاصيل الدقيقة في الملابس والحركات حتى أنه يمكن مع هذا الوصف العودة إلى تلك الأيام والتواريخ القديمة بأدق تفاصيلها، فكان الوصف بذلك معبراً عن نظام

الحياة وتنسيقها واستقرار الشخصيات فيها، ما جعله يشكل حضوراً لافتاً في السرد، كما شكل الحوار (dialogue) بين الشخصيات عنصراً فاعلاً في إظهار الصورة الكاملة للشخصيات مع الوصف، حيث عبر عن انفعال الشخصيات في حال الفرح والحزن، بشكل واقعي ودون مبالغة، وقد مثل أيضاً حضوراً مناسباً في السرد بحيث توزع بين أجزاء السرد، واتسم بالإيجاز وكشف الخصائص الفكرية والنفسية للشخصيات، وانفعالاتها بحسب المواقف والأحداث، أما اللغة فكانت لغة مباشرة معبرة وفصحى في الحوار، خالية من المحسنات والزخرفة، في سرد الأحداث، أما في الاستهلال ومن خلال السرد في "الاسترجاع" فقد ظهر عليها أسلوب الشعرية والتنميق، مما قربها للغة الرومانسية؛ فكانت أقرب للأسلوب الجامع بين الرومانسية والواقعية، ولعل مرد ذلك يعود لما تميزت به تلك المرحلة من حياة الأسرة؛ من سعادة واستقرار، أما الأسلوب التعبيري، فكان موافقاً لما يرمي السارد إلى إظهاره، في الصور السعيدة أو الحزينة، بأسلوب يجعلها أقرب للواقعية.

ومثل المكان والزمان عنصرين فاعلين في واقعية هذا النص القصصي؛ فقد حددت الكاتبة الفترة الزمنية بين فترة الاسترجاع التي تعود إلى ما بين الحكم العثماني، والغزو الإيطالي وصولاً بالأحداث إلى معركة "الهاني" التي وقعت في طرابلس إبان الغزو الإيطالي، أما زمن السرد فأستهل بالاسترجاع، الذي حاز على جزء كبير في بداية السرد، وهذا ما جعل السرد يتسم بالطول، كما أسهم الوصف والحوار كذلك في طول الزمن السردية.

تنوع المكان الذي جرت فيه أحداث القصة فكان في أول السرد منزل الأسرة في "ضاحية المنشية" إحدى ضواحي مدينة "طرابلس" وقد عمل السرد والوصف على تشكيل صورة هذا البيت بإسهاب وتفصيل، ما عمل على إظهار جماليات المكان، ودلالته على الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الأسرة، كما أظهر وصف المكان حياة الاستقرار المادي التي تعيشها الأسرة، ثم انتقال الأحداث مكانياً إلى منطقة "جنزور" بعد تهجير السكان نتيجة لقصف البوارج الإيطالية.

تري الباحثة أن هذه القصة اتسمت بسمات الاتجاه الواقعي في أغلب "البنى السردية" ففي الحدث تمثلت الواقعية في حياة الاستقرار والسعادة التي تحياها أسرة تنعم بوضع مادي ميسور ويعيش أفرادها في تواد وألفة، وابتهاج أفراد هذه الأسرة بقدوم أول مولود، والانتقال إلى سكن يمثل الاستقرار والرفاهية، ومدى تعلق الأسرة وفرحها بكل ذلك، ثم في حالة الذعر والارتباك، والتهجير التي صاحبت الغزو الإيطالي، ومعاناة هذه الأسرة التي تمثل معاناة شعب بأكمله، كما تظهر واقعية الحدث في المفارقة بين حياة الأسرة في الزمن الماضي عبر تقنية الاسترجاع، والحال التي صارت عليها هذه الأسرة، وإظهار الجوانب النفسية للشخصيات في الحالين، كذلك تمثل الاتجاه الواقعي في الوصف والحوار، بإبراز عدة جوانب من الحياة الاجتماعية في المجتمع "الليبي" وفي العادات والتقاليد، كما تجسدت في أسلوب الحوار بين الشخصيات، في حالة الانسجام والألفة بين الشخصيات في بداية السرد، ثم في حالة التعاطف والإيثار فيما بينها في حالة الحرب، كما تجلت الواقعية في ظهور الرمز المتمثل في اللوحة التي طرزت عليها بالخط الكوفي الآية القرآنية " نصر من الله وفتح قريب" والتي حظيت باهتمام الشخصيات ومثلت لها الشعار والأمل الذي وإن تكسر وتهشم؛ إلا أن دفنه في التراب يعني بقاءه ملتحمًا ممتزجًا بتراب الوطن.

## فتاة غير عادية

قصة من مجموعة "رجال ونساء" (\*) إحدى المجموعات القصصية للكاتبة مرضية النعاس

الصادرة في تسعينيات القرن الماضي.

قصة فتاة جامعية كثيرة القراءة والاطلاع، تهتم بالنقاش في كافة القضايا وخاصة التي تتصل بالمرأة، كالحرية، والمساواة، وترى في غلاء المهور امتهان للمرأة، يجعلها سلعة في المجتمع تباع وتشتري، عرفت زينب بتعصبها لتلك الآراء، وحدة النقاش، وكثرة الجدل في هذه الأمور، وأنها لن تفكر بالزواج إلى أن يفتتخ الآباء بأن بناتهم لسن سلعا للبيع، ويتقدم مصطفى الشاب المتعلم المستقيم، الواعي، لخطبتها، غير أنه لا يملك القدرة على تقديم مهر كبير، وهو يعلم رأي زينب ورفضها لمبدأ الزواج بالمهر الذي يمثل البيع والشراء ويجعل من الفتاة سلعة، وهو معجب بأرائها تلك، ويرفضها للعادات الاجتماعية المتوارثة، وافق والدها الذي أثقل كاهله تكاليف زواج ابنه البكر من قبل؛ ولم يبق له شيئاً، فاقسم ألا يشترط مهراً لمن يتزوج من بناته، حتى لا يتقل عليه وقد وجد في مصطفى الشاب المثالي الذي سيسعد ابنته، ووافقت الأم كذلك لاقتناعها بصواب رأي زوجها، إلا أن زينب رفضت الزواج بهذا الشاب، لا لشيء يعيبه؛ بل لأنه لا يملك القدرة على تقديم مهر يليق بها، فقد رأت أنها فتاة متعلمة، ومثقفة، ومتميزة، وأن هذا الزواج سيكون مثله مثل غيره من الزيجات، فلا أقل من أن يقدم لها مهراً غير عادي؛ لإنسانة متفردة وغير عادية.

-1-

مهدت مرضية النعاس للحدث (action) الرئيس بالتعريف بالشخصيات ومواقفها،

وبأحداث أخرى جانبية، مكونة بذلك الفكرة الأساسية التي تتضمنها القصة، ثم يأتي الحدث المرتبط

---

(\*) مرضية النعاس، رجال ونساء، مصراته: الدار الجماهيرية، 1993.

ارتباطاً وثيقاً بكل ما سبقه من تمهيد، حيث تبدأ القصة من أن زينب محور القصة وعنوانها؛ فتاة لها مواقف وآراء لا تحيد عنها، حتى عرفت بنقاشاتها الحادة حولها، وبدفاعها المستميت عن هذه المواقف عن حرية المرأة ومساواتها بالرجل، لذلك فإن المهر عندها يجسد استعباد المرأة وعرضها في سوق النخاسة، وأنه غالباً ما يؤدي إلى فشل الحياة الزوجية والأمثلة على ذلك كثيرة في المجتمع، وأنها لن تقبل بالزواج ما لم يفتتح الآباء بأن بناتهم لسن سلماً تباع وتشتري، والدا زينب أناس بسطاء من الطبقة المتوسطة في المجتمع، ولكن تزويج ابنهم البكر أخذ كل ما وفره الوالد في حياته، واقسم منذ ذلك اليوم على تزويج ابنتيه بمهر رمزي لا يسبب لدافعه الثقل والضيق الذي مر به، كان ذلك ما قبل الحدث ، وينطلق الحدث (action) عندما يتقدم مصطفى الشاب المستقيم، المتعلم، الواعي، لخطبة زينب لما أعجبه من آرائها وثقافتها، ومواقفها الراضية للتقاليد الموروثة، إلا أن مصطفى لا يملك المال الذي يقدمه لمن سيرتبط بها، وافق والد زينب لما رآه في هذا الشاب من صفات تضمن سعادة ابنته بصرف النظر عن جيبه، ثم إنه لا يعرض ابنته للبيع كما تباع باقي الأشياء، ووافقت الأم لتقتها التامة أن الأب لا يقدم على أمر إلا وفيه صالح الجميع، وعندما عرض الأمر على زينب تفاجأ الجميع! فقد رفضت الزواج من مصطفى بسبب رفضها ليس في شيء من صفاته التي كانت دائماً ترى أنها الصفات التي يقوم عليها الاختيار والزواج الصحيح، ولكنها رفضته لأنه لا يستطيع أن يقدم لها مهراً كبيراً، ويتفاجأ مصطفى بموقفها الذي نقضت به حواراتها ومناقشاتهما، وأعلمته أنها إذا قبلت الزواج به بهذا الشكل المناقض لآرائها- أي بهذا الشكل التقليدي- فإن عزاءها الوحيد أن يقدم لها مهراً كبيراً يليق بفتاة متفردة مثلها، فهي متعلمة، ومتقفة، وكثيرة الاطلاع، وواثقة بنفسها، وغير عادية، فلا أقل من أن تتميز بمهر غير عادي، وبدل أن يصدم بها مصطفى؛ رأى أنها هي من صدمت بنفسها وخسرت محافل النقاش والحوار، كما خسرت ما كانت تعده تفردا يكسبها ثقة وانبهارا بنفسها؛ لأن فعلها خالف أقوالها وآراءها، وبهذا فإن الحدث

جاء ليكمل فكرة القصة التي تقوم على أن الأفكار والآراء، غالباً ما تغطي عليها ترسبات المجتمع، وتؤثر فيها العادات والتقاليد، وتتحول تلك الأفكار والآراء؛ إلى شعارات دون تطبيق.

وترى الباحثة أن سمات الاتجاه الواقعي في الحدث تمثلت بداية في الأحداث الجانبية التي سبقت الحدث الرئيس، بما في ذلك عودة السارد إلى الطريقة "التقليدية" التي تزوج بها والدا زينب فهي طريقة الزواج في تلك الفترة الزمنية القديمة، كذلك في قضية غلاء المهور التي عانى منها أفراد المجتمع وقتاً طويلاً، وهذا التعدد في الأحداث يعطي القصة سمة واقعية تمثل مناخاً موضوعياً متكاملًا، أما ما يخص الحدث فإن موقف زينب والصراعات التي تخوضها في محيطها الاجتماعي بالحوار والنقاش، هو موقف موجود ومتكرر في المجتمع، ويظهر الأثر الواقعي في نهاية الحدث، عندما رفضت زينب الزواج بهذا الشاب الفقير على عكس ما توحى به القصة من بدايتها، بأن زينب ستتزوج بالطريقة التي مافتتت تنادي بها، بزواج قائم على حسن الاختيار البعيد عن المظاهر المادية وتضخيم المهور، ولكنها خالفت ذلك التوقع، وناقضت كل أقوالها وشعاراتها، كما أن واقعية الحدث تظهر في إبراز العالم الداخلي لشخصية زينب، ولم يكن بناء الحدث على الترتيب التقليدي المتطور في حيكته إلى عقده؛ وإنما كان التركيز على الحدث أو الموقف الذي يجسد الفكرة والمغزى من العمل القصصي.

-2-

رسمت ملامح الشخصيات من خلال ردود الأفعال والمواقف الاجتماعية، فقدمت مرضية النعاس بذلك "شخصيات نموذجية" من المجتمع، ففي شخصية زينب يتمثل نموذج "الفتاة العصرية" المتمردة على العادات والتقاليد، فهي طالبة جامعية، تقرأ وتطلع كثيراً، وتفكر جيداً، وتميل إلى النقاش وتهتم بكافة القضايا، وخاصة ما يتصل منها بقضايا المرأة، والمساواة بين الرجل والمرأة



وحرية المرأة، وترفض غلاء المهور وترى أنه يتعارض وإنسانية المرأة؛ ويقدمها كأبي سلعة تباع وتشتري، عرفت بين زملائها ومعارفها بمعارك النقاش والحوار، وتقرن أقوالها بأمثلة لزيجات فشلت بسبب غلاء المهور، لكن هذه الفتاة العصرية، بعد كل تلك المواقف، تناقض أقوالها، وترفض من تقدم لخطبتها لأنه يعجز عن تقديم مهر عال يليق بفتاة بمواصفاتها، حيث أن " النموذج حين تتحقق شروطه لا بد من أن يكون موصولاً بحقائق إنسانية واجتماعية تتضافر - جنباً إلى جنب - مع الخصائص الذاتية، أو السمات الخاصة للشخصية الروائية وتتفاعل معها بما يحقق تمايز النموذج حتى يكون شخصية نامية بعيدة عن التسطیح والتتميط"<sup>(1)</sup>.

جسد والد زينب نموذج "الأب المثالي" الذي تزوج في سن مبكرة، على طريقة الزواج "التقليدي" في تلك الفترة، وعاش حياته يكذب ويشقى من أجل تربية أبنائه، ثم من أجل توفير ما يزوجه به وإنفاق كل ما وفره على مهر ابنه البكر، ما جعله يقسم على تزويج ابنتيه بمهر رمزي، حتى لا يكذب غيره ما تكبده هو من زواج ابنه، وافق على خطبة الشاب الذي تقدم لابنته زينب لأنه رأى فيه الصفات التي تضمن سعادة ابنته واستقرارها بغض النظر عن المال والمهر.

ومثلت أم زينب نموذج "الزوجة التقليدية"، فهي امرأة نصف متعلمة؛ أخرجها أهلها من المدرسة لتزويجها من والد زينب، تركت الكتابة والقراءة؛ وتفرغت لإنجاب الأطفال وتربيتهم، وافقت على خطبة مصطفى لزينب ليس إعجاباً بصفاته؛ ولكن لأن زوجها والد زينب وافق عليه، فهي تعتبر أن زوجها لا يقدم إلا على ما فيه صالح الجميع وخيرهم، وهي توافق في كل ما يرى ويقرر.

نموذج "الشباب العصري" تمثل في مصطفى المتعلم، الواعي، الذي يتصف بكل الخصال الكريمة، إلا أن وضعه المادي محدود، ولا يملك أن يقدم حياة ترف وغنى للفتاة التي سيرتبط بها،

---

(1) نبيل حداد، "الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات"، عمان: وزارة الثقافة، 2003، ص121.

لكنه يملك أن يحقق لها حياة الاستقرار، وتكوين أسرة سعيدة مترابطة، وكان معجباً بآراء زينب وثقافتها، ورفضها للتقاليد الموروثة في المجتمع، عندما رفضته، لم يحس بالصدمة بقدر ما أحس بأنها هي من صدمت نفسها حينها قال: "كانت تظن أنها إنسانة متفردة، وغير عادية تصدمها مواقف الآخرين في مواجهة طمح أعماقهم!! أما اليوم فإن ما طفحت به أعماقها يعتبر ضربة قاضية لن تشفى منها على المدى الطويل، وستفقدنا محافل النقاش والحوار إلى الأبد"<sup>(1)</sup>.

تري الباحثة أن هذه الشخصيات بأبعادها الاجتماعية، والنفسية، قد شكلت نماذج واقعية، يمكن تكرارها في المجتمع؛ تتأثر به، وتؤثر فيه، وهي على علاقة وثيقة به، وتتشرب أفكاره، فيتكون منها شخصيات رافضة لسلبياته تحاول التغيير ما أمكنها ذلك، يمثلها مصطفى ووالد زينب وأخرى متمردة تصرح بالرفض والتنديد، وفي أعماقها تعيش صراعات، ورواسب راسخة تطفو على السطح مع أول مواجهة حقيقية؛ وتمثلها زينب، ومنها ما تسلم القيادة، وتسير على الطريق التي رسمها لها الآخرون في المجتمع وبحسب عاداته وتقاليد، وبكل طواعية، ومرونة وتمثلها أم زينب.

### - 3 -

عملت البنى السردية على إبراز السمة الواقعية للسرد (narration) فانتسم أسلوب السرد على لسان السارد ال "هو" بالوضوح، والمباشرة، والتركيز، والإيجاز، وكان الوصف (description) واقعياً لا مبالغة فيه، كما أنه جاء بقدر محدود ولم يشغل حيزاً كبيراً من السرد، وقد وظف في التعريف بالشخصيات، "زينب فتاة عصرية، متعلمة جامعية، مثقفة واثقة بنفسها (...)" السيدة زهرة والدة زينب نصف متعلمة (...). السيد عبدالكريم، والد زينب إنسان عادي مستقيم، (...). مصطفى الشاب المستقيم، المتعلم، الواعي"<sup>(2)</sup>.

(1) مرضية النعاس، "رجال ونساء"، مصراة: الدار الجماهيرية، 1993، ص50.

(2) المصدر نفسه، ص47-48.

تخلل السرد حوار موجز جمع بين الحوار المباشر، والحوار السري، إلا أن الحوار المباشر كان مقتضبا وفي نهاية السرد، وظفه السارد ليبين رأي المحيطين وصدمتهم بشخصية زينب بانتقالها من الصورة التي كانت عليها، إلى صورة مغايرة، ومناقضة، كما أنه كشف عن داخل الشخصية وردود أفعالها تجاه الحدث؛ "وعبرت عن وجهة نظرها في عملية الرفض هذه بقولها "وإذا كان لي من عزاء عندما أتخلى عن هذا الطريق، وأحيد عن هذا الرأي بغير إرادتي وهذا ما سيحدث إذا تزوجت بك إذا كان لي من عزاء بعد هذا كله فهو هذا المهر غير العادي لإنسانة متفردة وغير عادية مثلي"<sup>(1)</sup>، وكان الحوار السري أكثر حضوراً من الحوار المباشر، وقد تراوح بين القصر والطول؛ "وظل يتحسر على شقاء عمره الذي ذهب ما وفره منه في زيجة ابنه البكر فقط، وأقسم يومها على تزويج ابنتيه بمهر رمزي حتى لا يجشم غيره ما تكبده هو في تزويج ابنه"<sup>(2)</sup> وعن أقوال زينب "ودللت على ذلك بنفسها التي ستفرض مبدأ زواج البيع والشراء حتى ولو ظلت بدون زواج حتى آخر عمرها"<sup>(3)</sup>.

وبذلك تجسدت النزعة الواقعية في الحوار؛ في إيجازه وكشفه عن نفوس الشخصيات، وحيويتها ومنطقها تجاه الأمور، وفي لغته الواضحة المباشرة القادرة على التوصيل دون أدنى عناء. اللغة والأسلوب التعبيري؛ كان لهما دور في ظهور الاتجاه الواقعي في السرد، فقد بدت اللغة الفصيحة القريبة إلى اللغة المتداولة في المجتمع ببساطتها ومباشرتها، وخلوها من الغموض والخيال، ففي بعض الجمل التعبيرية ظهر دمج للعامة وتطويعها للقوالب اللغوية الفصيحة "وقالوا

---

(1) مرضية النعاس، "رجال ونساء"، ص 50.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص، ن.

له إن الزواج نصف الدين وخطبوا له زهرة بنت شارعهم العاقلة التي لا ترفع نظرها عن الأرض (...). وظل يتحسر على شقاء عمره الذي راح ما وفره منه في زيجة ابنه البكر فقط"<sup>(1)</sup>.

اتسمت الجمل بالقصر، وغلبة الجمل الفعلية، مما يعطي حركية أكثر للسرد، كما اتسمت بعض الجمل القصيرة بالتكرار، "زينب الفتاة العصرية، المتعلمة، المثقفة التي تقرأ كثيراً وتفكر جيداً"<sup>(2)</sup> تكررت هذه الجمل أكثر من مرة، ولعل السارد يرمي من وراء هذا التكرار، إلى تأكيد سمات هذه الشخصية وتجسيد صورة واقعية لها، ترسخ في ذهن المتلقي لتظهر شدة النقيض بعد ذلك.

ظهرت واقعية الزمن أو - الإيهام بواقعيته- من خلال تنوع الأفعال في الجمل؛ بين الماضي والمضارع، والمستقبل، واستهلال السرد بالفعل المضارع وانتقاله إلى الماضي والعودة إلى الحاضر بقصد الإشارة إلى المستقبل، مما يشعر بقرب وقت الحدث، "تذهب إلى الجامعة.. تقرأ كثيراً وتفكر جيداً تميل إلى النقاش دائماً (...). وتمر الأيام وزينب فتاة العصر المتعلمة المثقفة (...). يزداد عنادها في النقاش وفي الحوار وفي الإصرار على أنه لا بد أن يكون لكل فتاة الرأي الحاسم، والفاصل بالنسبة لحياتها ومستقبلها"<sup>(3)</sup> وقد ورد الفعل المضارع في الجمل السردية وكذلك الحوارية "خطبوا له زهرة بنت شارعهم العاقلة المؤدبة التي لا ترفع نظرها عن الأرض.. والتي تتحدر من عائلة تجيد نساؤها الطهي، وتربية الأبناء"<sup>(4)</sup>، كذلك ورد الفعل المضارع بما يتضمن

(1) مرضية النعاس، "رجال ونساء"، ص، 48.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 47-48.

