

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

عبدالله آلبوغيش*

الملخص

إذا كان النص الأدبي في رؤية المدرسة الكلاسيكية للأدب المقارن يخضع للبحث بغية الكشف عن تأثيراته المتبادلة مع النصوص الأدبية الأخرى، ففي المدرسة الأمريكية يتحول النص إلى مادة يفحصها الباحث لاستكشاف ما فيها من جماليات، فاتحاً بعد ذلك باب المقارنة بينها وبين مادة أدبية أخرى، لتتموضع في مكانتها التي تستحقها حسب الرؤية العلمية. ينطلق هذا البحث من المنظور الأمريكي المقارن، عاقداً المقارنة بين عمليتين أدبيين هما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيراني بيجن نجدي و"فراع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان، ليهرب بذلك أهمية الدور الذي يستطيع الأدب المقارن أن يلعبه في فهم النصوص الأدبية. وفي سياق الاستنتاجات، فقد توصل البحث إلى أن المدرسة الأمريكية قادرة فعلياً على تحقيق غايتها المتجسدة في المزج بين حقلين معرفيين دون انصهار أحدهما بالآخر. كما يتبين أن هذه المدرسة قادرة على أن تمثل دوراً في الكشف عن الأبعاد الجمالية للأعمال الأدبية وذلك عبر توظيف آليات النقد الأدبي الجديد. أضف إلى ذلك أن القاصين تمكنوا من التواصل مع القارئ عبر تبنى استراتيجيات محددة تتسمج مع ما يحملها النص من معانٍ ومفاهيم، بيد أن القاص بيجن نجدي يتقدم على القاصة غادة السمان في إبداع الصور الفنية لخلق لوحته الفنية المكتوبة. فيما يكشف البحث في جانب آخر من مخرجاته عن أن استخراج جماليات المبدعات الفنية لن يكون المحطة الأخيرة في رحلته المقارنة، بل لا بد له أن يضع تلك الجماليات أمام القارئ كي يزيد من فهمه للنص الأدبي ويعزز رؤيته لاختيار الأفضل ليطالب المبدع الفني بإبداع أعمال أدبية ذات جماليات أغزر، بغية تفعيل عملية الأخذ والعطاء بين القارئ والكاتب.

الكلمات الدلالية: الأدب المقارن، المدرسة الأمريكية المقارنة، بيجن نجدي، غادة السمان، الجمالية، النص الأدبي.

المقدمة

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

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

كانت إحدى تلك المدارس المدرسة الأمريكية التي جاءت حاملة معها أسئلة عدة عن مدى أهمية عقد المقارنات بين النصوص الأدبية واستخراج وجوه التماثل والافتراق بينها، دون الإمعان في جوانبها الجمالية. كما طرحت المدرسة الأمريكية أسئلة أخرى كان لا بد للمدرسة الفرنسية الإجابة عنها: هل ينبغي الوقوف بعيداً عن التشكيلية الداخلية للنص، مستغلين واجهته لإظهار مدى توغل الأدب الوطني داخل حدود الأدب المتلقى؟ وإلى أي مدى تسعفنا مثل هذه الرؤية في عملية الكشف عن الجماليات الكامنة في البنى الداخلية للنصوص المقارنة؟

واستعانت المدرسة الأمريكية في موقفها هذا بالنظرية الأدبية الحديثة في مختلف اتجاهاتها (من بنيوية وما بعد بنيوية وسيميائية وغيرها من الاتجاهات النقدية) لتحاكم المدرسة الفرنسية التي لطالما وظفت الأدب لخدمة غاياتها "السياسية الاستعمارية" أو الأيديولوجية حتى.

لقد شهد الأدب المقارن وفي منتصف القرن العشرين نقلة نوعية وحركة نحو فتح آفاق واسعة في نطاق عمله. ففي ١٩٥٨ وخلال المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للأدب المقارن، ألغى رينيه ويليك الحدود التي رسمتها المدرسة الفرنسية الكلاسيكية بشأن ضرورة تعدد

اللغات، حيث رفض ضرورة الاختلاف في لغات الأعمال المدروسة، جاعلا الطريق سالكة أمام مقارنة عمليين أدبيين من لغة واحدة أيضا. (ولك، ١٣٨٩ش: ٩٤) من بعده، جاء هنرى ريماك ليعطى الأبحاث المقارنة زخما جديدا من خلال إزالة الحدود الفاصلة بين الأدب ومختلف العلوم والفنون كالسينما والعمارة والموسيقى وغيرها من الفنون، موسعا بذلك نطاق المقارنة بين الأدب وسائر الفنون. اشتهرت هذه المدرسة بالمدرسة الأمريكية التي نفضل تسميتها بالمدرسة النقدية، إذ إنها تبتنى على أسس النقد الأدبي الجديد.