(4) المصدر نفسه، ص 48.

معنى المستقبل "رأى فيه الشاب الذي يسعد ابنته بغض النظر عن جيبه .. فهو كما قال مكسب له ولابنته أن تتزوج رجلاً بهذه المواصفات"<sup>(1)</sup>.

وقد تضمن الزمن السردي تقنيات بين التسريع والإبطاء؛ فمن تقنيات التسريع تلخيص بعض الأحداث كما في السرد الحوارى والتلخيص "شكل من أشكال السرد يكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال"<sup>(2)</sup> وفي تقنيات الإبطاء، الاسترجاع الزمني للساد كما في زواج والدي زينب، وكذلك التكرار لبعض الجمل.

اتسمت الأساليب السردية في قصة "فتاة غير عادية" بسمات واقعية تجلت في الأحداث، والبنى السردية من سرد، ووصف، وحوار، ولغة، وفضاء زمانى.

---

(1) مرضية النعاس، "رجال ونساء"، ص 49.

(2) عبدالعالي بوطيب، "إشكالية الزمن في النص السردي"، فصول، ع 4، م 12، 1993.

## عاصفة الأحزان

قصة من مجموعة "قصص الثمانية" (\*)، للكاتبة حضرية الشريف، الصادرة في بداية الألفية الثالثة يظهر على هذه القصة سمات الاتجاه الواقعي؛ وهذا ما ستعمل الباحثة على استجلائه وعرضه.

تدور أحداث هذه القصة حول فتاة تعاني مع أسرتها قسوة الحياة، وجور الفقر، تشتغل في مزرعة أحد الأثرياء؛ لتعين أباهما العاجز، وأمها المريضة وإخوتها الأصغر منها، يتقدم لخطبتها أحد الشباب من عمال المزرعة، وتصاب أمها في ذات اليوم بنوبة قلبية تؤدي إلى وفاتها نتيجة لعدم وجود سيارة تسعفها قبل فوات الأوان، فترفض الشاب الذي خطبها لأنه فقير، وقد رأت أن مأساتها وأسرتها في فقد أهم حصلت بسبب الفقر، وتقرر أن تنهي الفقر الذي تسبب بموت أمها، وزاد مأساة عائلتها، وتوافق على الزواج من صاحب المزرعة الثري لتغير من حال أسرتها ويحدو الشاب حدوها ويتزوج من ابنة الثري ذاته، وللهدف ذاته وفي النهاية يخسر كلاهما وتعود هي إلى بيتها القديم الفقير، ولم تجن بزواجها إلا الذل والأحزان.

-1-

تقوم هذه القصة على حدث رئيس، وأحداث جانبية ترتبط بهذا الحدث، وهذه الأحداث الجانبية كانت سابقة ومسببة للحدث الرئيس، وهي كما في السرد تسير وفقا لإطار زمني متتابع، ينطلق الحدث (action) عندما كانت فاطمة تتناول وجبة الغداء مع العاملات في المزرعة، حين ناداها أحد عمال المزرعة حسين؛ وأبلغها بإعجابه ورغبته في الزواج بها، وأمهلها فترة للتفكير ورد الجواب، وفي ذات اليوم وعند عودتها إلى البيت، وجدت أمها تعاني نوبة قلبية حادة فصارت

---

(\*) حضرية الشريف، قصص الثمانية، زليقن، مكتبة بن حمودة، 2003.

تصرخ في الشارع، وتستجد بالجيران لنقلها إلى المستشفى وإسعافها؛ إلا أنها لم تجد أحداً إلا بعد مرور وقت طويل، وفي المستشفى أبلغها الطبيب أن تأخر الإسعاف أدى إلى الوفاة، خيم الحزن على الأسرة، وأدت الصدمة إلى إصابة الوالد المريض بالعجز التام عن الحركة، وحضر حسين وقدم واجب العزاء والمواساة، وفي تتابع للحدث في حبكة (intrigue) وبعد أشهر على وفاة الأم؛ جاء حسين إلى فاطمة وأخبرها بأنه أستأجر بيتاً ليتزوجا فيه، ودار حوار بينهما، أبلغته فيه أنها لن تشعر بالسعادة بالزواج منه؛ لأن الزواج من فقير لا يجلب إلا الفقر؛ وأنها لن تعيد خطأ أمها بالزواج من فقير، ولن تحيا حياة الفقر التي عاشتها أمها وأبناؤها وأن عليها أن تغير حياة إخوتها وتخرجهم من الفقر والمعاناة التي يعيشونها، وأن عليه هو أيضا أن يبحث عن الحياة الأفضل بالعلم، أو المال، وألا يبقى في حالة الفقر، ويتتابع الحدث، وبعد شهر على ذلك عرض صاحب المزرعة على فاطمة الزواج؛ وهو رجل ثري؛ متزوج، وله ابنة تصغرها بقليل، فوافقت، وحققت ما أرادت بزواجها به، فقد بنى لعائلتها بيتا وخصص لهم راتباً شهريا، ولكنها عانت الأمرين من ابنة زوجها عائشة وأمها؛ وصارتا تعيرانها بفقرها وبعدم إنجابها، وحتى زوجها، صار يسئ معاملتها ويعيرها بأنها كانت تعمل عنده، ثم تتفاجأ فاطمة بأن حسين يتقدم لخطبة عائشة، وفي حوار بينهما يعلمها أنه فعل كما قالت، وكما فعلت هي وتحس فاطمة أنها في صراع معه، وتقرر العمل على كسب الصراع، بأن تحصل هي على المال، وليس حسين وتكتشف أن عائشة ليست ابنة زوجها، ويشعرها هذا الأمر بالفرح؛ ذلك أن حسين لن يحصل على شيء مما خطط له بزواجه من عائشة، ويتواصل الحدث ويصل ذروته (climax) بموت الزوج، ويجتمع الجميع، ويعلمها حسين بأن عائشة هي من سترث النصيب الأكبر كونها الابنة الوحيدة للمرحوم، وتعلمه فاطمة أن عائشة ليست ابنة المرحوم بل ابنة زوجته، ويتفاجأ حسين وينفعل أمام الجميع، وتكتشف عائشة حقيقة طمعه، وتتكلم أم عائشة وتبلغ فاطمة أن كل ثروة زوجها ملك لها، وقد تزوجها طمعا بهذه الثروة،

وأنه لم يكن ينجب وكانت صدمة فاطمة شديدة قوية، وفي لحظة التنوير تعود فاطمة كما كانت قبل زواجها؛ حيث طردتها أم عائشة خالية الوفاض من بيتها كما دخلته أول مرة.

تظهر السمات الواقعية في أحداث "عاصفة الأحزان" في حال الفقر التي سبقت تطور الأحداث وأثر هذا الحال على أفراد الأسرة في السكن والتعليم والملبس، إلى أن كانت سبباً في وفاة الأم لعدم وجود سيارة تسعفها في الوقت المناسب، وخلق ترسبات نفسية عند فاطمة، أدت إلى تغير في تفكيرها وردود أفعالها، كما تمثلت الواقعية في نهاية الحدث، فلم تكن النهاية المثالية السعيدة؛ ولكنها صورة اجتماعية واقعية ابتدأت بمعاناة؛ وانتهت بمعاناة أكبر.

- 2 -

قدمت حضرية الشريف عبر هذه القصة نماذج إنسانية من خلال المواقف وردود الأفعال النفسية والاجتماعية في طبقة اجتماعية فقيرة، فكانت فاطمة نموذج "الإنسان الفقير الكادح" الذي دارت حوله الأحداث، والنموذج في السرد الواقعي "حل محل الصورة التقليدية للبطل (...)" فالنموذج الإنساني هو البطل الواقعي بصورة أو بأخرى<sup>(1)</sup> وظهرت ملامح هذا النموذج بداية في الشعور بمعاناة الفقر من خلال الأخوة والأبوين، والعمل بأجرة زهيدة من أجل المساعدة في مصروف الأسرة اليومي، ثم الصدمة بوفاة الأم بسبب الفقر، وتطور شخصية فاطمة وتحولها من المكافحة الصبورة، إلى الحزينة الراضة لواقع أسرتها، والساعية إلى تغييره إلى واقع معيشي أفضل، فتغيرت تبعاً لذلك مواقفها وردود أفعالها؛ فرفضت طلب مصطفى لخطبتها لفقره، وقبلت الزواج بصاحب المزرعة الغني الذي يكبرها بكثير، وصارت ترى السعادة في المال، فدخلت طبقة

---

(1) نبيل حداد، "نظرات في الرواية المصرية"، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2003، ص21.



الإقطاعي الذي قبلت الزواج به للوصول إلى ماله، لتحقيق السعادة لأسرتها، فخرجت من هذه الطبقة مطرودة حزينة، وعادت فقيرة كما كانت.

مثل حسين دوراً محورياً في الأحداث فمثل نموذج "الشباب الانتهازي" الذي كان عاملاً بمزرعة الإقطاعي؛ حين حاول الخروج من واقعه الفقير كرد فعل على رفض فاطمة الزواج به لفقره وتحول شخصيته إلى سلك كل السبل التي تغير من حاله وتخرجه من فقره، فواصل تعليمه ورضخ لرغبة عائشة ابنة صاحب المزرعة للزواج به طمعا في مال أبيها، وانتقاما من فاطمة التي رفضته، فتكتشف عائشة طمعه، ويخسر كل ما خطط له.

مثلت أم عائشة نموذج "المرأة الثرية المستبدة" التي تزوجت من الإقطاعي الطامع بثروتها، لتبقيه عاملاً عندها يدير أموالها مع علمها بأطماعه، وعدم قدرته على الإنجاب، تسببت هي وابنتها بتعاسة فاطمة بعد زواجها وأعلنت في النهاية أن كل الثروة لها وباسمها وطردت فاطمة، وأعادتها إلى بيت أبيها الفقير خالية الوفاض.

أما باقي الشخصيات فكانت هامشية لم تسهم في حركة الأفعال وتطورها، الأب، والأم، والأخوة والزوج الإقطاعي.

استهل السرد (narration) بوصف حال البيئة الفقيرة الكادحة، وانعكاس هذه الحالة على أفراد هذا المجتمع الفقير، وقد عملت البنى السردية على إبراز هذه الحياة الفقيرة البائسة؛ حيث يستهل السارد ال "هو" بوصف هذه البيئة "الأرض خضراء، البيوت صغيرة، الكل يعمل ويعمل، والكل يطلب شيئاً واحداً فقط هو المال"<sup>(1)</sup> تتجلى في هذا الوصف (description) انعكاسات الفقر على جميع هذه الفئة الفقيرة فصارت لا تسعى إلا من أجل المال، ويتواصل السرد ليعرف

(1) حضرية الشريف، "قصص الثمانية"، ص 29.

الشخصيات من خلال وصفها بشكل واقعي، "فاطمة فتاة من أسرة فقيرة تتألف من ثلاث بنات وولدين وأم طاعنة في السن وأب عاجز، كانت هذه الأسرة تعاني من قسوة الحياة وتعيش في قرية في بيت صغير هو كل ما تملكه"<sup>(1)</sup> فشكل الوصف بذلك عنصراً فاعلاً في إظهار حال البيئة والشخصيات، وكان الحوار (dialogue) باللغة الفصحى ودوره مكمل لدور الوصف في بيان البعد النفسي للشخصيات، وعلى الرغم من أن الحوار اتسم في أغلبه بالطول؛ إلا أن ذلك أسهم في إيضاح الأفكار والانفعالات النفسية، وردود أفعال الشخصيات، وتغير مواقفها، ونظرتها للمستقبل والسمة الغالبة على كل من الوصف والحوار، إظهار الحدث والشخصية بأسلوب واضح وجاد.

قربت اللغة صور الأحداث، وجسدت أدوار الشخصيات وكشفت أبعادها بتلقائية ووضوح، ولغة السرد هي المجدد للاتجاه الواقعي؛ تجسد ذلك في لغة الوصف والحوار وكذلك في الأسلوب التعبيري، وكل هذا النسيج اللغوي؛ شكل سمة واقعية لهذا النص القصصي، فمن خلال الأسلوب التعبيري يبين السارد ما يظهر واقعية السرد سواء في التعبير عن الحدث؛ أم عن الشخصيات "وجدت أمها تعاني من نوبة قلبية حادة فحاولت نقلها إلى المستشفى وبدأت تصرخ في الشارع واستجدت بالجيران (...). وأخبرها الطبيب بأنها تأخرت في جلبها إلى المستشفى وأن أمها قد توفيت، كانت صدمة قوية رمتها أرضاً فاقدة الوعي"<sup>(2)</sup>، "كانت فاطمة لا تكثر بالفقر ولكنها كانت تشعر بما يعانيه إخوتها من الألم الذي يسببه لهم زملاؤهم في المدرسة وأولاد الجيران"<sup>(3)</sup>، "وبعد أن استيقظت غرقت في البكاء وإخوتها من حولها سيكون أمهم المتوفاة وحظهم العنز"<sup>(4)</sup>.

---

(1) حضرية الشريف، "قصص الثمانية"، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص30.

(3) المصدر نفسه، ص29.

(4) المصدر نفسه، ص30.

لم تحدد الكاتبة زمناً (time) بذاته للأحداث، ربما لأن مثل هذه الأحداث تتكرر في أي زمن وليست محصورة في زمن محدد، أما زمن السرد فكان تتابعياً؛ إلا أن ثمة بعض الفواصل الزمنية بين الأحداث؛ تراوحت بين "شهر" و"شهور" و"سنتين"، كذلك تضمن الحوار تقنية الاسترجاع، وهو ما أدى إلى الإطالة في أحد مشاهدته .

شمل فضاء المكان؛ البيئة التي تعيش فيها الشخصية وأسرته، المتمثلة في مساحة من الأرض الخضراء التي تعيش فيها طبقة اجتماعية فقيرة في بيوتها الصغيرة، ثم خصص السارد بيت الأسرة الصغير الذي شكل رمزا مباشرا وواقعا لحالة فقرهم، كذلك المزرعة التي تشتغل فيها فاطمة والشارع الذي أخذت تصرخ فيه وتستنجد بالجيران لإسعاف أمها، ثم البيت الكبير الذي ظنت أنه بيت زوجها، وأنها ستجد فيه السعادة التي تسعى إليها.

وبذلك تلاحظ الباحثة أن قصة "عاصفة الأحزان" اتسمت بسمات الواقعية؛ من حيث الحدث المتمثل في حياة الطبقة الاجتماعية الفقيرة، وما تمر به من أحداث تبين المعاناة التي يعيشها أبناء هذه الطبقة، والآثار الناتجة عن المستوى المعيشي، والصراعات الداخلية والخارجية لشخص هذه القصة، كما تظهر سمات الواقعية أيضا في الوصف والحوار واللغة المباشرة المعبرة عن الواقع وعن الأحداث والشخص، وتجسيد النماذج الإنسانية التي تمثل مكونات هذه الطبقة الاجتماعية، ودورها في المجتمع.

يلاحظ مما سبق عرضه من نماذج؛ وجود النزعة الواقعية في النتاجات القصصية للقاصة الليبية، يتجلى ذلك في تشكل الأحداث، وتطورها، وخواتيمها، وارتباطها بالحياة الإنسانية النفسية والمادية والثقافية، وفي وجود النماذج الإنسانية التي تجمع في أبعادها بين الخاص الفردي، والعام الجمعي، وتفاعلها مع الأحداث والمواقف وردود أفعالها، وارتباطها بالواقع الاجتماعي وتأثرها به،

وتأثيرها فيه، كما تجسدت الواقعية في التقنيات السردية؛ المتألفة في إظهار نصوص تغلب عليها السمة الواقعية في الوصف المباشر المحيط بالأحداث والشخصيات، والحوار الموجز المعبر عن أفكار الشخصيات وتحولاتها النفسية، وتفاعلها مع المحيط الاجتماعي، ومعطيات الحياة الواقعية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

## الباب الثاني

### خصوصية السرد النسوي في الجهود التجريبية

## خصوصية السرد النسوي

تتمثل خصوصية السرد النسوي في سمات أدبية وجمالية، بعيدة كل البعد عن المفاضلة بين كتابات الرجل والمرأة؛ أو الرؤى النسائية الضدية للرجل، بل هي سمات تتفرد بها المرأة سواء من حيث المضمون أم الشكل السرديين، فمن حيث المضمون تتجسد هذه الخصوصية في تعبير المرأة عن ذاتها وبأسلوبها بعد أن عبر عنها الرجل ردحاً من الزمن، ونقل أحاسيسها وتولى الحديث عن مشكلاتها وعن تجاربها العاطفية نيابة عنها، التي لا يملك القدرة عن التعبير عنها إلا المرأة ذاتها، بالتعبير عن عواطفها ومشاعرها التي تمثل قوام أنوثتها، وجوهر وجودها وسرها في الحياة، وتصوير أفكارها ورؤاها ليس فقط في مواضيعها وقضاياها الخاصة؛ بل في قضايا مجتمعتها ومحيطها الإنساني بعامه، "عندما تكتب المرأة تتحول الكتابة إلى وسيلة للبوح وشكلاً دراماتيكياً يشهد واقعها المعيش، ومرآة عاكسة للمناخ الاجتماعي، ونقاط التماس ومحيطها الخاص والعام، فهي عندما تمسك القلم؛ تكتب ذاتها من مداد مواقعها الساخنة والباردة، والتباين في الإيقاع الحياتي والنفسي بشكل خاص؛ فنقرأ حالة وتصويراً"<sup>(1)</sup>.

ذلك ما جعل نتاج المرأة القصصي صادقاً معبراً عن كل القضايا الحياتية، فالمرأة "لم تقدم على كتابة القصة للفن وحده من دون تسخيرها لهدف اجتماعي؛ فكتبت للوعظ والتثبيته والإصلاح، لا لتحقيق مثال فني فقط"<sup>(2)</sup>.

والمرأة تعالج القضايا التي تعرض لها بنضج وجرأة وحماسة في ولوج للعالم الداخلي للمرأة وكشف أستار طالما ظلت مسدلة أمامها، ما أكسب أعمالها تميزاً وتطوراً في الموضوع، أما

(1) رامت النويصري، قراءات في النص الليبي، سرت: مجلس الثقافة العام، 2008، ص 173.

(2) جورج كلاس، الحركة الفكرية النسوية في عصر النهضة، بيروت: دار الجيل، ط1، 1996، ص 178.

الأسلوب؛ فقد تميز بالاسترسال والتلقائية في السرد، والتعمق الجاد في الأحداث، وإيراد دقائق الأشياء وتفصيلاتها، بلغة أنثوية متميزة، وحس فني مرهف، وتكوين بنائي متميز، ومقدرة على دقة الوصف، وحيوية الحوار، وقدرتها في المادة الحكائية على الابتكار والخيال؛ أو الاعتماد على التجارب الذاتية أو الغيرية وعرضها بالتحليل، ما يجعل نتاجها السردي أقرب للواقع، ولعل ذلك ما يدعو عند البعض للخلط بين التجربة الفنية، والتجربة الشخصية في كتابات السرد النسوي "إن المرأة المبدعة تظل الأقدر على تحويل العاطفة المتدفقة، والمشاعر الحانية إلى نماذج إبداعية أكثر رقة، وحنانا وتفردا، وبخاصة إذا ما امتلكت صدق الموهبة، وقوة الثقافة، إضافة إلى سرعة الاستجابة لمؤثرات البيئة المحيطة؛ بكل همومها وإسقاطاتها"<sup>(1)</sup>.

---

(1) فوزي الحداد، دراسات نقدية في القصة الليبية، ص 10.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

## **الفصل الرابع**

### **الأسلوب التعبيري**



## تمهيد

ظلت نظرية "المحاكاة" مهيمنة على الحركة الأدبية النقدية الأوروبية حتى أواسط القرن الثامن عشر تقريباً، وفي هذه الفترة شهد المجتمع الأوربي تغيرات جذرية شملت كل نواحي الحياة فقد استطاعت الثورة البرجوازية على الإقطاع أن تنقل البشرية من عصر إلى عصر، إذ ولدت قيماً ومفاهيم جديدة على كافة الأصعدة والمستويات، فتطورت الدراسات الاجتماعية، والاقتصادية وظهرت فلسفات جديدة، وأدب وفن جديان، وتمت الروح الفردية والديمقراطية، وقد انعكست كل تلك التغيرات على الحياة الداخلية للإنسان؛ على عقله، وفكره، وإحساسه، ومشاعره، وظهر أدب جديد وموضوعات جديدة، وثار الشعراء والأدباء على الزخرفة اللفظية، والقواعد والقوانين الكلاسيكية وأدى كل ذلك إلى ظهور نظرية جديدة في الأدب هي "نظرية التعبير" (theory of expression).

وبما أن هذه النظرية قد ظهرت في فترة تمحورت فيها التغيرات الجذرية حول الفرد والإيمان بالفردية، وحصل فيها الفرد على كامل الحرية في التعبير عن آرائه، وأفكاره، وميوله، وعواطفه ومشاعره، بغض النظر عن انتمائه، فإن الأسس الفكرية والفلسفية لهذه النظرية قامت على أن الفرد عالم قائم بذاته، أو دنيا مستقلة وجوهره الأصيل؛ الحرية، والشعور، والوجدان والعاطفة.

والفلسفة الجديدة التي ظهرت في هذه الفترة هي فلسفة "المثالية الذاتية" التي رأت أن الوجود الأولي للذات أو للوعي الإنساني، أما العالم الموضوعي فمن خلق هذه الذات؛ لأن وجوده - أي وجود العالم الموضوعي - متوقف على إدراك مدرك له، ومادامت الذوات تتغير فإن كلا منها يخلق العالم على صورة خاصة، وهذا يعنى أن الذاتي يخلق الموضوعي، وأن العالم الداخلي للذات العارفة هو أساس صورة العالم الخارجي لديها، ومادام الأمر كذلك؛ فلا بد أن يقدم الشعور

والوجدان، والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة، وبهذا السياق يكون الفن تعبير عن الصورة الخاصة التي خلقتها الذات، معتمدة على الشعور والوعي والعاطفة<sup>(1)</sup>.

ومن أشهر الأعلام والدعاة لهذا الاتجاه؛ كانط ( Immanuel kant ) (1727-1800)، وهيجل ( georgwilhelm friedrich hegel ) (1770-1831) اللذان يعدان من المنظرين والمتفلسفين للفردية، والمؤثرين الحقيقيين في النقاد والأدباء الذين ظهوروا في تلك الفترة، وواضعي الأسس الفلسفية لنظرية التعبير، وقد فصل "كانط" بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، كما اعتبر الشعور طريق المعرفة الحقيقي، أما "هيجل" فقد رأى أن مصدر الفن هو الخبرة الخاصة وماهية الفن مظهر حسي للحقيقة، ومهمته أرفع صور التعبير البشري عن هذه الحقيقة، ويضع "هيجل" الإبداع أساساً لفلسفة الفن؛ أي أنه يفسر الفن من زاوية المبدع الفنان، كما يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي مصورة محسوسة؛ فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان، ويعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة، لا كموضوع ولا كفكرة؛ وإنما يدركها في صورة؛ فالفن إدراك خاص للحقيقة، ولذا فإن أولى الزوايا بالدرس إنما هي زاوية المدرك، زاوية الفنان<sup>(2)</sup>.

"أراد "كانط" أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التي قد تفرض عليه من خارجه، فتعوق الخيال وتحد من حريته، وبهذه الحرية التي نادى بها للفن؛ وضع "كانط" العبقرية في مكانها الذي تستحق فمناها حرية العمل على حسب ما تقتضي طبيعتها الصادرة من ذات نفسها، دون تدخل مفروض"<sup>(3)</sup>.

---

(<sup>1</sup>) ينظر: شكري عزيز الماضي، " نظرية الأدب"، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 43-44.

(<sup>2</sup>) ينظر: المصدر نفسه، ص45-46.

(<sup>3</sup>) محمد غنيمي هلال، " النقد الأدبي الحديث"، بيروت: دار العودة، دار الثقافة، 1973، ص202-203.

وقد تأثرت "نظرية التعبير" بكل من "كانط" و"هيجل" في ترسم خطوطها الرئيسية ومنها؛ أن الأدب تعبير عن الذات، أي تعبير عن العواطف والمشاعر، وأن الأدب علم المشاعر والأحاسيس، والقلب هو ضوء الحقيقة، أما مهنة الأدب ووظيفته؛ فإنها تتمثل في إثارة الانفعالات والعواطف ورأت هذه النظرية أن الأديب يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة، وكان من أعلام هذه النظرية أيضاً "وليم وردزورث" و"صموئيل تيلور كوليريدج" اللذين أثرا تأثيراً كبيراً في مسار الأدب والنقد الأوربي والعالمي.

- 1 -

كان لنظرية "التعبير الأدبي" آثار هامة على مسار الأدب والنقد، وقد شكلت انعطافاً حاداً في هذا المسار ولا تزال حتى اليوم، من خلال بصماتها التي ظلت واضحة القسما، وقد أسهمت في تنوير جوانب العمل الأدبي، والعملية الإبداعية، وقوت العلاقة بين الأدب والسيرة، وبين الأدب وعلم النفس، ويعد "كوليريدج" (Samuel Taylor Coleridge) (1772-1834) الممهد للفرويدية والوجودية فلسفة وأدباً، وبذلك فقد مثلت "نظرية التعبير" التمرد على كل القواعد والقوانين والنظم التي سبقتها، برويتها المتمثلة في أن القيمة كل القيمة في العواطف والانفعالات وأن الأدب ذاتي وفردى بالدرجة الأولى، والأديب هو الأقدر على التعبير، وما ينتج الأدب هو الانفعال والخيال<sup>(1)</sup>.

صدرت "نظرية التعبير" عن الفكر المثالي الذي لم يبلغ العقل؛ لكنه وضعه في تناقض مع الوجدان، وأن المعرفة الحقبة إنما هي المعرفة الوجدانية، وأن الأصيل في الفن والأدب هو ما عبر عنه الوجدان، فوضع "كانط" بذلك تناقضاً بين العقل والفن، وجعل "هيجل" المعرفة الفنية مغايرة

---

(1) ينظر: شكري الماضي، "نظرية الأدب"، ص 46-52.

للمعرفة الحسية وللمعرفة العقلية معا، وجعل "كوليريدج" الموقف الفني من الحقيقة مناقضاً للموقف العلمي منها، ومن هنا جاء الإلحاح على الكشف عن العالم الحق؛ العالم الباطني للفنان، وكثرت الدراسات النفسية، غير أنها لم تربط النفس بعلاقتها بالعالم الطبيعي والاجتماعي وكان التركيز على الذاتية والفردية، وعلى العواطف والانفعالات، والمشاعر، والخيال مع الفصل بين العقل والوجدان، بين المعرفة الوجدانية والمعرفة العقلية والعلمية، بين الباطن والخارج، بين الفرد والمجتمع؛ كل ذلك كان يهدف إلى إبراز حرية الفرد ووجوده؛ لكنه يهدف في المقابل إلى إغفال أثر الإطار السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي<sup>(1)</sup>.

- 2 -

وقد ظهر من بعد "نظرية التعبير" مدارس وأعلام ممن أولوا الجانب الذاتي للإبداع اهتماما كبيرا منها ما كان في سياق الأسلوبية التعبيرية، وتقنية التعبير اللغوي الفرنسية، ومن أعلامها شارل بالي (Charles bally) (1865-1947) حين نشر كتابه الأول (1902) "بحث في علم الأسلوب الفرنسي"، ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية، أسس بها علم أسلوب التعبير وهو عند العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وبذلك ركز "بالي" على الطابع العاطفي التأثري للغة، وقد فصل "بالي" بين علم أسلوب اللغة؛ وأسلوب التعبير باعتباره المختص بالجانب الأدبي، واللغة الأدبية عنده تعتمد في الدرجة الأولى على التعبير عن الوقائع المتصلة بالحساسية والانطباعات الإيحائية بالإضافة إلى قيمتها الجمالية المتميزة<sup>(2)</sup>، غير أن "بالي" لم يول دراسة

(1) ينظر: شكري الماضي، "نظرية الأدب"، ص 52-53.

(2) ينظر: صلاح فضل، "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"، القاهرة: كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط 3، 1988، ص 20-24.

الحالة الوجدانية ما تستحقه من العناية، مقارنة مع ما أولاه من اهتمام لدراسة البنى اللسانية وقيمتها التعبيرية، لهذا وجدت أسلوبية الصوتيات عناية كبيرة لديه، فالمادة اللغوية طاقة تعبيرية غنية، ما أن ترتبط بالعاطفة والوجدان حتى تخرج من طور القوة والكمون إلى طور الظهور والفاعلية، ولعل الإحساس بضيق أفق أسلوبية "بالي" دعاه لاحقاً إلى تجديد وجهة نظره، وتغيير مركز الثقل في أسلوبيته؛ من أن تكون أسلوبية لغوية، إلى أن تصير أسلوبية تعبيرية، تتصف الأسلوب وتعيد له حقه في استيفائه جانباً من الدراسة الأدبية يكون كفيلاً بأن يسمو إلى مشارف النقد الأدبي الحقيقي، فحاول المزج بين دراسة أدوات التعبير ونظام القواعد، وبين دراسة الأسلوب الفردي باعتباره استعمالاً خاصاً للغة وقد ظلت أسلوبية التعبير تعبيرية بحتة تعتمد على الإيصال المؤلف والعفوي<sup>(1)</sup>.

- 3 -

كما ظهرت في أوائل القرن العشرين، المدرسة "التعبيرية" (expressionism) في ألمانيا، وكان أول ظهور هذا المصطلح عام (1910).

كان فعلها الحضاري أكبر من إمكانية نشاط واحد يمكن أن يعبر عنها، فهي مثل الحركات الفنية والأدبية الكبرى، كانت نتاجاً حتمياً لتفاعلات الواقع واستجابة له، وطالما دخلت في الفلسفة والفكر العالمي ونتاجت عن صراعاته الشمولية، وبذا استطاعت أن تخلق حالة عامة جديدة بكل نشاط إبداعي أن يتناولها في محتواه وشكله بما يسهم وخلق موقف فني معاصر، فأخذت كل من الفنون التشكيلية والموسيقى والأدب والدراما بجانب من هذه الثورة الفكرية والفنية<sup>(2)</sup>.

---

(1) ينظر: إدريس قصوري، "أساليب الرواية مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدق"، إربد: عالم الكتب الحديث، 2008، ص 37-38.

(2) ينظر: طارق العذاري، "المسرح التعبيري"، 2002، ص 117.

وما استدعى ظهور الاتجاه التعبيري الأدبي؛ أن رواده أدركوا أن ثمة تحلاً وركوداً في المجتمع سحب الرخاء المادي الذي عرفته أوروبا في العقد الأول من القرن الماضي، ورأوا أن الإبداع أدركه الجمود، وأن نزعات أدبية لا خير يرتجى فيها قد سيطرت على الأدب، وقد تأثر هؤلاء التعبيريون بالجديد الذي دعا إليه "بركسن" (brixen) والمنهج الأدبي الذي دعا إليه "دستيوفسكي" (Fyodor Dostoyevsky) و"سترندبرك" (august strinbeg) وتأكيدهما على الروح الإنسانية، فاقتحموا الحجب التي أقامتها بعض المدارس، وجعلوا مدارهم حول جهة واحدة؛ أن الأسلوب التعبيري عنيف ولا يعرف الانسجام والتنسيق؛ ويحاول أن يؤكد على ما يبدو ذا طابع سار، ويلتزم الإيجاز، ويعتني بالخيال، ومع أن هذه المدرسة أثرت في أكثر الفنون الجميلة، وتهياً لها أعلام برزوا في القصة مثل "كافكا" (kafka) وفي القصص القصيرة مثل "أدشمد" (edschmid)، فإن أثرها الرئيسي واضح في الأدب التمثيلي والمسرح نفسه، وقد أظهرت التعبيرية أثر علمين عرفتهما أوروبا في هذا الاتجاه هما "سترانبرك" (august strinbeg) و"دكايند" (frank wdekind)<sup>(1)</sup>.

#### - 4 -

ويدور مفهوم كل الاتجاهات الفنية، والأدبية التعبيرية حول حرية الفرد المبدع في التعبير عن أفكاره وانفعالاته الذاتية؛ بأسلوب خاص يبين الشعور والعاطفة والوجدان الداخلي، وتجسيد ذلك في الإبداع الأدبي والفني، وذلك ما يظهر في تحديد مصطلح التعبيرية فهي "نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء، كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها لا كما في الحقيقة

---

(1) ينظر: ناصر الحاني، "من اصطلاحات الأدب الغربي"، القاهرة: دار المعارف.

والواقع<sup>(1)</sup> وهي "التأكيد على العوالم الداخلية للمشاعر الذاتية أكثر من التأكيد على أوصاف العالم الخارجي، وغالباً ما يكون ذلك بإظهار الحالات الذهنية المتطرفة"<sup>(2)</sup>.

وقد اهتم العرب عبر تاريخهم الأدبي القديم والحديث بالجانب الوجداني في الإبداع، وخاصة ما ظهر من مؤلفات ودراسات في العصر الحديث، تناولت الجانب التعبيري الذاتي، والأمثلة على ذلك كثيرة.

ولتبيان مدى انطباق القصص محل الدراسة بالأسلوب التعبيري؛ سنتناول الباحثة بعض النماذج القصصية لتبين هذا الأسلوب، وتمثله في السرد، وانعكاس ذلك على النص القصصي، وأثره فيه.

## - 1 -

في قصة "مصطفى كادر أول. ثاني. ثالث"<sup>(\*)</sup> تلاحظ الباحثة أن السرد اتسم بأسلوب يعبر عن شعور إنساني؛ ويظهر تعاطفاً مع قضية انفلتت بها الشخصية وتفاعلت معها على لسان السارد ال "هو" غير أن أول السرد يتجه للتعريف بهذه الشخصية أولاً:

"مصطفى ولد عادي. تقول الوظيفة أنه غير منضبط وتقول نوافذ الجارات والتلفون أنه مراهق. وتقول عادة القراءة أنه قلق. سريع."<sup>(3)</sup>.

---

(1) مجدي وهبة، "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، بيروت: مكتبة لبنان، 1979، ص 62-63.

(2) ليونيلو فينتوري، "خطوات نحو الفن الحديث"، ترجمة أنيس زكي حسن، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1975، ص 92، "نقلاً عن كتاب المسرح التعبيري".

(\*) فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيحة"، طرابلس: الدار الجماهيرية، 1985، ص 35.

(3) المصدر نفسه، ص 35.

هذه صورة مواطن عربي يعيش مغترباً بعيداً عن الوطن وقضاياها، عادي عبثي، تتماثل عنده الأشياء، يبالي ببعضها الشكلي ولا يبالي ببعضها الآخر؛ "يسرف في التدخين. يرفض بشدة غسل الفنجان الذي يشرب فيه قهوته، يصر على ارتداء النظارات الشمسية أثناء هطول المطر وفي الليل، يرتدي نحو أربع ربطات عنق في اليوم الواحد، يحتفظ في جيبه بمنديل خاص لتلميع حدائه، ومشط للشعر، وزجاجة عطر"<sup>(1)</sup>.

ولكن صورة هذه الشخصية المسطحة؛ سرعان ما تتحول من كل تلك اللامبالاة، إلى ذات أخرى عندما تتعرض لمؤثر يهز مشاعرها وأحاسيسها، ويوقظ فيها إحساس الانتماء، والهوية "كان مصطفى يتمطى بالقرب من الجدار. يصب الماء المتلج فوق رأسه. ويدوس أعقاب سيجارته فوق اللحاف الموضوع بالقرب من سريره. فجأة خطر له أن يطرد النعاس الثقيل. قفز إلى جهاز التلفزيون. أدار مؤشر المحطات بحثاً عن محطة إيطالية. مرقت كالسهم لقطة لمجزرة "صبرا وشاتيلا"<sup>(2)</sup>.

تتحول هذه الشخصية إلى صورة أخرى، غير التي كانت قبل مشهد المجزرة "في اليوم التالي. قال مصطفى: أثناء الغداء. عندما أردت تناول قطعة اللحم تصورت أنني أكل لحم ضحايا المجزرة. فرميت قطعة اللحم، وهرعت إلى الراديو بحثاً عن نشرة أخبار!"<sup>(3)</sup>.

– ماذا عليك أيها الولد أن تفعل!

---

(1) فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيحة"، ص 35.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 36.



مشى. توقف. التفت إلى الوراء. توقف من جديد. نظر إلى السقف. استند إلى الجدار.  
أخرج سيجارة أخرى. أطفأها. أشعل عود كبريت. تفرج عليه طويلاً. رماه. خبأ رأسه بين كفيه. حك  
شعره. بصق على حدائه. ركل الجدار. تأوه. دس يده في جيبه. أخرجها فارغة. دس يده الاثنان.  
مشى بضع خطوات<sup>(1)</sup>.

يظهر هذا المشهد الحركي؛ حالة الاضطراب والانفعال النفسي التي تمر بها الشخصية  
وحالة من الشعور بالعجز، كما تدل حركية الأفعال المتعاقبة في التعبير الوصفي؛ على الارتباك  
والتخبط وأن هذه الشخصية المنفعلة المضطربة لم تعد تلك الشخصية اللامبالية.

"- ماذا عليك يا مصطفى أن تفعل!"

"- انتابته موجة قلق أخرى.

"- هل تشتري لزوجتك رطلا من الذهب.

"- هل تذهب إلى البنك.

"- هل تجرب أن تقترض من البنك.

"- هل. هل. هل.

"- ماذا عليك أن تفعل!"

"- صر الولد أسنانه على السؤال، ولم يجب"<sup>(2)</sup>.

---

(1) فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيح"، ص 36.

(2) المصدر نفسه، ص 36

"اقترح عليه الشارع أن يستعير تجربة اللحم الفلسطيني. اشترى كوفية فلسطينية وخرج إلى الشارع الباريسي وحيداً يقود مظاهرة احتجاج تعلن أن الحنطة الليبية تتزوج شجرة البرتقال الحيفاوي.

توقف مصطفى قليلاً. حصد نظرات الحقد العجائزي ثم مضى تاركاً علبة تبغ فارغة وقصاصة ورق كتب فيها مصطفى وجهه الجديد: " تحمل قدميك حيث لا تعرف. تقع في صمت. تهرب من ظلك. وتموت وحدك. ثم وحدك". وقرب زاوية الشارع يفترسه السؤال القديم!<sup>(1)</sup>.

يظهر هذا السرد تعبيراً عن الألم الداخلي، وانعكاس مشاهد المجزرة على الشخصية، وحالة الغربة والضيق التي استيقظ عليها مصطفى، حين وجد نفسه وحيداً في معاناة هذا الشعور والإحساس بالألم؛ لا يشاطره فيه أحد من الغرباء المحيطين به، فيكتشف الزيف الذي كان يعيش فيه، ويفطن إلى عمق وانتماءٍ لن يعيشه إلا في وطنه.

تلاحظ الباحثة أن الأسلوب السردى انتقل من الأسلوب المباشر الواضح في الحالة الاعتيادية من حياة الشخصية؛ إلى السرد بأسلوب تعبيرى عن الانفعال، والاضطراب النفسى، والشعور بالقلق والألم الذي حركه المشهد المؤثر في حياة الشخصية، من خلال تصوير الاضطراب الحركى وتكرار التساؤلات التي تظهر عجز الشخصية حيال ما تعانیه، والشعور بعبثية البقاء في الغربة، والبعد عن الوطن وقضاياها، ثم في التعبير الذاتى وردة الفعل المشحونة بالغضب والتعاطف، والاعتذار، بالخروج في مظاهرة احتجاج فردية بكوفية فلسطينية، في الشارع الباريسى وإعلان هذه المظاهرة أن الحنطة الليبية تتزوج البرتقال الفلسطيني؛ فيعبر السرد عن الشعور النفسى بالارتباط والانتماء إلى الوطن وقضاياها، ويترك مصطفى تلك البلاد بما فيها، ويعود إلى وطنه "أمسية وقمر ومشروع زهور تنمو في الزقاق. موجة بحرية تتوزع بين القلق وبين الاستاتيكا.

(1) فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيح"، ص 37.

طريق واضح نظيف. مكنوس. قناديل نعسانة. ونوافذ مغلقة. ليل ساكن. مهادن. اعتيادي. مرتجف. كسول. مصاب بالتثاؤب وعادات القطط السيامية، يضع قدميه في ماء ساخن ويضبط ساعته على مواعيد الدجاج<sup>(1)</sup>.

"وحيث الأمسية. باتجاه القمر. عند أول نهوض للون الزهر. بالقرب من انكسار الموجة في الطريق. تحت الغيش وصمت المزلاج في ارتهان الزقاق لليل كسول، طرح "مصطفى" سؤال الناس: - لماذا لا يكون الليل لوطني! لماذا يكون لضحكات الغرباء. لمشاورتهم الحرة. لألوان قمصانهم. لموسيقاهم. لذاكرتهم البعيدة. لماذا لا يكون لرائحة الحناء؟"<sup>(2)</sup>.

يبدو في هذا الأسلوب الشعري إحساس بالمفارقة بين الوطن والغربة، وإحساس الحنين والاشتياق الذي استيقظ للوطن، هذا الشعور الذي حول هذه الشخصية من العدم إلى الوجود، ومن العبت إلى الجدية، ومكنها من رؤية واقع كانت الرؤية إليه معتمة تحجب الوطن ومن فيه، وبانقشاع العتمة، عاد للشخصية كيانها وأحست بانتمائها، وغربت عنها أصولها وقضاياها، فعادت إلى حيث يجب أن تكون عادت إلى الوطن بكل ما فيه، وعلى ما هو عليه "لملم مصطفى قدميه وقلبه المليان بحب هذا الوطن. وأخذ يشق طريقه بصعوبة في زحمة القطط الجائعة، وزعيق مضخات المياه والهوائيات التي لا تسكت، وأكادس القمامة السمينة، ووجوم المقابر"<sup>(3)</sup>.