يذهب أصحاب المدرسة الأمريكية إلى أن الغاية الرئيسية من وراء الأدب المقارن ليست مجرد عقد المقارنة أو الكشف عن التفاعلات الأدبية وبالتالي صياغة تأريخ الأدب الوطنى خارج الحدود، وإنما الكشف عن مدى أدبية الأعمال الأدبية وجماليتها، رابطين بذلك الأدب المقارن بالنقد الأدبي. (نفسه: ٩٦)

وفي حقيقة الأمر، فإن المدرسة الأمريكية ومن خلال إلغاء قيود تبادل التأثيرات في تحديد طبيعة الأدب المقارن وماهيته، حولت العلاقة بين عمليين أدبيين أو عدة أعمال أو فنون من العلاقة الرأسية والاستعلائية - كما تراها المدرسة الفرنسية - إلى علاقة متوازية أفقية، حيث يتوازى فيها عملان أدبيان أو عدة أعمال أدبية وفنية، لتجرى المقارنة في القدرات الأدبية والفنية والتشكيلة الداخلية بينهما ومن ثم تحديد مدى أدبية تلك الأعمال ليس بميزان التأثير أو التلقى وإنما عبر الكشف عن إمكانياتها الأدبية الكامنة بداخلها. تتأسس الدراسة التي بين أيديكم على أساس المدرسة النقدية الأمريكية. ومن هذا المنطلق، فإن هذا البحث يعكف على فك شفرات العملين الأدبيين، بناء على المنهج البنوي في النقد الأدبي، على أن يعقد المقارنة في المرحلة التالية بينهما، كي يسهم في تزويد القارئ برؤية علمية في اختيار العمل الأدبي.

البحوث السابقة

بعد أن بدأ البحث المقارن مشواره في دراسة النصوص الأدبية في إيران، أصبحت المؤسسات الأكاديمية والبحثية تفتح الساحة أمام الأدب المقارن كي يعبر عن نفسه

ويأخذ نصيبه من الدراسات والبحوث ولذلك فقد توالى الدراسات في هذا المضمار، انطلاقاً من المدارس الثلاث (الفرنسية والسلافية والأمريكية) قبل أن تتركز على منهج المدرسة النقدية الأمريكية، متخذة منها مرتكزا في العمل المقارن.

ويعتمد المنهج المقارن الأمريكي على ركيزتين إحداهما الكشف عن الجوهر الأدبية للعمل الفني وثانيتهما فتح الباب أمام المقارنة بين العمل الأدبي من جهة والفنون الأخرى كالسينما والمسرح والعمارة والموسيقى من جهة أخرى. وفي هذا المجال بالذات، تدخل دراسة على رضا أنوشيرواني تحت عنوان "دراسة مقارنة للشعر والرسم في أعمال سهراب"، حيث يؤسس دراسته وبالتعاون مع لاله آتشي على أحد أركان المدرسة الأمريكية النقدية أي عقد المقارنة بين الأدب وسائر الفنون وبالتحديد الرسم ومن خلال ذلك، يعقد مقارنة بين أشعار سهراب سبهرى الشاعر الإيراني المعاصر وفنه في الرسم، وقد سعى الكاتبان جاهدين لتبيان كيفية إبداء مفهوم واحد باليتين مختلفتين هما اللغة والصورة. (أنوشيرواني وآتشي، ١٣٩٠ش: ١-٢٤)

علاوة على ذلك، فقد أصدر أنوشيرواني وبالتعاون مع لاله آتشي أيضا دراسة أخرى في مجال الأدب والرسم تحت عنوان "الأدب والرسم: الرسوم الرومنطيقية لـ بليك بالنظر إلى ملحمة ملتون"، حيث تناول فيها من منظور المدرسة الأمريكية، تلك الرسوم والملحمة، مبينا كيفية العلاقة بين الأدب وسائر الفنون في الأدب المقارن. (أنوشيرواني وآتشي، ١٣٩٠ش: ١٠٠-١٢٠)

سوى تلك الدراستين، فقد أجرى على رضا أنوشيرواني دراسة أخرى بالتعاون مع فهيمة ناصري، باللغة الإنجليزية تحمل عنوان "دراسة مقارنة للحب الإلهي عند المولوى البلخي وجورج هربرت الشاعر والقسيس البريطاني". (أنوشيرواني وناصرى، ٢٠٠٥م: ٢٩-٣)

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين الأعمال الأدبية من منطلق الكشف عن الأبعاد الجمالية والجوانب الفنية لتلك الأعمال دون النظر إلى مدى تبادل التأثير بينهما، فقلما نجد بحثا معمقا في هذا المضمار في الأدب الفارسي، لاسيما بالنسبة للقاصّة السورية عادة السمان والقاص الإيراني بيجن نجدى. على سبيل المثال، هناك دراسة تحمل عنوان

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

كما نلاحظ فإن الدراسات التي تناولت الأعمال الأدبية من منطلق المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، تنحصر عند عقد المقارنة إما بين الأدبين الفارسي والإنجليزي وإما بين الأدب وسائر الفنون، غير أننا لم نجد دراسات اقتربت من المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية من المنظور الأمريكي، لاسيما الأعمال الروائية الفارسية والعربية المعاصرة. انطلاقاً من ذلك، فكان لابد من إجراء دراسة تعقد المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية المعاصرة من منظور أمريكي.

أهمية البحث وضرورته

كما أسلفنا فإن البحوث التي تناولت الأعمال الأدبية من منظور المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، في معظمها إما تعتمد المقارنة بين العمل الأدبي وسائر الأعمال الفنية كالرسم مثلاً، أو تتبنى مجرد المقارنة بين الأعمال الأدبية دون التطرق إلى استخراج الجوانب الجمالية ومن هنا، كان لابد من إجراء مقارنة عمادها في الدرجة الأولى استكشاف الأبعاد الجمالية، قبل عقد المقارنة. بناء على ذلك، فإن إجراء مقارنة تطبيقية بين عمليين أدبيين كان ضرورياً لتعزيز البحوث في هذا الحقل المعرفي. تحقيقاً لذلك، فقد اخترنا عمليين أدبيين أحدهما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيراني بيجن نجدي والآخر "فراع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان.