لعل الأرجح أن مضمون القصة كله كان منصباً على موقف شعوري مرت به الشخصية، لانفعالها بمشهد هز الكيان الإنساني العربي فيها، وضرب بعمق في باطنها فقلب الموازين الشعورية والعقلية في حياتها، وكان الأسلوب التعبيري في سرد القصة؛ معبراً عما مرت به

(1) فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيحة"، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 38.

الشخصية من تجربة شعورية تمثلت في حال من الاضطراب والارتباك والإحساس الوجداني المحبط، تجسد ذلك بلغة تعبيرية رسمت تلك الانفعالات وجسدتها بأسلوب التصوير "عندما أردت تناول قطعة اللحم تصورت أنني آكل لحم ضحايا المجزرة. فرميت قطعة اللحم"<sup>(1)</sup> والتكرار للجمل الاستفهامية ماذا عليك أيها الولد أن تفعل! والأفعال المتتابعة، مشى. توقف. التفت إلى الوراء. توقف من جديد وفي أسلوب اللغة الشعرية التي تتناسب مع الإحساس بالقضية "وحيدا يقود مظاهرة احتجاج تعلن أن الحنطة اللببية تتزوج شجرة البرتقال الحيفاوي"<sup>(2)</sup> واللغة الشعرية في تعبيرها عن الحنين للوطن.

وفي نموذج قصصي آخر "الحوال السرية"<sup>(\*)</sup> يظهر الأسلوب المعبر عن الإحساس بالظلم والتفرقة التي يعانيتها الفرد من محيطه الاجتماعي، وقد يكون من أقرب الأقربين، مما يضاعف الشعور بالمرارة والتدمير، "التف حبل العلاقة على عنقي فأصبت بالاختناق، فطاردتني يد خشبية كانت الأسفكسيا أخف منها على قلبي الصغير؛ ربما لأن اليد أتت من عالم لا يقبلني، لم أكن يومها سمعت شيئاً عن (الباستيل) وإلا أمكنني وصف ما فعلته بي وصفا يعرفه التاريخ، ويليق بالتاريخ، كنت أشعر بأن استسلامي لتلك اليد الخشنة المعاملة، استسلام شبيه بالموت الذي عرفته وخبرته، فكان أول شعور أحسه وأعايشه وأستعمل قلبي به، إنه أول الأشياء التي تجعل القلب يضرب بعنف تمرينا له على تجارب ضرب مقبلة.. وجددتني عالقة في حبال العلاقة المشبوهة بيني وبين صاحبة البطن الكبيرة التي سبحت فيها متحررة من الجاذبية والتملك والأقويل والانحياز"<sup>(3)</sup>.

---

(1) فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيحة"، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص37.

(\*) نجوى بن شتوان، "قصص ليست للرجال"، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2004، ص83.

(3) المصدر نفسه، ص83.

يبدو واضحاً أن السارد "الأنا" يسرد لحظات ميلاد، ويبدو الأسلوب موحياً بمشاعر رافقت السارد منذ تلك اللحظات، فأسلوب السرد مبطن خاص يوحي بشعور من الضيق وعدم الرضا، ويصور تلك اللحظات في شيء من المعاناة الأولية في الحياة، ويتوالى ذات الأسلوب بتوالي السرد " ثم ساحت مادة لاصقة على عيني، زالت عقب الضربات التي تلقيتها على قفائي، وكأني تلميذة مدرسة، بزوال تلك المادة بدأت أول تجاربي للبكاء، ومنذ ذلك الحين تعرفت على ما لا يحصى من الأيادي الخشنة الممتمة إلى بعضها. أعرف واحدة منها صفعنتني على قفائي، وأمسكت بي من قدمي ودلنتني بجرذل ماء بارد، فدخلت الحياة وسمعت جلبتها (...).، وإثر تلك الانتفاضة التي أصابنتني صرت أكبر كلما وقع ما يجعلني أنفض، حتى كبرت أكبر ممن ولدوا معي"<sup>(1)</sup>.

إنها صورة جمعت الحقيقة والخيال؛ تخيلية بتعبيرها عن الشعور بإحساس محبط في فترة حقيقية لا يعقل أن يعي فيها بشر شيئاً، ولكنها ولا شك مبنية على ما بعدها، لاستحالة انبائها على ما قبلها، ويتواصل السرد " لقد لفوا جسدي بحبل طويل من القماش الأبيض، وتبسم لي قلة منهم لغرض الشماتة فيمن كتلتني داخل بطنها. !. ولم تفعل المرأة التي أمسكت بي في حجرها شيئاً سوى أن أشاحت بصرها عني إلى الرجل ذي اليد الغليظة التي شدَ بها عنق خروف كان يجره إلى الطنجرة التي لا يملؤها جسمه. كان الرجل غاضباً بلا مبرر، وقد وزع غضبه على الآخرين وظل لديه الكثير منه فلم يبخل به على أحد، حتى مسجل النفوس في البلدية الذي ارتكب فاحشة السؤال عن الاسم الذي اختاره لثالث بنت. . .!!"<sup>(2)</sup>.

إنه الإحساس بالظلم والإحباط الذي تحسه الأنثى لا لشيء إلا لأنها خلقت أنثى؛ ولفرط مرارة هذا الإحساس وقسوته، وانعكاساته المؤلمة، جسدهت الكاتبة مصاحباً للأنثى منذ ولادتها، وقد

(1) نجوى بن شتوان، "قصص ليست للرجال"، ص84.

(2) المصدر نفسه، ص85.

وظفت الكاتبة صوراً من المعقول واللامعقول، ولغة لا تخلو من الإيحاء، في أسلوبها الذي عبرت به عن هذه المعاناة الإنسانية من الأسرة والمجتمع تجاه الأنثى، كما أنها تعبر عن تناقض في الأدوار؛ فالأم التي يتحدد دورها في البديهيات بكل العاطفة والحب، رأتها الساردة في شكل مناقض أحست به وعبرت عنه بهذا التصوير "أما المرأة فكانت غاضبة مني غضباً متواتراً، ولو كنت أحتمل ضربة منها لا تقتلني لضربتني وما تأخرت...! إن لها هي الأخرى يدا غليظة جافة ألصقتني بها في ثديها، لسقايتي سائلاً مرّاً ظللت أكرهه مدى حياتي لالتصاق مذاقه بمذاق العقاب عندي، كما ظللت هي تتجمل بدمه لي لالتصاق مذاقه بمذاق الصبر عندها"<sup>(1)</sup>، وكما دللت على عدم الفرح بمولدها كونها أنثى ثالثة سبقتها أختاها، دللت على الانحياز الذي يتجلى عند مولد الصبي فيزداد الشعور بالمرارة، ويتضاعف الألم "وهكذا استمرت الحياة متجهة يغلب عليها مذاق الذنب إلى أن أتى يوم لم يكن فيه الرجل الغاضب غاضباً ولم تكن الأيدي خشنة ولا غليظة ولم يفرز جسد المرأة أي شيء مر كالعقاب كما وأن السكين كانت كبيرة وجديدة في يد الرجل، والخروف يملأ الطناجر كلها ويفيض وأنا والطفلة قريبة الشبه بي نتعلق بأطراف ثوب المرأة، فتدفعنا عنها بيدين زادت غلظتهما، فنبعد المرة ونتمسك الأخرى"<sup>(2)</sup>.

يتجلى الأسلوب التعبيري في هذا الجزء من السرد في عمق الإحساس بالانحياز والتفرقة بين "الذكور والإناث" التي تنتشر في بعض المجتمعات، وحالة القهر والظلم التي تحس بها الإناث لهذه التفرقة، وما يخلفه ذلك من ترسبات نفسية موجعة، وقد وظفت الكاتبة في أسلوبها التعبيري لغة مجازية بين المباشرة والغموض، والوصف والتشبيه، وتصوير استعاري يبدو فيه تعبير الساردة حراً

(1) نجوى بن شتوان، "قصص ليست للرجال"، ص ن .

(2) المصدر نفسه، ص86.

طليقا بين المعقول واللامعقول، عملت من خلاله على استظهار الإحساس بالظلم والكآبة والإحباط لشعورها برفض المحيطين بها منذ لحظة ميلادها، وقدموها إلى الدنيا.

### - 3 -

ويتنوع الأسلوب التعبيري بتنوع المواقف الإنسانية في الحياة، وبتنوعها تنتوع المشاعر الإنسانية، والتفاعل النفسي مع هذه المواقف، ففي قصة "ديدش" (\*) تتزاحم مشاعر العائد إلى مدينته بعد طول غياب، بين الحنين إلى المدينة، والفرح بالعودة وحركة الذكريات، والأمل في القادم، فيظهر هذا التزاحم في أسلوب السارد التعبيري عن كل تلك المشاعر والأحاسيس.

"حينما حطت به الطائرة أرض المطار . . جالت عيناه عبر شباكها الصغير بحثا عن معالم المدينة.. سعياً لقراءة عنوانها الخفي. وحينما سلمته قبضة السماء لحضن الأفق.. شرد في حضرة الواقع المبهر بأضوائه البراقة، بحثا عن مدن أخرى أصغر يمتلكها وحده. . عندما يريد الولوج إليها، ينسلخ من ذاته. . تاركاً شغاف قلبه تستوطنها"<sup>(1)</sup>.

يعمل السارد على تمثيل حالة الشوق واللهفة التي تعيشها الشخصية وتطغى على كل المشاعر والأحاسيس في هذا الموقف، فترى شخصية العائد من سفره وغرخته بأسلوب السارد ال "هو" في عالمه الذاتي الخاص، صورة مدينته منحوتة في الذهن هي عنده في غاية الجمال، بتفصيلاتها ودقائقها التي تعنى له الكثير، ويرأها بذلك جديرة بحبه واشتياقه "تجلت له مدينة غير مسورة.. جدرانها ملونة .. بارزة .. أرضها لا تثبت إلا عمرا مشتاقا، ولا تزهر إلا هزيم رعد نسج غيومه لملامسة سعف النخيل، لملم أشياءه .. وضعها أمامه .. لاح له طفل يحبو، يلتهم الدنيا

(\*) ابتسام عبدالمولى، "حفيد الشمس"، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006، ص 73.

(1) المصدر نفسه، ص 73.

بعينه الناعستين.. معها شكل منارات شاهقة قيما تلتف حوله خيام محصنة تدثر عراء ليل تسلل  
مكحلا عيون الفجر. استطاع أن يلتقط ذبذباته.. سكناته .. حركاته.. رآه حذوه يفتتح زنيقة بألوان  
ناصعة البياض كقلبه، فيما يوسده أبوه ساعدا لينا.. وترضعه أمه دفئا يتشكل .. يمتزج .. لينتصب  
على آهات عشقه، همس داخله:

- يا إله الرحمات !! إنني.. أحن شوقا لروح تعبت داخلي.. تدفئني.. تؤنسني.. أعد معها مراجيح  
القمر.. أغفو منفوش الشعر في ضياء ظلمتها"<sup>(1)</sup>.

"ندن لبضع أغنية من أغاني جدته.. طالما رافقته وساندته في أول خطوه (... ) ابتسم ..  
هز رأسه.. عاد لقاع ذاكرته.. تجلت أمامه تلك الخرافات التي ما كان لينام إلا حين تهمس بها  
الجدة له، وهي تشملته تحت غطاء رداؤها البارد فيما تخبئ أنامله الصغيرة بين دفتي يديها  
الناعمتين"<sup>(2)</sup>.

تعبّر هذه اللغة الشعرية عن عمق التعلق الوجداني، وعشق صور الذكريات الجميلة، فيأتي  
التعبير رائقا متشكلا بالألوان المبهجة، الفرحة، فلا تخرج اللغة مجرد كلمات، بل لغة تنظم شعرا في  
حنين الشخصية، وعشقها للمكان، حتى يخيل أن هذه المدينة مشخصة أمامه تشعر وتحس به  
فتسمعه، وتجيبه "لاحت نواجهه فيما يزدرد طفولته في حب.. ضحك ضحكة موارية بأحلام مفعمة  
عاطفة.. وشوق .. انقاد سريعا لأهواء نفسه وضعفها .. امتد إحساسه عميقاً بحثاً عن مطارح  
اللعب .. تجلت أمامه مدينة أكبر.. ذات قلاع وحصون.. ناوشته ببريقها .. قرينه منها بصخبها  
الهادئ.. ومن عمق تكوينها سألته بغتة:

(1) ابتسام عبدالمولى، "حفيد الشمس"، ص79.

(2) المصدر نفسه، ص74.



- أما زلت تذكرني؟! أم أنك كبرت عني وترفعت؟!!

- أين أنت؟! وماذا حدث للزمن المخبأ فيك؟!!

- ماذا عن أحلامك؟! وهل احترق هواك أم حرقك؟!!

تعثر.. تشابكت خطواته إليها.. تفصد جبينه عرقاً

- من يعرف كل هذا عني!!.. من يجروء على سؤالي مثل هذه الأسئلة؟ أليست هي وحدها لها حق

المعرفة!!.. أظن مدينتي بأني نسيت ذكرياتي وشقاوتي فيها.. لا؟! ليس مثلي من يفعل

ذلك!!<sup>(1)</sup>

وتمتد المناجاة بين الشخصية ومدينته، فيجيبها عن كل سؤال سألته، "أنت نحت داخلي منذ

ولادتي.. (...). أما أنا ما زلت كما أنا ولم أغير.. (...). أما أحلامي!! ألا زلت تذكرين تلك الأحلام

التي كنت أهمس بها إليك؟! (...). وعن هواي لا تسأليني!! فيعضه منك أنت.. ابتدأته معك..

ابتدعته منك.. (...). أما زمني فإنه يستعر داخلي.. يخترق كياني.. ولن أسمح لغصني أن

ينحني.. أو يمرض.. أو يشيخ.. وعني أبدا لن يفرقه المكان<sup>(2)</sup>.

يمثل التماهي حال التفاعل والتناغم الوجداني للشخصية تجاه المكان، حتى يكاد يصل حد

التماهي؛ لأن أسلوب التعبير تجاوز حال العشق للمكان بالشكل الاعتيادي، وصار شيئاً أكبر من

ذلك وأبلغ" وأنت مدينتي لك مكانة الربيع من الزمن.. والروح من الجسد.. وزيتك سأرطب به

جوعي.. وأنا من سيروض الدلال فيك"<sup>(3)</sup>.

---

(1) ابتسام عبدالمولى، "حفيد الشمس"، ص 75.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

وبذات الأسلوب المعبر عن اشتياقه لمدينته، وفي تبادل للحنين والوله بينهما، يكون حال مدينته عند مجيئه، وعودته إليها" فتحت مدينته كل أبوابها.. أضاءت أنوارها.. أخضرت أوراقها.. كسى عشبها الأرض تهليلاً بقدومه... دنت منه احتضنته.. أخذته معها.. غمرته سعادة شعر بدفئها يخترق أضلعه ويلهب نفسه.. وأن حزنه صار من طيات الماضي.."(1).

ويرد على فرحتها بلقائه، ويرى فيها صورة عالم من المدن، تتقذه من ذكريات بعده عنها "قلق لأمس شغاف قلبه صرخ من وجع الذكريات:

- يا مدن تؤنسني في وحدتي لك كل ابتهالاتي.. أراك فتحتويني.. أغمض عيني فأسكن فيك.. رأيت التراتيل نائمة بين كفيك.. معك تعلمت أن أسبح في بحر الحب.. أن أبكي بلا دموع.. أن أتألم بدون أنين.. معك لن يحترق الرماد.. وبدونك ضاع لحن الليل"(2).

ولأنه يعشق مدينته، فإن وجوده يتماهى مع وجودها، ويحاورها بذلك - "سأتعلم حفاظاً عليك مدينتي وعلى نفسي ألا أنام.. حتى وإن أوجعني ضوء الشمس.. وكرهني تراب الأرض.. فما زالت الحقيقة أمامي عارية.. وما زال الصقيع لم يرتد سترة.. ولا يمكن للموتى يوماً أن يرووا القصص.

- آآه..... لا بد أني غفوت...!!

هذا ما رده حينما هنأته المضيفة بسلامة الوصول"(3).

(1) ابتسام عبدالمولى، "حفيد الشمس"، ص 76.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 77.

تداخل شعور اليقظة والحلم، المفعم بحب المكان، وصوره وتفصيلاته، والعشق والوجد المتفاني حد التماهي بين الأحبة؛ "الشخصية والمدينة" في صورة عشق لا ينتهي، ولا يزول.

وبذا يجسد أسلوب السرد التعبيري في هذا النص القصصي؛ تداخل الحلم واليقظة، والواقع والخيال، والعشق والحنين، ويرتبط بالحياة والوجود والفناء، ويجسد شعور الحنين لذكريات الطفولة، والقلق من ذكريات الابتعاد عن الأحبة، والأمل في المستقبل، فيشكل أسلوب التعبير بذلك؛ فيضا من عمق الشعور، وتفاعل الأحاسيس والمشاعر، في لغة شعورية شعرية، وحوار متخيل بين ذات عاشقة ولهى، وجماد تشخص في ذات ناطقة شاعرة، جعل الزمن وقفا للحظات العودة وموقف اللقاء.

يبدو مما سبق إيراد من نصوص سردية قصصية؛ نهج أسلوب تعبيري عن ذوات إنسانية، في حالات ومواقف متغيرة، يظهر فيها عمق الباطن الداخلي، والانفعال والتفاعل النفسي، والاضطراب الفكري، والمشاعر والعواطف الإنسانية حيال تلك المواقف، وتحول ذلك إلى لحظات شعورية تعبيرية، في لغة تنسج وفق أسلوب تعبيري خاص، يشكلها المبدع وفقا لمشاعره وردود أفعاله النفسية، فتتسم بالإيحاء والرموز، وتجمع بين الحقيقة والخيال والمعقول واللامعقول، ويعبر فيها الوصف عن الرؤية الداخلية الخاصة للأشياء المعبر عنها، بحرية ودونما تقيد بقواعد تحد من التعبير، وفي مشاهد حوارية بين الذوات الساردة وما يقابلها من عالم الواقع أو الخيال، وتجسيد صور تمثل الإحساس والشعور، وما يعتدل داخل النفس، ويصطرع في الذهن من أفكار.

**الفصل الخامس**  
**الأسلوب السينمائي**

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

## تمهيد

مع كون السينما أحدث الفنون التي سبقتها بألاف السنين، والتي أفادت من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها العلوم الحديثة، فإن رصيد السينما الفني والجمالي على جديته أشد رهافة وتركيباً وعمقاً في الزمن، وبينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغة الفنية، سواء كانت الكلمة أم اللون أم الصوت؛ فإن السينما تستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيل النص، وتكون بذلك مفرداتها، وهي اللقطات التي تزخر بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها، وهي بذلك لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات التي تسمى طبيعية أو فنية، وبذلك فالسينما لغة ثالثة تفيد من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والطبيعة والفعل الإنساني عبرها، وهي بذلك متعددة الأبعاد، ومع أنها وليدة كل من الفن والعلم إلا أنها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التي تعود لتثري الفنون القديمة<sup>(1)</sup>، ومع أنها قد تتقارب هذه اللغة السينمائية وقد تتباعد مع لغة القص الأدبي فإنه مع تزايد الإدراك بما يقدمه الفن السينمائي من تقنيات مفيدة لفن القص؛ لجأ كثير من كتاب القصة والرواية المسرحية إلى أساليب السرد السينمائي ورفد أعمالهم بأداة مهمة في سعيهم لبسط رؤاهم الفنية مع أقل قدر من امتدادات الزمان والمكان وما يلزم هذه الامتدادات في كثير من الأحيان من مشاهد يحسن تخليص أعمالهم منها، وقد حمل تأثير السينما في فن القص متطلباً جديداً هو الحضور؛ فقد صار على الشخصية أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة

---

(1) ينظر: صلاح فضل، "أساليب السر في الرواية العربية"، المدى للثقافة والنشر، ط1، 2003، ص193.

المعيشة في الحاضر، لا في ماض قصصي، أو عن طريق الصوت والخطاب والمونولوج وامتحان الضمير، لا على أنها إنسان تروى حكايته؛ بل على أنها فرد حاضر أثناء قراءتها<sup>(1)</sup>.

وقد تسربت إلى فن القص عناصر سينمائية خالصة؛ منها المقطع المونولوجي، والتعبير القائم على مسافة اللقطة من حيث البعد والقرب والتوسط بينهما، ولغة الصورة، والتزامن الواقعي<sup>(2)</sup>. والقصة القصيرة باحتوائها تقنيات فنية سينمائية؛ فإنها تسعى بذلك إلى دمج العناصر الفنية من الفنون الأخرى وإلى ترابط التقنيات المختلفة للبحث في عمق الموقف الإنساني، والحيثيات المحيطة به، بأسلوب متحرر من قيود السرد التقليدي، والقواعد التي تحد من حرية العرض والتعبير.

وسوف تعمل الباحثة على استعراض التقنيات السينمائية ونقاط تمثلها في محتوى المجاميع القصصية للقاصات اللبنيات.

## -1-

من التقنيات السينمائية المعتمدة في الأسلوب السينمائي عنصر "التزامن" (Synchronism) وهو تزامن حدثين يجريان في ذات اللحظة في مكانين مختلفين لشخصيات مختلفة، يجمعهما إطار دلالي واحد ويسهمان في نتيجة واحدة<sup>(3)</sup>.