أسئلة البحث

ينطلق البحث وكسائر البحوث من عدة أسئلة ومحاور، لعل أبرزها هو التساؤل الذي طرحه رينيه ويليك في كلمته أمام مؤتمر الأدب المقارن في منتصف القرن الماضي، عما إذا كان بالإمكان الربط بين حقلين معرفيين بيدوان مستقلين وهما الأدب المقارن والنقد

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

منهجية البحث

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

الرؤية البنيوية

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

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

محاكاة للواقع وإنما عزوف عنه وهو يعنى إيجاد عالم جديد لم يكن قائما من قبل. وفقا للمنظور الجديد، فإن «الأدب ليس طريقا لمعرفة الواقع وإنما نمط من مجموعة أحلام تتعدى حدود الواقع، حيث مرت بكافة مراحل التاريخ. وبيانها هو الآمال الأساسية للإنسان التي أدت إلى الحضارة، غير أنها لم تتحقق تماما هناك أيضا.» (ايغلتن، ١٣٨٨ش: ١٢٧)

لقد كان تنظير نورثروب فراى بشأن إعادة تحديد طبيعة الأدب ومن ثم دراسة الأدب على أسس بنوية، - بالاستناد إلى الأسس النظرية لعلماء اللغة كفردينان دى سوسور (الدال والمدلول، اللغة والكلام) ومن ثم رومان ياكوبسون (الوظائف التواصلية الست للغة، اللغة العادية والشعرية) - كانت كل تلك المحاولات والتنظيرات منطلقا لينال الأدب بشكل عام والرواية كإحدى تبلوراته، مكانة مختلفة عما كانت عليه سابقا. «ترفض البنيوية المعنى الظاهر للرواية، محاولة إستخراج البنى "العميقة" الباطنية لها التي لا نراها بالعين. فإنها لا تنظر إلى النص بقيمته الشكلية، بل تستبدله بشيء مختلف تماما عنه.» (نفسه: ١٣٢)

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

هنا وخلافا للنظرية القديمة تلعب اللغة دورا حيويا، إذ إن كل تلك الديناميكية في الرواية تعود في الدرجة الأولى إلى ديناميكية اللغة وطابعها الإيحائي غير المباشر، فإن خلت اللغة من تلك السمات، غابت عنها الحياة والحيوية وبقيت جامدة كاللغة المعتادة اليومية.

فاللغة بذلك، متعددة المرجعيات تتسم بالانزياح عن القواعد المألوفة وربما تناقضها أساسا ولا تشير إلى الأشياء والمفاهيم بأسمائها وبصورة مباشرة. تحقيقا لذلك، تستخدم اللغة كافة إمكانياتها وقدراتها من دلالات ضمنية ومهارات شعرية وبيانية كمختلف التشبيهات والاستعارات والطاقت الرمزية وكل ما يدخل في هذا السياق. هنا تزول الحدود الفاصلة، فلا النثر نثر خالص ولا الشعر شعر مجت، بل إن كلا منهما يستعين بطاقت الآخر لإثراء عالمه وإشراك القارئ في عملية إعادة بناء الهيكل العامة للرواية أو الظاهرة الفنية بشكل عام. وما إن تنتهي العملية على يد قارئ ما حتى يأتي القارئ الآخر ويعيدها على طريقة أخرى.

نظريا تتأسس الدراسة الحالية على تلك المفاهيم كمنهجية في القراءة النقدية المقارنة للقصة القصيرة "فزع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان و"المستشفى لا، القطار" للقاص الإيراني بيجن نجدي.

هيكل المقالة

تفتتح قصة "المستشفى لا، القطار" بتوظيف تقنية الوصف الروائي، فالراوي/السارد يسترسل في وصف كافة أجزاء المشهد الذي يشاهده: امرأة تفتح عباءتها بسرعة وتلتف بها من جديد ويلمح الراوي بنفس السرعة أن ثوبها أبيض اللون. في زاوية أخرى، «كانت سكة الحديد صامتة». وفي ركن آخر، مقهى يصدر عنه صوت السماور. و«خلف المقهى، كان مرتضى مستلقيا على كرسي حجري، ورجل يجلس على حقيبة سفره، يدخن السجائر، مستظلا بشجرة الحور». (نجدي، ١٣٨٩ش: ٧٢) يحتل هذا الوصف صفحة بأكملها من القصة. ويتحرك توازيا مع حركة سائر الأجزاء المكونة للبنية الروائية وبالتالي يرشدنا في عملية الكشف عن الأبعاد الجمالية الكامنة في العمل

الأدبي، نحو عدة محاور لا بد من الوقوف عندها.

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

وجهة النظر

تقودنا هذه النقطة بدورها نحو نقطة أخرى هي أن السارد عليم كلى المعرفة، يراقب المشهد بأكمله من الأعلى ويرصد كافة الأجزاء، وإنه قريب من الشخصيات بحيث إنه على علم ببواطنهم: «كان مرتضى مستلقيا على الكرسى الحجري خلف المقهى، واضعا إحدى يديه على عينيه ولا يزال ينظر إلى عتمة الليلة الماضية ويسبب في قرارة نفسه بائع الجرائد الذى كان يثير ضجة بالقرب منه.» (نفسه) أو «بعد كل ذلك الضجيج الذى أثاره وصول القطار، كان الآن مرتضى يود لو يحتضن ضجة بائع الجرائد.» (نفسه: ٧٣) أما الدافع من وراء اختيار مثل هذه الزاوية فى القصة، فتتوصل إليه عندما نقرأ القصة، ذلك أنها تقص حكاية رجل يدعى مرتضى كان ينتظر وصول القطار، كسائر المسافرين، لكنه وعند بلوغ القطار المحطة، يشاهد أن رجلين يطردان مسافرا بذريعة ركوبه القطار دون تذكرة. يهرع مرتضى نحو المسافر ويطلب من صاحب سيارة يدعى طاهر المساعدة فى إيصاله إلى القطار فى محطته التالية. تنطلق السيارة بسرعة وأثناء الطريق يجرى سجال حاد بين طاهر ومرتضى حول الاختيار بين المستشفى للتخلص من المسافر أو القطار لإيصاله بغية إكمال رحلته. بعد شد وجذب، ينجح مرتضى فى فرض فكرته وإرادته وبالتالي يفلح فى إيصال المسافر إلى المحطة ومن ثم إلى القطار بعد شراء تذكرة له.

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

كما أن العامل الآخر في اختيار وجهة النظر هذه هو الوصف الذي تبدأ القصة به، حيث استخدمه الكاتب من أجل إبراز حالة الانتظار لدى الشخصيات. فالوصف بأدق تفاصيله يتطلب أن يكون الراوى عليماً بالموضوع وملماً بتفاصيله، كي يكون مطلعاً على كل جوانبه، بدءاً من بواطن الشخصيات ووصولاً إلى أدق تفاصيل المشهد المرئي. بالانتقال إلى قصة "فراع طيور آخر"، نجد الوضع مختلفاً تماماً. إذ إن غادة السمان توظف وجهة نظر المتكلم (البطل يروى قصته)، حيث ليس بمقدوره التسلل إلى بواطن الشخصيات ومن ثم الاطلاع على أفكارهم ورؤاهم والعوامل المؤثرة في حياتهم. لذلك، تتكشف أمامه أجزاء من هذه التصورات والأفكار كلما تقدمت أحداث القصة، شأنه في ذلك شأن القارئ الذي قد بدأ بقراءة القصة، دون أن يعلم ماذا سيحل بشخصياتها في نهاية المطاف. وعليه، تتطلع بطلة القصة فجأة أن زوجها يصدر أحكام المتهمين على أساس الصدفة وبطريقة عشوائية وليس بناء على الأدلة الدامغة. لذلك تقول: «وأقنعت نفسي بأن اللعبة لم تعد تنطلي على». (السمان، ٢٠٠٧م: ١٢) ما يعنيه ذلك هو أن بطلة القصة كانت وقبل وقوع هذا الحدث تنطلي عليها اللعبة لجهلها بأفكار زوجها. هنا فإن السارد قد هبط من مكانة الراوى العليم وأصبح هو أحد شخصيات القصة. من الطبيعي أن هذا النمط من القص يثير تعاطف القارئ مع بطلة القصة. كما يكتشف القارئ برفقة الراوى الأحداث اللاحقة في القصة، بحيث يصبح هو نفسه أحد شخصيات القصة. بالإضافة إلى أن وصف نفسية بطلة القصة التي تمر بأزمات وتوترات نفسية، يقتضى مثل هذا النمط من وجهة النظر. إذ إن أى شخص آخر كالراوى العليم حتى، لن يستطيع أن يقص علينا تلك التأثيرات والأزمات النفسية التي تعيشها بطلة القصة، لاسيما ذلك التغيير الجذرى الذى يطرأ فى ختام القصة، حيث تضطر البطلة، فى خضم التوترات الروحية والنفسية الشديدة لاختيار أحد الخيارين المساعدة أو المساواة فى التعامل مع خادماتها، فتختار الثانى دون الخيار الأول.

الزمان

للزمان دور أساسى فى بناء جمالية القصة الحديثة. فالزمان عند ريمون كنان ضرورى

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

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

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

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

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

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

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

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

المكان

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

البنية القصصية، أما القصة الحديثة فتوزع الأدوار على كافة الأجزاء، بحيث إن إلغاء أى من تلك المكونات أو التصرف فيها وتحويرها، يزعزع البنية العامة للقصة وبالتالي يقودها نحو حافة الانهيار أو تغيير اتجاهها وغايتها في أقل تقدير. وهذا ما يصدق على المكان باعتباره أحد مكونات القصة الحديثة، فـ«المكان في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس وعنصر شكلي وتشكيلي وليس ديكورا. إنه يكون -كما يذهب البعض- الهوية الجماعية أو يطبعها بطابعة على الأقل». (سليمان، ٢٠٠٦م: ٢٨٧)

في قصة "فزاع طيور آخر" تقع الأحداث في مكان خارج المدينة، في فيلا نائية وبعيدة عن ضجيج المجتمع وهذا ما ينسجم مع كآبة الشخصية الرئيسية في القصة. بينما نجد الوضع مختلفا تماما في قصة بيجن نجدى. فموضوع القصة هو المسؤولية والالتزام الاجتماعي، ومن الطبيعي أن تجرى الأحداث في مكان مزدحم (محطة القطار). ومن هنا لم يعد مكان وقوع الأحداث عنصرا هامشيا، بل يساهم في بناء الهيكل العامة للقصة وتكوينها. يقول الروائي الإيراني مصطفى مستور: «في الروايات القديمة، كان ذلك الدور واقعا تماما. بمعنى أن المكان في الرواية كان عليه أن يذكرنا بمكان واقعي في العالم الواقع الذي نعرفه، في حين أن المكان في القصة الحديثة، يدلنا عادة على نفسيات الشخصيات وبواطنها.» (محمد خاني، ١٣٨٢ش: ٤٤)