---

(1) ينظر: نبيل حداد، "الكتابة بأوجاع الحاضر"، عمان: أمانة عمان الكبرى، 2003، ص 125-126.  
(2) ينظر: نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، إربد: عالم الكتب الحديث، 2010، ص 210.  
(3) ينظر: نبيل حداد، مجاوزة التابوهات والإنجاز المشهدي قراءة في تجربة روائية، مجلة حوليات آداب عين شمس، مجلد 36، يناير- مارس 2008.

في قصة "مقبض الباب" (\*) للكاتبة رحاب شنيب يجري أكثر من حدث في ذات الوقت، "هناك أناس كثر وكلهم ينتظر، الصلاة معبأة، الممر معبأ بالناس وهاهو الباب في نهاية الممر تحقق فيه كل هذه الأناس المتعبة" (1) كان المنتظرون متفرقين بين الصلاة والممر، والأحداث تتزامن "صراخ طفل يضج بالصلاة تعانقه أمه ذات جلباب بني اللون، ملتصقة به أزرار ذهبية تظهر من تحته جلابية ذات ورد أصفر وأخضر، لعاب الطفل يسيل وأنفه أكثر تدفقا، حك وجهه بكنتي يديه فاختلط الحابل بالنابل، وظل يصرخ، ويصرخ بينما أمه كانت تهزه بملل فظيع وبلا مبالاة فقد لفت انتباهها حديث مع امرأة أخرى تشاطرها الانتظار، حدق رجل في الباب كثيرا، أسند جسده على الجدار، حك رأسه، رفع إحدى رجليه، ثم استنشق لفافة التبغ تاركاً جسده مسرحاً يتراقص فيه النيكوتين، كان صاحبه منهمكا في النظر إلى فتاة تتمايل في خطواتها تتلاعب بأسنانها مراقبة العلكة، فباغته صاحبه بهذه الكلمات التي كسرت مساحة نظره واصطدمت به في باحة الانتظار:

- لا يوجد نظام

- تعودنا على الفوضى" (2).

مشهد للحظات انتظار مملة، يشترك فيه العنصر البصري مع العنصر السمعي "الطفل لا زال يصرخ، الكل كان يتدمر والكل يستنشق لفائف التبغ التي يتطاير دخانها عبر الأرجاء، دخل شاب يجره غضب شديد، حملق في الجميع، وقعت عيناه على فتاة رمقها بشرر، وقال لها: هيا هيا ساعة واني نراجي" (3).

(\*) رحاب شنيب، "الفيستان الأبيض"، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006.

(1) ينظر: نبيل حداد، مجاوزة التابوهات والإنجاز المشهدي قراءة في تجربة روائية، ص 25.

(2) رحاب شنيب، الفيستان الأبيض، ص 26.

(3) المصدر نفسه، ص 26.

"اضطربت الفتاة، سكنها خوف رهيب، نظرت إلى الباب وظل يسحها الانتظار"<sup>(1)</sup>.

ومع مشهد الانتظار الممل قدمت الساردة ورقة للرجل الذي تعرفه جيدا وهو يمسك مقبض

الباب وطأطأت رأسها خجلا من المنتظرين ودخلت<sup>(2)</sup>.

وفي قصة "رسالة عاجلة لإنهاء وجع آجل"<sup>(\*)</sup> للكاتبة هالة المصراطي بأسلوب السارد "الأنا" يرن الهاتف فيذكرها به وهي التي لم تتسه، ولكنها في غيابه صارت أكثر معرفة به وبحقيقته، وهي موفنة أنه في لحظة رنته واتصاله بها إنما يقضي أوقاتاً معتادة مع أخريات غيرها "هيبويه يا صديقي، لبتك معي لأخبرك أهم حقائقك التي اكتشفتها مؤخرًا.. كم تمنيت لو كنت معي لمرة واحدة ولتكن الأخيرة، فأنا الآن أحتاج للنظر في عينيك، وأنا أعلن لك نفسك كما أراها في غيابك، لا يهم، لن أضيع الوقت وأنا أنتظر عودتك، سأكتب لك، بإمكانني أن أتخيلك وأنت تقرأ رسالتي، سأرسلها لك عبر البريد الإلكتروني. أعلم أنك تتفقد كل يوم. ومع هذا لم تكتب لي حرفا واحدا يخمد شوقي لك.. يا صديقي، لا تتعجب إن خاطبتك صديقي في رسالتي، فقد قررت منذ هذه اللحظة أنك لن تكون أبدا حبيبي، ألسنت أنت من أراد أن يكون صديقي منذ البدء؟!"<sup>(3)</sup>.

وفي ذات الوقت الذي يمر في التفكير فيه وبث أحاسيسها وأوجاعها في رسالة تبعث بها إليه، لتنتهي بها هذا الوجع، كان هو في بلاد أخرى بحقيقته التي صارت تعرفها جيدا، ولم تعد خافية عليها "الساعة الآن الثالثة بعد منتصف الليل، وأنت هناك في تلك المدينة الصاخبة (...)" في إحدى الحانات أو الملاهي الليلية تحاول اقتناص ضحية بثمن بخس (...). تحمل كأسك معك

(1) رحاب شنيب، الفستان الأبيض، ص27.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص27.

(\*) هالة المصراطي، للقمر وجه آخر، بيروت: الدار العربية للموسوعات، 2008.

(3) المصدر نفسه، ص207.



لا شيء تحمله غير كأسك حتى نفسك تركتها عند الطاولة.. ترقص، تتجرع قطرات كأسك الأخيرة.. تدور حول نفسك.. تصرخ بطريقة غبية. حالك حال كل أولئك الذين يدورون معك في تلك الدائرة المفرغة.. تلتقط إشارة من إحداهن.. ترسل لك نظرة.. تبادلها النظرة.. وأنت ترقص.. عبتا تحاول أن ترقص دونما ترنج.. ولكنك بدأت تدوخ.. وتترنج وترقص ثم تسقط.. ويسقط كأسك معك<sup>(1)</sup>.

على لسان الساردة الأنا؛ جمعت الكاتبة حديثين مختلفين لشخصين كلا منهما في مكان بعيد عن الآخر، جمع بينهما ما خالته هي حبا ومشاعر صادقة، غير أنها اكتشفت زيف أقواله وتوزيعها على كل من تروق له صحبتها، فنقرر إنهاء هذه العلاقة الزائفة.

## -2-

يعد تحول السرد من السرد الأدبي إلى لغة السيناريو من عناصر التقنيات السينمائية في السرد الحكائي؛ وهي لغة تسرد فيها الأحداث في شكل حركة، وحوار يتضمن الوصف الأساسي للديكور والمشاهد، وتفصيل الأحداث والحوار، وحركة الممثلين والمؤثرات الصوتية<sup>(2)</sup>.

وبذلك تبرز عناصر بصرية وسمعية تتفاوت لقطاتها بين القريبة والبعيدة، وبالنظر إلى هذه التقنيات في القصص محل البحث؛ نجد هذه العناصر التقنية في مثل قصة "إسرائيل وجدل الشيكولاتة"<sup>(\*)</sup> حيث يبدو السرد أقرب إلى لغة السيناريو منه إلى لغة السرد الأدبية، ففي إحدى صالات مطار "فرانكفورت" كان على الشخصية الرئيسية التي لم يعين اسمها؛ أن تنتظر ساعتين قبل التوجه إلى باريس، وكان سرد المشهد بهذه اللغة " تقدمت نحوها امرأة شابة ترافقها طفلتان،

(1) هالة المصراطي، للقمر وجه آخر، ص 207-208.

(2) صلاح أبو سيف، السينما فن، القاهرة: دار المعارف، ص 24.

(\*) فوزية شلابي، صورة طبق الأصل للفضيحة، طرابلس: الدار الجماهيرية، 1985.

استأذنتها أن تجلس بالمقعد المجاور، فأذنت لها، كان يمكن أن تكون هذه المرأة الشابة بلكنتها الأمريكية وطفلتها مجرد وجه عابر لكن الطفلة الصغيرة ما كانت لتعطي فرصة لذلك كانت الطفلة شقية ولذيذة، بدأت بمشاكسة المقعد الحديدي الذي تجلس عليه أمها، وانتهت بمشاكسة قطعة "الماستيكا" التي تمضغها أختها<sup>(1)</sup> ظهر المشهد بالعنصر البصري بداية في لقطة كبيرة هي لقطة المطار ثم تقريب الصورة إلى إحدى الصالات، وتحديدها في لقطة أقرب ضم الشخصية الجالسة والمرأة والطفلتين، والتحديد الزمني بساعتين هما زمن بقاء الشخصية في المطار، وبالتالي تحديد زمن المشهد في هاتين الساعتين أي أن الزمن مؤطر داخل هذه المساحة الزمنية " تنهر الأم طفلتيها بعصبية واضحة، فتلتصق بها الصغرى، وتظم الكبرى إحدى الحقايب إليها بغضب، تقرر هي استرضاء الطفلة بقطعة الشيكولاتة ينتاهي إليها حوار الأم وطفلتها بلغة سبقتها إحساساتها إلى اكتشافها وتحديد هويتها"<sup>(2)</sup> يظهر العنصر السمعي بتركيز الشخصية في لغة الحوار بين الأم وطفلتها وهي مقبلة نحوهن بقطعة الشيكولاتة " تقترب أكثر تتلعثم الأم وتنهر الطفلتين من جديد، تفك الكبرى شفرة أمها فتتظر إلى هذه القادمة وتسكت، وتواصل الصغرى كلامها بعبرية صريحة إلى حد الدهشة! تضغط على قطعة الشيكولاتة في يدها وتزيدها عرقا كثيرا، يحتقن وجهها، وتضيق المسافة بين حاجبيها، تصطك أسنانها، تعلن المضيفة الأرضية عن قيام الرحلة المتجهة إلى "باريس" تلتقط حقيبتها وتركض نحو بوابة الخروج إلى الطائرة"<sup>(3)</sup> احتوى المشهد على عناصر بصرية تفاوتت لقطاتها من حيث البعد والقرب؛ فمن اللقطة البعيدة "long shot" لمطار "فرانكفورت" إلى تقريبها لإحدى الصالات، وتقريبها أكثر إلى حيث تجلس الشخصية والمرأة

(1) فوزية شلابي، صورة طبق الأصل للفضيحة، ص 67.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) المصدر نفسه، ص 70.

وظفلتاها، ثم التقريب لحد الملاصقة عند الضغط على قطعة الشيكولاتة، وتحديد المسافة بين الحاجبين واصطكاك الأسنان، وهو تقريب يكشف الحالة النفسية للشخصية فبعد أن تعاطفت مع الطفلة وأحضرت قطعة الشيكولاتة لاسترضائها؛ تفاجأت بجنسيتها التي ظهرت من خلال العنصر السمعي، فكانت ردة فعلها الارتباك والتردد بين تقديم الشيكولاتة للطفلة كونها طفلة ولا علاقة لها بشيء؛ وبين أنها طفلة ستكبر وتكون ممن يقدمون لأطفالنا الرصاص والموت سردت تفاصيل الأحداث بلغة السيناريو في تتبع الحركة ووصف الشخصيات والديكور في المشهد.

في قصة "مصيصة" (\*) للكاتبة رزان المغربي غلبت لغة السيناريو على لغة السرد القصصي "مسجونة داخل غرفة نوم لشاب عازب، كل ما يربطها به أنه صديق زوجها، كانت الغرفة شبه معتمة، إلا من خيوط ضوء الشمس، وضوء يتسرب من شقوق الباب الثاني للغرفة والمغلق هو الآخر بإحكام شديد على ما يبدو، حتى النافذة محكمة الإغلاق وعليها ستائر سميكة، مشت بخطوات وثيدة على البلاط خشية أن تحدث صوتا فتثير الريبة والشك في نفس الضيف الجالس خارجا، مضى ما يقارب الساعة من الوقت والحصار لم ينته بعد، اقتربت من الباب في محاولة لاستراق السمع، وأخذت تحاول النظر من ثقب الباب. دون جدوى لم تسمع سوى ما تخيلته همسا وضحكات خافتة لم تتبين صاحبها، وارتعشت شفتاها وكادت أن تند عنهما صرخة رعب وهي تتخيل أن يكون زوجها! ربما، إنه احتمال قائم" (1).

تسرد لغة السيناريو هنا حركة الشخصية وتفصيل الحدث، وتصف المشهد وتفصيلات المكان من خلال عناصر بصرية؛ عتمة الغرفة وخيوط ضوء الشمس، وأخرى سمعية في محاولة معرفة هوية الضيف الجالس خارجاً، وسماع أصوات تخيلتها همسا وضحكات خافتة، وتفاوتت

(\*) رزان المغربي، في عراء المنفى، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 2001.

(1) المصدر نفسه، ص18.

اللقطات بين القرب والبعد؛ لقطات بعيدة للغرفة المغلقة ولقطات أقرب للأبواب والنوافذ والستائر والبلاط، ولقطة أكثر قرباً وملاصقة لتقب الباب، والشفنتين وارتاعشتها، واقترابهما من الصراخ.

"ابتعدت عن الباب يائسة من معرفة الضيف المجهول، تأملت الضوء الخافت المتسلل عبر شقوق الباب؛ وجدته كافياً لترى الغرفة بشكل ضبابي، لكنه شح عليها برؤية كثير من التفاصيل! فأخذت تستطلع ما احتوته الغرفة، اقتربت من المرأة فلم تتبين ملامحها تماماً، والعنمة لم تترك مجالاً للرؤية، وهي تخشى إنارتها لئلا ينكشف أمرها؛ ويشعر من في الخارج أن هناك امرأة محبوسة داخل الغرفة مثل فأر في مصيدة، (...) ثم قررت توضيبها، بما تبقى لها من ضوء، واهتدت يدها إلى قطعة قماش، فأخذت تمسح الغبار في الزوايا وعلى أطراف السرير وبمحاذاة المرأة، تسير بهدوء حذر، تقطع الوقت الذي قطعها بل شطرها إلى شظايا من الخوف والوهم، والرجل جالس مع ضيفه منسجم معه يتهامسان ويضحكان"<sup>(1)</sup>، يظهر في هذا المشهد تبطئ للحظة الخوف التي تشعر بها الشخصية، بالإضافة إلى تقنية استرجاع سابقة لهذا المشهد، كما تظهر التقنية السينمائية في تزامن الحدث فبينما ترتعد هي خوفاً وبرداً في الغرفة الباردة المظلمة يجلس الرجل منسجماً مع ضيفه في الخارج؛ يتبادلان الحديث والضحكات، "حينما وصلت إلى هذا الحد من التفكير، سمعت صوت المفتاح يدور في ثقب الباب، هبت واقفة تنتظر الإفراج عنها، أطل وجهه وفيه ملامح الاعتذار (...) خرجت مسرعة دون أن تنتظر إليه أو تسأله عن شيء، حين وصلت الشارع واستقبلت ضوء الشمس هدأت خطواتها"<sup>(2)</sup> احتوت هذه المشاهد من قصة "مصيدة" على تقنيات سينمائية تمثلت في السرد الأقرب إلى لغة السيناريو، والتزامن والتصوير الدقيق للحركة في لقطات بين البعيدة والقريبة والمتوسطة، وبالعنصرين السمعي والبصري.

(<sup>1</sup>) رزان المغربي، في عراء المنفى، ص 19.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص 21.

وفي قصة "عند مفترق الطرق" للكاتبة نادرة العويطي، يبدو السرد كذلك أقرب إلى لغة السيناريو " تأملت بيتها القديم المتهاك، تأملت الجدران والرطوبة والعفونة، توضأت وصلت وأحست بطعم النظافة وحلاوة الإيمان"<sup>(1)</sup> اعتمد المشهد الأول هنا على العنصر البصري والذي يغلب على القصة التي تدور حول شخصية تحاول التوبة والرجوع عما كانت عليه، تبحث عن عمل شريف فتجده بعد لأي وجهد "واصلت فاطمة سعيها الحثيث إلى أن أبلغتها صديقتها أن مستشفى طرابلس المركزي بحاجة لعاملات في قسم غسل الموتى نساء، علمتها صديقتها كيف يجب أن يكون الغسل على الطريقة الإسلامية الصحيحة، ونبهتها إلى كل شيء، تسلمت فاطمة عملها، وطبقت ما تلقته من تعليمات سكبت الماء بإفاضة على أول جثة تسلمتها ومررت أصابعها فوق فروة الرأس فأنزاح الشعر والتف حول كفها خصلاً خصلاً، هالها المشهد لكنها واصلت العمل بسرعة حيث الأهالي يقفون في الخارج ينتظرون استلام موتاهم للمضيء بهم إلى المئوى الأخير"<sup>(2)</sup> تتأوت اللقطات في هذا المشهد بين المتوسطة في تغسيل الجثث، واللقطة القريبة close shot في انزياح شعر الجثث والتفافه على يد فاطمة، كما أن لقطات المشهد وافقت الحالة الداخلية لفاطمة وإحساسها بالخوف والرعب "سكبت فاطمة الماء فوق الجثة الثانية والثالثة والرابعة، وفي كل مرة كانت تشهد ما لم تكن تتوقعه، إلى أن انتهى الدوام، وصلت أخيراً إلى بيتها وانتبهت إلى أن ملابسها مبللة بشدة، (...)

بكل صبر واحتمال استبدلت ملابسها وتوضأت وصلت، وبين مشاهد الرعب الماضية والقادمة تناولت عشاءها المكون من حبات زيتون وقطع طماطم"<sup>(3)</sup>، "وفي اليوم التالي ومع إطلالة الصباح تهيأت فاطمة للذهاب إلى عملها؛ عبرت الشوارع والبيادين إلى نقطة تقاطع جامع مولاي محمد مع

(1) رزان المغربي، في عراء المنفى، ص 21.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

(3) المصدر نفسه، ص 23.

شارع السيدي، عند مفترق الطرق وقفت ساهمة تجتر في خيالها مشاهد الرعب الطاحن، وتذكرت ماضيها بكل عيوبه وقسوته فتنهدت تنهيدة طويلة، وقفت وعقلها يقودها إلى المستشفى وقلبها يغيرها بالمضي إلى مكان آخر (...). وفي النهاية مشت واختارت طريقا ما؛ لكنه ليس طريق مستشفى طرابلس المركزي<sup>(1)</sup> في هذه المشاهد التي اعتمدت على السرد بلغة أقرب للغة السيناريو غلب العنصر البصري في تصوير المشاهد ووصفها، ذلك أن الصفة البصرية الوصفية التي تكتفي بقياس كل شيء ووضعها في مكانه وتحديده وتعريفه إنما تشير إلى الأسلوب السينمائي للسرد<sup>(2)</sup> بالإضافة إلى حواس الشم واللمس والتذوق، فتداخل وتفاعل الفعل والحواس وتأثير الماضي والحاضر، شكل محيطاً انحصرت الشخصية في إطاره، وكانت النهاية نتيجة مبهمة لم ترصدها الكاميرا التي تتبعت الشخصية في كل حركتها ومن خلال السرد بلغة السيناريو التي أظهرت حركة الشخصية، وتفصيلات المشاهد، بلقطات تتفاوت بين القرب والبعد.

### -3-

تشكل اللقطة السينمائية لبنة من اللبنات الأساسية في وحدة الفيلم السينمائي، فهي تعد بمثابة الحروف الأبجدية للغة السينما، ومنها تتكون المشاهد المختلفة والمتراصة بعضها مع بعض لإنتاج الشريط السينمائي؛ وتنقسم اللقطات إلى أنواع، لكل منها دوره الفاعل في إنتاج المعنى، والدلالة المرئية في تطور الحدث وإبراز المعنى التعبيري في رسم خارطة الأحداث، وأبرز هذه الأنواع: اللقطة القريبة، واللقطة المتوسطة، واللقطة البعيدة<sup>(3)</sup>.

(1) رزان المغربي، في عراء المنفى، ص23.

(2) ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص201.

(3) تيسير الزيادات، توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، عمان: دار البداية، ط1، 2010، ص296.

تركز اللقطة القريبة "close shot" على الأشياء الصغيرة، فتظهر القليل من الواقع وغالباً ما توحى بمعان رمزية<sup>(1)</sup>، وقد وظفت هذه التقنية السينمائية في العديد من القصص واحتوتها عديد المشاهد، ففي قصة "تجسيدات اللحم"<sup>(\*)</sup> للكاتبة زاهية محمد علي؛ تظهر عدد من اللقطات القريبة في مشهد واحد "close shot" "أغض عينيه وحاول تذكّر صورة أفضل لتقاسيم وجهها بدأ يخطئها على اللوحة أمامه، دخلت ووقفت وراءه بهدوء شديد ووضعت يديها على عينيه، صاحت بصوت حاولت قدر الإمكان جعله مكتوماً - من؟؟ - أجاب فتاة اللحم، ضحكت بصوت عذب، وبدت غمازة صغيرة في خدها الأيسر زادت في إيضاح تقاسيم وجهها، رمت حقيبته يدها على كرسي مجاور، وجلست بجانبه، ثم نظرت إلى اللوحة وقلبت شفيتها مخفية ابتسامة ماكرة ونظرت إليه بإمعان وسألته: لم تصرّ على مناداتي بفتاة اللحم؟"<sup>(2)</sup> ثمة عناصر سمعية وبصرية عديدة في هذا المشهد، وظهرت فيه أكثر من لقطة قريبة؛ عينيه وخطه للتقاسيم وجهها، كذلك ضحكتها وابتسامتها، وشفيتها، واللقطة الأقرب والملاصقة جدا هي الغمازة في خدها الأيسر.