اللغة الشعرية

أما في النظرية الأدبية الجديدة، حيث السيميائية إحدى اتجاهاتها، وتعتبر اللغة نظاما سيميائيا فكل كلمة باعتبارها دالا، توجد مدلولا في الذهن. المدلول هذا هو الصورة الذهنية المجردة للشيء المرئي. في هذه الرؤية، لم تعد الكلمة مجرد إسم لما تذكره، بل صورة صوتية وتصورا ذهنيا: دالا ومدلولا، فكل كلمة نطقها، تنطوى على عنصرين: عنصر صوتي وآخر دلالي. وحسب غايته من كلامه، يختلف تركيز المتكلم على أحد هذين العنصرين: فإن كان يريد النطق بكلام عادي، يميل نحو المدلول، لأنه يريد أن ينقل إلى المتلقي تصورا مباشرا عاريا عن الغموض والتعقيد، بغية إيجاد رؤية ذهنية مشتركة. بالعكس من ذلك، فعندما يحاول المتكلم خلق غاية جمالية من خلال كلامه و«يميل

التواصل الكلامي نحو الكلام ذاته، أي عندما يصبح الكلام في بؤرة الإهتمام، فحينئذ تنطبع اللغة بطابع شعري.» (خوزان وباينده، ١٣٩٠ش: ٧٧) بطبيعة الحال، فإن المتكلم في مثل هذه الحالة، يعزف عن غاية خلق تصور ذهني مشترك، محاولاً تعزيز الجانب الصوتي. «وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عنانها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدتها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم - وهو ما نقترفه دائماً في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها وإفساد جمالياتها - وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي. وهذا هو هدف النص الأدبي.» (الغدامي، ٢٠٠٦م: ١٨) من هذا المنطلق، تصبح قيمة أي عمل أدبي مرتبطة بالتأثير الذي تتركه العلامات في المتلقي وليس في المعاني المستوحاة من التجارب السابقة للكلمة أو الدلالات المستخرجة من قواميس اللغة.

بالاستناد إلى هذه الرؤية، فإن اللغة الروائية الحديثة ليست لغة عادية بمرجعية واحدة، غايتها الوحيدة هي التبليغ والإخبار، بل إن القارئ المحترف، عليه أن ينظر إلى أي كلمة في النص الأدبي باعتبارها علامة تشارك في بناء الهيكل العامة للرواية ويناط بها استيعاب البنية العامة للرواية. فعلى سبيل المثال، تتحدث الساردة في «فراع طيور آخر» عن «قطار بطيء يخترق صحارى شاسعة ممتدة.» (السمان: ٨) عندما نغوص في أعماق القصة، نكتشف أن بطل القصة وعبر الإستعانة بلغة شعرية متعددة المرجعيات، تقصد من وراء الحديث عن الصحارى الشاسعة والميتة، حياتها الفاشلة، حيث تمضي ببطء وملل، لاسيما وأن المسافرين / الزوج والزوجة لا يعرفان البعض ولا توجد بينهما نقطة اشتراك وحتى لغة مشتركة تربطهما ببعض، كما أنهما مجهلان ماذا سيحل بحياتهما الزوجية في نهاية المطاف.

تستخدم الرواية كلمات مثل القطار وتعطيها مدلولاً معاكساً، إذ أن ما يتوقعه القارئ من القطار هو الحركة والديناميكية والسرعة، ولكن ما نلمسه ونشده في القصة، هو البطء. هنا وبإضفاء صفة "البطء" إلى القطار، قد زالت تلك المعرفة السائدة عند القارئ بشأن القطار، حيث يتحول إلى عنصر سلبي في القصة. كما أن عنصر الصحراء والذي يوصف بصفتي الشاسع والميت، هو دال آخر يثير في ذهن المتلقي / القارئ

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

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

العنوان

إن العلاقة بين القصة وعنوانها هي مقولة تسعفنا في فك جزء من شفرات الهيكلية المتداخلة المتشابكة للقصة، فالعنوان هيكلية صغرى تقف إلى جانب الهيكلية الرئيسية (القصة / الرواية) وهو بوابة وممر للدخول إلى العالم الروائي. تدخل هذه المقولة تحت الملحقات النصية (Paratextuality) التي جاء بها الباحث الأدبي جيرار جينيت.

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

للملحقات النصية يرى جينيت أن "عنوان الرواية" يلعب دوراً أساسياً كنص مواز أو مرافق للنص الرئيسى فى توجيه الرواية وفى تحديد نوعية العلاقة بين القارئ / المتلقى والرواية. فى كتابه تحت عنوان "علامة العنوان" (Lamarquee du titre) يقدم لوى هويك أحد منظرى علم العنوان (Titrologie) تعريفاً أدق بشأن العنوان قائلاً: «هو مجموعة من العلامات اللغوية منها المفردات والجمل وحتى النصوص التى تستطيع أن تنصدر النص وتدلل عليه وتساعدته وتدلل على مضمونه العام لاستقطاب القراء.» (هويك، ١٩٨١م: ١٧)

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

على هذا، فإن عنوان القصة يحظى بأهمية كبرى، إذ إنه وباعتباره النص الموازى للنص الرئيسى بإمكانه أن يكون كلمة السر فى الدخول إلى عالم القصة وإذا استعنا بقاموس علم اللغة، فإن العنوان دال يدل على مدلول / النص الرئيسى، يكون هذا بدوره دالاً يشير إلى مدلول أكبر أى مضمون القصة وفحواها. من هذا المنطلق، فإننا نستطيع تأويل عنوان القصة من خلال قراءة النص الرئيسى. فالنص الموازى / العنوان على علاقة جدلية مع النص الرئيسى وهو جزء من الشبكة المتشابكة لعلاقات الدوال والمدلولات فى القصة / البنية، فلا ينبغى تجاهله فى نقد القصة وتحليلها.

يدخل عنوان "فراع طيور آخر" فى هذا السياق؛ فبطلة القصة ومن أجل الاستخفاف بزوجها وفضح دوره فى حياتها، تصفه بخواص يشترك بها مع شخصية أخرى فى القصة هى فراع الطيور، دون التصريح بهذا الموقف، لكى تفسح المجال أمام القارئ / المتلقى ليطلق عليه عنواناً هكذا (مساهمة القارئ فى إبداع القصة).

ما يتوقعه القارئ / المتلقى من عنوان الرواية هو غياب التحرك والفاعلية فى القصة وهذا فعلياً ما يحكم بناء القصة. فالعنوان وباعتباره علامة / دالاً يخلق لدينا تصوراً بأن بطلة القصة بدورها غير فاعلة ولا تتسم بالحويوية وهكذا الوضع حقاً: فبطلة القصة امرأة

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

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

لعلنا نستطيع إيضاح الفكرة عبر الجدول التالى:

الدال:	المستشفى	القطار
المدلول	الجمود	الحركة
الدلالة	الموت	الحياة

وبذلك، فإن الفاصلة (،) الواردة فى عنوان القصة (المستشفى لا، القطار) تكتسب دورا سيميائيا، حيث جاءت فى المكان المناسب، ولو لم يأت الكاتب بها، لوقع القارئ/ المتلقى فى فخ الفهم الخاطئ، ما يدفعه نحو التعامل مع النص بصورة معاكسة تماما. تتعزز عملية الكشف عن الدوال والمدلولات فى عنوان القصة بعد تجاوز عتبة القصة والدخول إلى العالم القصصى. بعبارة أخرى، فالعلاقة بين البنية الصغرى "العنوان" والكبرى "العالم القصصى" علاقة ثنائية جدلية وكما أن العنوان يوجهنا نحو القصة، فإن

القصة أيضا تؤدي دورها في الكشف عن مدلولات العنوان. ولذلك، يتجلى التقابل والتعارض في القصة بشكل أكبر وأوضح، بعد تجاوز العتبة والدخول إلى البناء القصصي. فمرتضى وبعد محاولات عدة، يتمكن من إيصال المسافر إلى القطار / الحياة، رغم مقترح طاهر الذي عرض نقله إلى المستشفى / الموت، فعندما يعرض طاهر مقترحه على مرتضى، يرفضه الأخير رفضا باتا:

«إذن لماذا لا ننقله إلى مستشفى أو مستوصف ما؟

يمد مرتضى إصبعه باتجاه الطريق خلفه، صائحا بصوت عال:

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

في موضع آخر من القصة، يتجلى من جديد التعارض بين المسؤوليات الاجتماعية والصفات الاجتماعية:

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

ردّ مرتضى مجيبا: تحصل على نقودك وتفهم أيضا كيف يركب الناس القطار وكيف

يطردون منه...» (نفسه: ٧٨)

تتواصل فكرة التجاذب بين الموت والحياة مع استمرار القصة وتلقى بظلالها على كل جوانبها، متحولة إلى مضمون (Motif) يحكم القصة، الأمر الذي دفع الكاتب إلى اختيار ذلك عنوانا للقصة.

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

الراويہ / امرأة عاقر ← → امرأة حامل

الراوية / امرأة عاقر ← → قطة حامل

الراوية / امرأة غنية ← → امرأة فقيرة

الراوية / امرأة جميلة ← → امرأة قبيحة

الراويّة/ امرأة ذات مشاعر → ← زوج يفتقر إلى المشاعر والأحاسيس
← التباين →

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

الصناعات الأدبية والإبداعات الفنية

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

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

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

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

بالإضافة إلى تلك المشتركات الشكلية بين القصة والشعر، فإن قصة عادة تقترب أيضا من حدود الشعر من خلال الاستعانة بالصور الخيالية الشعرية. ففي بداية قصة السمان: «تمطر بردا رماديا وسأما. تمطر منذ الصباح، وعلى وتيرة واحدة.. وعلى وتيرة واحدة..» (نفسه: ٨) وبذلك تتمازج البرودة/ غير المرئي باللون/ المرئي من خلال توظيف صناعة المزج الحسى. فبطلة القصة تشبه صوت القطة (المجرد وغير المرئي) — «نصل حاد لسكين، تنغرس ببطء واستمرار في بطنها» (نفسه) كى يشعر القارئ بمزيد من التألم والوجع. استمرارا للكلام، تشبه الراوية النظرة الحاقدة للقطة إلى "نظرة إنسانية كتلك التى قد تظل من عيني امرأة سحلوا أولادها أمام عينيها (نفسه). هذا المشهد أيضا يرفع مكانة الحيوان إلى مكانة الإنسان من خلال إعطائه سمات إنسانية. هذا بالإضافة إلى أن السماء وفي تشبيهه مضمرة، تصبح كالكائن الحى الذى تأمل

الشخصية الرئيسية أن «تتفجر رعدا.. تتمزق أحشاؤها برقًا.» (نفسه: ٩) وهكذا تحيي الأشياء والأماكن والحيوانات كلها نتيجة للتشبيهات والاستعارات والصور الشعرية بصورة عامة وتخرج من ذلك الجمود والميكانيكية، ولكن في الاتجاه السلبي.