كذلك في قصتها "عودة" يتكون المشهد الأول في القصة من عدة لقطات قريبة "دفع بالكأس الثالثة إلى جوفه وضرب بقاعدة الكأس الفارغة المنضدة التي يقف وراءها صاحب البار، بحث في جيوبه عن بقايا "بنسات" رماها له وخرج وهو يتحسس طعم الخمرة الرديئة في فمه، بصق على الأرض بقوة قائلاً في غمغمة غير واضحة: لعنة الله عليه وعلى خمرته الرديئة، وضع يديه في جيوب معطفه البالي عندما شعر بلفحة هواء باردة تصدم وجهه وتثير في جسده القشعريرة"<sup>(3)</sup> اعتمد المشهد على العناصر البصرية والسمعية بالإضافة إلى حاستي التذوق واللمس أما اللقطات

(1) ينظر: لوي دي جاينتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، 1981، ص 22.

(\*) زاهية محمد علي، "الرحيل إلى مرافئ اللحم"، ص 115.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

(3) المصدر نفسه، ص 110.

فأغلبها لقطات قريبة "close shot" الكأس و"البنسات" وفمه، وبديه بينما كانت باقي اللقطات تتوسط بين القرب والبعد كالمنضدة وصاحب البار، وجسده الذي سرت به الشعريرة.

وظفت اللقطة المتوسطة "medium shot" في المشاهد القصصية في الانتقالات بين اللقطات الكبيرة والبعيدة كما يظهر في هذا المشهد من قصة "طيف الخريف الماضي" \* للكاتبة منال المشاي<sup>1</sup> كانت تتجول بين طرق وحقول البلدة وتتأمل جمال بلدتها الخلاب، تمشت حتى وجدت نفسها عند البحر تأملته بسعادة واستنشقت رائحته قبل أن ترسل عينيها لتفحص الشاطئ الذي كان خالياً إلا من بعض الأشخاص الذين يبدو أنه أصبح من عاداتهم تأمل البحر أو الركض فوق رمال الشاطئ، استمرت بتفحص المكان حتى توقف بصرها عند ذلك الرجل الذي جلس فوق كرسي صنع من السعف يتأمل البحر، تمكنت من التأكد سريعاً إنه ذلك العجوز غريب الأطوار الذي التقته مساء أمس والذي حيرها أمره كثيراً مع أنها كانت قد تناسته قبل أن تراه الآن، ربما كان الفضول وحب التعرف الذي زرعه فيها مهنتها هو ما دفعها لتقترب منه، لم ينتبه لوجودها للحظات الأولى، فانتهزت الفرصة لتأمل ثيابه إنه مازال يرتدي الثياب ذاتها تمتعت بهذا في داخلها قبل أن تقول مبتسمة: صباح الخير سيدي"<sup>(1)</sup> في هذا المشهد بدت اللقطات بعيدة في البداية من خلال العنصر البصري؛ حقول البلدة وطرقاتها والبحر والشاطئ، ثم اقتربت اللقطة مع الأشخاص الموجودين على شاطئ البحر، واقتربت أكثر مع الرجل العجوز الجالس على كرسي السعف، والملابس التي يرتديها، ودخول العنصر السمعي وبذلك فإن اللقطة اقتربت حتى صارت متوسطة بين كل ما سبق وهيئة العجوز الجالس، ولكن هيئة الجلوس لم تظهر ملامحه الدقيقة وهذا ما جعل اللقطة تتوسط بين القرب والبعد.

(1) منال المشاي، "حين تكهنت عبثاً"، طرابلس: مكتبة طرابلس العلمية العالمية، 2007.



وفي قصة "القدارة" لشريفة القيادي تظهر هذه اللقطة المتوسطة "هنا خلف هذا الباب المهترئ، الآيل للسقوط يوجد شخص عليّ أن أقابله أن أحدثه أن أحاول معه الوصول إلى نتيجة ترجوها وتنتظرها نفس حبيبة إليّ، وقعت منذ مدة في براثن هذا الذي أراه يجلس أمامي باسترخاء، متلذذاً بسيجارته غير مبال بوقوف المخجل، وأخيراً نظر إليّ بكل استهزاء ومال جانب فمه كأنما ليعبر عن استيائه لمظهري الساذج مظهر فتاة صغيرة ترتدي ثوباً بسيطاً داكناً، وشعري تلمه ظفيرتان ناعمتان، بينما شعر قصتي يتهدل على جبيني في إهمال غير مقصود"<sup>(1)</sup>.

وفي قصة "حرارة الحب" تحلقت مجموعة من النسوة وهن يثرثرن بأصوات صاخبة وأياد مرتفعة، لا تفقه من حديثهن شيئاً حتى وإن ركزت على حركة شفاههن، فيما تقابلهن في الجهة الأخرى وعلى مسافة ليست ببعيدة عجوز متكئة على وسادة، ترتدي رداءً أزرق اللون بخطوط طويلة بيضاء تتلالي من جبينها الأبيض خصلات حمراء، وبين أناملها المخضبة بالحناء مسبحة توقفت عن الحركة لا لشيء إلا لأن سلطان النوم أقبل عليها يسامرها"<sup>(2)</sup>.

وبما أن اللقطة البعيدة "long shot" تمثل الإطار المكاني لتحديد اللقطات الأكبر، وتصور اللقطة الخارجية دائماً؛ فإن هذه اللقطة تعد هي المؤسس لتوالي اللقطات القريبة والمتوسطة لإنتاج الدلالة الفلمية في صناعة الحدث<sup>(3)</sup> ونجد هذه اللقطة في عدة مشاهد قصصية منها في قصة "ذاكرة الأصابع" كانت عتمة الليل تنسحب وضوء الفجر خجولاً، رن الهاتف شعرت بأن ذاكرة الأصابع تخون صبري على الاحتمال، ضغطت على زر الإجابة: مريم أقف على الشاطئ القريب من بيتك هيا أعرفك امرأة مجنونة احلمي أقلامك وتعالى ارسمي البحر، سكبت لك كوباً من

(1) شريفة القيادي، "منة قصة قصيرة"، ص 52.

(2) ابتسام عبدالمولى، "حفيد الشمس"، ص 43.

(3) لوي دي جانيتي، "فهم السينما"، ص 25.

القهوة لا تدعيه يبرد كانت المسافة بيننا لا تتجاوز الخمس دقائق، لكن الطريق لم تزدهم بالحركة بعد، من بعيد رأيته يقف متأملاً حركة الموج، وبدا الأفق بلون ليكي مندمجا بلون البحر، وزيد الموج يلمع بلون أبيض، كأنه فقاعات تغلي على سطحه ثم تنطفئ عند رمل الشاطئ<sup>(1)</sup> يدور هذا المشهد في إطار لقطة بعيدة long shot يؤطرها الأفق والبحر والموج وزيد البحر، وتتداخل فيه ألوانها، ثم يتكون المشهد من لقطة متوسطة في لقاء بين اثنين على شاطئ البحر النقي ليتصالحا بعد خصام، وتحمل اللقطات الأصغر تفاصيل المشهد حيث لوحة الرسم والأفلام وكوب القهوة وبذلك بدت العناصر البصرية والسمعية وحاسة الشم والذوق مشتركة في تكوين المشهد وتوحي تفاصيل اللقطة البعيدة بارتباط بينها وبين الحالة الشعورية للشخصيتين.

وفي قصة "حب لساعات"<sup>(\*)</sup> يبدو تصوير اللقطة البعيدة في ليلة غائمة في طريق طويل تعبته حافلة ركاب تدور فيها أحداث القصة " كان القمر يشحب في وجه الجنوب من السماء ويهم أن يدخل في الغيوم السوداء المعلقة على الذرى البعيدة كأنها ممزقة من ستارة سوداء وضعت أمام ناظر الركاب، أما النجوم التي تطوف في الأفق البعيد فتنتشر كأنها زخارف ولكنها تعود وتنطفئ واحدة تلو الأخرى، فالحلقة القادمة من الجنوب تجتاح السماء كانت الجبال والهضاب قد بدأت تصطبغ باللون الأسود شيئاً فشيئاً وتلوح ذات اليمين وذات اليسار خلف الأشجار (...). وصلت المركبة إلى قمة طريق يلفها الظلام الدامس، فتوقفت تسرح ببصرها حول هذه القمة الزراعية داخل صندوق الليل العجيب<sup>(2)</sup> والملاحظ هنا أن الكاميرا متحركة وليست ثابتة، تنتقل بين صورة الأفق والنجوم، وتنزل إلى الجبال والهضاب والأشجار، مما يكسب اللقطات حركة وحيوية تبعدها عن الجمود.

(1) رزان المغربي، نصوص ضائعة التوقيع، ص43.

(\*) أم كلثوم النعاس، "الطيب الأخضر"، طرابلس: مطابع الثورة العربية، 2002.

(2) المصدر نفسه، ص20.

المونتاج "montage" تقنية من التقنيات السينمائية التي يجرى توظيفها في السرد القصصي وهو مشهد تعبيرى سريع لعدة لقطات منفصلة، تتصل ببعضها بطريقة "المزج" أو "المسح" أو طبع اللقطات فوق بعضها وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو تغير المكان أو أي تغير آخر<sup>(1)</sup>.

وهذه التقنية من تقنيات أسلوب السرد السينمائي؛ نجدها في نماذج قصصية منها مشهد من قصة "وعدي لها صادق"<sup>(\*)</sup> حدث انتقال من صورة لأخرى في ذات النص فبداية المشهد كانت في طائرة العودة إلى الوطن ثم حدث انتقال إلى صورة سابقة لم يكن مزاجي صافياً وأنا المستقر في مكاني أقلب في ملل صفحات جريدة وجدتها في جيب الكرسي أمامي، وذهني يطوف بمن تركت ورائي وإليها أحسن الحنين (...). في ذاكرتي صورتها ما تزال تتحرك، ليلة الأمس جددت لها الوعد بعد شهرين سأعود إليك وأخذك معي زوجة شرعية، ابتسمت لي في فرح وقبلتني في لهفة<sup>(2)</sup>، وفي انتقال مشابه في ذات القصة "ضقت فجأة بحديث صديقي عنها بهذه الصورة، أنا أثق فيها، أثق كثيراً جداً وبعد شهرين سينتهي كل شيء وأعود إليها لأخذها معي رفيقة وحببية وزوجة شرعية، وتحط الطائرة في مطار بلادي، أسرع الخطو على الأرض التي فارقت منذ سنوات أربع<sup>(3)</sup> في هذا المشهد يبدو الانتقال من مكان إلى مكان آخر ويبدو ترتيب عدة لقطات في المشهد بأسلوب يوحى بتداخل اللقطات دون فجوات تفصل بينها.

---

(1) ينظر: كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1987، ص 129.

(\*) شريفة القيادي، "هدير الشفاه الرقيقة"، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، 1983.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

(3) شريفة القيادي، "هدير الشفاه الرقيقة"، ص 43.

مشهد من قصة "فراغ كالجحيم" " لا ترد، تعود لتدفن رأسها في صدري، ثم ترفعه مجدداً أو تضعه على الوسادة، تهب في ذاكرتي صورة متناثرة لمدينتي، تموجات ليس لها حد، توق إلى أمي ورائحة الجبل المندفع باتجاه السماء، والطفل الدامع العينين يوم الرحيل"<sup>(1)</sup> كذلك المشهد الختامي في قصة "الشلل" للكاتبة شريفة القيادي " نفذ صبري وأنا أرى البريق الذي يضيح في عينيها، وقلت في نبرات قوية مازال صداها في سمعي:

- ما بك، ما سر هذا الحبور والإشراق!؟

- داعبت أنفي، ووضعت يديها على جانبي جسدها وهمست:

- خمن، تخمينك الصحيح سوف يقودك إلى معرفة السر الذي تطلب"<sup>(2)</sup>.

وكان من المستحيل أن أخمن تخميناً صحيحاً، وفشلت رغم المساعي القوية من جانبي في الحصول على ما يروي ظمأ رغبتي في المعرفة، وأخيراً قالت بتشفي:

- أخيراً. أخيراً تحقق الحلم، أنا حامل في الشهر الثالث!

وحتى اليوم وبعد مرور عام ومولد الصبي لا أحد يعرف لماذا في ذلك اليوم الذي عرفت فيه بحملها سقطت فاقدًا للوعي، وفاقدًا فيما بعد للقدرة على الحركة والنطق"<sup>(3)</sup>.

عن طريق تقنية المونتاج تم اختصار الفترة الزمنية والانتقال تباعاً من زمن إلى آخر، أما في قصة "حين تكهنت عبثاً" فظهر المونتاج في إحدى المشاهد بالانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى "تدربنا يوماً واحداً قبل الحفل حين رأيت أنه لم أركض متهافتاً كما الآخرين لكي أحظى بسلام منه حتى أنه رآني وجاء بنفسه مسلماً على ورأساً ابتساماً مصطنعة على وجهه وهو يدعي أنه كان مشتاقاً

(1) زاهية محمد علي، "الرحيل إلى مرافئ الوهم"، ص 90.

(2) شريفة القيادي، "هدير الشفاه الرقيقة"، ص 373.

(3) المصدر نفسه، ص 373.

وأنة سعيد جدا برؤيتي، لم أتبادل معه إلا القليل من الكلام فقط، ربما شعر بأني لا أريد محادثته فابتعد مودعاً<sup>(1)</sup>.

"والآن هأنذا أردد وراءه مثل الببغاء لكم أحتقر نفسي في هذه اللحظة، أكره أن أكون هذا الشخص الضعيف المائل وراءه، أكره هذا بشدة، وهؤلاء المملين المحيطين بي سعيدون جدا ومتحمسون يقولون إنه لفخر كبير لهم أن يشاركوه أحد حفلاته، أكاد أنفجر، لكم أكرهك وأحقد عليك أيها الفاشل، لم أعد أعرف أي منا الفاشل، أشعر وكأن الزمن قد توقف عند هذه اللحظة"، "هاهم يحملونني مكبلا، رجال الأمن يمسكون بي ويلتقون حولي، رميت بأحد الزنزانات وحيدا عرفت بأني اعتديت عليه بالضرب فوق أرض المسرح، لا أعلم ولا أتذكر حتى كيف حدث هذا كل ما أراه الآن أني هنا وذاك المحامي المائل أمامي يقول دونما اهتمام لوجودي سأحاول تخيف الحكم عليك لكن عليك أن تساعدني لنخرجك من هنا، سنضطر للدعاء بأنك تصاب بنوبات جنونية من وقت إلى آخر"<sup>(2)</sup>.

تلاحظ الباحثة وفقاً لما سبق عرضه من تقنيات سينمائية وتبين مدى تمثلها في نماذج من قصص لكاتبات ليبيات؛ أن الأسلوب السينمائي مثل حضورا بنسب متفاوتة في هذه النماذج والملاحظ أيضاً أن هذا الأسلوب كان عند الكاتبات الأحدث أكثر حضوراً، وقد غلب توظيفه في النصوص القصصية من خلال عناصر التزامن، واللقطات القريبة والبعيدة، والمتوسطة، كذلك في تقنية المونتاج التي تنتقل من خلالها اللقطات بترتيب في المشاهد.

---

(1) منال المشاي، حين تكهنت عبثاً، ص89

(2) المصدر نفسه، ص89.

الفصل السادس  
الأسلوب الغرائبي والعجائبي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## تمهيد

الأسلوب الغرائبي والعجائبي من الاتجاهات التجريبية الحديثة التي وظفت في الأدب العربي والعالمي، وهو وإن عرفت أصوله منذ عصور قديمة في التاريخ؛ إلا أنه شكل حضوراً واسعاً ولاقياً في السرد الحديث.

زادت منذ القرن التاسع عشر أفكار الألم الكوني، وزادت الأسئلة، التي تستدعي أجوبة مقنعة لا نجد لها إلا في المخيلة، ولم تعد الأشكال التقليدية للأدب كافية، وزاد وصف الإنسان للواقع بما هو عليه؛ بعداً عن هذا الواقع؛ لأنه أصبح أكثر عجائبية من تلك الكائنات العجيبة أو الخرافية وكان هذا التحول الفكري في المجتمعات، هو ما يبرر الانتقال من متخيل سائب إلى جنس تخيلي يسنده وعي ولغة متميزين، وموضوعات تستكشف المجهول وتوسع الآداب، لقد تحول النظر من العجيب إلى توظيف آخر، صار فيه العجائبي وسيلة وهدفاً تتمثله جميع الأشكال الأدبية من المسرح والقصة إلى الرواية، وحتى السينما والرسم والنحت، أصبحت كلها تستجيب لتجارب العصر في هذا الاتجاه؛ لأنها الأكثر قدرة على فهم طبائع البشر التي تريد أن تصل إلى النهايات في الإفصاح عن الاستيهامات والهموم<sup>(1)</sup>.

- 1 -

"يتميز "العجيب" (Marvelous) بأنه ينتمي إلى عالم يشبه عالم الواقع بل يجاوزه من دون اصطدام ولا صراع، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتهما، فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة؛ يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها

---

(1) ينظر: حسن علام، "العجائبي في الأدب"، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010، ص54-55.

الآخر، وهو من بداية القصة، يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر مسلماً بقوانينه ومنطقه، ففي حكايات الجان لا يثير حضور الجنى وعمله وطاعته لمالك القمقم استغراب شخصيات القصة ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقته وتخيله أما "الغريب" (Strange) فيتميز بأحداثه التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير، ثم تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة، فإما أن هذه الأحداث لم تقع فعلاً ( كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسي، هلوسة) وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة، أو سر مكتوم، أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي"<sup>(1)</sup>.

- 2 -

كثيراً ما يتداخل العجائبي والغرائبي في النص، أو في ذهن المتلقي ولكن ثمة مميزات تميز كلا منهما عن الآخر؛ فالغرائبي هدفه المعنى والدلالة والمغزى أي أنه يقصد إلى معنى المعنى وبذلك فإن هدفه بنائي وأخلاقي أحياناً، وتظهر غرابته في الألفاظ والجمل داخل النص، وتكون غرابته إذا قرر القارئ أن قوانين الواقع "الطبيعة" تبقى سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة<sup>(2)</sup> أما العجائبي فيهدف إلى الإدهاش؛ أي أن هدفه فني، ويتحدد إذا قرر القارئ أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الظواهر بها<sup>(3)</sup> فعندما يقرأ القارئ رواية تتعامل مع أشباح تنتهك حياة الناس، فإنه يشعر بالخوف؛ وعندئذ يتردد في أن يقبل هذا العالم الذي لا يشبه عالم الواقع أو يرفضه، فإذا قبل ذلك فقد دخل في العجيب أو العجائبي؛ أما إذا قرر أن ذلك لم يقع

(1) لطيف زيتوني، "معجم مصطلحات الرواية"، ص 87-88.

(2) تودوروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، تر: الصديق بوعلام، ط1، القاهرة: دار الشوقيات، ص 49.

(3) المصدر نفسه، ص ن.



فعلا؛ وأنه قد يكون نتيجة أحلام أو هلوسة، أو أن ذلك وقع نتيجة صدفة أو خدعة قابلة للتفسير؛ فإن القارئ يكون قد دخل في الغريب أو الغرائبي<sup>(1)</sup>.

وبذلك فإن القارئ هو الذي يقرر؛ فإن كان الأمر يتعلق بخداع الحواس، وناتجا عن الخيال مع بقاء قوانين العالم على حالها فإن ما قرأه غرائبي، أما إذا كان محكوماً بقوانين مجهولة عنده فإنه عجائبي<sup>(2)</sup> كما أن الغرائبي ليس جنساً واضح الحدود، بخلاف العجائبي الذي يتحدد بصفته إدراكاً خاصاً لأحداث غريبة<sup>(3)</sup>.

### - 3 -

وقد جمع البعض المصطلحين الأدبيين تحت مصطلح "الأدب العجائبي الخوارقي" الذي "يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ومخضعا كل مافي الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهوته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود، إنه الخيال جامحا طليقا، منتهاكا"<sup>(4)</sup>.

وكما يكون العجائبي من عالم الخوارق، يمكن اعتباره كذلك جزءا من مظهر تركيبى للحكاية أي أنه يمكن أن يدخل في بنية أية حكاية أو رواية أو قصة، بتوظيفه كعنصر جمالي، تماما كما توظف الصور البلاغية في النصوص عامة؛ أي أن العجائبي يمكن أن يكون ناتجا عن التركيب اللفظي واللغوي الذي يستعمله السارد للتأكيد على حالة نفسية أو رؤية أو فكرة، ولا بد لهذه

(1) تودوروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص 88.

(2) المصدر نفسه، ص 44.

(3) المصدر نفسه، ص 60-65.

(4) كمال أبو ديب، "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي"، بيروت: دار الساقى، ط 1، 2007، ص 8.