الراوية/ بطلة القصة وبلغة ساحرة، تشبه زوجها/ الإنسان بفزاع طيور/ شيء كى تأخذ به إلى أدنى المستويات وتجده بأقصى العبارات. تتكرر هذه اللغة الساحرة في موقع آخر، حينما تتساءل الراوية: «لماذا لا يقدم لفزاع الطيور سيجارة.» (نفسه: ٩) لكى تنتقص من شأن زوجها وتجعله فى مستوى فزاع طيور. تتشابه كلمات الحب (غير حسية) عند الراوية بالبن (حسية) حيث «يحرقونه فى البرازيل كى لا تندنى أسعاره.» (نفسه) تتوزع هذه التشبيهات والاستعارات وسائر الصناعات الأدبية على كافة جوانب القصة وتتواصل حتى نهايتها كى تترافق اللغة الشعرية مع المضمون فى المستوى المعنوى.

الحبكة والتصميم

خلافًا للرواية الكلاسيكية، فإن القصة الحديثة تخلو من الحبكة المعقدة، بل ما نراه فيها هو التصميم (Sketch) وليس الحبكة أو العقدة (Plot)، لكونها قصيرة وليست مطولة. جارلز مى عند تناوله قصص تشيخوف، يحدد لها ثلاث خصوصيات عامة، إحداها أن «القصة ليست حكاية مفصلة ذات أحداث متشابكة (حبكة معقدة) بل إنها تصميم بسيط... تمت صياغتها على نمط الأشعار الغنائية.» (باينده، ١٣٩١ش: ١٧٣) كما يقول يان ريد عن «التصميم»: «هناك امتياز أولى كبير بين الكتابة عن الحالة والكتابة عن الأحداث. فالأولى تستند إلى كيفية الشيء أو المكان أو الشخص. فيما الثانية تستند إلى ماهية الحدث، إذن فالأولى وصفية والثانية تتبع سلسلة أفعال وأعمال.» (ريد، ١٣٧٩ش: ٤٣و٤٢) من هذا المنطلق، فإن القصة القصيرة تتميز بطابعها الوصفى ولذلك تخلو من أى حبكة قوية ومتشابكة ومن ثم معقدة، وتبقى فى مستوى التصميم.

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

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

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

خاتمة القصة

في ختام قصة "المستشفى لا، القطار" وبعد أن يتمكن مرتضى من إيصال المسافر إلى القطار، «يصدر عن المقهى صوت المذياع.» (نجدى: ٨٠) وبعده، وعندما كان يحتسى طاهر كأساً من الشاي في المقهى، يسمع صوت مرتضى وهو يقول «القدرون.» (نفسه) بإمكاننا أن نعتبر المذياع دالاً، يدل على استمرار الحياة. إن مرتضى الذى أنقذ حياة المسافر وأعادته إلى الحياة، يسلم في نفس الوقت بأن في الحياة قذارة وقبحا وسيئات أيضاً (التضاد) ولا يمكن إزالتها عن الحياة، لاسيما وأن البلطجين / القذارة يبقيان داخل القطار / الحياة، وإن كان مرتضى قد تمكن من تهميشهما وتحويلهما من شخصية صاحب قرار إلى شخصية هامشية لا دور لها في الأحداث.

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

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

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

النتيجة

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

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

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

الأدبية، مستعينا في ذلك بمجمل معرفي آخر هو النقد الأدبي، من دون أن ينصهر فيه. كما إتضحت الجوهرة الأدبية للعملين الفارسي والعربي. فقد كان لكل منهما إستراتيجيات ومن ثم تقنيات تتسجم وتلك الإستراتيجيات. فإذا كان المفهوم الاجتماعي والإنساني عند بيجن نجدى، يتطلب ألوانا مختلفة من الشخصيات والعناصر الزمانية والمكانية، فإن المفهوم الفردى عند غادة السمان، قد اقتضى طائفة أخرى من العناصر المكونة للبنية القصصية. وإن كانت كلتا القصتين تجتمعان في سياق القصص القصيرة الحديثة التي تتبنى منها ديموقراطيا في إشراك كافة الأجزاء في عملية البناء والتشييد القصصى وفي توظيف العناصر المكونة للبنية القصصية دون إبراز عنصر بعينه على حساب عنصر آخر، فالعناصر القصصية إبتداء من الشخصية والزمان والمكان ومرورا بالحبكة والتصميم ووصولاً إلى اللغة الشعرية والصناعات الأدبية تتحرك في إطار منسجم ومتناسق لا تناقض فيه، بل يحكمه التناسق والتوافق.