الأفكار أن تتجسد في إشارة بلاغية فيطور لها لسارد مشهداً مبنياً على صورة ما أراد، وبذلك يمكن أن يكون العجائبي تحقيقاً للمعنى، أو التعبير المجازي، ويمكن أن ينهض فيما بين الصور البلاغية أو المبالغة<sup>(1)</sup>.

- 4 -

"تدخل الغرائبية والعجائبية في علاقة جدلية تصنيفية مع الفنتازيا فبعض الدارسين يرى أن الفنتازيا تتمثل في الغرائبية والعجائبية، بينما يرى آخرون أن الفنتازيا تتجاوز ذلك إلى كل الأنشطة التخيلية"<sup>(2)</sup>.

وعلى من يرى أن العجائبي والغرائبي يمثلان الفنتازيا يرى أنهما "عنصران يندرجان تحت معاطف الفنتازيا الذي يعد اختراقاً لكل حدود الأزمنة والأمكنة وهي المقاييس إلي اعتادها الإنسان في حياته"<sup>(3)</sup>.

لقد لقي المصطلح الغربي (fantastique) في ترجمته إلى العربية إشكالاً لا يزال مطروحاً إلى اليوم، حيث توجد له ترجمات حرفية وأخرى تقارب المعنى، منها ما هو أدبي، ومنها ما هو فلسفي، فتارة نجده بمعنى الوهم والخيال، وتارة أخرى بالغرابة، والعجائبية، وأقدم صورة للمصطلح وردت عند الفيلسوف العربي الكندي في "رسائله الفلسفية" التي أشار فيها إلى أن التوهم أي التخيل هو "الفنتازيا"، وهو مصطلح يوناني قديم.

---

(1) ينظر: حسن علام، "العجائبي في الأدب"، ص 37.

(2) محمود قاسم، "الخيال العلمي في أدب القرن العشرين"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1993، ص 154.

(3) شعيب حليفي، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، الرباط: المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 1997، ص 52.

لا بد على المستوى المنهجي أن تستحضر عند مقارنة النصوص العجائبية بنية الأحداث والعوامل والفضاء المكاني والزمني، والخطاب من رؤية وصيغة أسلوبية وزمن السرد؛ حيث إن للعجائبي زمناً خاصاً به؛ هو زمن الحاضر في تشابكه مع الزمن الواقعي والزمن الخيالي وبينما يميل العجيب إلى استشراف لحظات المستقبل؛ نجد الغريب يعود إلى الماضي للاحتكام إلى تجاربه وأحداثه الواقعية<sup>(1)</sup>.

وكغيره من النتاج القصصي وظف الأسلوب العجائبي والغرائبي في القصة النسائية اللببية، في تجديد البنية السردية الحديثة، يتجاوز البنية التقليدية، بحيث يكون أكثر انطلافاً وتخيلاً في التعبير، وبحيث يتشكل السرد وفقاً لما تراه الكاتبة معبراً عن رؤاها، وبحسب تشكيلها اللفظي الخاص، وستبين الباحثة من خلال نماذج منتقاة من هذا النتاج، حضور التشكيل العجائبي في هذا النتاج.

## - 1 -

في قصة "حالة"<sup>(\*)</sup> للكاتبة فوزية شلابي، يتجسد الأسلوب العجائبي في دمج المعقول في اللامعقول، فيتجاوز سرد الأحداث الصور المألوفة في عالم الواقع المعهود؛ فعلى لسان الساردة "الأنا" التي تحاول أن تنام؛ تضيق الغرفة المغلقة الباب من صوت المغني الذي ينشر صوته على حبال الكلام، وهي تتسأل من أين يتسلل صوت هذا المغني؟ حتى صار الجدار يشهق ويزفر، وصارت الأسئلة لا تتوقف عن دق مساميرها الغليظة في رأس السارد، فتقول للمسمار الأول: الجدار هناك بإمكانني إيصالك إليه، فيفر الجدار وترطم عيناها بشيء يشبه الفحم، وتستحثها باقي

(1) ينظر: حسن علام، "العجائبي في الآداب"، ص 77-78

(\*) فوزية شلابي، صورة طبق الأصل للفضيحة، مصدر سابق.

المسامير أن تعرف ماذا يجري في الشارع العريض، ويؤدّن الديك وتتسأل الساردة عن الوقت كم يكون؟<sup>(1)</sup>.

"تفتتح شهية الأسئلة، وتضيف إلى المجاهيل التي تبحث عن ملامح وهويات مجهول آخر هو: الوقت!"

أتحايل على الرقاد وصفحة الجدار المعتم، وأتمنى على ساعة يدي أن تخرس سؤال الوقت، لكن رقاص الساعة ساكت!<sup>(2)</sup> هي حالة من القلق يتداخل مع الوقت المتمثل في صياح الديك، وساعة اليد برقاصها الساكت، حالة تجعل الأفكار تظهر في صورة واقعية العناصر خيالية التشكيل، فتنتج عن ذلك صور من اللالالمعقول، والإشارات الكلامية الغامضة، التي ما تفتأ تذكر فيها الشارع، وتعرج إليه بالنظر أو الفكر.

"يتصبب مني عرق غزير، وتصطلي جسدي حرارة مفاجئة.

- الشارع !

- ما الذي يجري في الشارع؟ !

يتهبأ أن قدمي صارتا جزءا من أسمنت الجدار، أو مسمارين، مدقوقين في رأسي.. يشدانه إلى سقف الحجرة، فلا أقوى على جرجرتها إلى عتبة الباب، بل لا أكاد أقوى على تحريكهما بالكامل<sup>(3)</sup>."

---

(1) ينظر: فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيحة"، ص 55.

(2) المصدر السابق، ص 55.

(3) المصدر نفسه، ص 56.

تتداعى الأفكار وتتساب في صور من اللامعقول فيما يشبه الهذيان الصادر عن الذات،  
الذي يعبر عن اضطراب، وضيق من المحيط الخارجي للذات الساردة، لا مفر منه، وكلما زاد  
الإحساس بالضيق زاد تداعي الأفكار المتمثلة في الصور المتمادية في الخيال.

ويلم المغني غسيله وتسمع الساردة صوتاً آخر قريباً جداً إنه باب الغرفة يفتح ثم يقفل  
ويفتح ثانية ثم يقفل.

ويعود صوت المغني للتسلل، وتحاول الساردة إبعاد المسامير مجدداً بالهروب إلى  
استعراض صوت المغني، بنصفه الصريح ونصفه الذي يخاتل حد الباب السفلي، ويستأنف الديك  
الأذان، ليبدل على وقت الصباح المبكر.  
" آه ما الذي يجري في الشارع؟

هل تزال هناك عربات. وأرصفة. ونوافذ مغلقة، ومارة يتناهبون في منتصف النهار. ألم يقرر الناس  
- مثلاً - المشي على رؤوسهم بدلاً من أرجلهم، وجر الحمير بالسيارات؟!

- النوم لذيذ وسهل!

- يدقني المسمار مفزوعاً:

- لكن الشارع!<sup>(1)</sup>

تحاول الساردة استعراض المحيط الخارجي، الذي يشدها إليه بكل حركته في الشارع،  
فتصل هذه الحركة إليها صوراً مشوشة مقلوبة تصل بها حد الشعور بالدوار والغثيان، حتى صار  
هذا الشعور يعاودها كلما حاولت رفع رأسها عن الأرض قليلاً، وفي محاولة للهروب تختار السرير

---

(1) فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيحة"، ص 57.

وتحاول أن تسلم رأسها للمخدة، وتعبث بشعرها هذا العبء الثقيل الذي ستحلقه كما فعلت تلك البطلة العصابية في ذلك الفيلم السينمائي، غير أن المسامير لا تستسلم بسهولة. إذ تصرخ كل أشياء الحجرة في هارموني غريب. الشارع. الشارع. الشارع. الوقت. الوقت. الوقت!<sup>(1)</sup>.

ويندمج المكان والزمان، ويتعدى ذلك شعورها الفردي به بل يصل هذا الشعور كل الموجودات القريبة منها، كل شيء يشعر بتماهي الزمان والمكان.

وهي منشورة مع صوت المغني عل حبل الكلام. وتشعر بالصقيع وتتدثر بغطاء خفيف. وتتهض متماسكة وتحدث نفسها بأن عليها أن تعود إلى الشارع وتوقظ الساعة. وقبل أن تنزل قدمها الثانية من السرير إلى الأرض، كان شيئاً حاراً قد انفجر في الساعة ولم تعد تدري شيئاً.

لم تعد تكتفي بالمشاهدة من بعيد، فأرادت أن تدخل في هذا التمازج الحاصل حولها وعندما همت بالنزول من السرير والتوجه إلى حيث التماهي إلى حيث الشارع والوقت، عجزت عن النزول وعن الحركة<sup>(2)</sup>.

عملت هذه القصة على انتهاك العمق الداخلي لذات مضطربة قلقة، بتأثير محيطها الخارجي، فظهر تأثير ذلك في صور من الصراع والتناقض الذاتي، يمثل المعاناة النفسية بين ذلك الواقع وحالة العجز عن الولوج فيه أو تحاشيه، ويظهر ذلك في تصوير عجائبي، يتجلى في أسلوب سردي اتسم بالإيجاز والتركيز، تمثلت فيه وحدة الشخصية، وتشخيص الجمادات، والحوار الموجز في جملة؛ مع هذه الجمادات حيناً؛ ومع الذات الساردة ذاتها حيناً آخر، الوصف كان موظفاً بإيجاز بما يسهم في إظهار العجيب في السرد، أما اللغة فشكلت العجائبية في خروج التراكيب اللغوية عن

---

(<sup>1</sup>) ينظر: فوزية شلابي، "صورة طبق الأصل للفضيحة"، ص 58.

(<sup>2</sup>) ينظر: المصدر نفسه، ص 59.

المألوف، واختلاق صور من اللامعقول، وتكرار عنصر السؤال والاستدراك عن الشارع والوقت وما يتعلق بهما، وتكرار بعض الجمل مع تغير في ترتيب كلماتها، وتداخل المعقول واللامعقول في التعابير والتراكيب، تدور أحداث السرد في الزمن المضارع مما يشير لواقعية الحدث، بينما يوحي السرد في غير تصريح؛ بتداخل النظر إلى المستقبل، والانتفات إلى الماضي، وهذا التداخل الزمني؛ هو العامل في حالة القلق والاضطراب التي تمر بها الشخصية، ولا يقل الفضاء المكاني عن الزمني تداخلاً هو الآخر؛ فالسرد ينتقل من مكان واقعي إلى آخر متخيل؛ فيساهم أيضاً في إظهار هذه الحالة في صورة عجائبية.

## - 2 -

أما نجوى بن شتوان في قصتها "وأنا جالس" (\*) من مجموعتها "طفل الواو" فتعبر من خلال هذا الأسلوب عن قضايا واقعية يشعر السارد "الأنا" حيالها بالعجز، وقد صار المشي نائماً عادة من عادات هذا السارد، وبينما كان ماشياً أثناء نومه ذات ليلة؛ ارتطم بإبريق قديم صدئ، وظهر منه كائن ضخم الحجم، غريب الشكل قال له "شبيك لبيك عبدك ضائع السعد بين يديك، قال لي مرني، قلت له لا سمح الله بل أنت الذي تأمرني فأنا طيلة حياتي عبد مأمور مضغوط مقدر عليه، لم أفكر بأن هناك من هو أكثر عبودية مني، معاذ الله أن أمرك بشيء، أريد فقط أن أعرف كيف دخلت بحجمك الضخم هذا الإبريق مجدوع الأنف والفم والذاكرة؟" (1).

قال المارد ضاقت علي الدنيا فما دخلت بمكان إلا ولاحقوني إليه، حتى عين الإبرة الضيقة سكنتها فطرحوني منها بحجة أنهم سيخيطنون بدلاً عسكرية للجيش العربي الذي سيطهر القدس

(\*) نجوى بن شتوان، "طفل الواو"، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006

(1) المصدر السابق، ص 123.

المحتل وكان حرب التحرير مرتبطة بالملابس التي سيواجهون بها العدو! ماذا سيحدث للعالم لو أنهم نزلوا لميادين القتال بالبيجامات؟ هل ستتوقف النية في إشعال الحرب؟<sup>(1)</sup>.

وصار المارد يردد عبارة "شبيك لبيك" ويصر على تنفيذ أمر للسارد، والسارد يؤكد له بألا رغبة بأمر ينفذه حاجة له ليقضيها المارد، ولكن المارد أعلمه بأنه إن لم يلبي له طلبا فلن يمكنه العودة إلى إبريقه من جديد، حينها احتار السارد عن أي من الأمور يكون طلبه "هل سأطلب فتح رؤوس الناس والقضاء على جرثومة الخداع والكذب والغش؟ هل أطلب تطهير البحر من التلوث الذي جلبناه عليه، هل أطلب أن يسكب في عقولنا العقل ويرفع دلاء الخبل... هل أطلب تنظيف تاريخنا من النزاهة غير الموضوعية التي دلقناها عليه وهو مخمور؟"<sup>(2)</sup>.

"هل أطلب معالجاتي من مرض التألم من أخوة التراب وعليهم؟ هل أطلب جمع الخونة الذين عرفتهم الحياة، في مدرسة الأخلاق الحميدة، لتربيتهم من جديد قبل إعادتهم للحياة؟".  
هل أطلب إعادة محفظتي وملابسي ونظارتي الطبية وصور أحبتي التي سرقها اللصوص من سيارتي في شوارعنا الآمنة؟ هل أطلب تحميمي في نهر البرء من ذلك المحتل الذي احتل قلبي وتزوج فيه وحملت ذريته أبدا اسمه الحزين (الحزن)؟ هل أطلب إسكاني هذا الإبريق الصدئ الأجرى مكانه، لأجرى حياة مختلفة؟"<sup>(3)</sup>.

وبعد مشهد حوارى بينهما؛ يحكي السارد للمارد قصة الجثة التي يحملها في قلبه منذ سنوات! ويطلب إليه أن يعينه على انتشارها من قلبه، ويضعها في هذا الإبريق فقد أعيته وأرهقته برائحتها النتنة، ولكن المارد يخاف، ويرتعب وهو لم يتصور أن جثة تظل في القلب وللسنين

(1) نجوى بن شتوان، "طفل الواو"، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 125.



وعندما سأله عن الجثة لمن رد عليه بأنها لمن صادقها فباعته، ووفاهها فخانتته، فقتلها ولا يزال يقتلها كل يوم وظلت هذه الجثة في قلبه، فكان طلب السارد من المارد أن يخلي له الإبريق لينخلص منها ويضعها فيه، وافق المارد وساعده وركلا الإبريق بعيدا باتجاه الصحراء الكبرى، ورموا خلف الإبريق سبع حصوات، وهشموا فخاراً من أثنى الفخاريات، كي لا يعود بالجثة عندها أحس المارد بالغربة والخوف والبرد بدون إبريقه، احتواه السارد بمعطفه وأحسسه بلمسة حنان خاطفة، فأخذ المارد اسم السارد وشكله<sup>(1)</sup> "صار من حقه أن يدخل فراشي ويجالس أصدقائي ويعادي أعدائي ويتملق رؤسائي ويناجي إلهي ويحترس أخوتي ويكذب على ولاية أمري ويمسك بذيل الكلب ليخرج من الغريق، ويقبل اليد التي يتمنى قطعها ويضع رأسه بين الرؤوس ويناشد قطاعين الرؤوس، ويضحك وهو يبكي، ويسعد وهو حزين ينحني للعاصفة وللآخرين ويقول عن المر حلو وعن الحلو مر والجميل قبيح والقبيح جميل والضيق فرج والجوع نعمة والظلم فضيلة والشح كرم، لقد أراحني وجوده معي كما ارتحت لتكليفي بمهام واسعة النطاق أكثر مما وهبته لي صلاحيات الوظيفة"<sup>(2)</sup>.

وبعد مرور مدة من الزمن شكى المارد من المنزلة التي أحله السارد بها؛ وكان متعباً وهرباً وباكياً من الآخرين، الذين ركلوه وخدعوه وباعوه واشتروه، وضيعوا حقوقه، وعاد راجياً السارد أن يعيده إلى ذلك الإبريق الصدى؛ لأنه لا يريد هذه الحياة ولا هذه الدنيا وصار يرجو السارد أن يعيده لإبريقه ولكن السارد رأى طلب المارد مرتبطاً بتوقفه عن المشي ليلاً وهذا مستحيل، وأنه بذلك ستعود إليه جثة الميت وعبوديته من الأحياء، وأخيراً رق السارد لحال المارد الراكع المستجدي،

(1) ينظر: نجوى بن شتوان، "طفل الواو"، ص 126-129.

(2) المصدر السابق، ص 130.

وواقفه على طلبه وسارا معاً يبحثان عن الإبريق الصدى في الصحراء الكبرى<sup>(1)</sup>، وهو يقول له "حتى وإن حررتك مني اللحظة سوف أرطمك ذات ليلة بحذائي وستخرج من قممك وتسالني سؤالك الشهير "شبيك لبيك" وبحكم العبودية المتبادلة بيننا سوف أسألك الخلاص من عبوديتي، وبإخلاص وعبودية تلبي طلبي وهكذا سيذهب الوقت وينسحب العمر ونحن نتبادل الأدوار اعتقاداً منا بأن ما لدى الآخر أفضل وأن الآخر ليس عبداً لما يملكه"<sup>(2)</sup>.

تم في هذه القصة إدماج كل من الواقع والخيال؛ فالمراد المعتاد في قصص الخيال الخرافية توظفه نجوى بن شتوان في عالم الواقع، فبدا الواقع والخيال في تناغم وانسجام وارتبط المتخيل بالواقع حتى وكأنه جزء منه، فظهرت أحداث هذه القصة "وأنا جالس" في صورة حلم، فالسارد يروي ما مر به من موقف خيالي عندما كان سائراً في نومه، وهي حالة من اللاوعي، ظهر من خلالها ما تعانیه الذات من كبت خيال واقع اجتماعي أثقل كاهل السارد، وقض مضجعه حتى صار ملازماً له في نومه وخياله، بعد ملازمته له في يقظته وواقعه، فاندمجت بذلك صور الواقع والخيال لأن "وجود الواقعي بدهاءة، فليس هناك رواية "فانتاستيكية" تفتقد جذورا في الواقع"<sup>(3)</sup>.

كان في سرد الأحداث تتابع واتصال، مع أنه تتابع متخيل ولا واقعية فيه، كما اتسم السرد بالإطالة؛ ومرد ذلك للوصف العجائبي الذي تخلل المشاهد الحوارية المتخيلة بين السارد والمراد، وتتجسد العجائبية في الحوارات الطويلة بين السارد والمراد؛ والتي تدور في صورة حوار بين شخصيتين من الواقع، وكانت اللغة بألفاظها وتراكيبها وتعابيرها المجازية هي العامل المشكّل لكل

---

(1) ينظر: نجوى بن شتوان، "طفل الواو"، 130-132.

(2) المصدر نفسه، ص132.

(3) شعيب حليفي، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ط1، الرباط: المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص45.

تلك الصور العجائبية، وتشابكت الأزمنة في هذا السرد بالعودة إلى الماضي واستعراض وقائعه، وسلبياته، والحاضر الذي يدور فيه الحدث، والتوجه من خلال ذلك إلى المستقبل.

يتمثل الأسلوب الغرائبي في التعبير عن المواقف بحرية وابتداع من السارد، فينطلق بتعبيراته بأسلوب يجسده التلاعب باللغة، وتشكيلها وفق نظام خاص؛ يعبر عن رؤى خاصة بالمضمون فيتحول بذلك السرد من الشكل المباشر المعتاد، إلى تشكيل أسلوبى مبتدع بعيدا عن القوانين المقيدة له.

### - 3 -

في قصة "خلهزات" (\*) للكاتبة أمال العيادي؛ تقص حكايات وتسردها على لسان الساردة "الأنا" بأسلوب غرائبي "على آرائك مزعفرة تستلقي حكايا قرنفلية ترتدي منامات منسوجة من شغف قلبي، وسائدها زاحة بالنبضات، حكايا متشاحية تواقفة للنعاس، حلم عشق الصحوة. دوي رصاصات. أفواه مشرعة. شفاه يفتحها الهديان. ثنايا خاوية، محارات الترويج انطبقت على خاماتها" (1).

يتداخل السرد بين الواقع والحلم، فيشتبه الأمر ولا يظهر تحديد فاصل بينهما، ثم ينتقل السرد إلى سرد حوارى، ينتقل من حكاية غريبة إلى أخرى أكثر غرابة، في اتصال لا يشعر بانفصال بينها كونها في ذات الأسلوب المغرق في الصور والتعابير الغريبة، فيظهر الانفصال في المضمون والاتصال في الشكل، "أسنة يأسرها اللاتوازن. تعاطت سيف الخدر من أقواس الفندق البلدي. بعد أول نشقة أطاحت ألسنتها بحراس الكلام. أمواج التدبر مائجة بين أجواف النفايات!" (2).

---

(\*) أمال العيادي، **بقع ضامنة في حضني**، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006.

(1) المصدر نفسه، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

"قضيت يومي أتتبع السحب الراكضة صوب البحر. أتأمل قدرتها على معايشة ريو المصانع وسعال كاتمات الأصوات الزافرة. استدرت يمينا وشمالا. فوهات الضجيج خمدت حممها. صدق حدسي. هاهم يفرون.