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

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

العملية، لكنها تضعها في الدرجة الثانية من الأهمية، خلافاً للقاص بيجن نجدي الذي يضعها في المرتبة الأولى ويتحكم في البناء القصصي من هذا المنطلق، بحيث إن اسمه في المنظومة القصصية الإيرانية ارتبط باللغة الشعرية في الدرجة الأولى، لاغياً بذلك الحدود بين الشعر والنثر. فيبجن نجدي يستخدم أعقد الصور الشعرية في رسم لوحته الشعرية، من إستعارات معقدة وكنايات ودمج حاستين مختلفتين مثل إمكانية لمس رطوبة الهواء أو التصاق جلود المسافرين ببرودة الهواء.

د: هنا وفي خاتمة الحديث لا بد من أن نتناول سؤالنا الأخير ونرد عليه بأنه إذا كانت المدرسة النقدية الأمريكية تقف عند حدود الكشف عن جماليات المدعات الفنية وفك شفراتها، فلا بد من القول بأنه من الضروري أن نخطو خطوة أخرى إلى الأمام وأن لا نقف عند هذا الحد، فماذا يعني أن نكشف عن جماليات النص من استعارات وتشبيهات وتناسق بين الأجزاء إذا ما لم تقارنها بعمل أدبي أو آخر فني؟ فبعد هذه الخطوة لا بد أن تكون الغاية السُّميا من وراء استخراج العناصر الجمالية الكامنة في البنية الداخلية للنص، هي وضعها أمام القارئ ورفع مستوى ذوقه ليختار الأفضل وأن يطالب المبدعين الفنيين بخلق أعمال أدبية أقوى وذات جماليات أغزر، الأمر الذي يساعد في تشجيع الروائيين أيضاً في إنجاز أعمال أنضج لتحريك عملية الأخذ والعطاء بين الكاتب والمتلقى والتي لطالما بقيت إما مهجورة وإما معطلة لغياب النقد الأدبي وقبله الأدب المقارن عن المجتمع والساحات الفنية.

المصادر والمراجع

- آلن، غراهام. (١٣٨٩ش). بينامنتيت. ترجمه پیام یزدانجو. ج ٣. تهران: نشر مركز.
ارسطوطاليس، (لاتا). فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. ط ١. القاهرة: لانا.
انوشيرواني، علي رضا ولاله آتشي. (١٣٩٠ش). «ادبيات و نقاشی: نقاشیهای رمانتیک بلیک از حماسه میلتن». ادبیات تطبیقی. ٢/٢. پاییز. پیاپی ٤. صص ١٠٠-١٢٠.
_____ (١٣٩٠ش). «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب». فصلنامه پژوهشهای زبان و ادبیات تطبیقی. دوره سوم. شماره اول (پیاپی ٩). بهار. صص ١-٢٤.
ایگلتون، تری. (١٣٨٨ش). پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. ج ٥. تهران: نشر مركز.
پابنده، حسین. (١٣٩١ش). داستان کوتاه در ایران. ج دوم. ج ٢. تهران: نشر نیلوفر.

- خوزان، مریم و حسین پاینده. (۱۳۹۰ش). زیان‌شناسی و نقد ادبی. ج ۲. تهران: نشر نی.
- رید، یان. (۱۳۷۹ش). داستان کوتاه. ترجمه فرزانه طاهری. ج ۲. تهران: نشر مرکز.
- سلیمان، نبیل. (۲۰۰۶م). فتنه السرد والنقد. ط ۳. دمشق: دار الحوار.
- السمان، غاده. (۲۰۰۷). لیل الغرباء. ط ۱۰. بیروت: منشورات غاده السمان.
- عبود، عبده. (۱۹۹۹م). الأدب المقارن: مشکلات وآفاق. ط ۱. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- الغذامی، عبدالله. (۲۰۰۶م). تشریح النص. ط ۲. بیروت: المركز الثقافی العربی.
- مانفرید، یان. (۲۰۱۱م). علم السرد: مدخل إلى نظریة السرد. ترجمه أمانی أبو رحمة. ط ۱. دمشق: دار نینوی.
- محمد خانی، بهروز (مصاحبه کننده). (دی و بهمن ۱۳۸۲ش). «داستان کوتاه: پیچیدگیهای ناپیدا». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. العددان ۷۵ و ۷۶. صص ۴۰-۵۱.
- مدنی، نسرین. (۱۳۸۹ش). در کوچه‌های خاکی معصومیت: نقد تطبیقی فروغ فرخ زاد و غاده السمان شاعر معاصر عرب. ج ۱. تهران: نشر چشمه.
- مورامارکو، فرد. (۱۳۸۷ش). شعر و داستان پسامدرن، حلقه‌های به هم پیوسته (از ص ۴۵ تا ۶۵). ترجمه پیام یزدانجو. ج ۲. تهران: نشر مرکز.
- نجدی، بیژن. (۱۳۸۹ش). دوباره از همان خیابان‌ها. ج ۷. تهران: نشر مرکز.
- ولک، رنه. (۱۳۸۹ش). «مجران ادبیات تطبیقی». ترجمه سعید ارباب شیرانی. ادبیات تطبیقی (ویژه نامه فرهنگستان) ۲/۱. پاییز ۱۳۸۹. پی‌اچ ۲. صص ۹۸-۸۵.
- Hoek, Loe. (1981). *La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris: ed. la Haye mouton.
- Lan, Phillippe. (1992). *La périphérie du texte*. Paris: Ed Nathan.
- Matthews, Brander. (1917). *The Philosophy of the short-story*. 5th edition. London: Longmans, Green & Company.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (2005). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. 2nd edition. London & New York: Routledge.