- كيف أكبحهم عن هسترتهم تلك؟

- استفحلت الهسترة. استحال وقفها الآن!

- ربما لاحت لهم نوارس مكمة أو صقور تفقأ أعينها في زمن بعيد!<sup>(1)</sup>.

ويبتاع السرد على ذات المنوال، تطويع للغة وتوظيف لصور مجازية استعارية من خيال الذات الساردة تتفنن في الشكل وتختص بالمضمون، في رمزية وغرابة متخيلة فيما يشبه الهديان الخارج عن الزمان والمكان، ذلك أن الغرائبية "عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعليا، ويستحيل تحقيقها"<sup>(2)</sup>.

"- هرج ومرج اعترى الزمرة الدائخة. استماتت قلوبهم تحت عمود مائل تحولقوا. هم اثنان بتحويل أسنانهم إلى كور (بلياردو).

- أين سنلعب؟

- على وجه القمر.

- الكور أين سنسقطها؟

- سنفقأ. سنفقأ.

---

(1) آمال العيادي، بقع ضامنة في حضني، ص 66.

(2) سعيد علوش، "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، بيروت: دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء:

سوشبريس، ط1، 1985، ص 170.

- أين العصا. الدور لي؟

- اشتعلت حماستهم. هتف أجهرهم:

- نحن زقار الظلام<sup>(1)</sup>.

تشكيل غرائبي، يخلق عالما غرائبيا، في صور تنطلق فيها أجنحة الخيال إلى مالا نهاية، وتنتهي الساردة حكاياتها من حيث ابتدأت؛ بالجنوح بين الواقع والحلم "تغمس المحمولات في لظى الشفق. أمواج تغمر الطريق بتفتها ورذاذها المملح. فتحت عيني. في فجر الحلم أبصرت بأناملي المحناة"<sup>(2)</sup>.

اتسمت هذه القصة بغرابة أسلوبها السردي، الذي يتداخل فيه الحلم واليقظة، في توالي سرد حكايات يجمعها إطار قصة واحدة، أو لعلها مجموعة صور لقصة واحدة، أرادت الساردة أن تعبر عنها في صورة حكايات متداخلة، وبأحداث لا يعقل أن يكون لها وجود فعلى في الواقع سيطر فيها الخيال على الوصف والحوار، كما اتسمت بعدم التقيد بزمن واقعي، والانتقال بين صور مجازية واستعارات مغرقة في الغرابة.

#### - 4 -

أما نجوى بن شتوان التي اتسمت قصصها بالأسلوب العجائبي الغرائبي بشكل لافت؛ فتميزت قصتها "بنات أفكاري"<sup>(\*)</sup> بالغرابة في الشكل والمضمون، فلم يكن الغريب في السرد فقط؛ بل تعداه إلى المضمون، حيث حولت الكاتبة المجردات إلى محسوسات، فيبدو أن بنات أفكارها قد

(1) آمال العيادي، "بقع ظامنة في حضني"، ص 67.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(\*) نجوى بن شتوان، "الملكة"، القاهرة: دار قباء الحديثة، 2008.

أرهقتها وأثقلت عليها فصارت تتخلص منهن واحدة تلو الأخرى، وكل واحدة منهن تتخلص منها بطريقة مختلفة عن الأخرى؛ وكلما تخالها ستلامس الواقع في التعبير السردى؛ تجنح إلى الخيال وتصنع منه صوراً ومشاهد غريبة، وعلى لسان الساردة "الأنا" يتناول السرد طرق التخلص من بنات أفكارها بالترتيب؛ الأولى تخلت عنها في "رحلة ربيعية لم يأخذ الربيع منها سوى الاسم، حيث درجتها من قمة الجبل الأبيض نحو القاع المعتم، ولم تبرح حتى سمعتها ترتطم وتتهشم فأجتمع على فتاتها الدبيب ونقلها هو والنمل إلى حفرة وقراه"<sup>(1)</sup> لقد تخلصت من البنات الأولى بأن جعلتها فتاتاً حملها النمل والدبيب ونقلها إلى بيوته، صور خيالية منسوجة بما يوهم بواقعية الصور لا الخيال، أما البنات الثانية "دبرت لها اغتيالاً يظهر كعملية انتحار اعتيادية في بانيو الحمام، بعدما كملت أنفاسها فتنفست هواء البالوعة، لأنها ما انفكت تقف على ما يزرعه شعراء الحب في الأودية التي يهيمن فيها"<sup>(2)</sup> ينتقل السرد من صورة الخلاص الغريبة الأولى إلى أخرى أكثر غرابة، وقد تضمنت صورة الخلاص من البنات الثانية "التناص غير الحرفي" وهو من عناصر الأسلوب الغرائبي العجائبي، فقد صورتها بأنها تقف على ما يزرعه الشعراء، وأن هؤلاء الشعراء يزرعون تلك الوديان التي يهيمن فيها، كما وصفهم القرآن الكريم، حيث يكمن "التناص" فيظهر التصوير مركب، ومتداخل، أما البنات الثالثة من بنات أفكارها فدهستها على الطريق "وهي تتحدث طيلة الوقت عن شخص أحبته ولم يكن نبيلاً، جعلت أجري بسرعة أربعين حصاناً، ولما كنت أدرك ضعف قلبها زدت حمارين وحشيين لأحصنتي. تأكدت أنها تمزقت أشلاء دقيقة، فمن غير المستطاع جمعها مرة أخرى بأي شكل"<sup>(3)</sup>.

(1) نجوى بن شتوان، "الملكة"، ص 157.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 158.

وكانت البنت الرابعة محبة للثالثة، وهي مشاغبة ومحرضة على التمرد، وتصفها بأن لها سبع أرواح، وقد دبرت لها العشرات من المكائد وخرجت منها معافاة، فكرهت التخلص منها "وتيقنت في أواخر حزني منها، أنها من أكثر بنات أفكاري انتماء لكياني، فهي التي أنجبتني ولست أنا ... واكتشافها الدائم لرغبتني التخلص منها جعلني خفيفة كالريشة لا وزن لي.

لقد كانت بحق البنت الحقيقية لي، التي قدمتي على مذبح الكلام بلا كلام!"<sup>(1)</sup>.

اتسمت قصة بنات أفكاري بالغرابة في الشكل والمضمون، في أن تكون بنات الأفكار دواتا تحس وتشعر، وأن يسعى صاحبها للخلاص منها بهذه الطرق البشعة، والأغرب حصرها في عدد محدد، والإبقاء على الرابعة والأخيرة، وكما يقول د كمال أبو ديب " هنا يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي، والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة"<sup>(2)</sup>.

انطلقت نجوى بن شتوان في تصوير اللامتوقع واللامعقول، في صور مرتبة مبتكرة في شكل ابتداعي طوعت فيه اللغة التعبيرية، لتظهر ما في ذهنها بصورة المحسوس، في أشكال غريبة.

## - 5 -

وبما أن هذه الكاتبة قد تميزت في مجموعاتها القصصية بهذا الأسلوب فهذا نموذج آخر من نماذجها العديدة لا يقل غرابة عن سابقه؛ بل ربما يجاوزه في الغرابة والإدهاش في قصة " طفل

(1) نجوى بن شتوان، "الملكة"، ص ن.

(2) كمال أبو ديب، "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي"، ص 8.

الواو" من مجموعتها التي تحمل ذات العنوان، إذ يسرد السارد أحداث قصة غرائبية موعلة في الغرابة، " لم يلحظ من السيارة الأولى سوى أنها مسرعة، إلا أن الثانية كانت أكثر جنونا بحيث لم يمكنني سوى الاستسلام لجنونها.

ارتطمت بالسيارة الأولى قبل ارتطامها بي، فرمت تحت عجلات هذه وعجنت تحت عجلات تلك، ثم عبرت شاحنة مختصة بهرس العظام على عظامي"<sup>(1)</sup>.

"انطلق السرد من هذا الحدث الغريب، وصار يتجه بأسلوب أكثر غرابة،" ظل رأسي دون سقف، تخرج منه ديدان صفراء، وحمراء، وبنفسجية، تمددت حول جثة حمار ميت بنفس الرأس".

"كنت منزعجة من حركة الدود الناعمة لأنها تشبه مجريات شهر العسل المسكوب بين تجاوفي، فتحت عيني وفيهما شيء من مقدمة الشاحنة إلى الحمار الملقى أعلى رأسي فطيب خاطري قائلاً:

- أو شكوا على الانتهاء دقيقة إضافية.

- لا تتضايقي تكاد عملية نقلي منك تنتهي.

أتت جياذ سماوية، استراحت على قفصي الصدري، تلفت طويلا، هرستني قبل أن تقدر طريقها، صاعدة إلى السماء، مخلقة سهيلا بقلبي"<sup>(2)</sup>.

يتجاوز السرد الواقعية، ويجنح السارد فيه إلى الخيال المطلق، فتتشكل رموز غامضة أقرب إلى الهديان، الذي يعمل على خلق قدرة للتشكيل الرمزي الغامض، وإثراء الخيال بصور غريبة من اللامعقول، "عصافير دأبت على بناء أعشاشها في البرج المتبقي من رأسي، فردت أجنحتها هاربة

(<sup>1</sup>) نجوى بن شتوان، "طفل الواو"، ص87.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص88.



في الأثير المشرع وطلقت الرأس لأنها سمعت صوتا بداخلي مثل الخرطوش. كان موجهها لأحد سكان قلبي. عصفور وحيد حام حولي واقترب إلى ذهني يريد أن يقول لي حمدا على السلامة<sup>(1)</sup>.

وتتوالى الصور المتفاوتة في الغرابة إلى آخر السرد، وبذات الأسلوب المغرق في الخيال والغرابة، ربما يظهر معاناة، أو يعبر عن شحنات انفعالية حيال أمر ما، فالانتماء إلى الواقع تشوبه ضبابية تعسر معها رؤية مدى الارتباط بالواقع، وتناوله من أي جانب من جوانبه، عملت الكاتبة على تجسيده في تشكيل رُسم بأسلوب تعبيرى غريب، يغلب عليه الغموض، فيجمع باتجاه الخيال ويتمادى في هذا الجموح، مما يستدعي إعمال فكر وعمق تأويل، للوصول إلى العمق واستجلاء الغموض، وفهم المقصود.

بهذه النماذج التي تم فيها تفصي آثار الأسلوب العجائبي الغرائبي وسماته في أساليب السرد عند القاصة الليبية؛ أمكن التوصل إلى وجود هذه السمات، وتوظيفها في البنى السردية، من حيث الخروج عن القواعد والقوانين التقليدية؛ التي تحد من دور المبدع، وتقيد حريته في التعبير فكان الاتجاه نحو إطلاق الفكر، وحرية الإبداع الذاتي، في التعبير عن العمق النفسي والإنساني وعن الأفكار والرؤى الذاتية في كل المعاني والقضايا في المحيط الإنساني، وإظهار هذه القضايا في سرد اختلاقي، وانتقاء جمالي، يبتدع فيه التصوير العجائبي، بتصوير أحداث وابتداع شخصيات، وتجاوز عالم الواقع والمعقول، والجنوح إلى الخيال والغرابة، واختراق حدود الزمان والمكان، وقد يتداخل فيه الواقع بالخيال، واليقظة بالحلم، وتوظف اللغة في تشكيل الصور العجائبية وفق تعابير مجازية، وتراكيب وانزياحات لغوية، واستعارات بلاغية، وغموض وإشارات رمزية إيحائية.

---

(1) نجوى بن شتوان، "طفل الواو"، ص 89.

يمكن القول بعد استعراض النماذج القصصية التي تم إدراجها في ثنايا هذا البحث؛ أن السرد في القصة القصيرة عند المرأة الليبية قد سار في الاتجاهات التقليدية والرومانسية والواقعية، وأنه اتجه باتجاهات أكثر حداثة تمثلت في السرد بالأساليب التعبيرية والسينمائية والغرائبية العجائبية، وأن هذه الاتجاهات تظهر في خصوصية سرد نسوية، تمثلت في التشكيل الفني والأفكار والموضوعات.

## الخاتمة

عملت هذه الدراسة على تقصي اتجاهات السرد في القصة القصيرة عند المرأة الليبية من خلال الاتجاهات التقليدية والرومانسية والواقعية، من خلال الأساليب التعبيرية والسينمائية والغرائبية العجائبية، معتمدة في الجانب التطبيقي على نماذج من نتاج المرأة الليبية في القصة القصيرة، وخلصت هذه الدراسة إلى عدة نتائج من بينها:

- تأثرت الأساليب السردية في القصة القصيرة عند المرأة الليبية، بالاتجاه التقليدي وسارت على منواله لفترات زمنية طويلة، والتزمت في العديد من نماذجها بأبرز قواعده.
- تجسد الاتجاه الرومانسي بشكل كبير في أساليب السرد في النتاج القصصي، وكان في بعضها رومانسياً خالصاً، وجمع في بعضه الآخر بين الرومانسية والواقعية.
- ظهرت في مرحلة من مراحل القصة القصيرة عند المرأة الليبية، النزعة الواقعية في المضمون واتخاذ نماذج إنسانية من الواقع الاجتماعي، فتجسدت بذلك الواقعية في الأساليب السردية.
- انتقلت القاصة الليبية في فترات متقدمة إلى النص التجريبي، فأثمرت جهودها التجريبية إدماج التقنيات الفنية الحديثة مع السرد القصصي، ما أكسب الأساليب السردية ذاتية وحيوية في السرد واللغة والوصف والحوار، تمثل ذلك في عدة متغيرات منها:  
السرد بالأسلوب التعبيري، وانتهاج الحرية والتلقائية في التعبير، وتغليب لغة الإحساس والشعور الذاتي.
- توظيف التقنيات السينمائية في السرد، باعتماد القاصات على التزامن السينمائي في السرد واللقطات التصويرية، والمونتاج، وتشكيل ذلك وفق البنى والأساليب السردية للقص.

- اعتماد السرد العجائبي الغرائبي، وتوظيفه في السرد الرمزي، ما أتاح التعبير بحرية أكبر تجاه أمور مختلفة، وغلبة هذا الأسلوب على نتاج بعض القاصات، ومغالاة البعض في الرمز والتعمية، التي وإن جعلت من العسير تفاعل المتلقي مع النص بشكل تلقائي؛ إلا أنها تشير إلى موهبة وقدرة على الابتكار والتخيل في ابتداع النص القصصي، من خلال أساليب السرد القصصية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## المصادر والمراجع

### أولاً : المصادر

- البارودي، زعيمة. القصص القومي. القاهرة: المطبعة العالمية، 1958.
- بن شتوان، نجوى، الملكة، سرت: مجلس الثقافة العام، 2008.
- \_\_\_\_\_، طفل الواو، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006.
- \_\_\_\_\_، نجوى، قصص ليست للرجال، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2004.
- الشريف، حضرية، قصص الثمانية، زليتن: مكتبة بن حمودة، 2003.
- شلابي، فوزية، صورة طبق الأصل للفضيحة. طرابلس: الدار الجماهيرية، 1985.
- شنيب، رحاب، الفستان الأبيض، سرت: مجلس الثقافة العام،
- عبد المولى، ابتسام، حفيد الشمس، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006.
- على، زاهية محمد، الرحيل إلى مرفئ الوهم، طرابلس: الدار الجماهيرية، 1989.
- العويطي، نادرة، اعترافات أخرى، طرابلس: مكتبة طرابلس العلمية العالمية، 1994.
- \_\_\_\_\_، حاجز الحزن، طرابلس: الدار الجماهيرية، 1988.
- \_\_\_\_\_، عند مفترق الطرق، طرابلس: منشورات المؤتمر، 2006.
- العيادي، آمال، بقع ظامئة في حضني، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006.
- القبائلي، لطيفة. أمانى معلبة. طرابلس: الدار الجماهيرية، 1977.
- القيادي، شريفة، مئة قصة قصيرة، مالطا: دار إلقاء، 1997.

- \_\_\_\_\_، هدير الشفاه الرقيقة، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1983، 1983.
- المشاي، منال، حين تكهنت عبثاً، طرابلس: مكتبة طرابلس العلمية العالمية، 2007.
- المصراتي، هالة، للقمر وجه آخر، بيروت: الدار العربية للموسوعات، 2008.
- المغربي، رزان، عراء المنفى، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 2001.
- \_\_\_\_\_، نصوص ضائعة التوقيع، سرت: مجلس الثقافة العام، 2006.
- النعاس، أم كلثوم، الطيف الأخضر، طرابلس: مطابع الثورة العربية، 2002.
- النعاس، مرضية، رجال ونساء. طرابلس: الدار الجماهيرية، 1993.

## ثانياً: المراجع

- تودوروف، تزفيتيان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، القاهرة: دار الشوقيات.
- تيمور، محمود، القصة في الأدب العربي، القاهرة: مكتبة الآداب، 1971.
- جريبه، الآن جوبيه، نحو رواية جديدة، تر: إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف.
- جانيتي، لوى دي، فهم السينما، تر جعفر علي، دار الرشيد للنشر، 1981.
- حجازي، سمير سعيد، قاموس المصطلحات النقد الأدبي المعاصر، القاهرة: دار الآفاق العربية، 2001.
- الحداد، فوزي عمر، دراسات نقدية في القصة الليبية، بنغازي: المؤسسة العامة للثقافة، 2009.
- حداد، نبيل، الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات، عمان: وزارة الثقافة، 2003.

- \_\_\_\_\_، **مجاوزه التابوهات والإنجاز المشهدي**، حوليات آداب عين شمس، م 36، يناير - مارس 2008.
- \_\_\_\_\_، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، عمان: أمانة عمان الكبرى، 2003.
- \_\_\_\_\_، **بهجة السرد الروائي**، إربد: عالم الكتب الحديثة، 2010.
- حليقي، شعيب، **شعرية الرواية الفانتستكية**، الرباط: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1997.
- الحمداني، سالم أحمد، **مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث**، الموصل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1989.
- خليل، إبراهيم، **في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات**، بيروت: الدار العربية للعلوم، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010.
- أبو ديب، كمال، **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي**، بيروت: دار الساقى، ط1، 2002.
- رايس، كارل، **فن المونتاج السينمائي**، تر: أحمد الحضري، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1987.
- الزيادات، تيسير محمد، **توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى**، عمان: دار البداية، ط1، 2010.
- أبو سيف، صلاح، **السينما فن**، القاهرة: دار المعارف، د.ت.
- الشنطي، محمد صالح. **في النقد الأدبي الحديث مدارس ومناهج وقضاياها**، حائل: دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
- طاهر، علي جواد، **الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي**، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1983.
- بوطيب، عبدالعالي، **إشكالية الزمن في النص السردى**، فصول 4، م 12، 1993.
- العذاري، طارق. **المسرح التعبيري**، 2002.

- علام، حسين، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، بيروت: الدار العربية للعلوم، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010.
- فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة: دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2002.
- فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.
- فهمي، ماهر وفريد، كمال، الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1958.
- قاسم، محمود، الخيال العلمي في أدب القرن العشرين، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1993.
- قصوري، إدريس، أسلوبية الرواية، مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدق، إريد: عالم الكتب الحديثة، 2008.
- كلاس، جورج، الحركة الفكرية النسوية في عصر النهضة، بيروت: دار الجيل، ط1، 1996.
- ماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.
- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، بيروت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 1998.
- مندور، محمد، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، القاهرة: دار نهضة مصر، 1979.
- \_\_\_\_\_، في الأدب والنقد، القاهرة، دار نهضة مصر، د ت.
- ناصر، الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، القاهرة: دار المعارف، د ت.
- النويصري، رامز، قراءات في النص الليبي، سرت: مجلس الثقافة العام، 2008.



- هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، بيروت: دار العودة، 1986.
- \_\_\_\_\_، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة: دار الثقافة، 1973.
- وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1979.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## **Abstract**

**Zubaudah, Salma Al Ahmar AbdelQader. The narration trends in short story at the Libyan woman. MA thesis, Yarmouk university, 2015. (Supervisor: Professor. Nabeel Haddad).**

The current study addressed the narration trends in short story at the Libyan woman. The impact of the modern literature trends in the narration styles via some selected models for story collection for some Libyan female writers.

In the first chapter, specifically in the first subject of this chapter, the traditional trends were followed such as event order, characters structure, narration, language, description and dialogue. Then, the narrative structure in the romantic style was examined in the second chapter in addition to investigating the transition from the traditional trend to the romantic one. As for the third chapter, the realistic trend was addressed and its representations in the narrative styles. Furthermore, some human models comprising the social reality were assessed.

The second subject examined the experimental efforts in the story production for the Libyan women. The transition from the appliance to rules and inherited traditions in the narrative styles were addressed. The new trend towards free narrative expression and breaking the traditional rules limiting innovation and creativity were studied.

In the first chapter, the expressive style and its affection emotional content and its representation in the story narration style were presented. The second chapter included the employment of the most significant cinema technologies in the narrative structures. As for the third and final chapter, the blizzard miraculous style, its characteristics and attributes, presence and employment in the story production and its formation across the various narrative styles were presented.

***Key Words: Trend, Style, Narration, Description, Dialogue, Event, Story.***